

ADATLAP
a doktori értekezés nyilvánosságra hozatalához

I. A doktori értekezés adatai

A szerző neve: SÁRKÖZINÉ VANDAN ENHÁZAYA
MTMT-azonosító: 10036815
A doktori értekezés címe és alcíme: A „GYERMEK” POÉTIKAI MEGJELÉNÉSI
DOI-azonosító: MÓDFAI DOKTORI DOKUMENTÁCIÓK KÖZÉNK
A doktori iskola neve: ELTE BTK, IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA
A doktori iskolán belüli doktori program neve: OROSZ IRODALOM ÉS IRODALOMKUTATÁS
A témavezető neve és tudományos fokozata: DR. KOVÁCS ÁRPÁD
A témavezető munkahelye: KAROLI GA'SPA'R REFORMATUS EGYETEM

II. Nyilatkozatok

1. A doktori értekezés szerzőjeként

a) hozzájárulok, hogy a doktori fokozat megszerzését követően a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban. Felhatalmazom az ELTE BTK Doktori és Tudományszervezési Hivatal ügyintézőjét, Manhercz Mónikát, hogy az értekezést és a téziseket feltöltse az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba, és ennek során kitöltse a feltöltéshez szükséges nyilatkozatokat.

b) kérem, hogy a mellékelt kérelemben részletezett szabadalmi, illetőleg oltalmi bejelentés közzétételéig a doktori értekezést ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

c) kérem, hogy a nemzetbiztonsági okból minősített adatot tartalmazó doktori értekezést a minősítés (dátum)-ig tartó időtartama alatt ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban;

d) kérem, hogy a mű kiadására vonatkozó mellékelt kiadó szerződésre tekintettel a doktori értekezést a könyv megjelenéséig ne bocsássák nyilvánosságra az Egyetemi Könyvtárban, és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban csak a könyv bibliográfiai adatait tegyék közzé. Ha a könyv a fokozatszerzést követően egy évig nem jelenik meg, hozzájárulok, hogy a doktori értekezésem és a tézisek nyilvánosságra kerüljenek az Egyetemi Könyvtárban és az ELTE Digitális Intézményi Tudástárban.

2. A doktori értekezés szerzőjeként kijelentem, hogy

a) az ELTE Digitális Intézményi Tudástárba feltöltendő doktori értekezés és a tézisek saját eredeti, önálló szellemi munkám és legjobb tudomásom szerint nem sértem vele senki szerzői jogait;

b) a doktori értekezés és a tézisek nyomtatott változatai és az elektronikus adathordozón benyújtott tartalmak (szöveg és ábrák) mindenben megegyeznek.

3. A doktori értekezés szerzőjeként hozzájárulok a doktori értekezés és a tézisek szövegének Plágiumkereső adatbázisba helyezéséhez és plágiumellenőrző vizsgálatok lefuttatásához.

Kelt: Bp., 2015. május 21.



a doktori értekezés szerzőjének aláírása

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

SÁRKÖZINÉ VANDAN ENHZAYA

A „GYERMEK” POÉTIKAI MEGJELENÍTÉSI
MÓDJAI DOSZTOJEVSZKIJNÉL

(A „Karamazov testvérek” c. regény alapján)

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Dr. Kállay Géza DSc. egyetemi tanár, a Doktori Iskola vezetője

„Orosz irodalom és irodalomkutatás – összehasonlító tanulmányok” c. program

Dr. Kroó Katalin DSc., habil. egyetemi docens, a program vezetője

A bizottság tagjai és tudományos fokozatuk:

Elnök: Dr. Dukkon Ágnes DSc., professor emeritus

Opponensek: Dr. Szabó Tünde PhD., egyetemi docens

Dr. Kocsis Géza PhD., egyetemi adjunktus

Tagok: Dr. Nagy Istvan CSc., ny. egyetemi docens

Dr. Sarnyai Csaba PhD., egyetemi adjunktus, a bizottság titkára

Póttagok: Dr. Schiller Erzsébet PhD., egyetemi docens

Dr. Baráthy Judit PhD., egyetemi docens

Témavezető és tudományos fokozata:

Dr. Kovács Árpád DSc, egyetemi tanár

BUDAPEST, 2015.

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR

ЭНХЗАЯ ВАНДАН ШАРКОЗИНЕ

**РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА *ДИТЯ*
В ПОЭТИКЕ ДОСТОЕВСКОГО**

(На основе романа «Братья Карамазовы»)

БУДАПЕШТ, 2015

Содержание

| | | |
|------|-----------------------------|---|
| 0.1. | Общая характеристика работы | 5 |
|------|-----------------------------|---|

ЧАСТЬ I. Жанровое своеобразие романа «Братья Карамазовы» Литературные традиции

| | | |
|------|--|----|
| 1.1. | Введение | 10 |
| 1.2. | О жанровом своеобразии романов Достоевского. Литературная традиция | 10 |
| 1.3. | Жанр романа «Братья Карамазовы» в контексте критической литературы | 18 |
| 1.4. | Братья Карамазовы как семейный роман. Аспекты теории | 20 |
| 1.5. | Эволюция понятия «случайное семейство» в творчестве Достоевского | 34 |

ЧАСТЬ II. Репрезентация концепта *дитя* в романе «Братья Карамазовы»

| | | |
|--------|---|-----|
| 2.1. | Введение | 48 |
| 2.2. | Детская тема в русской литературе | 49 |
| 2.3. | Детская тема в творчестве Ф. М. Достоевского. Исследования по этой теме | 58 |
| 2.4. | Концепт <i>дитя</i> Достоевского. Понятие <i>концепта</i> | 66 |
| 2.5. | Образная структура концепта <i>дитя</i> | 71 |
| 2.5.1. | Небесные существа: <i>ангел</i> и <i>птица</i> | 71 |
| 2.5.2. | <i>Солнце – свет – радость</i> | 78 |
| 2.5.3. | <i>Улыбка – смех</i> | 86 |
| 2.5.4. | <i>Зерно – семя</i> | 90 |
| 2.5.5. | <i>Камень</i> | 94 |
| 2.6. | Функция концепта <i>дитя</i> | 95 |
| 2.7. | «Несходные половины юного существа» или двойственность образов как проявление <i>незаконченности</i> героев | 113 |

ЧАСТЬ III. Особенности перевода романа «Братья Карамазовы» с русского на монгольский язык

| | | |
|------|----------|-----|
| 3.1. | Введение | 128 |
|------|----------|-----|

| | | |
|--------|---|-----|
| 3.2. | Обзор теории перевода | 134 |
| 3.3. | Замечания по истории монгольской письменности | 139 |
| 3.4. | Рецепция Достоевского в Монголии | 142 |
| 3.5. | Проблемы перевода русских национальных реалий и православных терминов на монгольский язык | 144 |
| 3.5.1. | Воссоздание категорий <i>время</i> и <i>пространство</i> в монгольском переводе «Братьев Карамазовых» | |
| | а) Категория <i>времени</i> и его перевод на монгольский язык | 146 |
| | б) Категория <i>пространства</i> и его перевод на монгольский язык | 158 |
| 3.5.2. | Христианская лексика и ее перевод на монгольский язык | 162 |
| | а) Передача концепта <i>бог</i> в монгольском переводе | 165 |
| | б) Передача концепта <i>черт</i> в монгольском переводе | 171 |
| | в) Передача семантики концепта <i>сердце</i> в монгольском переводе | 176 |
| 3.5.3. | Воссоздание вариантов концепта <i>дитя</i> на монгольский язык | |
| | а) Общеязыковые наименования | 185 |
| | б) Ласкательные наименования | 187 |
| | в) Просторечные формы | 188 |
| | г) Синонимы | 190 |
| IV. | Заключение | 195 |
| V. | Библиография | 202 |

0.1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

«Братья Карамазовы» – своего рода итог творчества Достоевского, который создавался под воздействием разных жанровых традиций. Исследователи многократно говорили об особом значении романа «Братья Карамазовы» для изучения творчества Ф. М. Достоевского. В последние десятилетия этот роман особенно часто привлекал внимание литературоведов, в результате чего к настоящему времени сложился значительный корпус научной литературы, переосмысляющих его на основе новых методологических подходов на фоне современных теоретических потребностей в области общего литературоведения.

При таких обстоятельствах невольно возникает вопрос: стоит ли писать о том, о чем уже писали многие и многое? Или может быть именно огромность исследовательского материала указывает на важность и нужность, и в то же время на непростоту изучения этого произведения? Развлекательно, что все современные исследования, подвергающие анализу ту или иную тему в связи с творчеством Достоевского, независимо от объема работы, начинаются с того, что указывают на неисчерпанность и необработанность поставленной проблематики. Между тем, российское достоеведение существует более ста лет, (не говоря о зарубежной науке о Достоевском) и заложило богатую базу идей, на которых основывается целая наука. За это время вышло бесчисленное количество научных работ, в которых углубленно изучались эстетика, поэтика, идиостиль, философия, психология, метафизика и т. д. Достоевского.

Все эти публикации, независимо оттого на какую проблему ставился акцент, предлагали новое и адекватное прочтение текстов Достоевского. Конечно, в этих исследованиях не все поставленные вопросы и проблемы решались одинаково удовлетворительно, сохраняются проблемность и дискуссионность многих вопросов, что свидетельствует о том, что и в настоящее время все еще возможны некоторые открытия в этой области.¹

¹ Именно это подчеркивается в предисловии сборника трудов, вышедшем под названием «Роман Ф. М. Достоевского „Братья Карамазовы“. Современное состояние изучения»: «[е]му (Достоевскому – В. Э.) надо было наконец „высказаться всему“ – и, кажется, это ему в последнем романе вполне удалось. Задача исследователей – адекватно прочесть „все“, высказанное здесь Достоевским, и задача сия оказалась не из легких, несмотря на видимую ясность этого „замкового камня“ всего свода творчества писателя. Во всяком случае, для иных роман, и особенно поэма Ивана Карамазова „Великий инквизитор“, подлинно послужили камнем

Научная мысль с самого начала отметила своеобразие художественного целого произведений Достоевского. С первых работ внимание критиков и литературоведов сосредоточилось на общих характеристиках и свойствах поэтического мира писателя, которые выделяли его романы из общего литературного потока. Именно исключительность поэтики автора обеспечивает достаточные условия для нового подхода к его произведениям, ведь с одной стороны теории, ставшие фундаментальными, не только продолжают жить, но постоянно *обновляются* в современности, а с другой – Достоевского и ныне непросто читать, поэтому попытки поисков новых способов прочтения, по нашему мнению, не препятствуют правильному пониманию его текстов.

В изучении творческой деятельности Ф. М. Достоевского всегда оставался предельно актуальным вопрос о мировоззрении, миросозерцании, философии и идеологии писателя. При этом многие авторитетные ученые-достоеведы обращали внимание на тему *детства*, проходящую по всему творчеству писателя. *Детство* стало для Достоевского кардинальной темой, к которой он настойчиво обращался на протяжении всего своего творчества. Он, как и многие его герои, был очень внимательным наблюдателем детей. Об этом свидетельствуют не только его художественные произведения, но и многие статьи в «Дневнике писателя». В романе «Братья Карамазовы» детская тема получила особый акцент: в нем автор не только раскрывает всю глубину, разнообразие и оригинальность детского характера, но сопрягает тему детства с «вечными» и «мировыми» вопросами нравственного и философского уровня. Можем смело заявить, что в романе нет сколько-нибудь важной мысли, которая не соприкасалась бы так или иначе с темой детства.

Как указывалось выше, в научной литературе существует огромное количество работ, посвященных роману «Братья Карамазовы», и, с точки зрения объекта исследования можно разделить имеющиеся работы на три группы: 1) исследования, в которых изучается поэтика романа; 2) работы, посвященные анализу философского и религиозного содержания романа; 3) исследования романа, как материала для описания совокупности глубинных текстопорождающих доминант и констант творчества писателя. Нашу работу

преткновения и соблазна. Впрочем, как будет ясно из статей труда, в романе *немало и менее очевидных камней преткновения*» (курсив наш – В. Э.). Ср.: Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. Ред.: Касаткина Т. А., М., 2006, с. 3.

можно отнести к последней группе, так как в ней рассматривается проявление концепта *дитя*, который, по нашему предположению, появляется в романе в самом разнообразном виде и, связавшись с такими важнейшими идеями романа как *семья, братство, ответственность, вера–безверие, совесть* или *воскресение*, обладает текстообразующим потенциалом.

В первой части нашей работы, получившей заглавие **«Жанровое своеобразие романа „Братья Карамазовы“». Литературные традиции»** сначала сделаем краткий обзор научной литературы по изучению жанровой типологии произведений Достоевского, после чего переступим к воспроизведению литературы о жанровой особенности романа «Братья Карамазовы». Поскольку тема детства неотделима от семьи, и к тому же человеческая личность в романе раскрывается в значительной степени через систему внутрисемейных связей, в следующей главе будут выявлены возможности рассмотрения романа в рамках жанра *семейного романа*. Из этого вытекают следующие задачи: установить степень разработанности жанрового определения *семейного романа*, обратиться к традиции его изучения литературоведением в русле категории жанра, выявить характерные признаки этого типа романа, а также определить соотнесенность «Братьев Карамазовых» к жанру *семейного романа*. Для решения последней задачи сделаем анализ концепции семьи в произведениях Достоевского, в рамках которого проследим эволюцию понятия «случайного семейства».

Во второй части диссертации **«Репрезентация концепта *дитя* в романе „Братья Карамазовы“»**, состоящей из семи параграфов, сделаем обстоятельный анализ концепта *дитя*, в содержании которого, как мы предполагаем, отражается наряду с существующими в культуре и литературе представлениями о детстве и сугубо авторская проекция детства, способствующая закономерному выявлению оригинального, самоценного творческого вклада в интерпретацию образа *дитя*. Целью этой части работы будет, во-первых, демонстрация языковых средств реализации концепта *дитя*, во-вторых, выявление его образной структуры, а в-третьих, определение функции этого концепта. При раскрытии смысловой основы тех или иных языковых единиц, входящих в содержательное поле концепта *дитя*, мы примем во внимание их функционирование как в микроконтекстуальном окружении, так

и в макроконтексте всего произведения. Но прежде чем приступить к решению установленных задач, для целостного анализа считаем нужным сделать обзор истории литературы о детстве, чтобы проследить возникновение и эволюцию детской темы в русской литературе. Далее рассмотрим научные работы, связанные с темой детства в произведениях Достоевского, так как для обоснования теоретического фундамента научного исследования необходимо принимать в расчет то, что сделано предшественниками в интересующей нас области. Помимо этого, исходя из поставленных нами задач, возникает потребность определения значения термина *концепт*, так как это понятие будет играть центральную роль в нашем анализе.

В последнем параграфе этой части работы **«„Несходные половины юного существа” или двойственность образов как проявление незаконченности героев»** рассмотрим элементы, делающие зримыми разорванность идентичности героев, находящихся в стадии формирования. Согласно нашему начальному предположению, процесс становления героев представляется мотивом *незаконченности*, специфика которого будет также предметом исследования.

Третья часть нашей работы **«Особенности перевода романа «Братья Карамазовы» с русского на монгольский язык»** посвящена сопоставительному анализу романа-оригинала с его монгольским переводом и состоит из пяти параграфов, в рамках которых будут решены такие задачи, как обзор теории перевода, освещение фактов знакомства монгольского читателя с творчеством Достоевского, а также анализ самого текста перевода. Переводческая деятельность играет важную роль в романе, так как в нем языческий миф переводится на почву христианской культуры, а писатель переводит с языка культуры на язык художественной литературы. При таких условиях особый акцент присваивается качеству перевода. Для определения качества перевода проанализируем фрагменты, входящие, с одной стороны, в семантическое поле концепта *дитя*, а с другой – репрезентирующие ключевые категории русской национальной и православной картины мира, так как воспроизведение национально-специфических реалий является одним из важнейших вопросов теории переводоведения. Структура выбранных для анализа мотивов представляется взаимодействием трех фундаментальных категорий: *время, пространство, человек*. В контексте обозначенной цели

закономерным видится рассмотреть двух самых содержательных аспектов категории *времени*. Это, во-первых, *вечность*, смысл которого, по нашему предположению, проявляется в романе в характеристике института старчества и природы веры вообще, и иллюстрирует семантику категории времени в рамках православной картины мира романа, а во-вторых, *вдруг*, являющееся выразителем т. н. «лихорадочного» времени Достоевского. Мы считаем, что *вдруг* – это знак *незаконченности* героев и иллюстрирует семантику категории времени в рамках смыслового мира концепта *дитя*. В связи с категорией *пространства* подвергнем анализу концепт *изба*, который с одной стороны, является фундаментальным для славянской культуры, поэтому важно определить каким образом воспроизводятся культурные коннотации этого элемента текста в переводе, а с другой – будучи местом, где забываются сыновья Федора Карамазова, соприкасается с семантическим полем концепта *дитя*, что опять-таки указывает на необходимость сохранения этого смыслового единства в переводе.

В рамках категории *человека* проследим воспроизведение анализируемого нами концепта *дитя*. Для дальнейшего исследования выбраны вдобавок такие, являющиеся коренными для православного мира концепты как *бог*, *черт* и *сердце*. По нашим наблюдениям, художественная реализация этих концептов в романе связана, во-первых, с героями-носителями *детских* черт, во-вторых, входят в семантическое поле концепта *дитя* и, постоянно сопровождают его вариативными репрезентантами, что и определило выбор фрагментов для анализа.

В **Заключении** подведем итоги исследования, которых целесообразно принимать во внимание при намечении основных аспектов дальнейшей работы.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

1.1. Введение

«Выяснение жанра произведения является одним из главных моментов в исследовании его поэтической системы, потому что отнесение произведения к какому-либо жанру уже и предполагает отчасти ответ на вопрос о его художественной природе» – начинает В. Е. Ветловская свою монографию о «Братьях Карамазовых».² Это замечание служит отправным пунктом нашего исследования, поэтому в первой части работы мы обратимся к «классической» теоретической литературе о Достоевском-романисте, направленной на жанровую типологию поздних произведений писателя. Затем сделаем краткий обзор критической литературы, сосредотачивающейся на жанровом своеобразии романа «Братья Карамазовы», чтобы перейти к синопсису работ, непосредственно нужных для освещения нашей точки зрения.

1.2. О жанровом своеобразии романов Достоевского в свете литературной традиции

Большинство работ, ставших фундаментальными в достоеведении, характеризуя романы писателя, выделяет их уникальность и новаторство.³ Целостная обработка этих основополагающих исследований сделана венгерским ученым-достоеведом А. Ковачом (Kovács Árpád), который в своей первой

² Ветловская В. Е.: *Поэтика романа «Братья Карамазовы»*. Л., 1977, с. 3.

³ См. напр. определение В. Н. Захарова в связи с жанровым новаторством писателя: «Достоевский вошел в русскую литературу не только автором гениального романа – он открыл новую страницу в истории жанра». Ср.: Захаров В. Н.: *Система жанров Достоевского*, Л., 1985, с. 121.

монографии⁴ о поэтике Достоевского объективно проанализировал труды таких крупных теоретиков как С. Аскольдов, Л. П. Гроссман, М. М. Бахтин, А. С. Долинин и многие другие, и выявил основные теоретические положения, связанные с сюжетом романиста. Базируясь на опыте предшественников, Ковач выдвигает свою теорию жанра, которая, осветив средства и принципы внутренней организации романов Достоевского, может служить критерием их интерпретации. Но перед тем, как выявить особенности теоретической модели Ковача, необходимо сделать краткий обзор работ, вышедших до него и связанных с жанровой типологией романов писателя.

Вячеслав Иванов, определяя новое жанровое своеобразие романа Достоевского, назвал его произведения романом-трагедией⁵, так как в его романах показана трагедия личности, одиночество, отчуждение. Автор дает определение трагедии как «искусства диады». Согласно концепции диады трагедия должна изображать антагонистическую борьбу двух сил, в равной степени непримиримых и изначально единых, взаимодополняющих. Перед героем, поэтому, всегда стоит проблема выбора, и ему самому надо решать, по какому пути он пойдет. Силы, борьба которых образует трагедию, находятся в диалектическом отношении тезиса и антитезиса. Вообще, понятие *антиномии* является ключевым в концепции трагического Вяч. Иванова, которого он соотносит и с романами Достоевского: «Так как по формуле Достоевского (также сценической по существу) все внутреннее должно быть обнаружено в действии, он неизбежно приходит к необходимости воплотить *антиномию*, лежащую в основе трагедии, – в антиномическом действии; оно же в мире богов и героев, с которыми имела дело античная трагедия, оказывается большею частью, а в людском мире и общественном строе всегда и неизбежно – преступлением».⁶ Это понятие, подчеркивающее трагизм романов и мировоззрения Достоевского, особую драматичность построения, кажется во многом верным, тем более, что оно претерпело заметную эволюцию, и в нем уже нет тех мистических оттенков, которые наблюдались при первоначальном

⁴ Ковач А.: *Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра*. Будапешт, 1985, с. 27–71.

⁵ Иванов Вяч.: *Достоевский и роман-трагедия // его же: Собрание сочинений*, Т. 4, Брюссель, 1974, с. 399–436.

⁶ Там же, с. 412–413.

употреблении. Об этом свидетельствует и тот факт, что предложенная Вяч. Ивановым концепция развивалась в работах таких исследователей, как Г. И. Чулков⁷, Ф. И. Евнин⁸, В. Я. Кирпотин⁹ или Д. Кирай.¹⁰ Но в то же время, нельзя забывать о том, что концепция Иванова не распространена на уровень повествовательной системы, а остается в рамках исчерпывания структуры персонажей и внешних действий, т. е. в ней не учитываются поэтические проблемы.

Особенность творчества Достоевского, как нам кажется, глубоко понял Б. М. Энгельгардт, который в своей работе «Идеологический роман Достоевского»¹¹ предложил назвать роман Достоевского *идеологическим*, так как в его романах присутствует именно конфликт идей. Концепция ученого отчетливо освещает существеннейшие структурные особенности произведений Достоевского. Ставя вопрос о том, каковы организующие принципы романов писателя, ученый последовательно пытается преодолеть одностороннюю и отвлеченную идейность их восприятия и оценки. Энгельгардт исходит из социологического и культурно-исторического определения героя Достоевского. Герой Достоевского – это оторвавшийся от культурной традиции, от почвы и от земли интеллигент-разночинец, представитель «случайного племени», над сознанием которого господствует «идея-сила».¹² По его определению, проблема «жизни идеи получает первенствующее значение» для Достоевского-художника¹³, который следит за тем, как эта идея постепенно разрастается, вступая в связь с другими идеями. Отсюда вытекает жанровое определение романа Достоевского как романа *идеологического*. Но известно, что Энгельгардт

⁷ Чулков Г. И.: *Как работал Достоевский*. М., 1939, с. 115–336.

⁸ Евнин Ф. И.: Реализм Достоевского // *Проблемы типологии русского реализма*. М., 1969, с. 436–454.

⁹ Кирпотин В. Я.: *Достоевский-художник*. М., 1972, с. 23–39, 108–119.

¹⁰ Кирай Д.: Раскольников и Гамлет – XIX век и Ренессанс (Интеллектуально – психологический роман Ф. М. Достоевского) // *Проблемы поэтики русского реализма XIX века*. Л., 1984, с. 112–143.

¹¹ Энгельгардт Б. М.: Идеологический роман Достоевского // его же: *Избранные труды*. СПб., 1995, с. 270–308.

¹² Там же, с. 288.

¹³ Там же, с. 289.

не единственный исследователь, указывавший на «идеологичность» романов Достоевского. Например, признанный литературовед В. Л. Комарович пишет: «Идеологические конструкции занимают первостепенное место в ряду эстетических факторов романа Достоевского».¹⁴ В связи с этим отметим, что Г. С. Померанц выдвинул «идею» *надыдейности* романов Достоевского. Исследователь считает, что после «Записок» писатель «встал над идеями» и нашел возможность «оценивать идеи не с идейной, а с какой-то *надыдейной* точки зрения»¹⁵, что по его мнению означает, что Достоевский отделяет «идеи» от «полноты истины» (Бог), что четко отражается в его романах: «Внутренняя пружина действия в романе Достоевского лежит глубже уровня убийств, неожиданных встреч и таких же неожиданных скандалов. С этим сейчас все почти согласны. Я думаю, что она *глубже и уровня идей*. Герои Достоевского могут быть мучениками идеи, но они ни в коем случае не марионетки идеи, не простое средство раскрыть истинность или ложность принципа. Это личности, и личности в чем-то подобные друг другу, несмотря на то, что идеи у них могут быть разные. Всех их (а не только Ивана) Бог мучит. И потому им хочется поделиться друг с другом, и возникает основа для внутренней переклички, для полифонии, которую нельзя смешивать с обычным драматическим столкновением персонажей».¹⁶

Продолжая обзор самых существенных типологических определений романов Достоевского, остановимся на теории М. М. Бахтина, который определяя структурную особенность романов Достоевского, говорит о *полифонии*, т. е. о принципе абсолютного равноправия голосов ведущих героев при отсутствии авторского голоса как доминирующего начала. Уникальные особенности творчества Достоевского позволили Бахтину не только выявить идейно-художественное своеобразие творчества писателя, но и создать парадигмальную концепцию диалога. Идея о полифоничности художественного текста оказалась настолько плодотворна, что не только в литературоведении, но и в искусствоведении она уже давно обрела прочные позиции. Подтверждением

¹⁴ Комарович В. Л.: *Достоевский и современные проблемы историко-литературного изучения*. Л., 1925, с. 6.

¹⁵ Померанц Г. С.: *Открытость бездне. Встречи с Достоевским*. М., 1990, с. 86. Курсив в цитатах тут и далее наш.

¹⁶ Там же, с. 99.

могут служить многочисленные работы, обнаруживающие и исследующие полифонию в литературе и других видах искусств.¹⁷ По определению Бахтина, писатель в своих романах строит обширные идейные дискуссии, участвуя в них на равных правах с героями и не подчиняя развитие образов авторскому замыслу. Герой-идеолог является не объектом, а полноправным субъектом повествования. Достоевский отверг «объектное изображение» человека, поскольку оно унижает человеческую личность и не способно понять ее. В *полифоническом* романе Достоевского хор свободных и неслиянных голосов подобен полифонии и контрапунктическому сочетанию голосов фуги в классической музыке. Бахтин считает, что мир вещей у Достоевского дан в восприятии героев. Ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод невозможны в этом мире самостоятельных и равноправных субъектов. Достоевский не позволяет себе и читателю никакого «объектного» суждения о герое; истина персоналистична, и в романах Достоевского нет ни объективной истины, ни объективного мира. По мнению ученого Достоевский изображает не просто человека, а его самосознание, герой его интересуется как одна из точек зрения на мир и на самого себя. У Достоевского герой сам все говорит о себе. В связи с проблемой идеи, выдвинутой раньше Энгельгардтом, Бахтин отмечает, что идея в творчестве Достоевского становится «предметом художественного изображения», а сам автор «великим художником идеи».¹⁸ Характеризуя художественное изображение идеи Достоевским, Бахтин спорит с Энгельгардтом

¹⁷ Бахтин и его концепция оказали сильнейшее воздействие на литературную науку не только в России, но и в Западной Европе и Америке, о чем свидетельствует библиография публикаций о философе и его теории, которую составляет более девяти сотен статей русских и иностранных исследователей. См.: *М. М. Бахтин в зеркале критики*. Сост. Т. Г. Юрченко. М., 1995, с. 116–190. Из круга известных и авторитетных достоеведов, считающих, что Бахтин выдвинул новую парадигму в изучении центральных проблем текстов Достоевского, выделим британского ученого М. Джоунса (M. Jones) и его монографию «Достоевский после Бахтина». См.: Джоунс М.: *Достоевский после Бахтина*. СПб., 1998. Из венгерских ученых теорию Бахтина на большой глубине изучал напр., Г. Ш. Хорват. См.: Horváth S. G.: *Testiség és nyelvi tapasztalat Mihail Bahtyin irodalomelméletében: A megtestesüléstől a groteszk testig*. Бр., 2013.; его же: *Dosztójevszkij polifonikus regénye (Mihail Bahtyin: Dosztojevszkij poétikájának problémái) // Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, Т. II., alk. szerk. Kroó Katalin, Бр., 2006, с. 541–564; а также А. Ковач. См.: Ковач А.: Персонализм литературной антропологии Михаила Бахтина. От феноменологической эстетики к поэтике прозы // *Russian literature* (Amsterdam) 72/1, 2012, с. 1–44; его же: *A regényelmélet módszertanához*. Bahtyin, Lukács, Poszpelov // *Filológiai Közlemény*, 1977/2–3, с. 319–331; его же: *A diszkurzus cselekvélméleti gyökerei Mihail Bahtyin gondolkodásában // Irodalomtörténet*, 2010/3, с. 303–331.

¹⁸ Бахтин М. М.: *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1972, с. 141.

и подчеркивает, что «образ идеи неотделим от образа человека-носителя идеи».¹⁹ По его теории не идея изображается сама по себе, как это утверждалось Энгельгардтом, а человек-носитель идеи. В связи с этим важную роль получает замечание Бахтина о том, что герои Достоевского внутренне не завершены. Это означает, что в человеке есть что-то такое, что только сам он может открыть в свободном акте самопознания. И именно это «незаконченное ядро личности»²⁰ позволяет другим личностям (в том числе и автору произведения) диалогически обращаться к нему и взаимодействовать с ним. По-Бахтину, Энгельгардт, так же как и его предшественники, монологизирует мир Достоевского и сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически, тогда как в романах Достоевского отсутствует главная и единственно правильная моно-идея; напротив, в них сосуществуют многие идеи и среди этого множества идейных миров ни один не является иерархически высшим и выражающим принципы самого автора. Бахтин дал более точное описание романа Достоевского и особенно нового качества его объективности как следствия взаимодействия множественных голосов (точек зрения), развивающихся без целенаправленной авторской деформации.

Весомое влияние на науку о Достоевском оказала и работа видного русского ученого Л. П. Гроссмана.²¹ Три части работы Гроссмана раскрывают три аспекта повествовательной системы Достоевского: жанровую специфику, законы композиции и творческий метод. Теорию жанра романа Гроссман связывает с идеей *синтеза* литературных родов – лирики, эпики драматургии, и, как отмечает Ковач, именно в этом пункте и стремился ученый «находить ключ к новаторству Достоевского-романиста».²² Но, кроме этого, Ковач обращает внимание и на ограниченность теории Гроссмана, которая, по его мнению, ставит вопрос о принципе композиции независимо от принципа мотивации, вследствие чего ищет конструктивный фактор романа вне поэтической системы

¹⁹ Там же, с. 142.

²⁰ Там же, с. 143. Кроме «незаконченности» в связи с героями Достоевского употребляется в тексте Бахтина и удачный эпитет «неисчерпаемый», подчеркивая бесконечную возможность диалога.

²¹ Гроссман Л. П.: Достоевский-художник // *Творчество Достоевского*. АН СССР. М., 1959, с. 330–416.

²² См.: Ковач А. 1985: указ. соч., с. 35.

и поэтической идеи произведения. Согласно такой точке зрения, считает Ковач, события не могут входить в мотивную структуру художественного целого, а развертывание сюжета не соотносится с «идеей», которую Гроссман считает исходным пунктом романа Достоевского.²³

Заслуживает внимания и работа самого Ковача, в которой ученый определяет специфику жанра произведения Достоевского как *роман-прозрение*. В теоретической модели Ковача выделяются, с одной стороны – в качестве индивидуальной формы поэтической мотивации – *сюжеты-прозрения* таких героев Достоевского, как Раскольников, Мышкин или Ставрогин, а с другой, систематизируются общие свойства моделей в качестве структуры жанра *романа-прозрения*. Обобщая типологию Ковача, К. Кроо (Kroó Katalin) пишет, что стержнем толкования романов Достоевского является убеждение Ковача в том, что «в основе формирования нарратива Достоевского лежит мысль о становлении личности человека (трансформация через прозрение) в контексте становления его языка (трансформация форм коммуникации и автокоммуникации). Две формы становления толкуются как единый связный процесс, по ходу которого человек осознает себя и окружающую действительность не в роли обычного субъекта познания («гносеологического субъекта»), но в позиции творческого субъекта, который вольно или невольно означает путь своего становления и преобразования. Человек в романе Достоевского начинает применять новый язык и новые типы и формы высказывания».²⁴ Такая типология получает особое значение с точки зрения главной темы нашей работы, так как тема детства, в том числе концепт *дитя* и входящие в его состав мотивы, имеют основательную связь с проблемой *становления*²⁵ личности.

Значительный вклад в теорию жанра Достоевского внесли работы другого венгерского достоеведа, Д. Кирая (Király Gyula), который определял роман

²³ Там же, с. 35–36.

²⁴ См.: Кроо К.: Достоевский в венгерских литературоведческих исследованиях (1970–2012) // *Достоевский. Материалы и исследования*, № 20, СПб., 2013, с. 94–95.

²⁵ Ранее уже указывалось, что во второй части нашей работы, кроме анализа концепта *дитя*, мы будем рассматривать героев романа «Братья Карамазовы» с точки зрения мотива *незаконченности*, который служит ключом к раскрытию сюжета *становления*.

писателя как *интеллектуально-психологический* роман.²⁶ Но в литературоведении существует и ряд других определений, таких как например, *роман-драма* (П. М. Бицилли)²⁷, *социально-философский* роман (В. И. Этов)²⁸, *социально-психологический* роман (А. Н. Богданов)²⁹ или *семейная хроника* (Н. Н. Страхов).³⁰

Эта множественность типологических определений романов Достоевского говорит о невозможности отношения произведений писателя к тому или другому жанру.³¹ Как пишет Захаров, «новый роман Достоевского оказался синтетическим жанром, способным поглотить любые художественные и нехудожественные жанры. Новый роман оказался неограниченным по своим художественным возможностям, сфера романа – безграничной, сам роман – грандиозным по объему содержания».³² Действительно, жанровая сущность романов Достоевского синтетична, или, выражаясь словом Н. М. Чиркова, отнесенного им к образу князя Мышкина³³, универсальна. И как мы увидим ниже, на примере «Братьев Карамазовых», роман писателя способен с непринужденной свободой и беспрецедентной широтой соединять в себе

²⁶ Кирай Д.: указ соч. На венгерском языке см.: Király Gy. Hamlet és Raszkolnyikov – reneszánsz és a XIX. század // *Filológiai Közlöny*, 1980, № 3, с. 289–312.

²⁷ Бицилли П. М.: К вопросу о внутренней форме романов Достоевского // *Годишник на Софийския университет. Историко-филологически фак.*, Т. XLII. 1945 – 1946, София, 1946.

²⁸ Этов В. И.: О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского // *Достоевский – художник и мыслитель*. М., 1972, с. 320–343.

²⁹ Гуляев Н. А., Богданов А. Н., Юдкевич Л. Г.: *Теория литературы в связи с проблемами эстетики*. М., 1970.

³⁰ Страхов Н. Н.: *Литературная критика*. М., 1984, с. 291–293.

³¹ Задача эта становится более сложной, если учесть природу жанра, о которой пишет Б. В. Томашевский: «Возвращаясь к понятию жанра как генетически определяющего обособления литературных произведений, объединяемых некоторой общностью системы приемов с доминирующими объединяющими приемами-признаками, мы видим, что никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя. Их разграничение всегда исторично, т. е. справедливо только для определенного исторического момента; кроме того, их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга, и лишь в силу естественной связанности приемов композиции культивироваться в различных жанрах». См.: Томашевский Б. В.: *Теория литературы. Поэтика*. М., 1999, с. 138–139.

³² Захаров В. Н.: указ.соч., с. 139.

³³ Имеется в виду определение Мышкина как «человека-универса». См.: Чирков Н. М.: *О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы*. М., 1967, с. 119.

содержательные начала множества жанров. С этой точки зрения роман Достоевского сближается с концепцией Ф. Шлегеля, который рассматривал роман как развивающуюся, незавершенную и «смешанную» форму.³⁴ Бахтин в своей теории романа называет его *энциклопедией жанров*³⁵, а позже «единственно становящимся и еще не готовым жанром»³⁶, что говорит о тождественности видения обоих ученых. Тем не менее, не стоит забывать о том, что речь идет не об одном произведении, и что в каждом романе Достоевского все-таки есть доминирующие фрагменты, характерные для того или иного жанра.

1.3. Жанр романа «Братья Карамазовы» в контексте критической литературы

Синтетичность, о котором говорит Захаров и Гроссман, оказывается верным и в связи с романом «Братья Карамазовы». Как известно, сюжет романа составляет уголовная история, которая раскрывается по законам *детективного* жанра. Организационным центром произведения является отцеубийство, при изложении которого умалчивается виновник. Сюжет развивается так, что читатель до самой последней минуты вынужден гадать, кто является истинным убийцей. Автор втягивает читателя в разгадывание тайны, что и составляет главную цель детективного жанра.³⁷ Так, уголовную историю можем считать

³⁴ «Роман, – считает Шлегель, – самая изначальная, самобытная, совершенная форма романтической поэзии, отличающаяся от древней, классической, где жанры строго разделены, именно этим смешением форм. Это совершенно романтическая, богато и искусно сплетенная композиция, где всевозможные стили многообразно сменяют друг друга». Ср.: Шлегель Ф.: *Эстетика. Философия. Критика*. М., 1983, Т. 2., с. 100.

³⁵ См.: Бахтин М. М.: *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975, с. 221–222.

³⁶ Там же, с. 447.

³⁷ В связи с этим Ф. Таллар (Tallár Ferenc) в статье «Iván Karamazov regénye» пишет, что конструкция «Братьев Карамазовых» аналогична уголовным романам, которые держатся на речи обвинителя и защитника, но, особенность романа Достоевского в том, что в нем эта упомянутая аналогия одновременно осуществляется и уничтожается (несмотря на убедительно построенные речи как прокурора, так и адвоката, перед читателем постепенно становится ясным, что именно случилось вокруг убийства и кто является подлинным убийцей). Однако, отмечает Таллар (как и все исследователи творчества Достоевского), «Братьев Карамазовых» необходимо читать *не только* как уголовный роман (в таком случае получим ложное толкование), а *и* как уголовный роман. Ср.: Tallár F.: *Iván Karamazov regénye* // http://www.academia.edu/4190560/Iván_Karamazov_regénye. В другой своей статье автор рассматривает мотив суда в романе «Братьев Карамазовых». См.: Tallár F.: *Regényköltészet Szkotoprígonyevszkben. A tárgyalás témája Dosztojevskij A*

организирующим началом, которое, выражаясь термином Томашевского, является *доминирующим* приемом или *доминантой*.³⁸ Но, отцеубийство само по себе, конечно, не может нести на себе идейную нагрузку. Следовательно, детективный сюжет имеет служебный характер, т. е. он должен подчиняться главной идее романа.

Г. М. Фридлендер же считает, что убийство Федора Павловича Карамазова представляет «проявление более глубокой социально-психологической драмы» и называет этот роман *философским*: «В этих условиях, – когда в России и в Европе перед сознанием многих тысяч людей поднялись „разом“ все „мировые вопросы“, считавшиеся прежде „давно решенными и сданными в архив“, – возник философский роман Достоевского. [...] двойственность философского содержания, присущая в той или иной мере всем романам Достоевского, наиболее выпукло и художественно-рельефно запечатлена в последнем романе Достоевского „Братья Карамазовы“». ³⁹ По мнению исследователя, философские столкновения и диалоги в романе не являются «побочными» по отношению к фабуле, т. е. не являются внесюжетными отступлениями, без которых роман мог бы существовать, так как решая общие и отвлеченные вопросы мирового порядка, герои тем самым решают самые насущные вопросы своей личной жизни.⁴⁰

Исходя из позиции Фридлендера, Ветловская тоже считает, что детективный сюжет имеет второстепенный характер и целиком зависит от философско-публицистической доминанты⁴¹, что сближает роман с *философско-публицистическими* жанрами.⁴²

Б. Г. Реизов, изучая историю замысла «Братьев Карамазовых» обнаруживает воздействие произведений Эмиля Золя на структуру и художественную проблематику романа Достоевского и определяет его с одной

Karamazov testvérek című regényében // Iustitia kirándul. Tanulmányok a „jog és irodalom” köréből. Szerk. Fekete B., H. Szlági I., Könczöl M., Bp., 2009, с. 73–80.

³⁸ Томашевский Б. В.: указ. соч., с. 137.

³⁹ Фридлендер Г. М.: *Реализм Достоевского*. Л., 1964, с. 320.

⁴⁰ Там же, с. 354–355.

⁴¹ Ветловская В. Е.: указ. соч., с. 7.

⁴² Там же, с. 8.

стороны, как *трагедия наследственности*⁴³, так как в нем впервые в творчестве Достоевского разрабатываются вопросы *наследственности*⁴⁴, а с другой – относит его к созданному Золя типу *семейной хроники*.⁴⁵ Фридендер спорит с выводами Реизова и заявляет, что форма «истории одной семейки», в рамки которой заключен сюжет «Братьев Карамазовых», имеет другое происхождение. Как он считает, форма романа связана прежде всего с мыслями Достоевского о «случайном семействе», как центральном явлении русской общественной жизни послереформенного периода: «Как и в предшествующих своих романах второй половины 60-х и 70-х годов, Достоевский в „Братьях Карамазовых” выдвигает на центральное место историю нескольких „случайных семейств” (Карамазовы, Снегиревы, Хохлаковы), чтобы на их примере доказать различные стороны общего нравственного „неблагообразия”, деформации и ломки, характерных для русской общественной жизни конца XIX века».⁴⁶ С этой точки зрения мы можем говорить о *семейном романе*, на что не раз обращалось внимание исследователей.

1.4. «Братья Карамазовы» как семейный роман. Аспекты теории

Во многих произведениях автора изображены страдающие от бедности униженные семьи, обстоятельства семейного разлада и т. д., но в «Братьях Карамазовых» все это получает особый акцент. Прав Фридендер, когда говорит, что центральное место в романе занимает история нескольких «случайных семейств» (Карамазовы, Снегиревы, Хохлаковы). Таким образом с еще большей остротой выставляется проблема человека и его места в мире. Но проблема эта связана не только с жизнью в обществе, в социуме, но также и с взаимоотношениями в семье и с подрастающим в этой семье будущим

⁴³ Реизов Б. Г.: К истории замысла «Братьев Карамазовых» // *Звенья VI*. М.–Л., 1936, с. 569.

⁴⁴ Е. И. Семенов в связи с идеей Подростка «стать Ротшильдом» отмечает, что феномен денег интересует писателя не с точки зрения их наличного бытия меновой стоимости. По его мнению тема эта играет только роль социального фона, т. е. имеет вторичное значение. Ср.: Семенов Е. И.: *Роман Достоевского «Подросток»*. Л., 1979, с. 65.

⁴⁵ Реизов Б. Г.: указ. соч., с. 571. Уже современники Достоевского, в том числе и Н. Н. Страхов, называли его последний роман *семейной хроникой*, на что мы уже указывали выше.

⁴⁶ Фридендер Г. М. 1964: указ. соч., с. 350.

поколением. Так как главным направлением нашего исследования является изучение концепта *дитя*, нам показалось, что рассмотрение последнего романа Достоевского в рамках традиции *семейного романа* будет вполне плодотворным. Не отрицая подлинное жанровое новаторство писателя, мы предполагаем наличие предшествующей европейской традиции, ведь ориентация писателей на данные (напр., иноязычные) образцы жанра является историко-литературной закономерностью. Поэтому прежде всего сделаем краткий обзор литературы по этой теме, чтобы определить жанровое сочетание романа Достоевского с *семейным романом*.

Ю. Н. Тынянов в статье «О литературной эволюции», подчеркивая стремительную динамику бытования жанров, отвергает значимость межэпохальных жанровых связей: «Изучение изолированных жанров вне знаков той жанровой системы, с которой они соотносятся, невозможно. Исторический роман Толстого не соотнесен с историческим романом Загоскина, а соотносится с современной ему прозой. [...] Только через изучение ближайших рядов возможно ее установление и исследование. Только при рассмотрении ближайших условий возможно оно, а не при насильственном привлечении дальнейших, пусть и главных, каузальных рядов»⁴⁷. Это значит, что роман «Братья Карамазовы» позволительно соотнести только с литературой 1870–1880-х годов (напр., с «Анной Карениной» Л. Н. Толстого), тогда как в науке рассмотрение звеньев одной цепи не только общепринято, но является необходимостью. Явно, что подобного рода акцентирование внутриэпохальных жанровых оппозиций нуждается в некоторой корректировке. Регулирование этого, проблемного для нас взгляда, находится в работе Бахтина. Связывая романы Достоевского с жанрами античной литературы («сократический диалог» и «Мениппова сатира»), ученый спорит с литературоведами, которые соотносили существование жанров прежде всего с внутриэпохальными конфронтациями. Так, он подчеркивает необходимость исторического подхода для более глубокого и правильного понимания жанровых и сюжетно-композиционных особенностей художественного произведения и выводит уже известную теорию о «памяти» жанра: «Литературный жанр по самой своей природе отражает

⁴⁷ Тынянов Ю. Н.: О литературной эволюции // его же: *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977, с. 276, 280.

наиболее устойчивые, „вековечные” тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики. [...] Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития. Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам».⁴⁸

Итак, согласно мнению Бахтина, жанры существуют в большом времени, поэтому возникает необходимость обратиться к работам, расследующим историю жанра семейного романа, чтобы, как уже указывалось выше, определить его сочетание с романом Достоевского «Братья Карамазовы».

Однако, обзор литературы говорит о том, что уже жанровое определение *семейного романа* вызывает ряд проблем, так как нет единого подхода к определению самого термина, также критериев для классификации этого жанра, что говорит о теоретической неразработанности самой категории этого жанра.

Т. Горилевич (Gorilovics Tivadar) считает, что выражение *семейный роман*, распространенное в немецком и французском литературоведении, удачнее было бы заменить формулой *роман поколений*, так как в этих произведениях излагается жизнь и история нескольких поколений.⁴⁹

А. М. Саас Х. (H. Szász Anna Mária) расширяет круг романов, в центре которых стоит *семья* и старается дать дифференциацию. Она различает три типа так называемого семейного романа⁵⁰: 1) *семейный роман* («családtregény») – история одной семьи, то есть персонажи близкие родственники; 2) *роман поколений* («nemzedéktregény») – роман, в котором излагается история минимум двух поколений (описание жизни отцов и детей и отношения между ними); 3) *генерационный* или, как исследовательница предлагает, *роман семейной истории* («családtörténeti regény») – это самый распространенный тип романов о семье, в котором излагается жизнь более, чем двух поколений и аналогичен европейским *genealogical novel* или *Strammbauroman* (в них обычно рисуется взаимодействие представителей разных поколений одного рода, различие и

⁴⁸ Бахтин М. М. 1972: указ. соч., с. 178–179.

⁴⁹ См.: Gorilovics T.: *A modern polgári családtregény*, Вр., 1974, с. 9–10.

⁵⁰ H. Szász A. M.: *A 20. századi családtörténeti regény*, Вр., 1982, с. 13–14.

конфликты между ними, а также их падение и смена). Тем не менее, как мы видим, между этими типами нет резкой границы.

В англоязычной литературе встречаемся с такими определениями жанра, как *family chronicle* (семейная хроника), *family saga* (семейная сага) или *generational novel* (роман генераций)⁵¹; эти термины, как известно, употребляются всемирно.

Как ни странно, широкая распространенность жанра семейного романа не отражается в критической литературе. Рассмотрение форм репрезентации семейной истории в художественной литературе, как нами обнаружилось, не относится к наиболее разработанным аспектам литературоведения, несмотря на то, что данной проблеме посвящен ряд довольно основательных исследований. Примером может служить, кроме цитированных выше работ, концепция *семейного романа* Бахтина, данная в статье «Формы времени и хронотопа в романе». Хотя специфика этого жанра не стала объектом углубленных исследований, определяются некоторые пути его дифференциации на фоне жанра идиллии. Бахтин подробно рассматривает основные направления переработки и трансформации идиллии⁵², и одновременно классифицирует направления романа нового времени, на развитие которых идиллия оказала существенное влияние. Он дает пять основных направлений, в которых ярко

⁵¹ См.: Family chronicle // *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Под ред. Herman D., Jahn M., Ryan M. L., Oxford, 2005, с. 158–159.

⁵² Изучая жанр идиллии, ученый выделяет отдельный тип *идиллии*, которую называет *семейной*. В то же время он отмечает, что *семейная идиллия* в чистом виде почти не встречается, но в соединении с *земледельчески-трудовой идиллией* имеет очень большое значение. См.: Бахтин М. М. 1975: указ.соч., с. 375. Идиллический мир, в основе которого лежит идея счастливого и естественного бытия, широко и многопланово запечатлен русской литературой XIX в. Идиллическим, конечно, может быть не только спокойное семейное бытие и счастливое детство (которые в полной мере характерны, напр., для «Сна Обломова» И. А. Гончарова, продуцирующим семантику детства, тесно связанного с материнским теплом и заботой); в идиллии находят себе место и любовная история, и единение человека с природой, его живой, творческий труд, что абсолютно совпадает с концепцией Бахтина. Вообще, достаточно обширный круг исследований посвящен изучению признаков жанра идиллии (см. напр.: Вацуро В. Э.: Русская идиллия в эпоху романтизма // *Русский романтизм*. Л., 1978, с. 118–138; Песков А.: Идиллия // *Литературная учеба*, 1985. № 2, с. 225–240; Сурков Е. А.: Идиллия и идиллическое в русской литературной традиции // *Вестник молодых ученых* 5, 2004, с. 17–26; Pappert M.: Tér – táj – lélek – idill Goncsarov Oblomov című regényében // *Utópiák és ellenutópiák*. Szerk.: Kroó Katalin és Bényei Tamás. Bp., 2010, с. 95–111). Но существуют не только отдельные статьи, но и монографии (напр., Orsós Margit: *Az idill, egy műfaj változatai a német irodalomban*. Bp., 1941) и диссертационные работы (Быченкова С. В.: *Жанр идиллии в русской романтической поэзии первой трети XIX в.* Дисс. на соискание ученой степени канд. фил. наук. Владимир, 2006; Плечова Н. П.: *Идиллия в русской прозе 1840 – 1850-х годов*. Дисс. на соискание ученой степени канд. фил. наук, Псков, 2007), раскрывающие проблему идиллии в литературе.

проявляется ее воздействие: 1) влияние идиллии, идиллического времени и идиллических соседств на областнический роман; 2) тема разрушения идиллии в романе воспитания у Гете и в романах стернианского типа; 3) влияние идиллии на сентиментальный роман руссоистского типа; 4) *влияние идиллии на семейный роман и роман поколений* и 5) влияние идиллии на романы различных разновидностей. Как мы видим, в концепции Бахтина идиллия становится неразрывной частью семейного романа, но, как им отмечается, нередко с «отрицательным знаком»: «Семья семейного романа, конечно, уже не идиллическая семья. [...] Идиллическое единство места в лучшем случае ограничивается семейно-родовым городским домом, недвижимой частью капиталистической собственности. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, – существенная особенность классической разновидности семейного романа. Дело идет именно о прочном семейном и материальном устройстве главных героев, о преодолении ими той стихии случайностей, в которой они первоначально существуют, о создании ими существенных, т. е. семейных связей с людьми, об ограничении мира определенным местом и определенным узким кругом родных людей, т. е. семейным кругом».⁵³

На базе такого определения семейного романа, Бахтин указывает на два основных типа этого жанра в мировой литературе. Данная ученым классификация представляется принципиально важной для изучения семейного романа как жанра. К первому типу относятся произведения, подобные роману «История Тома Джонса, найденныша» («The History of Tom Jones, a Foundling», 1749) Г. Филдинга, в которых «движение романа ведет главного героя (или героев) из большого, но чужого мира случайностей к маленькому, но обеспеченному и прочному родному мирку семьи, где нет ничего чужого, случайного, непонятного, [...] где на семейной основе восстанавливаются древние соседства: брак, деторождение, спокойная старость обретенных

⁵³ Бахтин М. М. 1975: указ.соч., с. 381.

родителей, семейные трапезы. Этот суженный и обедненный идиллический мирок является путеводной нитью к заключительным аккордам романа».⁵⁴

Ко второму же типу относятся романы, в которых в семейный мир «врывается чужеродная сила, грозящая его разрушением» (напр. романы С. Ричардсона). Как и Саас, Бахтин тоже различает *роман поколений*, в котором, по его мнению, идиллический момент является определяющим. Но тут ведущей темой является разрушение идиллии и семейных и патриархальных отношений. Особенность разработки этой темы проявляется в ее философской сублимации, так как изображается процесс личного перевоспитания человека, который вплетается в процесс перестройки всего общества, т. е. в исторический процесс.⁵⁵

А. Н. Богданов, на которого мы уже ссылались, отмечает чрезвычайную близость семейного романа к социально-психологическому жанру и выделяет такие отличительные черты: *семейный роман* характеризует подробное воспроизведение жизни одной или нескольких семей, обстоятельное описание их представителей; он стремится передать явления жизни в формах, близких к действительности; формирует своеобразие композиции (очень замедленное развитие сюжета) и языка (обилие просторечий, диалектизмов и т. д.), основой которого являются важнейшие события в жизни человека: *свадьба, рождение ребенка, смерть*.⁵⁶ Центром сюжетного построения и основой конфликта в семейном романе, становится любовь. А главное в семейном романе, как определяет исследователь – не характеры, а отношения, определяемые идеалами, которые способствуют глубокому раскрытию характерных особенностей жизни общества в целом.⁵⁷

Что касается исторического аспекта эволюции семейного романа, ему, как это бывает и в случае других жанров, характерна цикличность: возникновение –

⁵⁴ Бахтин М. М. 1975: указ.соч., с. 381. К этой схеме относит Бахтин и романы Диккенса (которые, как он выражается, являются «высшим достижением европейского семейного романа».

⁵⁵ Там же, с. 382.

⁵⁶ Эти же жизненные мотивы приводятся Бахтиным для описания общих черт разновидностей жанра идиллии. См.: там же, с. 374.

⁵⁷ Богданов А. Н.: Литературные роды и виды // Гуляев Н. А., Богданов А. Н., Юдкевич Л. Г.: *Теория литературы в связи с проблемами эстетики*. М., 1970, с. 307–310.

развитие и расцвет – постепенное деформирование или распад.⁵⁸ Жанр этот бытовал и продолжает бытовать удивительно долгое время, что может объясняться тем, что семейный роман содержит в себе синтезированные качества исторического, социального, психологического, философского, воспитательного и т. д. романов. Характерно, что почти все цитированные выше литературоведы отмечают структурную неоднородность семейного романа. Очень часто семейные романы созданы в форме письма, что дает возможность внести в повествование элементы других жанров.

Возникновение его, как указывает Е. Фюлеп (Fülöp Éva), датируется XVI веком⁵⁹, но исследовательница подчеркивает, что речь идет о возникновении жанра, так как изображение семейных и генерационных проблем началось уже во времена античности. Бахтин в связи с концепцией жанра идиллии тоже отмечает, что его корни уходят в древность. Американская исследовательница Й. Л. Ру (Yi-Ling Ru), подобно Фюлеп, утверждает, что семья и поколения как сквозные мотивы длительное время существуют в литературной традиции, но, как она считает, семейный роман как самостоятельный жанр не развивался до конца XIX в.⁶⁰ В Энциклопедии теории нарратива («Routledge Encyclopedia of Narrative Theory») возникновение жанра связывается с вышедшим в 1800 г. романом «Замок Ракрент» («Castle Rackrent») Марии Эджворт.⁶¹

Вопреки терминологической неопределенности относительно понятия *семейного романа*, на основе литературоведческих работ можем выявить, что жанр этот объединяет многочисленные повествования о жизни человека в семье. Характерной чертой становится наличие внутрисемейного конфликта и родственных отношений. К отличительным жанровым признакам семейного

⁵⁸ См.: Olasz S.: Között. A családregény metamorfózisai az újabb magyar irodalomban // его же: *Mai magyar regények. Poétikai változatok fél évszázad regényirodalmában*. Бр., 2003, 158. О возникновении, развитии и смене литературных жанров говорится в цитированной ранее работе Томашевского. См.: Томашевский Б. В: указ.соч., с. 136–139.

⁵⁹ Ср.: «Kezdetei a 16. századba nyúlnak vissza („Jörg Wickram Von guten und bösen Nachbarn” című művét szokás origónak tekinteni), de a családi és nemzedéki problémák ábrázolása értelemszerűen korábbra tehető, az irodalom antik kezdeteitől a nemesi irodalmon át a modern korig lényeges és fontos tárgy volt a család ősi gyökerekből való eredeztetése, a leszármazás kérdése, a genezis». Fülöp É: Jegyzetek a családregényről // *Studia Caroliensia* 2009, 1 (X), с.127–132.

⁶⁰ См.: Ru Y.-L.: The family Novel. Toward a generic definition. New York, 1992, с. 2.

⁶¹ Ср.: Family chronicle // *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Под ред. Herman D., Jahn M., Ryan M. L. Oxford, 2005, с. 158.

романа принадлежит своеобразие композиции, проявляющееся в повторяющихся, привычных в своей обыденности событиях семейной жизни: рождение, учение, свадьба, воспитание детей, смерть, похороны – события, несущие символическую нагрузку. Решающим значением для всей архитектоники жанра обладает характер связи личности с другими членами семьи, отношения между которыми, имея целый ряд особенностей частного характера, строятся по принципу движения от органического единства до разрыва. Особую смысловую нагрузку в семейном романе имеют связи и взаимодействия представителей разных поколений, имеющих разнохарактерное миропонимание и противоположные ценностные ориентиры.⁶² Семья может стать сдерживающей и даже враждебной человеку силой. Большинство исследований отмечает, что в семейных романах реализуются некоторые художественные принципы исторического романа. Однако историзм семейного романа своеобразен, так как события, на фоне которых происходят действия романа, не интересуют автора сами по себе, а функционируют как явления, имеющие значение для данной семьи. Таким образом, снижаются масштабы реальных событий, которые тем не менее играют существенную роль в композиции подобных романов. Соотношение истории государства с историей семьи объясняется тем, что художественное время в семейном романе представлено жизнью нескольких поколений и занимает значительный период в истории общества. Характерно, что семейные романы отражают историю семьи в напряженном историческом периоде. Так, в романе «Будденброки. История гибели одного семейства» (1901), которого некоторые исследователи⁶³ жанра

⁶² В связи с этим стоит обратиться к весьма интересной статье Ч. Хорват (Horváth Csaba) «Роман подростковой, подростковая романа», в которой автор статьи восстанавливает типологию романов, герой которого находится в стадии подростковой. Не останавливаясь детально на поставленной статье проблематике (которая тем не менее достойна внимания), выделим только то, что адекватно с нашей точки зрения. Так, проблему поколений исследователь ставит на уровень коммуникации и заявляет, что в первом поколении семейного романа отсутствует нужда в коммуникации, во втором – возможность, а в третьем – достоверность. Эта мысль кажется нам правомерной в связи с поколенческими конфликтами, данными в семейных романах. Ср.: Horváth Cs.: *A kamaszkor regénye, a regény kamaszkora // A regény nyelvei. Tanulmányok. Az első veszprémi regénykollokvium.* Szerk. Kovács Árpád. Bp., 2005, с. 63.

⁶³ Напр. Й. Л. Ру (Ru Y.-L.: указ. соч., с. 4.), А. Серб (Szerb Antal: *A világirodalom története*, Bp., 1962, с. 806). Г. М. Фридендер в статье «Достоевский и Томас Манн» отмечает, что «немецкий роман во второй половине XIX в. надолго потерял свое европейское значение, которое он вернул себе лишь в XX в., в особенности в творчестве Т. и Г. Маннов». Фридендер, как и указанные тут исследователи, считает, что выход «Будденброков» способствовал росту международного признания немецкой литературы. Ср.: Фридендер Г. М.: *Достоевский и Томас Манн // Серия литературы и языка.* Т. 36, № 4, 1977, с. 314.

считают вершиной семейного романа, Томас Манн, описывает жизнь и упадок четырех поколений известной и богатой семьи торговцев из Любека в империалистическую эпоху – в пору (экономического, технического, социального и культурного) кризиса Германии. На английской почве в кризисе британской империи рождается другой выдающийся образец семейного романа – «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси. Движение времени, смена эпох фиксируются отраженными в романах цикла событиями истории: англо-бурская война, смерть королевы Виктории, первая мировая война, то есть события, которые являются соответствующим фоном для изображения распада некогда могущественной и сильной английской буржуазии и некогда прочного уклада ее жизни.⁶⁴ Предками английского семейного романа являются упомянутые Бахтиным «История Тома Джонса, найденыша»⁶⁵ (1749) Г. Филдинга и романы «Кларисса Гарлоу, или История молодой леди»⁶⁶ (1747 – 1748) и «Истории сэра Чарлза Грандисона» (1754) С. Ричардсона, которых считают и примером воспитательного романа. «Домби и сын» (1848) Ч. Диккенса тоже имеет существенное значение с точки зрения эволюции жанра, не говоря о других его произведениях, которые оказали огромное влияние на многих всемирно известных писателей, в том числе и Достоевского. Диккенс в указанном выше романе через семейные отношения в доме мистера Домби, фирма которого ведет торговые дела в Англии и ее колониях, реалистически раскрывает характер связей и отношений людей в современном ему обществе. Отношение старших и

⁶⁴ Название цикла романов («сага» – первоначально: героические сказания) имеет иронический характер, так как история Форсайтов не представляет ничего героического, а наоборот, изображается негативная сторона собственнической психологии представителей семьи. Этот иронический тон, как известно, является одной из характерных черт семейного романа.

⁶⁵ Роман Филдинга относится к раннему типу семейного романа, в котором семья является, как определяет Бахтин, *идиллическим миром*, где восстанавливаются идеальные человеческие связи.

⁶⁶ Для Ричардсона – роман которого называют и «просветительским» романом – в отличие от литературных предков, которые в своих произведениях представляли такие экзотические элементы, как необитаемый остров, кораблекрушение и т. д., чтобы показать становление героев посредством жизненных испытаний (как это было напр., в произведениях Д. Дефо), характерна *интроспективность*. Он смог в рамках изображения семейных отношений показать такие драматические конфликты, которых не было у предшественников. Как бы объясняя этот новый прием, он цитирует в «Клариссе Гарлоу» стихи Ювенала: «Если ты хочешь познать человеческие нравы, тебе довольно и одного дома...». Так, в романе показаны три поколения одной семьи: дед, который завещает свое состояние Клариссе, ее отец, готовый судиться с дочкой за наследство и сама Кларисса и ее брат и сестра. Цитируется по: *История всемирной литературы*. Т. 5. М., 1988, с. 51.

младших поколений предопределяется интересами собственности, как это часто бывает у Диккенса. Интересно, что Бахтин, в отличие от некоторых литературоведов (Й. Л. Ру, А. Серб), считает, что вершины своего развития семейный роман достигает в произведениях Ч. Диккенса.⁶⁷

Из перечисления не может отсутствовать В. Скотт, который подробно описывал в своих произведениях быт и обычаи народов и отдельных людей, освещая их судьбы на фоне исторических событий. Семья как убежище от окружающего общественного беспорядка показана в его раннем романе «Эдинбургская темница» (1818): герои романа после женитьбы живут на маленьком шотландском острове, в абсолютной супружеской идиллии, что роднит роман с произведениями жанра *любовной идиллии* (термин Бахтина). Вообще, в Англии раньше всего обозначились теневые стороны буржуазного прогресса (кризис феодального общества и интенсивное развитие капиталистических отношений, следствием чего было разорение широких масс крестьян и ремесленников), поэтому уход в семейный быт особенно ярко проявился в английском сентиментализме как реакция на острые противоречия действительности. Вот почему английский семейный роман считается образцовым.

Образцы семейного романа, которых в литературе считают фундаментальными, найдем и во Франции. Стоит отметить, что появлению французских романов с семейной идеей, как и в Англии, способствует новая общественная и политическая обстановка, на которую повлияли с одной стороны, внутренние причины (борьба с абсолютной королевской властью, восстания крестьян-плебеев и т. д.), а с другой, социальные сдвиги и новые политические теории Англии.⁶⁸ Важным этапом в становлении семейного романа явился написанное в форме эпистолярного романа произведение «Юлия или Новая Элоиза» (1761) Ж.-Ж. Руссо, где идея семьи поднята на небывалую высоту и вместе с тем поставлена под сомнение сама возможность счастливой семейной жизни. Будучи сторонником демократических взглядов, Руссо строит свои произведения с антифеодальной точки зрения. «Новая Элоиза» основана на

⁶⁷ Бахтин М. М. 1975: указ. соч., с. 381.

⁶⁸ Имеется в виду философская система Дж. Локка и его взгляды на первобытное состояние человека как на состояние равенства и свободы. Об этом подробнее см.: Французская литература // *История всемирной литературы*. Т.5. М., 1988, с. 90–158.

конфликте нового поколения и «старых» людей феодального общества. В романе кроме семейной проблемы, выставляются и проблемы воспитания. Семья же фигурирует не только как родовое учреждение, но и как коллектив, в которой проявляется своеобразная утопия Руссо о будущем обществе. В общем, ярко поставлены вопросы о коренном изменении общественных и семейных отношений, о реформе воспитания. На сентиментальный роман Руссо, как это было отмечено Бахтиным, огромное влияние имела идиллия, что хорошо наблюдается как в «Новой Элоизе», так и в «Исповеди».⁶⁹ Семья как родной и идиллический мир, в котором, выражаясь словами Бахтина, нет «ничего чужого, случайного, непонятного», показан в романе «Индиана» Ж. Санд. Главные персонажи романа (Индиана и Ральф Браун), став мужем и женой живут в гармонии и уединении на одном из островов Индийского океана.

Особая роль в развитии семейного романа принадлежит О. Бальзаку, в творчестве которого семья становится отражением социальной истории, тех законов, которые не только лежат в основе общественной жизни, но определяют сознание каждого человека в его подчиненности всеобщему. В «Евгении Гранде» (1833), составляющем часть цикла сочинений «Человеческая комедия» и переведенным впервые на русский язык Достоевским, романист описывает судьбу девушки, живущей в обществе, в котором все подчинено власти денег. Через неблагоприятную жизнь семьи, житейским принципом которого стала цель отца – сбережение и приумножение капиталов, показана история, социология и философия Франции, которая сложилась после революции. Одновременно Бальзак показывает как жестокий бездушный социум калечит людей, их частную жизнь, каким образом становится человек объектом спекуляций как членов собственной семьи, так и общества вообще, т. е. остро ставится вопрос о месте человека в капиталистическом обществе. В этот процесс включается и Э. Золя, который продолжает тему роковой зависимости человека от взрастившей его среды, настаивая на исключительном значении наследственности. Среди многих произведений автора «самым семейным» считается серия «Ругон-Маккары», которая представляет собой грандиозную

⁶⁹ «Исповедь» Руссо не считается семейным романом, но в ней четко прослеживается след жанра идиллии. Эта идиллия, связанная с идеей «золотого века», ее характерные признаки и особенности языка хорошо исследованы в статье Г. Ш. Хорват «Язык золотого века – золотой век языка». См.: S. Horváth G.: Az aranykor nyelve – a nyelv aranykora // *A regény nyelvei. Az első veszprémi regénykollokvium*. Szerk. Kovács Árpád. Bp., 2005, с. 69–91.

картину социальных отношений в эпоху второй империи. Золя дает здесь очень полное, непосредственное и органическое, во всех своих элементах жизненное раскрытие бытия мелкой буржуазии. «Госпожа Бовари» (1857) Г. Флобера – тоже одна из разновидностей французского семейного романа, которого считают «подлинным шедевром реализма».⁷⁰ В романе реалистически показаны противоречие и пошлость провинциальной буржуазной жизни.

Из немецких семейных романов были упомянуты только «Будденброки», а между тем есть немало ранних примеров, которые повлияли и на развитие русского романа. Это, например, «Избирательное сродство» И.-В. Гете, где проповедовалась свобода любви, уступающей в конечном счете семейным устоям. А. Лафонтен написал более ста пятидесяти романов, представляющих собой сентиментальные и поучительные рассказы о семейной жизни, которые приобрели популярность и за границами Германии. Но в период романтики Лафонтен был предметом ожесточенных нападков со стороны литературных деятелей. Например, А. С. Пушкин, в «Евгении Онегине» иронизируя над наивными представлениями Ленского об ожидавшем его семейном счастье, сравнивает их с «утомительными картинами»⁷¹ романов Лафонтена.

По всей вероятности, дифференциация жанров по тому или этому принципу⁷², как это видно на примере семейного романа, – далеко не легкая вещь. В случае семейного романа само своеобразие предмета изображения (семья или несколько поколений, охватывающих множество лиц) определило специфику жанра, которого мы выше определяли как синтез психологического, социального, философского, воспитательного и т. д. романов,

⁷⁰ Рыкова Н.: Флобер // *Литературная энциклопедия* в 11 т. М., 1929 – 1939, Т. 11., стб. 766.

⁷¹ Ср.: «Он весел был. Чрез две недели
Назначен был счастливый срок.
И тайна брачная постели
И сладостной любви венки
Его восторгов ожидали.
Гимена хлопоты, печали,
Зевоты хладная чреда
Ему не снились никогда.
Меж тем как мы, враги Гимена,
В домашней жизни зрим один
Ряд утомительных картин,
Роман во вкусе Лафонтена...». (гл. 4, строфа L). См.: Пушкин А. С.: *Евгений Онегин* // его же: *Собрание сочинений в десяти томах*, Т. 4. М., 1960, с. 93.

⁷² Напр., по историческим эпохам, по принципу содержательно-формальных доминант и т. д.

репрезентированных в самых разнообразных стилях, присущих направлению сентиментальной, реалистической, натуральной, романтической и т. д. школ, и воплощенных в форму мемуара, письма, дневника и исповеди. В такой ситуации особое значение получает трактовка Бахтиным романа как «единственного становящегося и еще не готового жанра». Будучи жанром, отражающим становящуюся действительность, роман и сам находится в процессе постоянного становления, поэтому задача дифференциации и фиксирования романских жанров часто загоняет литературоведов в тупик. Особенно трудной становится эта задача, если перейти на русскую почву, где форма романа появилась значительно позже, чем в Западной Европе и, как отмечалось критиками и писателями, имела своеобразный путь, полный новаторством и неконвенциональным подходом, в результате чего наблюдается *внутренняя эволюция*.⁷³

Принято считать, что русскими писателями не было создано классических образцов семейного романа с его типичным хронотопом и проблематикой, но традиции семейного романа оказали принципиальное влияние на историю русской литературы.⁷⁴ Так например, не только в творчестве И. А. Гончарова и И. С. Тургенева становится важнейшим мотивом любовь к усадебным, родовым формам жизни героев, но уже в произведениях Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского и А. С. Пушкина прослеживается этический ориентир на семейные идеалы. Наиболее же ощутимы традиции семейного романа в творчестве современников Достоевского: М. Е. Салтыкова-Щедрина⁷⁵, Л. Н. Толстого⁷⁶ или

⁷³ В. А. Надзевецкий под внутренней эволюцией русского романа понимает диалектическое самодвижение жанровых фаз. Ср.: Надзевецкий В. А.: Русский роман XIX века: задачи и перспективы целостной жанровой истории // *Вестник Московского Университета*. Сер. 9. Филология, 2013, № 2, с. 59.

⁷⁴ «К русским романам, обязанным своим рождением началу первому (имеется в виду иноязычный образец жанра – В. Э.), были отнесены нравоописательный дидактический роман 1810 – 1820-х годов, романы исторический („вальтерскоттовский”), романтический, сандовского типа и семейный», – пишет В. А. Надзевецкий, определяя истоки русского романа XIX века. См.: Надзевецкий В. А. 2013: указ. соч., с. 58.

⁷⁵ Напр., изображение непримиримого конфликта отца и сына, между прочим, взаимно любящих друг друга, в «Больном месте» (1879), который разрешается катастрофой, но можем упомянуть и роман «Господа Головлевы» (1875), в котором тоже выявляется проблема семьи.

⁷⁶ В творчестве романиста наблюдается движение к минусу: в автобиографических повестях, «Семейное счастье» (1859), а также в «Воине и мире» (1868 – 1869) он твердо отстаивает ценность семейной жизни, в «Анной Каренине» (1875 – 1877) же видим изображение распада семьи Карениных на фоне счастливой семейной жизни Левиных, что говорит о сомнениях писателя по поводу его достижимости.

С. Т. Аксакова.⁷⁷ Но, как уже было указано, классических форм европейского семейного романа не было в России, причиной чему может быть, с одной стороны, несходство семейных идеалов русских писателей, что указывает на существенную разницу между западноевропейской и русской ментальностью и ценностными ориентирами. Вышеуказанные основные стимулы западноевропейского семейного романа чаще всего не имели решающего значения для русских разновидностей данного жанра, хотя и учитывались при их становлении. С другой стороны, семейный роман входит в русскую литературу скорее всего в процессе творческих споров, чем через прямое наследование. Именно поэтому наблюдаются в творчестве русских писателей «нового времени» такие приемы, как пародирование жанров, ставших «шаблонными». Стоит только вспомнить указанный выше пушкинский пример, осмеивающий сентиментальный семейный роман Лафонтена.⁷⁸ Приметно, что значительная часть крупных произведений, базированных на проблеме семьи, а также ее распада, вышла в основном в 1870-х годах. Ориентированность писателей этого периода на семейную тему объясняется историческим отрезком времени, полного социальных противоречий. Социально-нравственный кризис русского общества этого периода, связанный с реформами в России, вызвал духовный кризис общественных деятелей, в том числе и писателей, которые в этот период глубоко задумываются о роли семьи в обществе, приходят к осмыслению ее проблем в государственном строительстве. Одним из таких деятелей-писателей кроме Толстого, как известно, был Достоевский, который с начала 1870-х годов постоянно занимается проблемой семьи и поколений, о чем свидетельствуют его

⁷⁷ Например, «Семейная хроника» (1856), которого считают своего рода прообразом русского семейного романа. В. В. Кожин отмечает: «Аксаковская книга стала своего рода прообразом величайших семейных романов „Война и мир” и „Анна Каренина” Л. Н. Толстого, „Подросток” и „Братья Карамазовы” Ф. М. Достоевского и других». Ср.: Кожин В. В.: *Победы и беды России. Русская культура как порождение истории*. М., 2005, с. 115.

⁷⁸ Но стоит заметить, что процесс этот наблюдается не только среди русских писателей. Известно, что в «Истории Тома Джонса, найденыша» Г. Филдинга есть немало характеров-пародий на «Клариссу» С. Ричардсона. Ироническую оценку содержит и сцена из «Анны Карениной», в которой Анна на обратной дороге из Москвы в Петербург читает английский роман, в котором герой достигает свое «английское счастье». На этом пункте ей почему-то становится стыдно и она прекращает чтение, что говорит о том, что «английское счастье», изображенное в английском сентиментальном романе, невозможна на русской почве и не может быть жизненной целью русской женщины – Анны. Прием пародирования Бахтин называет «самокритичностью» романа, которая таким образом способствует дальнейшему развитию жанра романа. См.: Бахтин М. М. 1975: указ. соч., с. 450.

черновые записи. В это время у писателя возникает мысль написать роман об «отцах и детях» и об их соотношениях, которая отразилась позднее в «Братьях Карамазовых». В своих публикациях, описывая русскую семью пореформенного периода, в которой распались внутренние связи и которая находится в состоянии «хаоса» и «беспорядка», Достоевский обозначил ее термином «случайное семейство», который с тех пор срос с именем писателя.

1.5. Эволюция понятия «случайное семейство» в творчестве Достоевского

В июльско-августовском выпуске «Дневника писателя» за 1877 г. Достоевский подробно объясняет, что он имеет в виду под названием «случайное семейство», которое первоначально было употреблено им в заключительных строках романа «Подросток»⁷⁹: «Современное русское семейство становится все более и более случайным семейством. Именно случайное семейство – вот определение современной русской семьи. Старый облик свой она как-то вдруг потеряла, как-то внезапно даже, а новый... в силах ли она будет создать себе новый, желанный и удовлетворяющий русское сердце облик? Иные и столь серьезные даже люди говорят прямо, что русского семейства теперь „вовсе нет“. Разумеется, все это говорится лишь о русском интеллигентном семействе, то есть высших сословий, не народном. Но, однако, народное-то семейство – разве теперь оно не вопрос тоже?» (25/173). Так, по мнению писателя, возникновение «случайных семейств» было характерным явлением русской пореформенной жизни во всех слоях общества. В критике принято считать, что «случайное семейство» является ведущей темой писателя, и что сам он – мастер изображения такого рода семейств и вообще, русского хаоса. При этом противопоставляют ему Толстого, изображавшего, как сказал

⁷⁹ Ср.: «... уже множество таких, несомненно, родовых, семейств русских с неудержимою силою, переходят массами в семейства случайные и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе. Тип этого случайного семейства указываете отчасти и Вы в Вашей рукописи. Да, Аркадий Макарович, Вы – член случайного семейства, в противоположность еще недавним родовым нашим типам, имевшим столь различные от ваших детство и отрочество. Признаюсь, не желал бы я быть романистом героя из случайного семейства! Работа неблагоприятная и без красивых форм» (13/455). См.: Достоевский Ф. М.: *Полное собрание сочинений в тридцати томах*, Л., 1972 – 1976. Все ссылки на тексты автора даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

Достоевский, «стройные» и «отчетливые» семьи. Следовательно, проблема семейной среды в основном рассматривалась исследователями в связи с концепцией «случайного семейства». А между тем, нам кажется, что романист не всегда был так однозначен.

Понятие *семья* и ассоциативно связанные с ним понятия *дом, отец, мать, родители, дети, очаг, любовь* и т. д. являются архаическими концептами русского (но не только!) патриархального сознания, в которых аккумулированы важнейшие представления о материальной и духовной культуре, передающиеся от поколения к поколению. Соединяя слово *семья* с эпитетом *случайный* Достоевский актуализирует универсальную оппозицию *свой–чужой* и указывает не только на нравственные и социологические перемены, происходящие в современном ему обществе, но и на традиционную ценность *семьи*. Подтверждение нашего мнения найдем в позиции автора, в понимании которого *случайность* семейств является новым, «недавним» созданием, «продуктом» эпохи, потерявшей «скрепляющие» идеи (12/185), то есть семья органически не содержит в себе хаос и беспорядок времени – она и в этом *случайном* виде хранит семя народного, патриархального начала, к которому надо стремиться. Поэтому термин Достоевского мы считаем таким же двойственным феноменом, базирующимся на оппозиции *тезис–антитезис*, как и все его творчество. В его произведениях изображается не только распад русских семей (хотя и доминирует, особенно в последних романах), но и память об *идиллической, деревенской* семье. Если проследить все творчество писателя с учетом семейной идеи, то мы предполагаем, что в нем наблюдается тот же процесс, что и в исторической эволюции западноевропейского романа, характеризуемой сдвигом от начального идиллического мира⁸⁰ до его разрушения.⁸¹

На основе вышесказанного обратимся к «Бедным людям», чтобы рассмотреть в нем особенности воспроизведения семьи и выявить модель представления раннего Достоевского о семейном институте. Мы предполагаем, что изображение семьи и взаимоотношений ее членов, относительно всего

⁸⁰ Изображение семьи как убежища, храма любви и хранителя духовных ценностей. Примером могут быть романы «Эдинбургская темница» В. Скотта, «Индиана» Ж. Санда, «Обломов» И. А. Гончарова или природоцентричный роман Руссо.

⁸¹ Изображение распада семьи и утраты духовных ценностей, как напр., в романах «Сага о Форсайтах» Дж. Голсуорси, «Будденброки» Т. Манна или «Евгения Гранде» О. Бальзака.

творчества писателя, имеет формирующийся характер, поэтому нашей дальнейшей целью будет продемонстрирование стадий этой «эволюции», на конечном этапе которой фигурирует созданное им «случайное семейство». Характерные особенности, тематика и проблематика «случайного семейства» будут выявлены на материале романа «Братья Карамазовы».

Варенька, чтобы слезать «что-нибудь угодное и приятное» за хлопоты Девушкина, посылает ему тетрадку, в которую она записала воспоминания о жизни в Покровском. Перед нами предстает подобная обломовской деревенская идиллия, где ребенок живет в семейном счастье (ср.: «Детство мое было самым счастливым временем моей жизни» 1/27) и абсолютной гармонии с природой. Дом Вареньки – это, выражаясь словами Бахтина, «родной мир семьи, где нет ничего чужого, случайного, непонятного», т. е. тот же покров и убежище, который был в западноевропейском семейном романе в период расцвета сентиментализма.⁸² Родной угол предстает как обособленный мир. Бахтин, говоря о семейной и земледельческой идиллии, отмечал важность мотива еды⁸³, который появляется, например, в «Юлии или Новой Элоизе» Руссо. Все эти элементы присутствуют в воспоминании Вареньки и получают особый акцент на фоне контраста петербургской бескоренной жизни: «Мы жили в одной из деревень князя, и жили *тихо, неслышно, счастливо*⁸⁴ ...» (1/27). Далее: «Сидела бы я в маленькой *комнатке нашей, у самовара, вместе с нашими*; было бы так *тепло, хорошо, знакомо*» (1/28). В описании деревенской жизни доминирует руссоистская концепция о взаимодействии природы и человека:

Я была такая резвая маленькая; только и делаю, бывало, что бегаю по полям, по рощам, по саду [...]. Бывало, с самого раннего утра убегу или на пруд, или в рощу, или на сенокос, или к жнецам – и нужды нет, что солнце печет, что забежишь сама не знаешь

⁸² В. В. Виноградов в статье «„Бедные люди“». Сюжет и архитектура» называет историю Вареньки «традиционным остовом сюжета сентиментального романа». В дальнейшем ученый перечисляет элементы сентиментального романа в линии героини, но в то же время выделяет формы повествования, присущие поэтике «натуральной» школы (напр. описание образа Покровского), чтобы показать оригинальность Достоевского, сумевшего осуществить необыкновенный синтез стилей. См.: Виноградов В. В.: «Бедные люди». Сюжет и архитектура. // Kovács Árpád (szerk.): *Dosztójevszkij. Filológiai szöveggyűjtemény*, Budapest, 1985, с. 149–151.

⁸³ См.: Бахтин М. М. 1975: указ. соч., с. 375–376.

⁸⁴ Во всех цитатах курсив тут и далее наш – В. Э.

куда от селенья, испарапаешься об кусты, разорвешь свое платье, – дома после бранят, а мне и ничего (1/27); или:

Я помню, в двух шагах от нашего дома, под горой, было озеро. Это озеро, – я как будто вижу его теперь, – это озеро было такое широкое, светлое, чистое, как хрусталь! Бывало, если вечер тих, – озеро покойно; на деревьях, что по берегу росли, не шелохнет, вода неподвижна, словно зеркало. Свежо! холодно! Падает роса на траву, в избях на берегу засветятся огоньки, стадо пригонят – тут-то я и ускользну тихонько из дому, чтобы посмотреть на мое озеро, и засмотрюсь, бывало. Какая-нибудь вязанка хворосту горит у рыбаков у самой воды, и свет далеко–далеко по воде льется. Небо такое холодное, синее и по краям разведено все красными, огненными полосами, и эти полосы все бледнее и бледнее становятся; выходит месяц; воздух такой звонкий, порхнет ли испуганная пташка, камыш ли зазвенит от легонького ветерка, или рыба всплеснется в воде, – все, бывало, слышно. По синей воде встает белый пар, тонкий, прозрачный. Даль темнеет; все как-то тонет в тумане, а вблизи так все резко обточено, словно резцом обрезано, – лодка, берег, острова; бочка какая-нибудь, брошенная, забытая у самого берега, чуть-чуть колыхнется на воде, ветка ракитовая с пожелтелыми листьями путается в камыше, – вспорхнет чайка запоздалая, то окунется в холодной воде, то опять вспорхнет и утонет в тумане. Я засматривалась, заслушивалась, – чудно хорошо было мне! А я еще была ребенок, дитя! (1/83).

Семейная связь основана на любви и взаимопонимании, где утешают ребенка народными сказками, причем, при упоминании родных употребляются просторечные формы, что является, как это указывалось Богдановым, одной из характерных стилистических приемов семейного романа: «все думаю про домашний наш угол, про *батюшку*, про *матушку*, про мою старушку няню, про нянины сказки» (1/28). На будничных примерах многократно подчеркивается веселая и счастливая деревенская жизнь и уют родного дома, где идет общая работа, создающая опять-таки атмосферу семейной и земледельческой идиллии:

Прибежишь, запыхавшись, домой; дома *шумно*, *весело*; раздадут нам, всем детям, работу: горох или мак щелушить. Сырые дрова трещат в печи; матушка *весело* смотрит за нашей *веселой* работой; старая няня Ульяна рассказывает про старое время или страшные сказки про колдунов и мертвецов. Мы, дети, жмемся подружка к подружке, а *улыбка* у всех на губах (1/84).

По мнению В. Г. Щукина, изображенный Варенькой родной кров является частью архаического сознания, характерного для патриархальной деревни.⁸⁵ Эта черта, как ни странно, одновременно роднит и разделяет эти эпизоды с подобными картинами европейских романов. Конечно, как это бывает всегда у Достоевского, показан и другой, негативный полюс этого идиллического мира в виде мрачной, враждебной петербургской жизни – происходит разрушение идиллии, и тем – семьи. Изображаются бедные, голодающие семьи, живущие в сырых и душных комнатках.

Семейная идиллия Вареньки не является доминантой повествования, и мы обратились к ней только для того, чтобы выявить особенность концепции семьи у Достоевского и рассмотреть стадии ее формирования. Наше наблюдение позволяет сделать вывод о том, что в первом романе автора еще нет абсолютной деформации семейного института⁸⁶: в противовес «целым семьям бедняков» ставится семейная идиллия ребенка-Вареньки, в которой открываются семантические пласты как западноевропейского семейного романа, так и архаического русского мира; образуется дихотомия действительного и идеального, а также оппозиции *прежде–теперь*, *свой–чужой*.

Следующий этап в концепции семьи Достоевского представляет повесть «Нечка Незванова», героиня которой констатирует, что живет в «странной семье»:

Я очень хорошо узнала, – но не знаю, как это сделалось, – что живу в странном семействе и что родители мои как-то вовсе не похожи на тех людей, коте мне случалось встречать в это время (2/160).

Это «странное семейство», конечно, уже не та идиллическая семья, в которой выросла Варенька, и влияет на Нечку фантастическим образом («я сама сделалась таким странным, фантастическим ребенком», 2/160), в результате чего

⁸⁵ Щукин В.Г.: Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки // *Вопросы философии*, 1996, №1, с. 140.

⁸⁶ А. В. Ляпина, рассматривая элементы романа, которые входят в семантическое поле определения «случайное семейство», приходит к выводу, что они фигурируют уже в первом романе писателя вполне заметном виде. Соглашаясь с рассуждениями исследовательницы отметим, что тем не менее в романе показано не только деструктивное начало современных автору семей. См.: Ляпина А. В.: Основные мотивы семантического поля «случайное семейство» в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» // *Вестник Омского Университета*, 2013, №4 (70), с. 292–297.

героиня живет неестественной для девятилетнего ребенка внутренней жизнью и взрослеет с необычайной скоростью («непостижимою, утомляющею быстротой началось мое развитие» (там же). Как ни странно, она способна видеть такие тонкости жизни, которых не видят и не осознают взрослые:

Отчего, – думала я, – отчего я вижу других людей, как-то и с виду непохожих на моих родителей? Отчего я замечала смех на других лицах и отчего меня тут же поражало то, что в нашем углу никогда не смеются, никогда не радуются? Какая сила, какая причина заставила меня, девятилетнего ребенка, так прилежно осматриваться и вслушиваться в каждое слово тех людей, которых мне случалось встречать или на нашей лестнице, или на улице, когда я повечеру, прикрыв свои лохмотья старой матушкиной кацавейкой, шла в лавочку с медными деньгами купить на несколько грошей сахару, чаю или хлеба? Я поняла, и уж не помню как, что в нашем углу – какое-то вечное, нестерпимое горе (2/160–161).

Членов «странной семьи» овладело *какое-то вечное горе*. Семейный дом («наш угол», то есть комнатка на чердаке) как родной край и убежище тут уже теряет свою актуальность – в нем нет смеха и радости, любви и взаимопонимания. Трансформация семейной жизни происходит последовательно вокруг мотива *странный*: уже в самом начале произведения отмечается *странность* отчима Неточки, который в двадцать два года познакомился с одним *странным* человеком-капельмейстером своего оркестра; связь их тоже *странная*, как в общем и все человеческие связи отчима, отличающиеся *странностью*. Житье самой Неточки у родителей, как и все ее детство, имеет темный, *странный* колорит, в последствии чего у ребенка рождаются *странные* мысли, способствовавшие ее *странному* сближению с отцом. Смерть родителей заставляет ее жить в других семьях, таким образом, жизнь *странной* девочки разворачивается в трех семействах, в которых рассматриваются те же разрушения родственных связей, которые отличаются только формой и степенью этого разрушения. Во всех семьях Неточка живет обособленно, что позволяет ей остаться в дистанции и стать личностью намного глубже и нравственнее членов этих *странных* семейств – иначе она не осознавала бы все тонкости характеров и связей, которые являются стержнем ее повествования. Как верно отмечает Т. С. Соколова, «развитие личности героини идет по конструктивному пути, развитие семейных отношений в тех домах, где она оказывается, – по

деструктивному пути».⁸⁷ На таком контрасте и строится поэтика повести. Этот принцип позволяет сделать вывод о том, что концепт «случайного семейства» в творчестве писателя не сформировался до конца: «странное семейство» отличается от «случайного семейства» главным образом в том, что последнее, как указывалось выше, является продуктом «новой» жизни переходной эпохи. Следовательно, росший в таком семействе ребенок должен отражать хаос и беспорядок среды, тогда как в определении «странного семейства» доминирует родительское начало. Связь родителей, в отличие от связей «случайного семейства», поначалу основывалась на любви (ср.: «Это второе замужество принесло ей много горя, хотя и было *сделано по любви*», 2/142), несмотря на взаимное непонимание, которое позже становится устойчивым мотивом совместной жизни, заканчивающейся, как правило, трагедией. Этот, казалось бы, незначительный факт с точки зрения сюжета, опять указывает на разнородность смыслового пространства разбираемых нами понятий. Стоит заметить, что в семантическое поле «странного семейства» уже входят мотивы *непонятности* и *неясности*, и тем – *одиночества*, но мотив *хаоса* и *беспорядка* не проявляет себя активно. Омацу Ре⁸⁸, как и цитированная нами выше Соколова, рассматривая тему «случайного семейства» в романе «Неточка Незванова», в основном выделяет мотивы, которые связывают роман с концепцией, встречающейся в позднем творчестве писателя. Единственный момент, когда отмечается различие «случайного» и «странного» семейств, это весьма лаконичное заключение в исследовании Соколовой, согласно которому в поздних произведениях Достоевского расширяется масштаб проблемы «случайного семейства», и с тем – угол зрения.⁸⁹

Первые романы «пятикнижия» писателя говорят о дальнейшем формировании тематики и проблематики «случайного семейства». Как

⁸⁷ Соколова Т. С.: Типология «странного семейства» в повести Ф.М. Достоевского «Неточка Незванова» // *Вестник ТГПУ*, 2014, 7 (148), с. 168.

⁸⁸ Омацу Ре.: Воплощение концепции «случайное семейство» в романе Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» // *Новый взгляд*, 2005. Вып. 4, с. 16–21.

⁸⁹ Ср.: «Если в „Неточке Незвановой” искаженная семейная среда, в которой формируется личность героини, рассматривается как нечто странное, нерядовое, то в „Дневнике писателя”, в романе „Подросток” нарушение традиционных семейных отношений представлено как явление широко распространенное, как показатель состояния общества». См.: Соколова Т. С.: указ. соч., с. 169.

указывалось выше, определение «случайное семейство» первоначально было употреблено им в заключительных строках романа «Подросток». В следующих за ним романах выводятся разные типы «случайных семейств», наполняя семантическое поле понятия новыми индивидуально-авторскими мотивами и смыслами. Но согласно общеизвестному в достоеведении тезису, концепция «случайного семейства» получила окончательное свое художественное воплощение в последнем романе. Роман «Братья Карамазовы» писался в обстановке нарастающего в стране революционного кризиса, в период усиленного развития капитализма в России и высшего подъема народнического освободительного движения. Несмотря на влияние реакционных славянофильско-монархических идей и враждебное отношение писателя к революционному движению, он остро осознавал, что русское общество находится в состоянии глубокого брожения, переживает идейный и нравственный кризис огромной силы и напряжения.⁹⁰ В таких условиях формируются семьи, изображенные в романе. Находящаяся в центре романа семья Карамазовых и другие описанные в нем семьи (Хохлаковы, Снегиревы) представляют собой различные с социальной и психологической точек зрения варианты общего типа «случайного семейства». Во всех этих семьях нет «благообразия», в них происходит скрытая или открытая борьба, усиливается взаимная вражда и соперничество между поколениями. На основе этих семейных отношений, а также опираясь на характеристику, данную многократно в статьях и произведениях «Дневника писателя» 1870-х годов, становится возможным вывести основные черты «случайного семейства», сложившегося у Достоевского к этому времени.

Итак, «случайное семейство» – это, во-первых, семья, утратившая свое традиционное патриархальное отношение, нет единого, цельного примера отца, как главы семьи, и поэтому нет в ней общей, соединяющей силы и идеи.⁹¹ Эта

⁹⁰ Фридлендер Г. М. 1964: указ. соч., с. 325.

⁹¹ Ср.: «[с]лучайность современного русского семейства, по-моему, состоит в утрате современными отцами всякой общей идеи, в отношении к своим семействам, общей для всех отцов, связующей их самих между собою, в которую бы они сами верили и научили бы так верить детей своих, передали бы им эту веру в жизнь. Заметьте еще: эта идея, эта вера – может быть, даже, пожалуй, ошибочная, так что лучшие из детей впоследствии сами бы от нее отказались, по крайней мере, исправили бы ее для своих уже детей, но все же самое присутствие этой общей, связующей общество и семейство идеи – есть уже начало порядка, то есть

черта четко вырисовывается в семье Карамазовых. Федор Павлович Карамазов, разбогатевший приживальщик и шут, отличающийся цинизмом и моральной распущенностью, проявляющейся в его чрезмерном сладострастие. Три его сыновья, а также незаконный сын Смердяков, родились от разных женщин (Митя – от первой, Иван и Алеша – от второй жены, а Смердяков – от полуумной сироты Лизаветы Смердящей), с которыми он, разумеется, сошелся не по любви, что обостряет проблему «случайности». Следовательно, нет ничего общего в семье, что могло бы объединить их. Всех своих сыновей Федор Павлович «спровадил» на попечение слуги Григория, не чувствуя по отношению к ним никаких родительских и моральных обязательств, что является второй характерной чертой «случайного семейства».⁹² Сыновья, кроме Смердякова, который остался у Григория, получают образование благодаря старухе-генеральше. В-третьих, в нем господствует беспорядок и хаос, которое отражается в отсутствии взаимной любви. Члены семьи, кроме Алеши, не проявляют ни любви, ни даже привязанности друг к другу; тут уже нет той естественной природной связи, данной в концепции Руссо⁹³, что обусловлено, конечно тем, что и не знают друг друга – они сходятся все вместе в первый раз в жизни в келье старца Зосимы, и встреча эта характеризуется криком и скандалами, которые являются предпосылкой к дальнейшим картинам их жизни. А. В. Ляпина в указанной выше статье выделяет мотив *сиротства*, как один из характерных черт «случайного семейства». Если рассмотреть этот мотив в тексте «Братьев Карамазовых», то высказывание исследовательницы оказывается верным в максимальной мере. В романе нет ни одной полной семьи, кроме семьи штабс-капитана, но как известно, мать детей – больная женщина, не способная встать с кровати, то есть она то же самое, что и безногая дочка Нина. Хотя члены

нравственного порядка, конечно, подвержено изменению, прогрессу, поправке, положим так, – но порядка. Тогда как в наше время этого-то порядка и нет, ибо нет ничего общего и связующего, во что бы все отцы верили, а есть на место того или: во-1-х, поголовное и сплошное отрицание прежнего (но зато лишь отрицание и ничего положительного)» (25/178–179).

⁹² Ср.: «ленивое отношение к делу, вялые и ленивые отцы, эгоисты: „Э, пусть будет, что будет, чего нам заботиться, пойдут дети, как и все, во что-нибудь выровняются, надоедают только они очень, хоть бы их вовсе и не было!“. Таким образом, в результате – беспорядок, раздробленность и *случайность* русского семейства» (25/179)

⁹³ Фридлиндер в Примечаниях к роману указывает на знакомство писателя с идеей Вл. Соловьева о соотношении природного и нравственного начал человеческой личности. Соловьев утверждал, что по природе люди чужды и враждебны друг другу (эта идея появляется в романе через уста Ивана, в главе «Бунт»), и братство людей возможно только «на основании нравственного начала» (15/417).

этой семьи проявляют взаимную любовь, жизнь их отражает весь *беспорядок* эпохи, о котором постоянно говорит писатель. Бедность и нищета, болезни и унижения – вот характеристика семейной жизни Снегиревых. Смерть Илюши является следствием публичного унижения его отца Митей Карамазовым, случай этот призван показать пропасть, образовавшийся между слоями общества: богатые могут унижать бедных и беззащитных без всяких последствий, причем ни в высших, ни в низших слоях общества не видим минимального учета человеческого достоинства.

С чрезвычайной остротой показаны в линии Карамазовых и Снегиревых все симптомы эпохи, которые приводят к отцеубийству, что по нашему мнению, является кульминационной чертой «случайного семейства», данного в романе, что в общей характеристике понятия получает четвертое место. Вражда и соперничество между поколениями одной семьи приводит к убийству Федора Карамазова, а вражда и антагонизм между слоями общества – к другому типу отцеубийства. Для Илюши публичное унижение отца, из-за чего начинается унижение школьниками его самого – это такое же отцеубийство, как и физическое отцеубийство в семье Карамазовых. Известно, что на фактическом уровне из-за оказанного «скверным случаем» потрясения души заболевает и умирает сын, а не отец. Но сын этот очень часто проявлял себя отцом более, чем штабс-капитан⁹⁴, который, как и все отцы «случайных семейств», чаще ходит за бутылками, чем за собственной семьей. Таким образом, пьянство – пятая характерная черта «случайного семейства», которое устойчиво демонстрируется почти во всех произведениях Достоевского, как одно из страшнейших болезней общества. В «Братьях Карамазовых» проблема пьянства, влияющая на семейную жизнь, передается устами Зосимы: «Народ загноился от пьянства и не может уже отстать от него. А сколько жестокости к семье, к жене, к детям даже; от пьянства все» (14/286). Пьянствующие отцы уходят от семейных проблем, не выполняют своих отцовских долгов – черта эта частично верна в связи с штабс-капитаном (ведь он встретился с Митей именно в трактире), затем в связи с Митей, но

⁹⁴ Например, мать говорит о нем: «только ведь у меня и есть, что Илюшечка из класса придет и любит. Вчера яблочко принес» (14/184). После смерти Илюшечки отец плачет, зовя его «батюшкой» (15/194).

сконцентрирована она в образе Федора Карамазова.⁹⁵ В-шестых, выделим ту черту «случайного семейства», которая была отмечена почти всеми исследователями Достоевского, а именно – появление страдающих детей. На этой точке мы не будем останавливаться отдельно, так как об этом сказано очень много.⁹⁶

Выделив основные черты понятия «случайного семейства», проявляющиеся в романе «Братья Карамазовы»⁹⁷, считаем нужным отметить, что вопреки тому, что в романе нет ни одной классической, патриархальной семьи, все же изображены такие образы и человеческие связи, которые могут быть образцом подобной семьи. Например, старец Зосима, как православный отец, может понять и утешить всех проходящих к нему, он врачует и телесные, и душевные недуги.⁹⁸ Он стремится объединить всех этих людей чувством любви и восстановить утраченные связи с «миром горним». Старец приобрел большинство сторонников в монастыре, а также воспитал достойного ученика в лице Алеши, способного продолжить его дело, то есть основал семью «прочную и верную», отличающуюся от семей, члены которых связаны с родом. Алеша в свою очередь предстает отцом другой, будущей семьи, соединенной взаимной любовью.⁹⁹

Как указывалось выше, в центре нашей работы стоит проблема концепта *дитя*, с которой тесно связывается проблематика *семьи*. Так как *семья* сама по

⁹⁵ См. напр., главу «За коньячком», где прекрасно показан опустошенный душой человек, не умеющий владеть собой и меняющий свое поведение в мере того, сколько коньяка удалось ему выпить.

⁹⁶ В следующей части нашей работы в связи с детской темой в творчестве Достоевского, будет рассмотрено несколько статей, в центре внимания которых стоит тема «страдающих детей». Нами будет также рассмотрена функция образов страдающих детей, данные в главе «Бунт».

⁹⁷ Черты этих семей, кстати, прекрасно суммированы в речи Фетюковича на суде, на что публика отзывается исступленным аплодированием. См. главу «Прелюбодей мысли» (15/167–172).

⁹⁸ Как замечает Алеша, все проходящие к нему в первый раз, «входили в страхе и беспокойстве, а выходили от него почти всегда светлыми и радостными, и самое мрачное лицо обращалось в счастливое» (14/28).

⁹⁹ Алеша называет школьников «милыми моими детьми» (15/195), которые в свою очередь уверяют его в любви (15/196) и обещают остаться во взаимном братстве. Ср.: «И вечно так, всю жизнь рука в руку! Ура Карамазову! – еще раз восторженно прокричал Коля, и еще раз все мальчики подхватили его восклицание (15/197). Таким образом этот круг друзей и братьев тоже можем считать семьей, главой которого является Алеша.

себе не является предметом нашего исследования, но в то же время обойти ее невозможно, мы решили рассмотреть роман «Братья Карамазовы» в рамках жанра семейного романа. Подытоживая сделанный выше обзор литературы можем заявить, что в «Братьях Карамазовых», хотя он не входит в ряд классических образцов жанра, наблюдаются такие общие черты западноевропейского семейного романа как жизнь и быт семьи, проблема поколений. При этом важно, что речь идет не только о двух поколениях семьи Карамазовых. В примечаниях на роман отмечается, что повествование имеет более широкий характер: тут говорится о прошедшем, настоящем и будущем России.¹⁰⁰ Историческая действительность и морально-нравственные проблемы эпохи ощущаются в романе с начала до конца.

Наш микроанализ, связанный с концепцией семьи в произведениях Достоевского, показал, что ей характерны те же стадии формирования, которые наблюдались при жанровой эволюции семейного романа (сдвиг от идиллии к распаду). В романе «Бедные люди», в линии Вареньки появляется семейная идиллия, корни которой уходят как к начальному этапу западноевропейского романа, так и к православному фольклору, хотя уже видны симптомы «случайного семейства». В повести «Неточка Незванова» фигурирует «странная семья» как прообраз «случайного семейства», но пока его масштабы не велики – остаются в рамках одной семьи. В «Братьях Карамазовых» уже видны все характерные черты «случайного семейства», расширяются масштабы семейных проблем. Общественные и нравственные кризисы страны оставили существенные следы на всех семьях романа. Но, как известно, у Достоевского внутрисемейные конфликты поставлены на особый философский уровень, с которым не встречаемся в западноевропейских семейных романах XIX века, что лишний раз указывает на уникальность и новаторство писателя.

¹⁰⁰ Ср.: «Представители уходящего прошлого, „отцы” – Федор Павович Карамазов, Миусов, штабс-капитан Снегирев, госпожа Хохлакова и др. – противопоставлены здесь воплощающему „настоящее” России, взятому в различных тенденциях его нравственной и идейной жизни поколению, к которому принадлежат все три брата Карамазовых, Ракитин, Смердяков, Катерина Ивановна, Грушенька, а на смену последним в романе уже поднимается новое, третье поколение – „мальчики” – символ еще бродящих, не вполне сложившихся будущих сил нации и страны» (15/452).

Многие ученые и исследователи указывали на признаки воспитательного воздействия творчества Достоевского.¹⁰¹ Действительно, если обратиться к произведениям автора любого периода, заметны эти черты, не говоря о «Братьях Карамазовых», в котором не раз прямо ставится вопрос о воспитании детей. Поэтому роман этот может быть рассмотрен и в рамках традиции *воспитательного романа*, возникшего в литературе немецкого Просвещения. Роман воспитания – жанр достаточно распространенный, элементы которого появились еще в античной литературе, но научному осмыслению это явление стало подвергаться после возникновения романов И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Как и семейный роман, роман воспитания также легко вступает во взаимодействие с другими видами и формами литературы.¹⁰² Литературоведением он традиционно рассматривается как разновидность романной формы, обладающей своими конститутивными признаками, особенным типом героя, сопровождающимся устойчивыми сюжетными мотивами, определяющими структуру текста и т. д. В отличии от семейного романа, в целом хорошо изучены вопросы происхождения жанра, его специфические особенности.¹⁰³ Универсальные элементы этого типа

¹⁰¹ Стоит только упомянуть сборник «„Педагогія“ Ф.М. Достоевского», в состав которого вошли статьи, фокусирующие на педагогические идеи Достоевского. См.: «Педагогія» Ф. М. Достоевского. Ред. В. А. Викторovich. Коломна, 2003. Но есть множество отдельных статей, анализирующих воспитательные и педагогические взгляды писателя. Напр.: Ляпина А. В.: Рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» в контексте праздничной традиции середины XIX в. и педагогических воззрений автора // *Вестник Омского Университета*, 2012, №1, с. 263–267; Широкова М. А.: Педагогическое наследие Ф. М. Достоевского // *Вестник ПСТГУ IV: Педагогика. Психология*. 2006, Вып. 3, с. 91-106; Юрьева О. Ю.: Тема семьи и семейного воспитания в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского // *Литература в школе*. 2003, № 8, с. 26–28.

¹⁰² Выше не раз говорилось о том или ином романе, рассмотренном нами как семейный, что одновременно является примером воспитательного романа. Например, «Кларисса Гарлоу, или История молодой леди» Ричардсона или «Юлия или Новая Элоиза» Руссо, а также романы Диккенса, оказавшие огромное влияние на творчество Достоевского, наряду с Бальзаком, известного и как писатель воспитательных романов. О влиянии Диккенса и Бальзака на творчество Достоевского среди многих других указывает Р. Бэлнеп в книге «Генезис Братьев Карамазовых». См.: Бэлнеп Р.: Генезис Братьев Карамазовых. СПб., 2003, с. 57.

¹⁰³ Характеристика романа воспитания встречается напр., у К. Моргенштейна, который, по мнению Е. А. Краснощековой, впервые ввел в литературоведение термин *Bildungsroman* по отношению к роману Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» (См.: Краснощекова Е. А.: *Роман воспитания – Bildungsroman – на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский*. СПб., 2008, с. 6.). Среди русских исследователей огромную роль в разработке теоретических вопросов романа воспитания и его типологии сыграл Бахтин. Он сопоставляет *роман испытания* и *роман воспитания*, подчеркивая при этом, что первый «исходит из готового человека и подвергает его испытанию с точки зрения также готового уже идеала», тогда как роман воспитания «противопоставляет ему становление человека, с одной стороны, и известную двойственность нецельность живого человека, смешение в нем добра и зла, силы и слабости, – с

романа: детство, конфликт поколений, вступление в большой мир, саморазвитие героя, любовь, поиски места в мире, которые, конечно, могут фигурировать, как мы видели выше, и в семейном романе. Поэтому, в рамках данной работы мы не будем анализировать проблемы и традицию жанра воспитательного романа, тем более, что в следующей части исследования будем рассматривать возникновение и эволюцию *детской темы* как в европейской, так и в русской литературе. Как известно, тема *детства* и *формирования личности* является центральной в воспитательном романе, так что боясь повторяться, приступим к следующему этапу нашей работы.

другой. [...] Теперь жизнь с ее событиями, освещенная идеей становления, раскрывается как опыт героя, школа, среда, впервые формирующие характер героя и его мировоззрение» (См.: Бахтин М. М. 1975: указ. соч., с. 204). То есть, организующим центром романа воспитания является идея *становления* человека, которая, как уже многократно отмечалось, является ключевой с точки зрения главной темы нашей работы. При этом Бахтин отмечает, что нет чистых образцов романа воспитания, и выделяет свойство синтетичности, характерного этому типу романа, что опять –таки говорит о трудности его жанровой типологии (как это было и в случае семейного романа).

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КОНЦЕПТА *ДИТЯ* В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

2.1. Введение

В этой главе мы будем рассматривать репрезентацию концепта *дитя* в романе «Братья Карамазовы», который является одним из базовых единиц в творчестве Ф. М. Достоевского. Уже давно признанный факт, что детские образы писателя имеют необычайную смысловую глубину и сложность, что продуцировало возникновение своеобразного «достоевского мифа» о детстве. Об этом свидетельствует масса исследований по этой теме. Многие говорят и частотность употребления писателем слова *дитя* и его синонимов. По данным «Статистического словаря языка Достоевского»¹⁰⁴ *дитя*, его производные и синонимичные ему лексемы (напр.: *дети*, *детки*, *детство* и т. д.) употребляются около 2461 раз, при этом мы не учитывали слова *ребенок* и его производных. Но и все творчество писателя говорит о том, что проблема детей играет важную роль в его мировоззренческой концепции. В «Братьях Карамазовых», по нашему мнению, *дитя* является одним из ключевых концептов, в содержании которого непосредственно отражается наряду с существующими (коллективными) представлениями о детстве сугубо авторская проекция детства, способствующая закономерному выявлению оригинального, самоценного творческого вклада в интерпретацию образа *дитя*.

Главная цель данной части работы – продемонстрировать языковые средства реализации концепта *дитя* – этого сложного когнитивного образования, которое включает в себе ряд признаков (понятийных, образных и ценностных) и высветить его содержание, руководствуясь частотностью его репрезентаций, а также степенью семантической разветвленности. Как нами предполагается, концепт *дитя* появляется в романе в самом разнообразном виде, и обладает текстообразующим потенциалом. Ценностную сторону концепта *дитя*, как показал языковой материал, составляет его связь с такими важнейшими идеями романа, как *братство*, *ответственность*, *совесть*, *стыд*, *воскресение* и т. д.

¹⁰⁴ См.: *Статистический словарь языка Достоевского*. Сост.: Шайкевич А. Я., Андриющенко В. М., Ребецкая Н. А., М., 2003, Табл. 1., с. 83.

Анализ, связанный с этим положением, т. е. с функционированием рассматриваемого нами концепта, тоже является задачей этой главы.

Но прежде чем перейти к анализу семантического пространства концепта *дитя*, необходимо сделать хотя бы краткий обзор истории литературы о *детстве*, в том числе в связи с Достоевским. Помимо этого, исходя из поставленных в работе задач, необходимо будет определить значение термина *концепт*, так как это понятие будет играть существенную роль в нашем исследовании.

2.2. ДЕТСКАЯ ТЕМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Детство как предмет художественного изображения в русской классической литературе оказалось в фокусе внимания исследователей уже давно. Изучение темы детства в русской литературе XIX века традиционно связано с тем, что художественная литература данного периода обратила внимание на детей не только как на сквозные, эпизодические персонажи, а как на самостоятельных героев, попробовала изобразить детскую душу. Представление о том, что детство – это самоценный период человеческой жизни, в котором происходит формирование главных качеств личности, логично обусловило и преимущественный научный интерес к образу детства в русской литературе XIX века, сохраняющийся до настоящего времени. Но стоит заметить, что образ ребенка присутствует в мировой литературе во все времена, только в XIX в. его значимость возрастает; периферийная до того времени тема детства ставится на первый план. Это такое же естественное явление, как смена литературных жанров, о чем пишет Ю. Н. Тынянов: «[н]е то что в центре литературы движется и эволюционирует одна исконная, преемственная струя, а только по бокам наплывают новые явления, – нет, эти самые новые явления занимают именно самый центр, а центр съезжает в периферию».¹⁰⁵ Однако определить эпоху, в

¹⁰⁵ См.: Тынянов Ю. Н: Литературный факт // его же: *Поэтика. История литературы. Кино*. М., 1977, с. 255–270. О смене жанров, как указывалось выше, писал и Томашевский (см. предыдущую главу).

которую образ детства становится главным в литературе (в том числе и в русской), достаточно сложно. Общим местом является утверждение о том, что начало нового этапа, заинтересованного отношения к детству связано с периодом романтизма. Романтики открыли для мировой литературы детство как самостоятельную реальность, как мир в себе.

Но что же было до этой эпохи и каково было отношение литературы к детской теме? Проблематика детства в античной культуре в основном замыкается на проблемы воспитания хороших и послушных граждан, которые исполняют волю властей без всяких упреков. Так, размышления Платона о едином государстве распространяются и на вопрос о воспитании детей: «Даже игры наших детей должны как можно больше соответствовать законам, потому что, если они становятся беспорядочными и дети не соблюдают правил, невозможно вырастить из них серьезных законопослушных граждан».¹⁰⁶ Цитата эта является наглядным примером античного представления, согласно которому раннее детство не считалось достойным внимания. Таким образом, ребенок рассматривается взрослым как низшее существо, он в буквальном смысле принадлежит государству, как прочая собственность. В средние века формируется христианская парадигма понимания ребенка, т. е. сакрализация начала жизни человека – его рождения. Символ рождения Христа является определяющим в отношении взрослых к появлению ребенка на свет.¹⁰⁷ Размышления М. Монтеня являются характерными – они проявляют не только его отношение к детству, но в то же время отражают умонастроение прогрессивной интеллигенции его времени по отношению к детям и их воспитанию. Мыслитель считает, что детская душа – есть нечто самостоятельное, чего невозможно покорить силой: «Я осуждаю всякое насилие при воспитании юной души, которую растят в уважении к чести и свободе. В суровости и принуждении есть нечто рабское, и я нахожу, что того, чего нельзя сделать с помощью разума, осмотрительности и умения, нельзя добиться и

¹⁰⁶ Платон: Государство. Книга четвертая // <http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/gosudarstvo.txt>

¹⁰⁷ Стоит только вспомнить библейские цитаты «Если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Мф. 18: 3) или «Кто примет одно такое дитя во имя Мое, тот Меня принимает» (Мф. 18: 5), которые свидетельствуют о том, что христианское воспитание нацелено на возвращение к *детству*, т. е. к *первообразу*, подобному Христу.

силой. [...] от розог я не видел никаких других результатов, кроме того, что дети становятся от них только более трусливыми и лукаво упрямыми».¹⁰⁸ В другом месте Монтень воспроизводит ту же картину семейной жизни, с которой мы часто встречаемся у Достоевского: «А ведь, согласно Гиппократу, самые опасные болезни – это те, что искажают лица. Послушайте только, как неистово они орут на малютку, недавно, может быть, вышедшего из пеленок. В результате дети бывают покалечены или навсегда оглушены ударами; а наше законодательство не обращает на это ни малейшего внимания, словно эти вывихнутые суставы не принадлежат членам нашего общества».¹⁰⁹

Но дальнейшие его высказывания свидетельствуют об амбивалентности взглядов, так как в них наблюдается восприятие детства как чего-то незначительного: «Дети – из числа тех вещей, которых не приходится так уж пламенно жаждать, и особенно в наши дни, когда столь трудно воспитать их добропорядочными. *Vona iam nec nasci licet, ita corrupta sunt semina* (лат., «Уже не может родиться ничто хорошее, настолько испортились семена»)).¹¹⁰

Для классицизма же образцом была только «взрослость», а детские годы – отклонением от нее. Художественное произведение, с точки зрения классицизма, должно строиться на основании строгих канонов, тем самым обнаруживая стройность и логичность самого мироздания. Интерес для классицизма представляет только вечное, неизменное – в каждом явлении он стремится распознать только существенные, типологические черты, что объясняет игнорирование ребенка как литературного образа. Классицизм XVIII века развивается под влиянием идей Просвещения. В эпоху Просвещения можно отметить появление интереса к детям в литературе, но он носит в основном воспитательный характер¹¹¹, что связано с повышенным вниманием к воспитанию и образованию вообще. В связи с этим В. А. Викторovich пишет следующее, цитируя Руссо: «Перелом в отношении к детству наметился лишь в

¹⁰⁸ Монтень М.: *Опыты*. Кн. 2. М.–Л., 1960, с. 72.

¹⁰⁹ Там же, с. 455–456.

¹¹⁰ Монтень М.: указ. соч., кн. 3, с. 277.

¹¹¹ Кон И. С.: *Ребенок и общество*. М., Академия, 2003, с. 8. Как известно, в этот период детские образы появлялись в основном в т. н. воспитательных и семейных романах, о которых уже говорилось выше.

XVIII столетии и связан прежде всего с открытиями Руссо. Хотя слово „открытие” звучит здесь странно, но так получилось, что именно через Руссо европейская культура заново открывала то, что было открыто ей восемнадцать веков назад. Руссо сформулировал жестокий упрек творцам этой культуры: „детства не знают”, „ищут в ребенке взрослого, не думая о том, чем он бывает прежде, чем стать взрослым”». ¹¹²

Для эпохи романтизма же характерно принципиально иное соотношение между возрастами: взрослое состояние становится ущербной порой, а детство – идеальной эпохой человеческой жизни, что напоминает концепцию семейной идиллии, о котором говорилось раньше. М. Эпштейн и К. Юкина в этой связи отмечают: «Для того чтобы мыслить о детстве, нужно вырасти из него, почувствовать бремя иного возраста. Само понятие детства как самоценной стадии духовного развития могло возникнуть только на почве сентиментально-романтического умозрения. Еще классицизм бесконечно чужд поэзии детства – его интересует всеобщее, образцовое в людях, и детство предстает как возрастное отклонение от нормы (не-зрелость), так же как сумасшествие – психическое отклонение от нормы (не-разумие). У просветителей намечается интерес к детству, но скорее прозаический, воспитательный, чем поэтический: в своих демократических устремлениях они стали писать не только для третьего сословия, выводя литературу за пределы аристократического, избранного круга, но и для детей (низших в возрастной иерархии), видя в них благодатную почву, на которой могут взойти достойные плоды разумности и добронравия». ¹¹³ Н. Я. Берковский, который изучал период романтизма в Германии пишет: «Романтизм установил культ ребенка и культ детства. [...] С романтиков начинаются „детские дети”, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые. Если говорить языком Фридриха Шлегеля, то в детях нам дана как бы этимологизация самой жизни, в них ее первослово». ¹¹⁴

Если перейти на русскую почву, то одни исследователи считают, что формирование русской национальной художественной концепции детства

¹¹² Викторovich В. А.: Paideia от Достоевского // http://darovoe.ru/wpcontent/uploads/2012/03/paideia_dost.pdf.

¹¹³ Эпштейн М., Юкина Е.: Образы детства // *Новый мир*, 1979, № 12, с. 242.

¹¹⁴ Берковский Н. Я.: *Романтизм в Германии*. Л., 1973, с. 42–43.

начинается повестью Л. Н. Толстого «Детство»¹¹⁵, которая вышла в 1852 г., так как именно в этом произведении появляется то новое восприятие детства, которое обуславливает особое его изображение. Мы же одобряем взгляд тех ученых, которые считают отправной точкой прозу Н. М. Карамзина «Рыцарь нашего времени» (1802 – 1803)¹¹⁶, в которой впервые детство героя становится самостоятельным предметом художественного изображения, и эпоху сентиментализма¹¹⁷ – направления, в котором, как уже отмечалось, дом и семья провозглашаются главными ценностями, даже если в дальнейшем нет непрерывного развития этого нового взгляда. Открытия художественной прозы Карамзина в части изображения детства героя в XIX столетии обрели очевидную актуальность и популярность. К 50-м годам XIX века детство героя становится одним из приоритетных предметов художественного изображения, объектом пристального внимания. Значительный круг произведений, разрабатывающих тему детства, одинаково рассматривает ее вне прямой связи с проблемой взрослой жизни героя. Эти представления, воплощаясь в художественном тексте, определили оригинальную структуру произведения, когда детство в повествовании о жизни героя выделено в самостоятельные, обособленные части

¹¹⁵ Напр.: Шестакова Е. Ю.: Концепция детства в русской классической литературе (Первая половина XIX века и русское зарубежье XX века) // *Филологический класс* 16/2006. Уральский Гос. Пед. Унив., с. 27.

¹¹⁶ Тринадцать коротких глав произведения Карамзина рассказывают о ранних годах жизни Леона, чувствительного и нежного мальчика, мать которого умирает рано. В романе можно проследить черты романтизма (детство как идеальный период жизни), просвещения (вопросы воспитания), но стоит обратить внимание на подобные приемы писателя, которые говорят об отсутствии интереса к детальному рассмотрению внутреннего мира героя-ребенка: «Назовем младенчество прекрасным лужком, на который хорошо взглянуть, который хорошо похвалить двумя, тремя словами, но которого описывать подробно не советую никакому стихотворцу». Ср.: Карамзин М. Н.: Рыцарь нашего времени // его же: *Избранные сочинения в двух томах*. М.–Л., 1964, Т. 1, с. 758.

¹¹⁷ В исследовании Е. А. Аликовой читаем: «XVII и XVIII вв. ознаменовались появлением нового образа детства, ростом интереса к ребенку во всех сферах культуры, более четким хронологическим и содержательным различием детского и взрослого миров и, наконец, признанием за детством автономной социальной и психологической ценности». Ср.: Аликова Е. А.: Ребенок как нравственный идеал в русской женской поэзии конца XVIII – начала XIX в. // *Ярославский педагогический вестник*, 2012, № 1, Т. 1., с. 315.

Бахтин, в связи с жанром семейной идиллии, о котором говорилось в первой части данной работы, придает важную роль образу ребенка. По его мнению, ребенок как самостоятельный образ вошел в роман благодаря именно жанру *идиллии*: «Значение и роль образа детей в идиллиях этого типа (имеется в виду *семейная идиллия* – В. Э.) чрезвычайно велики. Именно отсюда, еще окутанные атмосферой идиллии, *дети первоначально проникли в роман*». Ср.: Бахтин М. М. 1975: указ. соч., с. 376.

(напр., глава «Сон Обломова» в романе И. А. Гончарова «Обломов»). Пространственно-временная организация этих обособленных частей также отличается очевидным своеобразием (циклическое время, замкнутое пространство), что подчеркивает принципиальную оппозиционность детского мира миру взрослых.

Как известно, ребенок как полноценная личность и изображение детства как ключевого периода для перспектив личностного развития человека, перманентно появляется на страницах литературных произведений только во второй половине XIX века. В России этого периода появляются реалистические тенденции и в литературе, связанной с проблематикой детства. Писатели стремятся создать образ ребенка, характер которого мотивирован окружающей жизнью, что является характерной чертой семейных и воспитательных романов (напр., крестьянские дети в произведениях Н. А. Некрасова или И. С. Тургенева, или изображение детства в автобиографических повестях Л. Н. Толстого, С. Т. Аксакова). В них ребенок – главный герой, центр событий и авторских размышлений. Одновременно с этим выстраивается концепция детства в его взаимосвязи с землей, почвой, национальными истоками.¹¹⁸ Это тот период, в котором наблюдается не только постепенное акцептование детства, но и возникновение т. н. русского мифа о детстве. В детях писатели начинают видеть «некий идеальный модуль нерастратченных возможностей, которые с возрастом безвозвратно теряются».¹¹⁹ Ю. В. Лебедев в связи с Некрасовым и возникновении замысла его стихотворения «Крестьянские дети» пишет, что «русские журналы (1860-х годов – В.Э.) оживлено обсуждали проекты об организации воскресных школ, вели споры о том, как и чему нужно учить крестьянских детей. Л. Н. Толстой решил приступить к работе в Яснополянской школе и уже намечал издание специального педагогического журнала. В газетах одна за другой появлялись корреспонденции о нравственном облике современных крестьянских детей, их жизни и быте, семейном воспитании. Мир

¹¹⁸ Ср.: *Русская детская литература: Программа, списки литературы, темы рефератов, вопросы к коллоквиуму для студентов-филологов дневного и заочного обучения.* Сост.: Н. Г. Махихина. Казань, 2003, с. 7.

¹¹⁹ Савина Л. Н.: *Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX века.* Волгоград, 2002, с. 11.

деревенского детства привлекал особое внимание общественности»¹²⁰, что указывает на широкий интерес общества (в том числе и литературного) к психологии ребенка, к этапам становления его личности. А в литературе второй половины XIX века и начала XX века уже трудно найти авторов, которые более или менее глубоко не коснулись бы этой темы.

В литературоведении сегодняшнего дня существует бесчисленное количество работ, связанных с вопросами формирования личности, в том числе детского периода, но обычно они связаны с изучением творческого наследия того или иного писателя, его художественных и духовных поисков, открытых им новых изобразительных средств, с исследованием его индивидуальной творческой эволюции. Так, исследовали, например, тему детства в связи с творчеством Гончарова¹²¹, Толстого¹²², Аксакова¹²³ и т. д. Существует

¹²⁰ Лебедев Ю. В.: О полемическом подтексте поэмы Н. А. Некрасова «Крестьянские дети» // его же: *В середине века. Историко – литературные очерки*. М., 1998, с. 210.

¹²¹ Уже современники Гончарова писали о том, как мастерски показывает писатель формирование личности человека, с помощью изображения детства Обломова. Н. А. Добролюбов в своей знаменитой статье «Что такое Обломовщина?» пишет: «История его воспитания вся служит подтверждением его слов. С малых лет он привыкает быть байбаком благодаря тому, что у него и подать и сделать – есть кому; тут уж даже и против воли нередко он бездельничает и сибаритствует. Ну, скажите пожалуйста, чего же бы вы хотели от человека, выросшего вот в каких условиях [...]. Он с малых лет видит в своем доме, что вездомашние работы исполняются лакеями и служанками, а папенька и маменька только распоряжаются да бранятся за дурное исполнение. И вот у него уже готово первое понятие – что сидеть сложа руки почетнее, нежели суетиться с работою... В этом направлении идет и все дальнейшее развитие. [...] Понятно, какое действие производится таким положением ребенка на все его нравственное и умственное образование». Ср.: Добролюбов Н. А.: *Что такое Обломовщина? // Роман И. А. Гончарова «Обломов» в русской критике*. Сб. ст., сост.: М. В. Отрадин. Л., ЛГУ, 1991, с. 41 – 42. Это значит, что уже сразу после появления романа критика поняла, что одним из орудий мастерства психологизма Гончарова, является его «уменье охватить полный образ предмета», как выражается Добролюбов. В данном случае имеется в виду изображение детства Обломова с помощью его сна, из которого читатель может понять, что укоренившиеся с детства воззрения остаются и во взрослом возрасте. Детство человека является тем ядром, в котором формируется его будущая личность. В. Н. Криволапов в своей монографии представляет попытку архетипического осмысления образа Обломова, и как правило, обращается ко сну героя. См.: Криволапов В. Н.: *«Типы» и «Идеалы» Ивана Гончарова*. Курск, 2001. Венгерский исследователь Гончарова А. Молнар же считает, что сон Обломова (то есть описание детства) является самой сложной нарративной конструкцией, в которой герой из объекта описания становится субъектом высказывания и самоописания, а символы и метафоры сна оказываются инструментом само – и миропонимания. См.: Молнар А.: *Поэтика романов И. А. Гончарова*. М., Спутник, 2004, с. 80.

¹²² Савина Л. Н.: *Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX в.* (Л. Н. Толстой «Детство», С. Т. Аксаков «Детские годы Багрова-внука», Н. Г. Гарин-Михайловский «Детство Темы»). Волгоград, 2002.

¹²³ Олейникова Ю. А.: «...Для дитяти чувствование всегда могущественнее идеи». Объективация эмоционального мира ребенка в повести С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука» // *Известия Волгоградск. Гос. Унив.*, № 5, 2007, с. 142–146.

множество подобных работ и в связи с творчеством Достоевского, основные выводы которых будут воспроизведены ниже, когда это будет необходимо.

Некоторые исследователи (напр., В. Н. Криволапов, Л. Н. Савина) пришли к выводу, что авторы произведений о детстве изображали локализованный во времени и пространстве идиллический мир, где в центр внимания ставится чистый и невинный идеал – ребенок. Вообще, большинство исследований, объединенных интересом к теме детства в русской литературе, отличается ориентированностью на представление образа ребенка как нравственного идеала. Не останавливаясь на детальной критике такого подхода, отметим, что в связи с Достоевским он не допустим, так как в «полифоническом» художественном мире писателя нет чисто отрицательных или чисто положительных персонажей, хотя можем говорить о значительной приязни писателя к ребенку, наделенного «чувством истины» и «живой жизни». Заметим кратко, что наша работа будет продолжаться в иной исследовательской плоскости.

Но, в 40 – 50 годы XIX века детство в литературе воспринимается как пора невинности и чистоты. И фольклор, и книжность вообще по отношению к ребенку обнаруживают, по мнению И. Г. Минераловой, три доминантных подхода: 1) детство есть таинственный мир, постижение которого представляет собой величайшее из наслаждений (таинство рождения, образ райской души); 2) детство есть *tabula rasa*, заполнение которой является условием для будущей достойной взрослой жизни; 3) детство есть будущность рода, семьи, награда и утешение.¹²⁴ При первом подходе художник осознанно обращает внимание на внутренний мир ребенка, как мир самоценный и самодостаточный, и в то же время – идеальный. Второй подход обращен к ребенку как объекту родительской любви и заботы, а также к его будущей жизни, т. е. имеет воспитательный характер. Третий подход воспринимает детство как звено в цепи поколений.

Есть немало исследований, нацеленных на выявление устойчивых, традиционных для темы детства образов и мотивов. К этому направлению исследовательских поисков следует отнести работы, посвященные раскрытию

¹²⁴ Минералова И. Г.: *Детская литература: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений*. М., 2002, с. 17–18.

архетипических мотивов и образов, связанных с детством. Среди них наиболее часто воспроизводимым является миф о «золотом счастливом детстве»¹²⁵ (тесно связанный с понятием «идиллии», о котором уже говорилось выше), а также мотив «отцы и дети»¹²⁶, и связанный с ним мотив «блудного сына».¹²⁷ Есть также значительное количество работ, разрабатывающих тему детских страданий в русской литературе, особенно в связи с творчеством Достоевского.¹²⁸ Как правило, истоки появления этой темы в русской литературе усматриваются во влиянии западноевропейской романной традиции. Центральное место в этом вопросе принадлежит Ч. Диккенсу. Влияние Диккенса на русскую литературу, в том числе и на Достоевского действительно велико, но об этом уже говорилось в предыдущей главе.

¹²⁵ Бабук А.: «Миф детства» как олицетворение «золотого века» в творчестве Достоевского // *Вопросы литературы*. 2014, № 1, с. 225 – 247.

¹²⁶ Буданова Н. Ф.: Проблема «отцов» и «детей» в прозае «Бесы» // *Достоевский. Материалы и исследования*. Ленинград, 1974, с. 164–189.

¹²⁷ Мотив *блудного сына* многократно изучался в связи с творчеством Достоевского. Напр., Габдулина В. И.: *«Блудные дети, двести лет не бывшие дома»: Евангельская притча в авторском дискурсе Ф. М. Достоевского*. Барнаул, 2008; Ситар К. «Великий грешник» и «блудный сын» (Достоевской и Пилински) // *Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур*. Вр., 2009, с. 445 – 452; Чернов А. В.: Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XIX вв.* Цитата, реминимценция, мотив, сюжет, жанр: сб. научн. трудов. Петрозаводск, 1994, с. 151 – 158. Есть также значительные работы, рассматривающие этот мотив в процессе его формирования. Напр., Шатин Ю. В.: Архетипические мотивы и их трансформация в новой русской литературе // *«Вечные» сюжеты русской литературы. «Блудный сын» и другие*. Сборник научн. трудов, Новосибирск, 1996; Радь Э. Я.: *История «блудного сына» в русской литературе: модификации архетипического сюжета в движении эпох*. М., Флинта, 2014.

¹²⁸ Сыроватко Л. В.: «Слезинка ребенка»: традиция Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского // *Достоевский и мировая культура*, № 2. СПб., 1994, с. 151 – 160; Пушкарева В. С.: *Дети и детство в творчестве Ф. М. Достоевского и русская литература второй половины XIX века*. Белгород, 1998, с. 14 – 20. Сюда же относится проблема «родового греха», которая обрабатывалась напр., Е. В. Лесковой. См.: Лескова Е. В.: Проблема «родового греха» в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Слово.ру: Балтийский акцент*. № 2/2013, с. 89 – 94.

2.3. ДЕТСКАЯ ТЕМА В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ЭТОЙ ТЕМЕ

Анализ творчества Ф. М. Достоевского на любом уровне не мыслим без тщательного рассмотрения и осмысления детства в его художественно-философской концепции человека и мира. Речь идет о сложной проблематике, к которой можно подойти с разных сторон. Исследователями уже сказано многое, тема детства в творчестве Достоевского изучалась в разных аспектах, так например, философско-этическом¹²⁹ или историческом аспектах.

Разнообразие подходов дает картину сложности, объемности и глубины этой проблемы. Предлагаемый нами концептуальный подход стремится к постижению лишь одной, но весьма выразительной черты поэтики Достоевского. Общеизвестно, что проблема *детства* была для Достоевского кардинальной темой, к которой он безуданно обращался на протяжении всего своего творчества. По свидетельству биографа Достоевского Л. Гроссмана¹³⁰, при подготовке 10-й главы романа «Братья Карамазовы», которая вся посвящена детям, Достоевский тщательно изучал современную педагогическую литературу. Конечно, на эту черту обратили внимание уже современники писателя, не говоря о литературоведах поздних времен. Так, например, в очерке Г. И. Чулкова цитируется письмо Достоевского педагогу В. В. Муравьеву: «Я замыслил и скоро начну большой роман, в котором будут участвовать дети [...]. Детей будет выведено много. Напишите мне о детях, что сами знаете (случаи, привычки, ответы, слова и словечки и прочее)»¹³¹, что отражает углубленную работу писателя над детскими образами, включая их речевое поведение.

Самой первой работой на интересующую нас тему, если идти в хронологическом порядке, была статья О. Миллера «Дети в сочинениях Ф. М. Достоевского», которая в основном представляет собой комментированный пересказ «детских» страниц Достоевского.¹³² В основном, вышедшие в конце

¹²⁹ Местергази Е.: Мотив «дитя» и его философское осмысление в творчестве Пушкина и Достоевского // *Пушкин и теоретико-литературная мысль*. М., 1999, с. 355 – 368.

¹³⁰ Гроссман Л. П.: *Достоевский*. М., 1962, с. 516.

¹³¹ Чулков Г. И.: Как работал Достоевский. М., 1939, с. 284 – 285.

¹³² Миллер О. Ф.: Дети в сочинениях Ф. М. Достоевского // его же: *Русские писатели после Гоголя*. СПб., М., 1886, Т.1.

XIX в. – начале XX в. работы, фокусирующие на данную тему, рассматривали произведения писателя в психолого-педагогическом аспекте, далеком от строго литературного аспекта.

Вышедшая в 1964 году работа Фридлендера, из которой мы уже цитировали выше, в связи с детскими образами «Братьев Карамазовых» сводится к тому, что дети являются во-первых, противовесом трагического характера противоречий современной Достоевскому действительности, о котором уже говорилось в связи с семейным романом, а во-вторых, глубоко связаны с философской концепцией писателя о мире: «Эта гуманистическая вера Достоевского в будущее, в русскую молодежь, выраженная в эпизодах о „мальчиках” и эпилоге „Братьев Карамазовых”, очень важна для правильного понимания общей философской концепции и идейной атмосферы „Братьев Карамазовых”, для сохранения верной перспективы при оценке всего творчества Достоевского-романиста в целом»¹³³.

Из статей на эту тему, появившихся в 1970-ые годы, могут вызвать внимание статьи Ю. Ф. Карякина¹³⁴ и В. С. Пушкаревой, но так как публикации последней вошли в ее монографию, которую мы будем рассматривать ниже, сейчас не будем останавливаться на отдельных статьях.

Особый интерес в литературоведении к произведениям Достоевского с точки зрения детей, детства и детскости, проявился в 1980-х годах. Б. Тарасов в своей работе «Будущее человечество...» касается проблем изображения образов детей в творчестве Достоевского. Автор отмечает, что Достоевскому характерна тенденция «овзрослять» детские персонажи, заметно изменять своеобразие их восприятия через внедрение в него взрослого сознания и его проблем, делать детей полноправными участниками диалогических романов. Однако, по мнению исследователя, в произведениях писателя наблюдается и обратная тенденция – «ангельское» детское восприятие, «закадровое» детство активно воздействует на взрослое сознание, а взрослые люди наделяются детскими чертами, органично уживаются в детской среде.¹³⁵

¹³³ Фридлендер Г. М. 1964: указ.соч., с. 340.

¹³⁴ Карякин Ю. Ф.: Достоевский: Все – «дите» // *Наука и религия*, 1971, № 10.

¹³⁵ Тарасов Б.: Будущее человечества // *Литературная учеба*, 1983, №3.

Т. А. Степанова в работе «Тема детства в творчестве Достоевского» рассматривает личность ребенка в произведениях писателя как «чистое зеркало, которое укрупняет, фокусирует проблемы и чаяния, уродства и язвы общества». По мнению исследовательницы, образ ребенка символизирует «капитальнейшие» идеи: человеческое совершенство и человеческую вину, страдание и высший суд, «золотой век» человечества и движение во имя будущей гармонии.¹³⁶

Обзор литературы, вышедшей в 1990-х годах, начнем с работы Г. С. Померанца. В главе «Дети и детское в мире Достоевского» своей монографии автор констатирует: «Достоевский не начинает с нуля, он продолжает, во-первых, христианское открытие ребенка, то есть пытается понять, что значит «будьте как дети»; а во-вторых, продолжает романтическое открытие ребенка как поэтического антипода антипоэтического рассудка».¹³⁷ На примере детских эпизодов он подчеркивает, что приемы повествования Достоевского взяты из арсенала романтизма, но при этом «романтическое и религиозное, романтическое и поэтическое, романтическое и детское временами сливаются».¹³⁸ Автор считает важным отметить, что у Достоевского нет описания детства, как это было, например, в плутовских романах, а есть *детский взгляд*.¹³⁹ Рассматривая элементы романтической традиции в «Маленьком герое», «Неточке Незвановой» и «Униженных и оскорбленных», Померанц указывает на то, что именно она (романтика – В. Э.) помогла Достоевскому сформулировать тему *взрослого ребенка*.¹⁴⁰ Исследователь склонен к тому, что Достоевский «классифицирует» детей: в первой своей природе (до одного года) ребенок свят, а во второй – когда начинает говорить – грешен. Помимо этого, автор выделяет и героев-подростков, в связи с которыми разбирает тему *зла* и заявляет: «Психологическая тема зла в ребенке перекликается у Достоевского с онтологической темой детства зла, происхождения зла, первого отклонения от

¹³⁶ Степанова Т. А.: Тема детства в творчестве Достоевского // *Вестник Московского Университета*. Сер. 9., Филология, 1988, № 4, с. 88–93.

¹³⁷ Померанц Г. С.: Дети и детское в мире Достоевского // его же: указ. соч., с. 237. Хотя эта монография вышла в 1990 г., глава о детях была написана автором еще в 1976 г.

¹³⁸ Там же, с. 238.

¹³⁹ Там же, с. 244.

¹⁴⁰ Там же, с. 245.

чистоты и невинности».¹⁴¹ Важной ремаркой исследователя с нашей точки зрения является, во-первых, его суждение о *незаконченности*¹⁴² героев (ср.: «они еще ни в чем не отвердели, не застыли, не приобрели законченной формы»)¹⁴³; а во-вторых, сделанные им выводы, вместо суммирования которых, мы процитируем собственные автора статьи: «Развитие сюжета всегда связано с унижением героя (Раскольников, Ипполита, Ивана Карамазова), с ростом обаяния младенцев и юродивых (Соня, Мышкин, Хромоножка). Внутреннее движение романа Достоевского – это борьба за возвращение к детству. Детское у Достоевского – не столько счастливая, невозвратимая пора в прошлом, сколько что-то мелькающее впереди, когда мы, по выражению Януша Корчака, снова станем маленькими. [...] Дети, которые окружают Мышкина и Алешу Карамазова, – не только швейцарские и русские мальчики. Это еще метафора души читателя, прошедшей свой квадрильон, умалившейся и готовой войти в другой космос».¹⁴⁴

В. С. Пушкарева в первой главе своей монографии обращается к публицистике и художественным произведениям Достоевского, в том числе и к роману «Братья Карамазовы». При этом исследовательница замечает, что у «детских» эпизодов и в художественном, и в публицистическом творчестве Достоевского «головное, логическое происхождение»¹⁴⁵ и полагает, что их функция – «аргумент в споре»; этим объясняет она и обобщенность детских образов. Анализируя образ «оскорбленного» ребенка, Пушкарева предполагает, что он нужен писателю не для того, чтобы добавить «еще один штрих к картине жизни бедных людей», а для того, чтобы «проникнуть в суть» героев. Так, по мнению исследовательницы, детские образы из снов Свидригайлова помогают обнаружить всеразрушающий цинизм героя, который приводит его к самоубийству. Кроме того, считает она, судьбы детей из «Преступления и наказания» выражают безысходность страданий «униженных и оскорбленных».

¹⁴¹ Померанц Г. С.: указ. соч., с. 248.

¹⁴² *Незаконченность* героев Достоевского является одним из важных аспектов нашего исследования, о чем пойдет речь ниже.

¹⁴³ Там же, с. 248.

¹⁴⁴ Там же, с. 254.

¹⁴⁵ Пушкарева В. С.: указ. соч., с. 17.

В связи с последним романом Достоевского автор книги дает две разные смысловые опоры, согласно которым детские эпизоды выражают, с одной стороны, сущность героев: «дите» Мити – это эмоциональное выражение идеи о том, что «все за всех виноваты», для Алеши дети – это сама живая жизнь, а для Ивана – аргумент в пользу бунта.¹⁴⁶ С другой стороны, эти эпизоды суммируют творческий путь Достоевского, который таким образом создает «гимн радости и братства».¹⁴⁷ Во второй части монографии детально изучается проблема «случайного семейства» и через нее образ Неточки Незвановой, Маленького героя и Аркадия, героя из романа «Подросток». Пушкарева, на основе писем и публицистики писателя, считает важным отметить, что Достоевский не только не приписывает «случайной семье» все неблагополучие эпохи, но самое появление «случайных семейств» объясняет «невзгодами пореформенной русской жизни».¹⁴⁸ В этом ракурсе получает объяснение и характерология указанных выше героев, в образах которых огромную роль играют воспоминания из детства, активно вторгающиеся в настоящую жизнь героев. Кроме этого важным моментом исследования является сопоставление изображения детских героев Достоевского с детьми из произведений Толстого. «Разумеется, „противоположное“ иртеньевскому детство и живет „противоположно“; Аркадий Долгорукий, действительно, зародился как „антитеза Николеньке Иртеньеву“» – пишет автор, полемизируя с Гроссманом, и отмечает, что вопреки этому, принцип изображения детства в «Подростке» все-таки близок толстовскому.¹⁴⁹ Третья, и последняя глава работы Пушкаревой посвящена разбору темы «золотого века» и проблеме детства в концепции «золотого века». В связи с этим она настаивает на том, что «золотой век» нужен Достоевскому как мера человечности, как идеал, «в стремлении к которому люди делаются лучше»,¹⁵⁰ и что видения о счастливом детстве человечества всегда играют решающую роль в жизни его героев. На доказательство своей позиции,

¹⁴⁶ Пушкарева В. С.: указ. соч., с. 23.

¹⁴⁷ Там же, с. 33.

¹⁴⁸ Там же, с. 38.

¹⁴⁹ Там же, с. 60.

¹⁵⁰ Там же, с. 79.

исследовательница приводит в пример Раскольников, который видит наяву «другую жизнь», в результате чего начинается его нравственное перерождение, а также Версилова, которого Аркадий начинает понимать именно после его рассказа о «видении золотого века».¹⁵¹ Подобные статьи, разрабатывающие тему соотношения детства и «золотого века» рождаются и сегодня¹⁵², что говорит о неисчерпаемости проблемы. Суммируя монографию Пушкаревой, можем заявить, что идея автора сводится к тому, что образы детей в произведениях Достоевского отличаются ориентированностью на представление ребенка как нравственного идеала, к которому надо тяготиться.

Существует и тенденция анализирования «детских» текстов Достоевского с точки зрения христианского подтекста. В. А. Михнюкевич в статье «Поэтика детских образов Ф. М. Достоевского в контексте „народного христианства“»¹⁵³ пишет о том, что достижение «золотого века» (по-Достоевскому) возможно только тогда, когда все будут «как дети», имея в виду евангельскую концепцию «будьте, как дети». На основе этой концепции Михнюкевич выявляет типологию-иерархию детских персонажей, которые по направлению от периферии к центру могут быть: 1) маргинальными – это, например, дети Горшкова, дети в швейцарской деревне «Идиота», малолетние проститутки в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и в «Преступлении и наказании» и т. д.; 2) страдальцами – сюда относит автор статьи напр., детей из коллекции Ивана, героя-рассказчика из «Мальчика у Христа на елке» и т. д.; 3) «гордыми», как например, Нечка Незванова, Нелли, Коля Иволгин, Илюша Снегирев; 4) готовыми и на подвиг, и на преступление – сюда приписываются герои, не знающие границ между добром и злом (персонаж «Маленького героя», Коля Красоткин, Лиза Хохлакова); 5) «идеологами» – это такие персонажи, как например, Аркадий Долгорукий или Алеша Карамазов. Кроме этого Михнюкевич сопоставляет героев Достоевского с детьми из евангельских текстов, и замечает, что ведущим принципом типизации при создании образов

¹⁵¹ Пушкарева В. С.: указ. соч., с. 83.

¹⁵² Напр.: Бабук А.: «Миф детства» как олицетворение «золотого века» в творчестве Достоевского // *Вопросы литературы*. 2014, № 1, с. 225–247.

¹⁵³ Михнюкевич В. А.: Поэтика детских образов Ф. М. Достоевского в контексте «народного христианства» // *Вестник Челябинского университета*. Серия 2, Филология, 1994, № 1, с. 21–29.

детских персонажей у Достоевского является мифологизация, которая нередко возводит детские образы на уровень символических обобщений.¹⁵⁴

В 2000-х годах интерес к детской теме Достоевского не ослабевает. Так, И. И. Середенко в статье «Виды и функции воспоминаний о детстве в произведениях Ф. М. Достоевского»¹⁵⁵ на основе публицистики и некоторых произведений автора анализирует мотивы воспоминаний о детстве и, подобно Пушкаревой, приходит к выводу, что они представляют собой «огромную силу», которая способна во многом формировать личность, поддерживать и спасать в кризисных ситуациях. Исследователь считает, что писатель при этом отдает предпочтение так называемым подсознательным воспоминаниям, которые припоминаются «вдруг».

Проблема детей и детскости в критике не исчерпывается указанными выше работами. В 2003 году вышел сборник статей под названием «„Педагогія“ Ф.М. Достоевского», о котором уже говорилось в предыдущей части нашей работы. Его составили доклады участников международной конференции 20 – 22 августа 2003 года в Коломенском государственном педагогическом институте. Сборник в основном содержит работы, рассматривающие детскую тему в педагогическом аспекте. Одной из самых интересных публикаций является работа К. А. Баршта «Герой Достоевского как подросток»¹⁵⁶, которая подтолкнула автора данной диссертации к написанию статьи «Подпольный герой Достоевского как подросток или поиски мотива незаконченности в „Записках из подполья“».¹⁵⁷ Но в отличие от нашего исследования, в котором проблема подростковости Подпольного героя была освещена с помощью мотива *незаконченности*, Баршт концентрирует на все творчество писателя и строит систему персонажей, связанных со знаком «ребенок/святость». При этом «подростковость» героев рассматривается как промежуток между первобытным, истинным, этически

¹⁵⁴ Михнюкевич В. А.: указ. соч., с. 25.

¹⁵⁵ Середенко И. И.: Виды и функции воспоминаний о детстве в произведениях Ф. М. Достоевского // *Вестник ТГПУ*. 2007, Выпуск 8 (71), с. 7–11.

¹⁵⁶ Баршт К. А.: Герой Ф. М. Достоевского как подросток // *«Педагогія» Ф.М.Достоевского*. Ред. В. А. Викторович. Коломна, 2003, с. 9–21.

¹⁵⁷ Статья эта была опубликована на венгерском языке. См.: Sárköziné Vandan E.: Dosztojevszkij Odúlakója mint kamasz. A «Feljegyzések az egérlyukból» c. elbeszélés értelmezéséhez // *Adsumus VIII. Tanulmányok a X. Eötvös Konferencia előadásaiból*. Budapest, 2010, с. 158–173.

совершенным «детством» и будущим, возможным во взрослом состоянии «Царством Небесным». Период подростковости в художественном хронотопе может быть растянут во времени, поэтому не всегда прямо связан с определенным возрастом героя. По мнению ученого существуют три экзистенциальных выходов из «подросткового состояния. Это: 1) прохождение жизни как пути страдания и поиска истины, или как он называет, «странничество»; 2) отказ от поиска истины и сознательное погружение в быт, т. е. «мещанство»; 3) самоубийство.¹⁵⁸ Согласно этому замыслу, жизненный путь героев Достоевского выглядит как путь от первородной и бессознательной «детской» – к выстраданной и сознательно принятой «взрослой» благодати, через промежуточный период «подростковости».

Вслед за статьей Баршта вышло несколько работ, анализирующих героев Достоевского с точки зрения подросткового возраста. Например, исследование Т. В. Беловой «„Из подростков создаются поколения...” Несколько мыслей о „подростковости” героев Ф. М. Достоевского» строится на выводах, сделанных Барштом в указанной выше статье. На основе этих выводов исследовательница рассматривает путь героев из произведений писателя. Кроме этого в статье рассматривается специфика образов «подростков» в романах Ф. М. Достоевского «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы» в контексте дискуссии о молодом поколении на страницах периодической печати 1870-х годов.¹⁵⁹

Итак, на фоне сложившейся литературоведческой традиции можем сделать вывод о том, что увлеченность Достоевского «детской темой» необычная. Необычным было в глазах исследователей сопряжение с детством глобальных, «вечных» вопросов социального и философского уровня: размышления о человеческой нравственности, социальной справедливости, и даже всей мировой гармонии. На основе указанных выше работ вырисовывается склонность писателя возводить образы детей в ранг символа – символа идеала, гармонии, спасения или возмездия, и наконец, символа будущего. Выше мы уже упоминали, что наш подход к роману Достоевского «Братья Карамазовы» имеет иной характер, в основном потому, что *дитя* в его романе рассматривается как литературный и языковой концепт. Но на этой точке исследования считаем

¹⁵⁸ Баршт К. А.: указ. соч., с. 13.

¹⁵⁹ Имеются в виду публикации М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. П. Мещерского, Я. П. Полонского, Н. В. Шелгунова, Р. А. Фадеева.

нужным отметить, что концептуальный подход к роману Достоевского лишь намечает некоторые аспекты изучения темы детства в творчестве Достоевского, но ее не исчерпывает.

2.4. КОНЦЕПТ *ДИТЯ* Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

ПОНЯТИЕ *КОНЦЕПТ*

Цель данной главы – продемонстрировать языковую и индивидуально-авторскую репрезентацию концепта *дитя*, высветить его содержание, а также определить его статус, специфику и функцию в ракурсе идейной структуры романа «Братья Карамазовы». Для этого прежде всего нужно представить теоретические основы исследования, дать теоретическое обоснование предмета исследования.

Проблеме концепта посвящена обширная литература (см. напр., работы С. А. Аскольдова¹⁶⁰, Д. С. Лихачева¹⁶¹, Ю. С. Степанова¹⁶², Н. Д. Арутюновой¹⁶³, А. Вежбицкой¹⁶⁴, В. В. Колесова¹⁶⁵, С. Г. Воркачева¹⁶⁶ и т. д.), но несмотря на это, термин *концепт* до сих пор трактуется неоднозначно, в этих работах каждый из исследователей поясняет, что именно он имеет в виду, говоря о концепте. Разнообразие точек зрения на ряд вопросов, связанных с пониманием художественного концепта и концептосферы¹⁶⁷, свидетельствует о том, что методика анализа этих вопросов находится в стадии формирования. Исходя из поставленных в работе задач, необходимо в первую очередь определить

¹⁶⁰ Аскольдов С. А.: Концепт и слово // *Русская словесность*. М., 1997, с. 267–279.

¹⁶¹ Лихачев Д. С.: Концептосфера русского языка // *Русская словесность*. М., 1997, с. 280–287.

¹⁶² Степанов Ю. С.: *Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования*. М., 1997.

¹⁶³ Арутюнова Н. Д.: *Логический анализ языка. Ментальные действия*. М., 1993, с. 3–6.

¹⁶⁴ Вежбицкая А.: *Сопоставление культур через средство лексики и прагматики*. М., 2001; Вежбицкая А.: *Язык. Культура. Познание*. М., 1997.

¹⁶⁵ Колесов В. В.: *Жизнь происходит от слова*. Спб., 1999.

¹⁶⁶ Воркачев С. Г.: Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании // *Филологические науки*. № 1, 2001, с. 64–72.

¹⁶⁷ Термин Лихачева. См.: Лихачев Д. С. 1997: указ.соч., с. 282.

значение термина *концепт*, так как это понятие будет играть значительную роль в нашем исследовании.

Первообразом понятия о концепте стало учение Платона об идеях. Сам термин возвращает нас к полемике, развернувшейся в XIV веке между номиналистами и реалистами. Спор шел о соотношении имен и вещей. Столкновение крайних концепций привело к возникновению «умеренного номинализма», вошедшего в историю под названием «концептуализм».

Еще Пьер Абеляр в XII столетии полагал, что звучащие имена по своей природе не входят в обозначенную ими вещь, но существуют в силу налагания их людьми на вещи. При этом имена – звуки и целые предложения – оказываются у Абеляра «орудиями восприятия вещей».¹⁶⁸ Концепт вводится в сознание слушающих как сверхличное, целостное орудие восприятия вещей. Получается, что концепт – имя вещи, которое закрепляется в сознании слушающих и говорящих. По существу, Абеляр рассматривает концепт в контексте коммуникации людей друг с другом и с Богом.

В средневековой философии сложилось понимание концептов как имен, несущих с собою какую-нибудь смысловую функцию. Смысловая функция имен раскрывается в общении, что означает, что концепт направлен на собеседника, слушающего.

В настоящее время существуют четыре основных направления, каждое из которых имеет свой взгляд на определение термина концепт: культурологическое, философское, психолингвистическое и лингвистическое.¹⁶⁹ Важно подчеркнуть, что данные направления не противопоставлены друг другу, а связаны между собой. Аскольдов, который одним из первых тронул этот вопрос, определяет концепт с лингвистической позиции как феномен *индивидуального смысла* и подчеркивает *динамичность* его структуры.¹⁷⁰ По его

¹⁶⁸ Ср.: Лосев А. Ф.: *Имя. Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы*. Спб., 1997, с. 280.

¹⁶⁹ Ср.: Дроздова С. А.: Современное понимание концепта // *Культура народов Причерноморья*. 2006, № 95. Онлайн: www.nbu.gov.ua

¹⁷⁰ Аскольдов подразделяет концепты на *познавательные* и *художественные*, при этом художественному концепту придает большую *динамичность* (или «расплывчатость», если выразиться словами самого исследователя). Именно в этом видит он существенное отличие художественных концептов от познавательных. См.: Аскольдов С. А.: указ соч., с. 274–275.

определению, концепт есть мысленное образование, которое в процессе мысли замещает неопределенное множество предметов одного и того же рода.

Колесов считает, что концепт является основной единицей ментальности и подчеркивает, что концепт есть чистый смысл, первосмысл/первообраз, архетип, константа и т. д. (психолингвистический подход). По его мнению, концепт воплощается (актуализация концепта, когда он становится явлением) в слове через его содержательные формы, т. е. образ, понятие, символ, лишь в конкретном проявлении слова.¹⁷¹ Известный лингвист, сторонник культурологического подхода Арутюнова рассматривает концепт как явление, на развитие которого оказывают влияние такие факторы, как жизненный опыт, традиции, идеология, ценности, присущие тому или иному обществу: концепты представляют собой своего рода культурный слой, находящийся между человеком и миром.

Вслед за Аскольдовым Лихачев определяет концепт как «алгебраическое значение», подчеркивая этим *неисчерпаемость* значений концепта.¹⁷² Но в отличие от Аскольдова, Лихачев стоит на том, что концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с личным и народным опытом человека. «И слово, и его значения, и концепты этих значений существуют не сами по себе в некоей независимой весомости, а в определенной человеческой идиосфере»¹⁷³ – объясняет исследователь. То есть, у каждого человека есть свой словарный запас, следовательно, и концептосфера этого словарного запаса. В повышенной степени верно это высказывание, когда речь идет о художественном произведении. Именно такое понимание концепта представляется нам глубоко верным и методологически плодотворным для исследования художественного текста.¹⁷⁴

¹⁷¹ Колесов В. В.: О логике логоса в сфере ментальности // *Мир русского слова* №2. 2000, с. 56.

¹⁷² См.: Лихачев Д. С. 1997: указ.соч., с. 281. На подобном мнении стоит и Степанов, когда говорит о концепте как о «базовой когнитивной сущности, представляющей собой „пучок” представлений, ассоциаций, переживаний, который сопровождает слово». См.: Степанов Ю. С.: В мире семиотики // *Семиотика: Антология*. Сост. Ю. С. Степанов. М., Академический Проект, 2001, с. 43.

¹⁷³ Цит. по: Лихачев Д. С. 1997: указ.соч., с. 285.

¹⁷⁴ При этом особую важность приобретает мнение Поповой и Стернина по поводу неисчерпаемости концепта: «...вся совокупность признаков, полученная из семантического

Итак, концепт *дитя* в романе «Братья Карамазовы» имеет разнообразные средства репрезентации. Во-первых, это общеязыковые наименования, такие как *дитя, ребенок, мальчик, девочка, младенец*, на которых, мы не будем останавливаться отдельно.¹⁷⁵ Во-вторых, ласкательные наименования типа *детки, детеныш, деточки, младенчик, девченок* и пр. Значительное место занимают просторечные формы, напр.: *дите, дитей, дитяти, дитятю* и под., а также встречаются и устаревшие формы, как напр.: *отрок*. Есть в тексте и такие наименования *дитя* как *поросяточки, цыпленок, бесенок, голубчик* и т. д., которые выражают всевозможные эмоции и оценки говорящего.

Важно отметить, что слово *дитя* и его синонимы очень часто употребляются не в своем прямом или словарном значении, т. е. в связи с *малолетним*. Возрастная лексика представляет собой структурно сложный и семантически богатый класс единиц, тем более, что наблюдается тенденция сближения *детей* и тех *взрослых*, духовные искания которых тесно связаны с проблемой детей. Возраст в русской языковой картине мира определяет существование человека во времени, т. е. дает характеристику его физического и психического состояния. В языке Достоевского же не наблюдается строгих возрастных границ.¹⁷⁶ Справедливо отмечает Ю. Ф. Карякин, что «найти „в человеке человека” для Достоевского значит, помимо всего прочего, еще и найти в нем *ребенка*».¹⁷⁷ Мы имеем в виду то, что главные персонажи романа,

анализа многих языковых знаков, объективирующих концепт, не представит нам содержания концепта полностью, потому что мир мыслей никогда не находит полного выражения в языковой системе». Ср.: Попова З. Д., Стернин И. А.: *Очерки по когнитивной лингвистике*. Воронеж, 2003, с. 191. Если перекодируем это утверждение, то можно заявить, что анализом концепта *дитя* в «Братьях Карамазовых», который играет важную роль в мировоззренческой концепции Достоевского, мы, конечно, придем к более глубокому постижению авторского концепта.

¹⁷⁵ Но в следующей части нашей работы мы рассмотрим подробно, как воспроизведены эти наименования на монгольский язык в рамках анализа перевода романа «Братья Карамазовы».

¹⁷⁶ На подобной *безвозрастной* аналогии выстраивает концепцию детства у Достоевского С. М. Панич. Ср.: «детство для Достоевского – не столько возрастная, сколько нравственная и даже метафизическая категория». См.: Панич С. М.: *Пространство детства в творчестве Ф. М. Достоевского: Некоторые аспекты // Летние чтения в Даровом. Материалы международной научной конференции 27 – 29 августа 2006 г.* Сост.: В. А. Викторович. Коломна, 2006, с. 38.

¹⁷⁷ Карякин Ю. Ф.: указ.соч., с. 50.

ставящие вопросы о детях, сами являются детьми, что хорошо наблюдается в тексте.¹⁷⁸

Лексические единицы, в значении которых имеется сема *детский возраст* (напр.: *маленький мальчик, молодой человек, малый ребенок*) и которые формируют в языке лексико-семантическую грань концепта *дитя*, как ни удивительно, очень часто употребляются в связи с Иваном Карамазовым. Важно отметить и то, что варианты мотива *дитя* (*мальчик, молодость* и т. д.) часто включают в себе функцию самоописания: «я ведь и сам точь-в-точь такой же *маленький мальчик*» (14/213), – говорит Иван о себе. На этом же мнении стоит и Алеша, когда говорит ему: «ты такой же точно *молодой человек*, как и все остальные двадцатитрехлетние *молодые* люди, такой же *молодой, молоденький, свежий* и славный *мальчик*, ну желторотый, наконец *мальчик*» (14/209).

Митя, которому снится сон с *дите*, тоже оказывается абсолютным *ребенком*. (Ср.: «он, [...], вдруг залился слезами, как *малый ребенок*. Он шел и в забытьи утирал кулаком слезы» (14/342); «Но вдруг он тихо и кротко, как тихий и ласковый *ребенок*, заговорил с Феней» (14/357); Мысль о том, что Митя – *ребенок*, приобретает особенное значение в устах слуги Андрея: «а вы у нас, сударь, все одно, как *маленький ребенок*... так мы вас почитаем...», 14/372).

Зосима, который учит всех любви к детям и призывает восстать иноков против их истязаний, сам тоже напоминает *ребенка*: «Отцы и учителя, простите и не сердитесь, что как *маленький младенец* толкую ...» (14/266).

Очевидно и неоспоримо то, что Алеша, связавшийся с детьми-школьниками, и взявший на себя ответственность за их будущее, тоже является *ребенком*. Все персонажи называют его *мальчиком, ангелом, ребенком, дитей, юношей*, сам о себе он думает как о *глупеньком послушнике*, не говоря уже о том, что он – *незаконченный* писателем тип. Все это утверждает, что главные персонажи романа так или иначе наделены чертами *детскости*, что вероятно, имеет дополнительный смысл, который тоже нуждается в расшифровке.

¹⁷⁸ «Неслучайно (что также не раз отмечалось исследователями) наиболее «неотмирные» герои Достоевского – независимо от возраста – прямо или косвенно уподоблены детям, тогда как герои, живущие исключительно по законам «века сего», совершенно лишены детских черт» – замечает С. М. Панич в цитированной выше статье, подтверждая наше наблюдение. См.: Панич С. М.: указ. соч., с. 38.

2.5. ОБРАЗНАЯ СТРУКТУРА КОНЦЕПТА *ДИТЯ*

Если перейти к образной структуре¹⁷⁹ концепта *дитя*, то прежде всего нужно заметить, что он реализован в тексте романа в большом объеме и репрезентирован с помощью разнообразных лексических единиц, обладающих самыми разными лексическими значениями.¹⁸⁰ Мы считаем, что концепт *дитя* является исключительно многогранной и многозначной единицей текста, которая может играть решающую роль при выявлении эпической ткани произведения. Поскольку последовательное системное описание широко разветвленной структуры концепта *дитя* представляется невозможным в пределах одной работы, мы сосредоточились только на самых существенных.

2.5.1. Небесные существа: *ангел* и *птица*

Во-первых, концепт *дитя* очень часто концептуализируется в виде *ангела* (ср.: «*Деток* любите особенно, ибо они тоже безгрешны, яко *ангелы*, и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших и как некое указание нам», 14/289) и *птицы* (ср.: «Будьте веселы как *дети*, как *птички* небесные» (14/290) или «Пусть безумие у *птичек* прощения просить, но ведь и *птичкам* было бы легче, и *ребенку*»¹⁸¹, 14/290). Понятие *ангел* восходит к религиозным представлениям о мироздании и означает «вестник, посланец, сын Божий».¹⁸² Он

¹⁷⁹ Неотъемлемой составляющей художественного концепта является его образность. См. Аскольдов С. А.: указ.соч., с. 275. Но, как мы знаем, основа этого представления была уже заложена в работах А. А. Потебни. Напр., в статьях «Слово и его свойство. Речь и понимание» и «Мысль и язык», вошедших в сборник его трудов «Эстетика и поэтика». См.: Потебня А. А.: *Эстетика и поэтика*. М., 1976.

¹⁸⁰ Известно, что слово – это не только звучание + лексическое значение, оно (особенно в художественном тексте) имеет и дополнительный смысл, который реализуется в тексте, и будучи изменчивым, его надо искать, или как пишет Кобозева, «разгадывать, подбирать ключи к раскрытию». См.: Кобозева И. Н.: *Лингвистическая семантика*. М., УРСС, 2000, с. 13.

¹⁸¹ Сближение *детей* с *птичьим* обликом наблюдается в представлении Инквизитора, который говорит Христу: «докажем им, что они слабосильны, что они только жалкие *дети*, но что *детское* счастье слаще всякого. Они станут робки и станут смотреть на нас и прижиматься к нам в страхе, как *птены* к наседке» (14/236). Вообще, Достоевский многократно пользуется образом *дети-птички*. Стоит только вспомнить, что и князь Мышкин говорит о *детях*, как о *птичках*: «Там... там были все *дети*, и я все время был там с *детьми*. Это были *дети* той деревни [...]. О боже, когда на вас глядит эта хорошенькая *птичка*, доверчиво и счастливо, вам ведь стыдно ее обмануть! Я потому их *птичками* зову, что лучше *птички* нет ничего на свете» (8/57–58).

¹⁸² См.: Черных П. Я.: Историко-Этимологический словарь современного русского языка. М., 1993, Том 1, с. 43.

ставит вопрос о взаимоотношениях человека с миром трансцендентного, взаимопроникновении двух миров. В Писании *ангелы* порой тоже называются *птицами* Небесными.¹⁸³ Слово *птица* при этимологическом срезе обнаруживает связи со словами *дитя*, *детеныш*.¹⁸⁴ Пословицы типа «Молод бывал – на крыльях летал» или «Молодость – пташкой, а старость – черепашкой», в которых реализуется исследуемый концепт, также подтверждают обоснованность и значимость этой связи.¹⁸⁵ Широкий спектр символических значений *птицы* включает следующие аспекты: существо с высоким уровнем сознания, посредник между человеком и Богом, символ духа и души.

Чаще всего в тексте появляется слово *голубчик*, но при использовании этого народно-поэтизированного обращения, автор скорее всего разрывает формулу, данную народным поэтическим текстом и актуализирует образ *голубя*, который вызывает ассоциации не только с представлениями о породе птиц, но и с семантическими «приращениями», базирующимися на текстах христианской культуры. *Голубь* – это символ мира, чистоты, любви, безмятежности, надежды. В христианстве – символ Святого Духа¹⁸⁶, чистоты, вдохновенной мысли, мира, крещения, Благой Вести. В Ветхом Завете *голубь* означает простоту,

¹⁸³ В Православии существует представление об ангелах-хранителях, посылаемых Богом каждому человеку сразу после его крещения: «Смотрите, не презирайте ни одного из малых сих; ибо говорю вам, что Ангелы их на небесах всегда видят лицо Отца Моего Небесного» (Мф:18/10).

¹⁸⁴ Ср.: «...восходит также латин. *putus* [и *pusus* (<*pussus*)] – «маленький мальчик» и *pullus* – «детеныш», «молодое животное»; др.-инд. *putrá-h* – «сын», «дитя». См.: Черных П. Я.: указ. соч., Том 2, с. 80.

¹⁸⁵ Если вспомнить средневековые картины о Мадонне, то на них часто появляется птица, сидящая на руке Христа-младенца (напр., «Мадонна Солли» Рафаэля Санти, 1502), что опять-таки обращает внимание на традиционную связь *дитя* – *Христос* – *птица*, которая осталась так не только в нарративной памяти, но и в памяти искусства.

¹⁸⁶ Связь *голубь* – *Святой дух* реализуется и прямо в тексте романа, в следующем диалоге в главе об отце Ферапонте:

«Страшные словеса ваши! А что, великий и блаженный отче, – осмеливался все больше и больше монашек, – правда ли, про вас великая слава идет, даже до отдаленных земель, будто со *святым духом* непрерывное общение имеете?

– *Слетает*. Бывает.

– Как же *слетает*? В каком же виде?

– *Птицею*.

– *Святый дух* в виде *голубине*?

– То *святой дух*, а то *Святодух*. Святодух иное, тот может и другою *птицею* снизойти: ино *ласточкой*, ино *щеглом*, а ино и *синицею*» (14/154).

безобидность, невинность, кротость, бесхитрость.¹⁸⁷

Ангелом, во-первых, назван Алеша (в связи с ним наблюдается устойчивый повтор)¹⁸⁸: «Да ведь я тебя для чего же и звал-то, для чего и желал, для чего алкал и жаждал всеми изгибами души и даже ребрами? [...] Послать *ангела*. Я мог бы послать всякого, но мне надо было послать *ангела* (14/97), – говорит Митя Алеше. Образ *ангела* в связи с Алешей надо понимать как некоторое «повторение», которое, хотя и не есть тождество с сыном Божиим (будучи Карамазовым, непреходимо от него отличается), но в то же время существенно ему причастно. Реальность этой связи отмечена многократным обращением героев к Алеше, которые придают ему *ангельские* свойства: «Да и приличнее тебе будет у монахов, чем у меня, с пьяным старикашкой да с девчонками... хоть до тебя, как до *ангела*, ничего не коснется» (14/24), – говорит ему отец, выделяя в нем свойства чистоты и святости *ангела*. «*Ангелу* в небе я уже сказал, но надо сказать и *ангелу* на земле. Ты *ангел* на земле» (14/97), – говорит Митя младшему брату.¹⁸⁹ В этом высказывании прежде всего обращает на себя внимание то, что он пользуется не сравнительным оборотом (напр. *как, словно, точно* ангел), а устойчивым словосочетанием *ты ангел*. То есть для Мити Алеша – физическое воплощение божьего вестника и посланца. Это повторяется в высказывании самого Алеши во второй части романа, когда он говорит Ивану: «Меня *бог* послал это сказать» (15/40). И на самом деле, в романе Алеша проявляет себя как защитник братства и духовности; он, как *дитя*, видит в других прежде всего образ *дитя*¹⁹⁰, как *ангел-вестник*, носит весть о том, где кроется правильный и

¹⁸⁷ Трессидер Дж.: *Словарь символов*, 2000. См.: http://royallib.com/book/tresidder_dgek/slovar_simyolov.html.

¹⁸⁸ «*Ангелу* в небе я уже сказал, но надо сказать и *ангелу* на земле. Ты *ангел* на земле», – говорит Митя Алеше, отец тоже постоянно называет его *ангелом* или *голубчиком – голубем* (ср.: «мой тихий мальчик, мой *ангел*», «Ах ты, *голубчик*, да я ль тебя обидеть могу» или: «Он тебя испугался, тебя, *голубя*»), но и Иван, и Грушенька, и Хохлаковы в свою очередь тоже употребляют эти наименования при обращении к Алеше: «Не бойся ты меня, *голубчик* Алеша, страх как я тебе рада» – говорит Грушенька.

¹⁸⁹ В другом случае Митя называет Алешу *херувимом*, который в христианстве является *ангельским* чином. См.: «Алеша, *херувим* ты мой, меня убивают разные философии, черт их дери!» (15/31).

¹⁹⁰ В нем, как и в князе Мышкине из «Идиота» есть огромная способность открывать *детскость* в других людях и поддерживать ее проявления. Напр., он является единственным человеком, который замечает детскость Грушеньки: «Алешу поразило всего более в этом лице его *детское, простодушное* выражение» или: «...этот выговор и интонация слов представлялись Алеше почти

праведный путь, помогает всем и везде, исполняя при этом то, что семантически сам означает¹⁹¹ (Ср.: «сердце Алеши не могло выносить неизвестности, потому что характер любви его был всегда деятельный. Любить пассивно он не мог; возлюбив, он тотчас же принимался и помогать», 14/170). Алеша, как *ангел* оказывается мощной силой, действующей на героев и способствующей их развитию и совершенствованию (см. напр. высказывание Ивана Алеше: «я, может быть, себя хотел бы исцелить тобою», 14/215). Он помогает окружающим его открыть в себе дар любви, силы противления злу, и, наконец, самое главное – способность покаяния и умиротворения. Ангельство Алеши помимо всего есть и точка рефлексии, и средство самопознания героев.

Кроме Алеши в романе прямо названы *ангелами*:

- Старец: «Блаженный человек! [...] Только... *ангел* вы мой» (14/41–42) – говорит Федор Павлович старцу.
- Нина Снегирева¹⁹²: «это дочка моя-с, Нина Николаевна-с, забыл я вам ее представить – *ангел* божий во плоти... к смертным слетевший... если можете только это понять...» (14/185), – представляет дочку штабс-капитан Алеше.
- Варя Снегирева: «это тоже *ангел* божий во плоти-с» (14/185); в другом месте: «А Варвару-то Николавну тоже не осуждайте-с, тоже *ангел* она, тоже обиженная»(14/191).
- Грушенька: «*Ангелу* моему Грушеньке», а потом, дня три спустя подписали еще: «и *цыпленочку*»¹⁹³ (14/248); Катерина Ивановна о Грушеньке: «Эта девушка – это *ангел*, знаете вы это? [...] Аграфена Александровна, *ангел* мой»

невозможным каким-то противоречием этому *детски простодушному и радостному выражению лица*, этому *тихому, счастливому, как у младенца, сиянию глаз!*» (14/137).

¹⁹¹ Об этом подробнее см. Фрейденберг О.: *Поэтика сюжета и жанра*. Л., 1936, с. 249.

¹⁹² Не может быть случайностью фамилия *Снегиревых*, т. е. то, что эти беспомощные, несчастные люди названы именем птицы. В мифологическом сознании красная грудка снегиря прочно связана с пролитой жертвенной кровью. Такая трактовка преобладает и в фольклоре, и в христианских мифах. Снегирь у русских считается божьей птицей. По легенде *снегирь* во время распятия Христа ломал иглы тернового венца с его головы, и одна капля священной крови попала ему на грудь и с тех пор у снегиря красная грудка. См.: Почему у снегиря грудка красная // *У истоков мира: Русские этимологические сказки и легенды*. Сост.: Белова О. В., Кабакова Г. И., М., 2014, с. 157. Таким образом *снегирь* связан с жертвоприношением, что прямо ведет к образу Илюшечки.

¹⁹³ Название *детеньши* птицы!

(14/136), далее еще: «Грушенька все разъяснила мне, все свои намерения; она, как *ангел* добрый, слетела сюда и принесла покой и радость...» (14/138).

- Михаил Макарович, который чувствует отеческое сострадание к Мите и к Грушеньке (как он выражается, «кроткой душе»): «*ангельская, ангельская* вы душа, Михаил Макарович, благодарю за нее! Буду, буду спокоен, весел буду, передайте ей по безмерной доброте души вашей, что я весел, весел, смеяться даже начну сейчас, зная, что с ней такой *ангел-хранитель*, как вы» (14/418) – говорит ему Митя.
- Школьники: «Дети в школах народ безжалостный, порознь *ангелы* божии, а вместе, особенно в школах, весьма часто безжалостны» (14/187) – объясняет штабс-капитан Алеше, выделяя *двойственность* детей.
- Дети из «фактиков», собранных Иваном: «незащищенность-то этих созданий и соблазняет мучителей, *ангельская* доверчивость *дитяти*» (14/220); «*пятилетний ребенок*, спящий своим *ангельским* крепким сном» (14/220).

Голубчиками чаще всех назван опять же Алеша: «Послушайте-с, *голубчик* мой, послушайте-с, ведь если я и приму, то ведь не буду же я подлецом?» (14/191) – обращается к Алеше штабс-капитан; в другом месте: «Ах, Алексей Федорович, ах, *голубчик*, давайте за людьми как за больными ходить!» (14/197) – восклицает Lise; «Не бойся ты меня, *голубчик* Алеша, страх как я тебе рада, гость ты мой неожиданный» (14/313), – говорит Грушенька. Небезынтересно, что Алеша назван не только *ангелом* и *голубчиком*, но сравнивается и с другой, крохотной птицей: «а я тебя, мой *ангел*, никогда не оставлю [...]. Ведь ты денег, что *канарейка*¹⁹⁴, тратишь» (14/23), – замечает отец Алеше.

Далее *голубчиком* названы:

- Митя: «Не знаю, *голубчик*, от вас зависит, потому вы у нас... – а вы у нас, сударь, все одно как малый *ребенок*... так мы вас почитаем...» – говорит Андрей Мите (14/372).
- Старец: «В трех монастырях побывала, да указали мне: «Зайди, Настасьюшка, и сюда, к вам то есть, *голубчик*, к вам» – обращается к старцу женщина, потерявшая сына и которая и своего *ребенка* называет

¹⁹⁴ Скорее всего в этом названии подчеркивается только одно свойство – размер (*крохотность*).

*голубчиком*¹⁹⁵ (14/45).

- Мать старца: «Матушка, не плачь, *голубушка*» – говорит ей умирающий сын Маркел (14/262).
- Брат старца Маркел: «Позволь, *голубчик*, я и у тебя лампадку зажгу пред образом» – говорит ему мать (14/261).
- Мать Илюшечки: «Маменька, маменька, *голубчик*, полно, полно!» – обращается к ней сын (14/185).
- Школьники: «*Голубчики мои*, – дайте я вас так назову – *голубчиками*, потому что вы все очень похожи на них, на этих хорошеньких сизых птичек...» – говорит Алеша мальчикам у Илюшиного камня (15/195). Лексема *голубь* несет здесь евангельское метафорическое значение «дружеской простоты».

Стоит обратить внимание на то, что *голубое небо* (*голубь* – *голубое* имеют один и тот же корень), о котором говорит Иван, тоже может быть репрезентантом концепта *дитя*. Голубое небо имеет позитивную оценочную семантику и по своему психическому влиянию на человека воспринимается как идеальное, идиллическое. если просмотрим слова, которыми оно сопровождается в высказываниях:

Жить хочется, и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо [...]. Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я, вот что! Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь... (14/209–210).

Значение выделенных курсивом лексем (*жизнь, весна, нелогичность, молодость*) так или иначе связывается с образом *идеальной и живой жизни, нового начинания* – и этим с *дитя*. Наблюдение это не требует иного подтверждения, если учесть факт реализации любви со стороны Ивана. Во всем романе Иван всего несколько раз произносит слово *люблю*: «Иван, любишь ты

¹⁹⁵ О Зосиме говорится еще: «Нос не то чтобы длинный, а востренький, точно у *птички*» (14/37). Интересно и то, что кличка Софьи Ивановны, матери Алеши – «кликлуша» (ср. Кликушка – «баба-птица»; кликун – «желтоносый лебедь»). О том, что Алеша несет напоминание о своей матери см. Ковач А.: *Персональное повествование: Пушкин, Гоголь, Достоевский*. Frankfurt, 1994, с. 114.

Алешку? – Люблю» (14/124); «Я таких твердых *люблю*, на чем бы там они ни стояли, и будь они такие *маленькие мальчуганы*, как ты» (14/209); «Но я одного русского *мальчика, Алешку*, ужасно *люблю»* (14/213); «Ужасно я *люблю* такие professions de foi вот от таких... послушников» (14/210); «Подивись на меня, Алеша, я тоже ужасно *люблю деточек*¹⁹⁶» (14/217) и «*Клейкие весенние листочки, голубое небо люблю я*, вот что»¹⁹⁷ (14/210). Во всех ситуациях адресатом любви является или Алеша (*ангел – голубчик – дитя*), или подобные ему (*дети, клейкие листочки*¹⁹⁸ и *голубое небо*). То есть *дети*, в том числе и Алеша, и подобные ему *клейкие листочки* и *голубое небо* воспринимаются чувствами, а не разумом Ивана, или другими словами: *сердцем*, составляющим сторону *веры*, а не *умом*, составляющим сторону *неверия*.

Вообще, *голубой* цвет имеет позитивную оценочную семантику и по своему психическому влиянию на человека воспринимается как *нежное, идеальное, идиллическое*. Кроме того, *голубой* цвет в словарях обозначается как «*светло-синий*»¹⁹⁹ и этим актуализируется связь *свет – голубой*.²⁰⁰ При уподоблении Грушеньки с *дитя* акцентируются ее серо-голубые глаза:

¹⁹⁶ «Подивись на меня, Алеша, я тоже *ужасно люблю* деточек. [...] Дети, пока дети, до семи лет например, страшно отстают от людей: совсем будто другое существо и с другой природой» – говорит Иван, который немного раньше признался в том, что *ужасно любит* брата. Таким образом, в ценностной системе Ивана Алеша и маленькие дети (до семи лет) получают знак равенства. Пушкирева объясняет эту границу законом православной церкви, по которому в семь лет ребенок идет к первой исповеди, и с этого момента он считается ответственным за свои грехи; до семи же лет он считается безгрешным. См.: Пушкирева В. С.: указ.соч., с. 102.

¹⁹⁷ Интересно, что это высказывание Ивана повторяется позже в восклицании Мити в несколько ином виде: «*Я жить хочу, я жизнь люблю!* Знай ты это. Я златокудрого Феба и *свет* его горячий *люблю»* (14/363), причем, как мы видим, и тут фигурирует концепт *дитя* в виде его вариативного репрезентанта – *света*.

¹⁹⁸ *Клейкие листочки* – это мотив, взятый из стихотворения А.С. Пушкина «Еще дуют холодные ветры», который в оригинале сопровождается такими (репрезентирующими *новое начинание*) образами, как *первая пчелка* или *ранние цветочки*. Д. А. Богач в статье «Сакральное значение природы в романе Ф. М. Достоевского “Братья Карамазовы”» пишет, что Достоевский воспринимал природу как земной рай, она для Достоевского – знак святости божьего мира, поэтому *клейкие листочки*, которые так дороги Ивану – это проникновение божественного света в «темное» сознание Ивана. См.: Богач Д. А.: Сакральное значение природы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Вестник Челябинского гос. Университета*. 2013, № 2 (293). Филология. Искусствоведение. Вып. 74, с. 10–15.

¹⁹⁹ Ожегов С. И.: *Словарь русского языка*. Около 57000 слов. М., Русский язык, 1981, с. 141.

²⁰⁰ Наши наблюдения показали, что *свет* семантически связан с концептом *дитя*, но об этом пойдет речь в следующем параграфе.

[п]релестные серо-голубые глаза с длинными ресницами заставили бы непременно самого равнодушного и рассеянного человека, даже где-нибудь в толпе, на гулянье, в давке, вдруг остановиться пред этим лицом и надолго запомнить его. [...] Она глядела как *дитя*, радовалась чему-то как *дитя*, она именно подошла к столу, радуясь и как бы сейчас чего-то ожидая с самым *детским* нетерпеливым и доверчивым любопытством. Взгляд ее веселил душу – Алеша это почувствовал (14/137).

Ряд примеров на *голубой* цвет продолжается гробом Илюшечки, который оставил жизнь, будучи еще маленьким *ребенком* (ср.: «В *голубом*, убранном белым рюшем гробе лежал, сложив ручки и закрыв глазки, Илюша. Черты исхудалого лица его совсем почти не изменились, и, странно, от трупа почти не было запаха» (15/190). В этом отрывке текста немаловажной деталью является замечание рассказчика о том, что от трупа Илюши «почти не было запаха». Эта информация сообщает о прямой связи умершего *дитя* с небесным царством, где, как известно, получает *ангельский* чин. Таким образом, *голубой* цвет безусловно входит в набор специфических вариантов концепта *дитя*.

Небезынтересно и то, что при наблюдении над текстом мы обнаружили, что мотив *птички* часто появляется тогда, когда описывается *юность* того или иного героя. Например: «Поведал он мне, что лес любит, *птичек* лесных; был он *птицелов*, каждый их свист понимал, каждую *птичку* приманить умел» (14/267) – говорится о юноше-крестьянине, с которым ночевал старец во время странствий в молодости; «*Юноша* брат мой у *птичек* прощения просил» (14/290), «на деревьях завязались весенние почки, прилетели ранние *птички*, гогочут, поют ему в окна» (14/263) – так описывается старцем *юность* Маркела.

2.5.2. *Солнце – свет – радость*

В дальнейшем, концепт *дитя* обнаруживает связь с такими родственными и концептуально-значимыми лексемами, как *солнце* и *свет*. В структуру концепта *дитя* входит группа признаков и свойств *солнца*²⁰¹, благодаря их

²⁰¹ Символ *солнца* уже не раз становился объектом научных исследований. См. например, статьи Р. Я. Клейман (Клейман Р.Я.: Вселенная и человек в художественном мире Достоевского // *Достоевский Ф.М. Материалы и исследования*. Т.3, Л.,1978, с. 21–40); А. Ковача (Ковач А.: Косой луч заходящего солнца // его же 1994: указ. соч., с. 141–162); Т. А. Касаткиной (Касаткина Т. А.: Два образа солнца в романе «Подросток» // *Роман «Подросток»*. Сост.: В. А. Викторovich. Коломна, 2003, с. 29–36); или И. Лунде (Лунде И.: От идеи к идеалу – об одном символе в романе

семантической общности. В славянской мифологии *солнце* – это небесное светило, почитавшееся славянами как *источник жизни, тепла и света*.²⁰² По народным представлениям, когда рождается человек, «от Солнца отрывается кусок и превращается в звезду; если умер праведный человек, то его душа возвращается в Солнце».²⁰³ То есть новорожденный *ребенок* является частью *солнца* и приносит *свет* в жизнь.²⁰⁴ Наверняка, отсюда идет выражение *производить на свет*, которое означает *рожать ребенка*.

Ассоциативная параллель *дитя – свет* поддерживается в тексте, например, номинациями лиц: фамилия Грушеньки, часто сравниваемой с *ребенком* оказалась Светловой (*Свет–ловой*²⁰⁵):

Алешу поразило всего более в этом лице его *детское*, простодушное выражение. Она глядела как *дитя*, радовалась чему-то как *дитя*, она именно подошла к столу, «*радуясь*» и как бы сейчас чего-то ожидая с самым *детским* нетерпеливым и доверчивым любопытством (14/136–137);

или:

[э]тот выговор и интонация слов представлялись Алеше почти невозможным каким-то противоречием этому *детски* простодушному и *радостному* выражению лица, этому *тихому, счастливому*, как у *младенца, сиянию* глаз! (14/137)

Достоевского «Подросток» // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков*. Петрозаводск, 1998, с. 416–423). Но с точки зрения, интересующей нас, по нашим сведениям до сих пор не изучался.

²⁰² О мотивах и образах, связанных со *светом* и *освещением*, уже писали многие авторитетные исследователи, выделяя сюжетообразующую и идейную роль манеры Достоевского работать со светом. Так напр., стоит обратить внимание на работы Гроссмана (Гроссман Л. П.: *Поэтика Достоевского*. М., 1925, с. 133–134), Фридлиндера (Фридлиндер Г. М. 1964: указ. соч., с. 200), Чудакова (Чудаков А. П.: *Предметный мир Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 4., Л., 1980, с. 98) или Вяч. Иванова (Иванов Вяч.: *Достоевский и роман – трагедия // Иванов Вяч.: Собрание сочинений*. Т. 4, Брюссель, 1974, с. 416). Но на интересующую нас общность концептов *дитя* и *свет* не обращали внимания ни в одной из перечисленных работ.

²⁰³ См.: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. М., 1995, с.361–362.

²⁰⁴ Особенностью архаического мышления является сакрализация детства в особом пространственно – временном континууме, смешивающем четкую грань между началом жизни и ее окончанием. Жизнь человека мыслилась таким же круговоротом, как круговорот природных явлений. «Подобно тому, как смерть – уход в небытие, так рождение ребенка – явление из небытия, несущее на себе его следы. Небытие для древнего человека – не просто отсутствие бытия, угрожающая бездна, но помимо прочего оно – корень бытия. Потому в архаичной культуре и смерть – не уход, а переход, и рождение – не рождение, а также переход в вечном вращении колеса жизни». См.: Мамычева Д. И.: указ. соч., с. 63.

²⁰⁵ Ср.: «Nota bene. Фамилия Грушеньки оказалась „Светлова”. Это я узнал в первый раз только в этот день, во время хода процесса» (15/100).

Как мы видим, в образе Грушеньки особенно акцентируется связь *дитя – свет – радость*, которая в свою очередь дает новое знание о героине, обычно отличающейся гордостью. Наряду с этими атрибутами подчеркиваются и *сияющие глаза* Грушеньки.²⁰⁶ То же само можем проследить и в связи с Lise:

[...] посмотрите на ее румянец, на ее *светящиеся глазки*. То все плакала, а теперь смеется, весела, радостна (14/49).

В языческой религии *глаз* используется для обозначения всепроникающего знания *солнечных богов*. Из сродства понятий *света* и *зрения* возникло верование в чудесное происхождение и в таинственную силу *глаз*.²⁰⁷ В христианской символике *глаз* (и *видение*²⁰⁸) всегда связан со *светом* и «духовной способностью лицезреть». Во многих культурах *солнце* считается *всевидящим оком*, либо оно олицетворяется в виде *глаза*, как, например, изображается юный бог Солнца Египта Горус.²⁰⁹ *Свет* в *глазах* – это признак *жизни* для христианина, недаром есть пословица «свет из очей выкатился», что значит «умер».

В тексте романа отмечается, что Алеша имеет *светлый* взор, доверчивый и *ясный* вид, и «рвавшуюся из мрака к *свету*» (14/25) душу. Глаза Зосимы тоже отличаются *светлостью* (ср.: «Глаза же были небольшие, из *светлых*, быстрые и блестящие» (14/37). «*Свет* ты наш» (14/47), – говорит ему старуха. В поэме Ивана появление Христа сопровождается этими же мотивами: «*Солнце* любви горит в его сердце, лучи *Света*, *Просвещения* и *Силы* текут из *очей*» (14/227).

Воспоминания о *детстве* могут играть такую же роль, как *свет* во мраке: «Такие *воспоминания* могут запоминаться (и это всем известно) даже и из более *раннего возраста*, даже с двухлетнего, но лишь выступая всю жизнь как бы *светлыми* точками из мрака» (14/18).

²⁰⁶ Еще один пример из текста: «Глаза ее *горели*, губы смеялись, но *добродушно, весело* смеялись. Алеша даже и не ожидал от нее такого доброго выражения в лице...» (14/314).

²⁰⁷ См.: Афанасьев А.: *Поэтические воззрения славян на природу*. М., 1865, Т.1, с.153.

²⁰⁸ Об особом значении *видения* в «Братьях Карамазовых» см. Главу «Статус видения» в книге А. Ковача «Персональное повествование». См.: Ковач А. 1994: указ. соч., с. 85–90.

²⁰⁹ Подробнее о символе *глаз* см.: Hans Biedermann: *Szimbólumlexikon*. Corvina, 1996, 360–361.

То есть *солнце*, *свет* и *глаз* – это атрибуты *жизни*, они члены одного и того же семантического круга, окружающего образ *дитя*. Интересно, что и *солнце*²¹⁰, и *ребенок* выражаются в мифологии через *окружность*, *круг* или *шар*: «*Ребенок* – символ, объединяющий противоположности, медиатор, *носитель исцеления*, т. е. *делатель целого*. Ради этого значения мотив *ребенка* способен на превращения формы: он выражается, например, через *окружность*, *круг* или *шар*».²¹¹ *Круг* – это один из древнейших символов, выражающий космологические представления людей прежних эпох. В. М. Топорова, которая исследовала семантику *круга* (наряду с другими формами), различает два вида этого концепта: *статический* и *динамический*. Не будем сейчас обсуждать подробно концепцию исследователя, только выделим адекватные для нашего положения выводы: «Актуализация статичной схемы круга связана с возникновением у лексемы *круг* предметного значения [...]. Лексема участвует в наименовании предметов, внешняя конфигурация которых может быть подведена под образ (пространственную схему) круга: спасательный круг, гончарный круг, танцевальный круг, *солнечный круг*, *неба круг* и т. д.».²¹²

На основании вышесказанного можем сделать вывод, что мотивы *солнце* и *свет*, а следовательно и *глаз*, семантически тесно связаны с концептом *дитя*.²¹³ После этого просмотрим, как включается в этот целостный семантический комплекс концепт *радость*. Показательно, что в тексте неизменными спутниками *радости* являются:

²¹⁰ «В обрядах, фольклоре и народном искусстве *солнце* могут символизировать *колесо*, *золото*, *круг* и др.». См.: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. М., 1995, с. 362.

²¹¹ См.: Юнг К. Г.: *Душа и миф. Шесть архетипов*. Перевод с английского, Киев, Государственная библиотека Украины для юношества. 1996, с. 101. Понятие *архетип*, введенное К. Г. Юнгом для обозначения изначальных первобытных образов (таких как *ребенок*, *мать*, *мудрец* и т. д.), универсальных символов или мотивов, основывается на сюжетах мифов (и миф, и архетип – это широкие, многозначные символы). Миф в свою очередь является одним из самых важных, и в то же время хорошо изученных категорий в литературоведении, основу которого положил еще В. Я. Пропп. (См.: Пропп В. Я.: *Морфология сказки*. М., 1969). Одной из лучших обобщающих работ, содержащих обзор различных теорий мифа XX века является монография Е. М. Мелетинского «Поэтика мифа», в которой автор рассматривает работы выдающихся ученых от К. Леви-Стросса до Э. Кассирера, от А. Потебни до О. Фрейденаберг. См.: Мелетинский Е. М.: *Поэтика мифа*. М., Наука, 1996.

²¹² Топорова В. М.: Концепт «круг» в семантическом пространстве языка // *Концепт форма в семантическом пространстве языка*. Воронеж, 1999, с. 125.

²¹³ Это подтверждается и данными Русского семантического словаря, где в один семантический круг со словом *детство* входят такие слова, как *восход* и *рассвет*. См.: указ. соч., с.102.

- *свет/сияние*: «сияет ум и радостно плачет сердце»; «светлой радости и счастливой детской песенке»; «радость сияла на ее (Катерины Ивановны – В. Э.) лице»;
- *веселье/взгляд/улыбка*²¹⁴: «смотрит радостно, в очах веселье, взглядами нас ищет, улыбается нам», говорит Зосима о брате-юноше Маркеле; «лицо же его было хотя и весьма утомленное, но ясное, почти радостное, а взгляд веселый» – о старце Зосиме;
- *умиление*: «смотрит умиленно и радостно» – о Маркеле; «жаждал радостного умиления» – об Алеше;
- *птички*: «птички божии, птички радостные»;
- *ангел/доброта/покой*: «она, как ангел добрый, слетела сюда и принесла покой и радость» – о Грушеньке,

которые настойчиво сопровождают образ *дитя*. А. Б. Пеньковский в статье «Радость и удовольствие в представлении русского языка» различает эти концепты, причем *радость* относит к «высокому», духовному миру, в то время как удовольствие – к «низкому», профанному, телесному. Он пишет: «Легкий и мягкий *свет*, который может усиливаться до степени ослепительного сияния восторга, и мягкое живительное тепло [...] – две основные эманации Радости [...]. Первая одухотворяет и освящает человеческое, поднимая его к горнему свету. Вторая – вочеловечивает небесное, принимаемое и постигаемое умным сердцем. В русском культурном сознании этот поэтический язычески-персонифицированный образ Радости как одного из источников *жизни* и вдохновения (Где радость, там и жизнь – Л. Толстой) существует во взаимодействии с другим, воплощающим христианскую идею Радости, образом, который связан с именем *Богоматери*»²¹⁵. В трактовке автора статьи *радость* приближается к образу Христа, который в свою очередь отождествляется с *дитя*. «Радость абсолютно бесплотна»²¹⁶ – продолжает исследователь, что сближает *радость* с бесплотным Святым Духом. Это подтверждается Г. П. Федотовым,

²¹⁴ Мотив *улыбка* будет рассмотрен ниже в отдельном параграфе.

²¹⁵ Ср.: Пеньковский А. Б.: Радость и удовольствие в представлении русского языка // *Логический анализ языка. Культурные концепты*. Отв. ред.: Н. Д. Арутюнова. М., 1991, с. 151–152.

²¹⁶ Там же.

который объясняет *радость* как одну из энергетических сил, образующих животворящую силу Святого Духа.²¹⁷ То есть, концепт *дитя* постоянно расширяется, и получается новая семантическая цепочка *дитя – солнце – свет – ангел – птички – радость*, в которой пунктом соприкосновения становится Святой Дух. Выше уже говорилось о том, что и *солнце*, и *ребенок* могут обозначаться *кругом/окружностью*. С этой точки зрения показательно заявление Пеньковского о том, что глагол *радоваться*, как и прилагательное *рад*, управляет дательным падежом имени, в котором значение каузатора эмоционального состояния совмещается со значением адресата, тем самым рисует *круг*.²¹⁸

Мотив *радость* многократно характеризует, во-первых, Алешу. Глава «Кана Галилейская» – это рассказ о конечном прозрении и *воскресении* Алеши. Лейтмотивом этой сцены является мотив *радости*. На протяжении трех страниц мы встречаемся со словом *радость* 12 раз: «Пред гробом, сейчас войдя, он пал как пред святыней, но *радость, радость* сияла в уме и в сердце его»; «Не горе, а *радость* людскую посетил Христос, в первый раз сотворяя чудо, *радости* людской помог...»; «Кто любит людей, тот и *радость* их любит...»; «Без *радости* жить нельзя»; «*Радость, радость* каких-нибудь бедных, очень бедных людей»; «*радостный* и тихо смеющийся»; «вино *радости* новой»; «*радость* гостей»; «слезами *радости*» (14/325–328).

Мотивы *свет* и *радость* как нельзя лучше выражают сущность старца, пополняясь при этом такими новыми свойствами как *счастье* и *веселье*: «входившие в первый раз к старцу на уединенную беседу, входили в страхе и беспокойстве, а выходили от него почти всегда *светлыми и радостными*, и самое мрачное лицо обращалось в *счастливое*. Алешу необыкновенно поражало то, что старец был вовсе не строг; напротив, был всегда почти *весел* в обхождении» (14/28). Госпожа Хохлакова говорит о нем: «Вы смотрите таким *здоровым, веселым, счастливым*» (14/51). Сам он учит всех: «Други мои,

²¹⁷ Федотов Г. П.: О св. Духе в природе и культуре // *Вопросы литературы*, 1990, №2, с. 205. В связи с мотивом *круг* заметим, что в тексте романа он несколько раз повторяется при описании появления Христа, который в свою очередь сопровождается атрибутами *солнца*: «Народ непобедимую силой стремится к нему, *окружает* его, нарастает *кругом* него, следует за ним. Он молча проходит среди их с тихою улыбкой бесконечного сострадания. *Солнце* любви горит в его сердце, лучи *Света*, *Просвещения* и *Силы* текут из *очей* его [...]» (14/226–227).

²¹⁸ Ср.: «радость возвращается тому, кто является ее источником. Ср. также направительно-объектное значение винительного падежа в оборотах *радоваться* [...] и этимологическое значение 'вокруг' («окружать радостью») в церковно-славянском *радоватися о ком*. Пеньковский А. Б.: указ. соч., с. 154.

просите у бога *веселья*. Будьте *веселы как дети, как птички небесные*» (14/290). И он жил согласно этому учению: «Когда Алеша с тревогой и с болью в сердце вошел в келью старца, то остановился почти в изумлении: вместо отходящего больного, может быть уже без памяти, каким боялся найти его, он вдруг его увидал сидящим в кресле, хотя с изможденным от слабости, но с бодрим и *веселым* лицом, окруженного гостями и ведущего с ними тихую и *светлую* беседу» (14/257; и умирал так: «хоть и страдающий, но все еще *с улыбкой* взирая на них, *тихо* опустил с кресел на пол и стал на колени, затем склонился лицом ниц к земле, распростер свои руки и, как бы в *радостном восторге*, целуя землю и молясь, *тихо*²¹⁹ и *радостно* отдал душу богу» (14/294). В памяти Алеши он остается таким же *радостным*, как и в жизни: «Так и запомню его: сидит тихий, кроткий, *улыбается*, сам больной, а лик *веселый, радостный*» (14/266). Сам старец сравнивает себя с *младенцем*: «Отцы и учителя, простите и не сердитесь, что как *маленький младенец* толкую» (14/266). Тут стоит обратить внимание на сходство самих слов в звуковом плане: солн-ЦЕ – ЦЕ-лящая сила – младен-ЕЦ – стар-ЕЦ.²²⁰

Радость далее является одним из устойчивых атрибутов Мити. Стоит только вспомнить его исповедь, которую он начинает одой Шиллера «К радости»²²¹: «Кроме того, Я хотел бы начать... мою исповедь... гимном к

²¹⁹ Слово *тихо*, как и слова *робко, кротко* или *простодушно*, употребляется в романе в большинстве случаев в сочетании с *дитя/ребенок* (напр., «*тихо* и кротко, как *тихий* и ласковый *ребенок*» или «*тихому*, счастливому, как у *младенца*, сиянию глаз» и т. д.). Достоевский часто употребляет в своих произведениях слова *просто, простота*, а также слова в сочетании с *просто-*, о чем пишет Арутюнова Н. Д. в статье «Палка о двух концах», но *простодушие* (или его варианты), так часто употребляемое автором в значении *наивность, детскость* не упоминается. См.: Арутюнова Н. Д.: К проблеме семантической редукции в текстах Достоевского // *Серия литературы и языка*. Т. 64, № 2, март – апрель. М., 2005, с. 3–14.

С этой точки зрения небезынтересен тот евангельский фрагмент, в котором Христос посылает апостолов в мир: «Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: итак, будьте мудры, как змии, и *просты*, как *голуби*» (Мф. 10; 16–20).

²²⁰ О связи солн-ЦЕ – ЦЕ-лящая сила говорится в работе А. Ковача: Сюжетная память в персональном повествовании. Жанровообразование в «Великом инквизиторе» Достоевского // *Studia Russica – XI*, 1987, с. 99. Именно это исследование подтолкнуло меня на обнаружение этого очевидного смыслового сцепления (и *солнце*, и *младенец* владеют *исцеляющей* силой, а *старец* и *младенец* – это начальная и конечная точки круга жизни), которое репрезентируется и в звуковом плане.

²²¹ К. Кроо, которая изучала проблематику семантизации гимна к радости на протяжении трех отдельных статей (См.: Кроо К.: «Гимн» с «секретом»: к вопросу авторефлексивной поэтики романа «Братья Карамазовы» // *Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения*. Ред.: Викторovich В. А., Гачева А. Г., Захаров В. Н., Касаткина Т. А., Меерсон О., Степанян К. А., Тихомиров Б. Н. М., 2006, с. 396–417; ее же: Еще раз о тайне *гимна* в «Братьях Карамазовых» // *Достоевский и мировая культура* № 20. Спб. – М., 2004, с. 170–192;

радости Шиллера. *An die Freude!*» (14/98). Объясняя Алеше карамазовскую натуру, Митя связывает *радость* со *светом*: «Я иду и не знаю: в вонь ли я попал и позор или в *свет* и *радость*. Вот ведь где беда, ибо все на свете загадка!» (14/99).

Сближение рассматриваемых нами мотивов наблюдается не только на семантическом, но и на текстовом уровне. Продемонстрируем это несколькими примерами: «а то ли надо душе такого малого еще *дитяти*? Ему надо *солнце*, *детские* игры и всюду *светлый* пример и хоть каплю любви к нему» (14/286); «все *младенчество* мое как бы вновь восстает предо мною, и дышу теперь, как дышал тогда *детскою* восьмилетнею грудкой моею, и чувствую, как тогда, удивление, и смятение, и *радость*» (14/264); «Он смотрел на всех робко и *радостно* [...]. Он как будто все забыл и оглядывал всех с восхищением, с *детскою улыбкой*» (14/378); «Посему знай и ты, мать, что и твой *младенец* наверно теперь предстоит пред престолом господним, и *радуется*, и *веселится*, и о тебе бога молит» (14/46).

Весьма забавно то, что *свет* и *дитя* появляются и как атрибуты штабс-капитана: «Панталоны на нем были чрезвычайно какие-то *светлые*, [...] и сбившиеся оттого наверх, точно он из них, как *маленький мальчик*, вырос» (14/181). В связи с Зосимой репрезентируются в тексте концепты *круг* и *целостность*: «Ибо хотя покойный старец и привлек к себе многих, и не столько чудесами, сколько любовью, и воздвиг *кругом* себя как бы *целый* мир его любящих» (14/299)

ее же: «Трагический гимн радости» в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Поэтика Достоевского. Статьи и заметки*. Рига, 2007, с. 69–81), отмечает, что в действительности Митя начинает свою исповедь не гимном к радости, а другим шиллеровским интертекстом – «Элевзинским праздником», перед которым цитирует еще и стихотворение А. Н. Майкова «Барельеф». Все эти стихотворения тесно связаны с Дионисом, богом вина, *веселья* и *радости* (через образы Силена, фигурирующего в «Барельефе» и являющегося воспитателем Диониса, и Деметры, которая стоит в центре «Элевзинского праздника» под именем Цереры и считается матерью Диониса), вследствие чего Митя представляется как «многократно маркированный образ Диониса». Ср.: Кроо К. 2004: указ. соч., с. 171. Анализируя функцию шиллеровских интертекстов, исследовательница раскрывает контекстуальную семантизацию образа Мити как Силена – Диониса – Деметры и отмечает неразделимость двух стихотворений Шиллера. Затем, на основе подробного разбора «Элевзинского праздника», автор статьи демонстрирует превращение Мити из мифологического образа в романного персонажа, через интерпретирование сюжетной и семантической функции разных, указанных выше мифопоэтических, а также данных в стихе Шиллера литературных ролей Мити Карамазова. Развертывание указанных интертекстов в сюжет Мити продуцирует конструирование фигуры Мити с важным с нашей точки зрения сюжетом *возрождения*. Ниже мы будем рассматривать *возрождение* героев, в том числе и Мити, но сделаем это иным способом, вот почему мы считали нужным ввести в исследование интересные для нас пункты из работы Кроо.

2.5.3. Улыбка – смех

Мотив *смеха* является, во-первых, атрибутом Ивана. В. Е. Ветловская считает, что обычный для Ивана смех – это дьявольский смех, тем более, что к нему приходит сам черт.²²² Но мы считаем, что оставить это мнение, как абсолютную правду, невозможно, поэтому собираемся раскрыть характер Ивана именно через мотив *смеха*. В «Записках из Мертвого дома» в главе «Первые впечатления» Достоевский сам указал на характерологичность и важность смеха в раскрытии сущности человека: «Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, что по смеху можно узнать человека [...]» (4/34). Посмотрим, что нового мы можем узнать об этом персонаже, если обратимся к его образу под этим углом зрения.

В литературе и фольклоре *смех*²²³ очень часто связывается со злом, но в античности комедия была уважаемым жанром, причем смешное было построено на осмеянии злободневных вещей. *Смех* для античности – это *светлое* чувство. В первобытности *смех* был ритуальным, например, осмеяние смерти. Отсюда очевидна связь жизни и *смеха*. Для архаического сознания устанавливается связь *смеха* с *благом, утром, рождением*. О связи *жизнь – смех* так пишет Пропп: «Некогда *смеху* приписывалась способность не только *повышать жизненные силы*, но и *пробуждать* их. *Смеху* приписывалась способность *вызывать жизнь* в самом буквальном смысле этого слова. Это касалось как *жизни человека*, так и *жизни растительной природы*».²²⁴

Кроме того *смех* символизирует собой *движение, обновление*. *Смех* здесь – выражение *жизнерадостности*, что прямо ведет нас к образу *младенца*. И в литературе, и в живописи, и вообще, в искусстве есть довольно распространенные метафоры, отождествляющие *смех* со *светом, солнцем*. «В мифе тема *смеха* делает *круг*, перебрав на своем пути множество связанных друг

²²² См.: Ветловская В. Е.: указ. соч., с. 92.

²²³ Проблема *смеха* всегда волновала исследователей, о чем свидетельствуют работы таких авторитетных ученых, как Бахтин (Бахтин М. М.: *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М., 1999), Пропп (Пропп В. Я.: *Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. По поводу сказки о Несмеяне*. М., 1999), Карасев (Карасев Л. В.: Мифология смеха // *Вопросы философии*. 1991, № 7) или Лихачев, который писал о природе смеха в соавторстве с Панченко и Поньрко (Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.: *Смех в Древней Руси*. Л., 1984).

²²⁴ Пропп В. Я. 1999: указ. соч., с. 162.

с другим символических звеньев. *Смех и свет* здесь – метафоры *рождения и роста*: начало дня, восход *солнца* обозначает *рождение и начало жизни*, вечер и ночь – смерть и темноту, которые преодолеваются при помощи магического *смеха* – умертвляющего, рождающего и возрождающего» – пишет известный исследователь, Л. В. Карасев.²²⁵ Значит, как ни удивительно, рассматриваемые нами концепты (*дитя, солнце, смех*) в мифологии выражаются через *окружность, круг*. В цитированной нами выше работе В. М. Топорова отмечает, что концепт *круг* в языковом сознании связан с признаками «полнота», «цельность»²²⁶, т. е. в признаке *цельности/целостности* проявляется родство семантической цепи *солнце/свет – смех/улыбка – круг – дитя*. О. Фрейденберг собирает все эти символы воедино, что указывает на верность нашей логики: «То, что протагонистом смехового обряда оказывается герой по имени Lucius (Лоукиос, сияющий, блестящий, светящий – эпитет *солнца* и неба), не случайно: 'смех', 'улыбка' семантизируются сперва как новое *сияние солнца*, как солнечное рождение. 'Улыбка неба' – это рождение космоса, улыбка богов – это их появление, 'богоявление'. Обычный эпитет света – 'веселый', 'улыбающийся'; от улыбки неба ликует земля, когда рождается *солнечный младенец, радость и улыбка* охватывают вселенную. *Смех* поэтому избавляет от смерти и недугов, *исцеляет*, врачует, *улыбка* возвращает *жизнь*».²²⁷ Всего этого достаточно, чтобы сделать вывод: концепт *дитя*²²⁸ может проявляться и в виде *улыбки и смеха*.

Но, как известно, существует не один вид *смеха*. Есть *смех*²²⁹ от *радости*,

²²⁵ Карасев Л. В.: указ. соч., с. 69.

²²⁶ Топорова В. М.: указ. соч., с. 126.

²²⁷ Фрейденберг О.: указ. соч., с. 92.

²²⁸ Карасев, автор множества статей и монографии по проблемам смеха, юмора и комического, в опубликованной онлайн беседе с Т. Миловой говорит: «Откуда берется улыбка на лице новорожденного младенца – беспричинная, бессознательная, когда еще и речи нет ни о каком целенаправленном сопротивлении злу. Да и понятия-то о зле еще нет. Так обнаруживается вторая ипостась *смеха*, – его способность выражать чисто телесную радость бытия. Эта улыбка на лице существа, еще целиком принадлежащего миру природы – аванс от мира человеческой культуры». Это высказывание опять – таки подчеркивает наше положение о связи *смех – дитя*. См.: http://krotov.info/libr_min/11_k/ar/asev.html.

²²⁹ Конечно, тут идет речь не о комическом и не о юморе Достоевского, но все же стоит упомянуть, что критика уже обращала внимание на преобладание юмора в ранних произведениях писателя. На юмор как на главную особенность таланта молодого писателя одним из первых указал В. Г. Белинский в известном анализе «Бедных людей»: «С первого взгляда видно, что талант г. Достоевского не сатирический, не описательный, но в высокой степени творческий и что преобладающий характер его таланта – юмор». Цитируется по: Понкратова Е. К.: Смех и

ласковый смех, есть и *злой смех* (отчего связывают смех с дьяволом). Кроме этих можно различить и *смех* от *стыда* или смех, вызванный *непониманием*. *Стыд* и *непонимание* в свою очередь часто являются атрибутами *детей*: очень часто мы видим Лизу, краснеющую от стыда, конфузится и стыдится и Алеша перед Лизой, стыдливость характерна и для Коли и т. д. На приведенных ниже примерах мы можем проследить, что именно эти виды смеха обычны для Ивана, так как негативный или злой его смех всегда сопровождается авторским объяснением, то есть здесь речь идет о различных вещах, имеющих лишь чисто внешнее одинаковое проявление.

Мы приведем те же примеры, что и Ветловская²³⁰:

- Ты написал поэму?
- О нет, не написал, – *засмеялся* Иван, – и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал(...), – *усмехнулся* Иван. – Рассказывать или нет?
- Я очень слушаю, – произнес Алеша.
- Поэма моя называется «Великий инквизитор», вещь нелепая, но мне хочется ее тебе сообщить.

Дальше начинается глава «Великий инквизитор», и Иван продолжает свою речь:

- Ведь вот и тут без предисловия невозможно, то есть без литературного предисловия, тьфу! – *засмеялся* Иван, – а какой уж я сочинитель! (14/224).

Как мы видим, *смех* Ивана всегда сопровождается каким-то объяснением, он как бы *стыдится* перед Алешей и называет поэму свою *нелепой* и далек оттого, чтоб считать себя сочинителем. Иван смеется скорее всего от *стыда* и никак не

комическое в творчестве Ф. М. Достоевского: О некоторых особенностях эстетики писателя // *Вестник Томского государственного университета*. Томск, № 349/2011, с. 19–22. Будучи знатоком юмора и смеха, Достоевский наверняка знал, когда и какой вид смеха нужно придать тому или иному персонажу, чтобы раскрыть его характер.

²³⁰ См.: Ветловская В. Е.: указ. соч., с. 92. В связи с этой цитатой заметим, что К. Кроо приводит этот же отрывок текста, чтобы продемонстрировать *незавершенность* идеи Ивана, о чем пойдет речь ниже. Поэтому, можем заявить, что данный диалог является одним из ключевых при раскрытии характера Ивана.

от злости (ср. еще: «ведь это только бестолковая поэма бестолкового студента, который никогда двух стихов не написал», 14/239). Когда же смех Ивана имеет негативный характер, он всегда объясняется рассказчиком: «Есть такая сила, что все выдержит! – с *холодной уже усмешкою* проговорил Иван» или: «А, это ты подхватил вчерашнее словцо [...], – *криво усмехнулся он*» (14/240).

Образ Ивана гораздо сложнее того зауженного и явно одностороннего толкования, которое дано Ветловской.²³¹ Ассоциации, на которые опирается Ветловская при характеристике Ивана для нас очень интересны, но совершенно очевидно, что сама оценка достаточно поверхностна и никак не исчерпывает даже ядра сущности персонажа.

Неудивительно, что *улыбка* и *смех* являются постоянными союзниками Мити Карамазова. В главе «Прежний и бесспорный», в такую напряженную минуту, когда встречается с Грушенькой и прежним ее соблазнителем, Митя ведет себя абсолютно как *ребенок*:

Вместо торжественного и трагического выражения, с которым он вошел, в нем явилось как бы что-то *младенческое*. Он вдруг как бы весь смирился и принизился. Он смотрел на всех *робко и радостно*, часто нервно хихикая, с благодарным *видом собачонки*, которую опять приласкали и опять пустили. Он как будто все забыл и оглядывал всех с восхищением, с *детскою улыбкой*²³² (14/378).

Тут уменьшительно-ласкательная форма *собачонка* (=детеныш собаки) то же, что и *дитя* (син.: *собачонок, кутенок, щенок, малолеток, сопляк, юнец, щеночек, мальчишка, собачонок, молокосос*). Далее Митя как бы восхищается миром взрослых:

²³¹ Тем более, что и сам Достоевский в своих записных тетрадях высоко оценивает Ивана: «Ив<ан> Ф<едорович> глубок, это не современные атеисты, доказывающие в своем неверии лишь узость своего мировоззрения и тупость тупеньких своих способностей» (27/48).

²³² Наши наблюдения показали, что те взрослые, которым Достоевский придает *детскую улыбку*, способны преобразиться, изменить жизнь к лучшему. Но непременно нужно заметить, что мы не единственные, кто пришел к такому выводу. О подобном говорит и Радка Гржибкова: «Человек, на лице которого появляется *детская улыбка*, еще не потерял своего человеческого облика. Для писателя был очень важен этот отпечаток *детскости* на лице взрослого человека». Ср.: Гржибкова Р.: Символика детских жестов и мимики в творчестве Ф. М. Достоевского // *Летние чтения в Даровом. Материалы международной научной конференции 27 – 29 августа 2006 г.*, сост.: В. А. Викторovich, Коломна, 2006, с. 32.

Даже очень дрянненький паричок пана, сделанный в Сибири, с преглупо зачесанными вперед височками, не поразил особенно Митю: «Значит так и надо, коли парик» – блаженно продолжал он созерцать (14/378).

Находящиеся в тексте уменьшительно-ласкательные формы слов *дрянненький*, *паричок*, *височки*, как бы подчеркивают *детское* восприятие мира. Ассоциацию эту подтверждает описание первой встречи Алеши со школьниками, где сохраняется доминанция уменьшительно-ласкательных форм слов:

[о]н увидел внизу пред *мостиком* маленькую *кучку* школьников, все малолетних *деток*, от девяти до двенадцати лет, не больше. Они расходились по домам из класса со своими *ранчиками* за плечами, другие с кожаными *мешочками* на ремнях через плечо, одни в *курточках*, другие в *пальтишках*, а иные и в высоких сапогах со складками на голенищах, в каких особенно любят щеголять маленькие *детки*, которых балуют зажиточные отцы (14/160).

Грушенька, которая является самым близким человеком для Дмитрия, объясняет Алеше *детскую* натуру Мити именно через мотив *смеха*: «И знаешь, Алеша, все я на него дивлюсь: впереди такой страх, а он даже иной раз таким пустякам *хохочет*, точно сам-то *дитя*» (15/11), что лишний раз подкрепляет наше наблюдение.

2.5.4. *Зерно/семя*

Мотив *зерно/семя* в романе «Братья Карамазовы» можно назвать центральным. Этот, архетипический по своей природе мотив имеет генетически обусловленную и исторически сложившуюся чрезвычайно разветвленную и многоуровневую структуру. Из этих семантических ветвей можно выделить две, которые составляют единое целое мотива *зерна/семени*: 1) прообразную, связанную с земледельческими почитаниями и 2) восходящую к тексту Библии. Последняя, в силу своего бесспорного смыслового доминирования в тексте романа, породила огромное количество исследований и интерпретаций.²³³

²³³ Самая интересная из них с нашей точки зрения, является, наверняка, исследование А. Ковача, в которой автор разрабатывает трансформацию мотива *зерно* в связи автодискурсивной

Первая же, обыкновенно остается вне поля зрения, хотя именно эти манифестации составляют исторически укорененное семантическое ядро рассматриваемого мотива. И хотя уже эпитафия²³⁴ указывает на то, что именно евангельский контекст является в данном случае основным для романного пространства «Братьев Карамазовых», наше дальнейшее наблюдение показало, что образная составляющая концепта *дитя* в тексте регулярно связывается с метафорой *зерно/семя*. Мы считаем, что она тоже может быть репрезентантом концепта *дитя*, если учесть характерный признак *семени* как произрастающей сущности, дающей *начало новому*.²³⁵ Фрейденберг в цитированной выше исследовании связывает *семя* со *смехом*²³⁶, что указывает на глубинность обозначенной нами связи. В славянской мифологии и фольклоре можем найти огромный материал, в основе которых лежит растительная символика человека.²³⁷ Так например, в разговорном языке известны ласкательные обращения к детям типа: «семячко-дитятко» или «зернушко мое», или такие

практикой (*зерно* – текст) Алеши Карамазова. См.: Ковач А. 1994: указ. соч., с. 105 – 111. В статье «Основной миф в романе Ф. М. Достоевского “Братья Карамазовы”» другой венгерский исследователь Г. Ш. Хорват дает не менее интересную интерпретацию романа, в которой главным является *миф о земле*, представляющий героям произведения как главный источник самоопределения и творческого начала. При этом детально изучается архетипическое сакральное *жертвоприношения*, отсылающего к мифологеме *зерна и земли*. См.: Хорват Г. Ш.: Основной миф в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Slavica Tergestina*. Vol. 3. Studia comparata et russica, Trieste, 1995, с. 143 – 166.

²³⁴ «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное *зерно*, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (14/5).

²³⁵ В работе П. Флоренского *семени* уподобляется *семема*, определяющая смысл слова. «В метафорический план развития *семемы* – *семени* включается метафора *жизненной силы – влаги*», т. е., по его определению «течение жизни в слове и всасывание жизни словом подобны воздействию влаги на семя». Цитировано по.: Яценко Т. А.: Каузальные вегетативные метафоры // *Лингвистика XXI в.* (к 65 – летнему юбилею проф. В. А. Масловой). М., Флинта – Наука, 2014, с. 223.

²³⁶ Ср.: «Улыбка обращается в громкий смех, означающий зарождение плода (во всех смыслах), земледельческие боги обслуживаются в храмах богослужебными действиями смеха. И вот богине плодородия, Афродите, приносят хлеб, вино и блюдо из всех семян – панспермию, это приношение сопровождается шутками, вызывающими смех. Итак, параллелизм. 'семена', ожидающие восхода, и действие 'смеха', 'семя' и 'смех' *уравниваются*». См.: Фрейденберг О.: указ. соч., с. 94.

²³⁷ Конечно, это наблюдается не только в славянском фольклоре, а характерно для всех культур, о чем пишет С. М. Толстая: «Характерное для всех языков и культур осмысление человека в категориях растительного и животного мира, основанное на представлении о единстве человека со всей живой природой, находит проявление в самых разных языковых и культурных формах, текстах, жанрах». Ср.: Толстая С.М.: «Человек шивет, как трава растет»: вегетативная метафора человеческой жизни // *Сокровенные смыслы. Слово. Текст. Культура*. Сб. статей в честь Н. Д. Арутюновой, отв. ред.: Ю. Д. Апресян. М., 2004, с. 685.

пословицы и поговорки как: «Молодо – зелено»; «Молодо – не созрело, старо – переспело»; «Зрелые семена поздно выходят» и т. п.

Итак, из множественных значений наиболее яркую реализацию в тексте получает вариация *семя – потомство*, обычное для библейских текстов²³⁸: «Бог взял *семена* из миров иных и *посеял* на сей земле и *взрастил* сад свой, и *взошло* все, что могло взойти» (14/290).

Из уст старца Зосимы слышим еще, как он уподобляет *семя* светлой точке и великому *напоминанию*: «Нужно лишь малое *семя*, крохотное: брось он его в душу простолюдина, и не умрет оно, будет жить в душе его во всю жизнь, таиться в нем среди мрака, среди смрада грехов его, как *светлая* точка, как великое напоминание» (14/266).

В другом его поучении *семя* становится ключом *воспитания детей*: «Ты и не знал сего, а может быть, ты уже тем в него *семя* бросил дурное, и возрастет оно, пожалуй, а все потому, что ты не уберегся пред *дитятей*, потому что любви осмотрительной, деятельной не воспитал в себе» (14/289–290).

Воспитание, как правило, неразложимая часть представлений о *семье*, которая в свою очередь указывает на прямую этимологическую связь со словом *семя*.²³⁹ В семантическом же плане *семя/зерно* демонстрирует превращенный повтор: как *семя/зерно* разлагается на части, чтобы возродить единство в плоде, так и *семья* возрождает единство в *дитя*, которое вслед затем разлагается на дальнейшие потомки.²⁴⁰ И как *семя* связано с будущим растением, так каждый из

²³⁸ Яценко Т. А.: указ. соч., с. 223.

²³⁹ Слово *семя* пришло из древнерусского, где известно с XI в. в форме *с(ять)мя* – «зерно, семя, зародыш». В древнерусском – из старославянского от: *с(ять)м(юс)* малый) и восходит к общеславянскому *sete*, далее – к индоевропейскому сочетанию основы *se-* и суффикса *-ten-*. В современном русском языке *семя* означает:

1. Биол. *Зачаток, зародыш* растения;
2. Семена, зерна для посева;
3. Мужское семя (сперма).

Слово также используется в переносном значении – «зародыш, источник чего – либо». См.: Этимологический словарь русского языка. М., Юнвес, 2003. И там же о слове *семья*: «*семья* в современном русском языке – из древнерусского, где широко известно уже в XI – XII вв. в форме *с(ять)мя* и книжной *с(ять)мия*».

²⁴⁰ Интересным образом (даже можно сказать комически) реализуется связь *семя – семья* в высказывании Lise, которая говорит Алеше: «А знаете, я хочу *жать, рожь жать*. Я за вас выйду, а вы станьте *мужиком, настоящим мужиком, у нас жеребеночек, хотите?»* (15/21). Выражение это получает особенный акцент, благодаря игре слов, которая побуждает дополнительные ассоциации: «*рожь жать*» (т. е. собирать плоды, которые дало зерно, вспаханное в землю) = *рожать*; а «у нас жеребеночек» = *у нас же ребеночек*. Этот, казалось бы

героев так или иначе связан со своей *семьей*, и семейные отношения накладывают отпечаток на настоящее и будущее того или иного героя.

Особенно ярко актуализируется связь *дитя – зерно* в финальной сцене романа, где смерть Илюши Снегирева становится *зерном*, который умерши приносит много плода, так как память о нем объединяет мальчиков, и призывает их идти «всю жизнь рука в руку». В просьбе Илюши Снегирева «покрошить» на его могилке «*корочку хлеба, чтоб воробушки прилетали*» объединяются исследуемые нами образы (*зерно – дитя – птички*).

В речи Алеши над Илюшиным камнем возвращается тема *воспитания детей*. *Воспоминание* об Илюшечке – вот *семя*, которое взросли принесет *плоды* – спасение, то есть лучшее *воспитание*:

Вам много говорят про *воспитание* ваше, а вот какое-нибудь этакое прекрасное, святое *воспоминание, сохраненное с детства*, может быть, самое *лучшее воспитание* и есть. Если много набрать таких *воспоминаний* с собою в жизнь, то *спасен человек* на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее *воспоминание* при нас останется в нашем сердце, то и то *может послужить* когда-нибудь нам во *спасение*. Мало того, может быть, *именно это воспоминание* одно его от великого зла удержит (15/195).

То, что эти образы (*детство, семя, воспоминание, воспитание*) имеют глубокую семантическую связь в языке Достоевского вообще, наглядно продемонстрировано и в фрагменте из «Дневника писателя»:

Без святого и драгоценного, унесенного в жизнь из *воспоминаний детства*, не может и жить человек. Иной, по-видимому, о том и не думает, а все-таки эти *воспоминания* бессознательно да сохраняет. [...] При этом *самые сильнейшие и влияющие воспоминания* всегда те, которые остаются из *детства* (25/172–173).

Характеризуя далее «случайное семейство», писатель говорит о двух типах *воспоминаний о детстве*: одни – те, что выносятся из «случайных семейств», утративших «всякую общую идею»; тогда из детства дети могут вынести только «грязь воспоминаний» и «не одну лишь грязь воспоминаний, а и самую грязь». Другие – прекрасные воспоминания – те, что вынесены из семейств,

незначительный, отрывок текста наглядно демонстрирует семантическое наполнение связи *семя – семья*.

сохранивших хотя бы «семя великой мысли и великого чувства» (25/180–181). То есть хорошее *воспоминание* из *детства* – это *семя* хорошего *воспитания*. *Семья* таким образом является *почвой*, а *детство* и *детские воспоминания* – *семенью/зерном*, которое во многом формирует личность человека, и которое, более того, в кризисных ситуациях может оказать поддержку и принести спасение.²⁴¹

2.5.5. Камень

В один тематический ряд с концептом *дитя* и *семя/зерно*, как ни странно, входит и богатый этимологией и символикой мотив *камень*. О концептуальной потенциальности говорят такие символические смыслы камня как «связь между прошлым и будущим, знак единства, силы, прочной основы, теофанический символ, Христос». Первая репрезентации *камня* в тексте романа – предметного значения: в главе «Связался со школьниками», *камень* появляется в руках детей – школьников как *орудие* против Илюши, заступившегося за отца. Но в то же время тут можем обнаружить связь с евангельским текстом, и с тем возникает проблема *суда* и его связь с *детьми*. В Евангелии от Иоанна (7:53 – 8:12) приводятся слова Иисуса, обращенные к книжникам и фарисеям, приведшим к нему блудницу: «Когда же продолжали спрашивать Его, Он, восклонившись, сказал им: кто из вас без греха, первый брось в нее камень». Это значит, что человек, считающий себя безгрешным, независимо оттого, насколько обоснованно это мнение, первым решится осудить виноватого.

В конце же романа *камень* этот преобразуется в «*Илюшин камень*», у которого произносится речь Алеши о святой памяти Илюши, о *братстве* и *ответственности*, репрезентируя тот нравственный путь, который прошли дети за это время. Помимо того, «*Илюшин камень*» – это *жертва ребенка*, это опять то же *зерно*, которое умерши приносит плоды, ибо Алеша в речи своей подчеркивает, что группа детей сложилась благодаря Илюше, и благодаря ему все они стали «лучшими». То есть *камень* становится репрезентантом основания братства и «новой, другой и лучшей жизни»:

Согласимся же здесь, у Илюшина камушка, что не будем никогда забывать – во-первых, Илюшечку, а во-вторых, друг об друге. И что бы там ни случилось с нами потом в

²⁴¹ Об этом подробнее см. главу «Функция концепта дитя».

жизни, хотя бы мы и двадцать лет потом не встречались, – все-таки будем помнить о том, как мы хоронили бедного мальчика, в которого прежде бросали камни, помните, там у мостика-то? – а потом так все его полюбили. [...] И хотя бы мы были заняты самыми важными делами, достигли почестей или впали бы в какое великое несчастье – все равно не забывайте никогда, как нам было раз здесь хорошо, всем сообща, соединенным таким хорошим и добрым чувством, которое и нас сделало на это время любви нашей к бедному мальчику, может быть, лучшими, чем мы есть в самом деле (15/195).

В связи с образом *новой жизни* небезынтересно заметить, что в славянской мифологии существовало понятие о происхождении человека от *камня*²⁴², следовательно *камень*²⁴³, будучи связанным с *рождением*, может быть одним из образных воплощений концепта *дитя*.

2.6. Функция концепта *дитя*

Художественный концепт *дитя*, по нашему, несет потенциал самой важной темы романа – проблему выбора героями одного из двух начал человеческой природы, и, он является сигналом, указывающим на то, где кроется правильный путь. *Детская* метафорика, притягиваемая к себе главными героями «Братьев Карамазовых», позволяет усмотреть за проблемой выбора и нечто другое, напоминающее кантовское толкование Просвещения.

Кант²⁴⁴ считает, что до эпохи Просвещения человечество не понимало и не использовало должным образом присущую ему разумную способность, а именно – не пользовалось этой способностью самостоятельно: по его словам,

²⁴² Например, в былинке «Бой Ильи Муромца с сыном»: «зародился я от сырой земли, я от батюшка все от камушка». См.: *Славянская мифология. Энциклопедический словарь*. М., 1995.

²⁴³ Мотив *камень* рассматривается в работе П. Торопа, как *граница*, отделяющая один мир от другого. См.: Тороп, П.: *Достоевский: история и идеология*. Тарту, 1997, с. 96–100.

²⁴⁴ В книге «Достоевский и Кант» Я. Э. Голосовкер указал на ряд совпадений между размышлениями Ивана Карамазова и трактатом Канта «Критика чистого разума». По мнению Голосовкера, отмеченные совпадения свидетельствуют о том, что вдохновителем Ивана Карамазова, хотя он и не назван в романе, является Кант. См.: Голосовкер Я. Э.: *Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума»*. М., 1963.

человечество ранее было «неспособно пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-либо другого», что Кант определяет как «состояние несовершеннолетия».²⁴⁵ По его мнению, единственным условием осуществления цели просвещения, тем самым выхода из несовершеннолетия, является свобода. При этом подчеркивается особая роль критики, хотя текст и не говорит об этом прямо²⁴⁶; разум запутывается в противоречиях, в проблемах выбора, поэтому нужен критический подход к данной проблеме, чтобы выбор был легитимным. Если все это перевести на ткань романа, то героями руководствует свобода выбора – каждый может начать с «идеала Мадонны» и кончить «идеалом содомским». *Детская черта*, сохраненная в личности героев, помогает им сделать правильный выбор, а мотив *дитя* выступает в виде критики или контраста, и устанавливает связь с важнейшими концептами романа, такими как *совесть, сострадание, ответственность, перерождение/воскресение* и т. д.

На основе анализа творчества Достоевского можно утверждать, что в его произведениях есть такие моменты, в которых *дети* встречаются почти закономерно, преимущественно тогда, когда его герои переосмысливают свою жизнь или переживают глубокий внутренний кризис, нравственное перерождение.

У Достоевского сознание *совести* зависит от диалогического отношения к собственным поступкам, которое влечет за собой сознание другого, высшего голоса.²⁴⁷ И само слово *совесть* подразумевает как бы диалог («со-весть»), два

²⁴⁵ Кант И.: Ответ на вопрос: что такое Просвещение? // *Кант И.: Сочинения на немецком и русском языках* под ред. Б. Бушлинга, Н. Мотрошиловой, Т. 1. М., 1994., с. 127.

²⁴⁶ На это обратил внимание М. Фуко в одноименной статье «Что такое Просвещение?». Ср.: «И все же, несмотря на случайный характер этой краткой статьи и не преувеличивая ее место в творчестве Канта, полагаю необходимым подчеркнуть *связь между нею и тремя Критиками*. Она действительно описывает Просвещение в тот момент, когда человечество начинает использовать собственный разум, не подчиняясь никакому авторитету; стало быть, именно в этот момент *критика оказывается необходимой*, поскольку ее роль состоит в определении условий, при которых использование разума легитимно для установления того, что мы можем знать, что нам нужно делать и на что нам позволено надеяться. Именно нелегитимное использование разума порождает, вкуче с иллюзиями, догматизм и гетерономию; напротив, ясно определенное в своих основах легитимное использование разума позволяет упрочить его автономию. Критика – это своего рода книга о пределе разума, ставшего главным в Просвещении, а Просвещение, в свою очередь, – это век Критики». Цитировано по: Фуко М.: *Что такое Просвещение?* // <http://www.philology.ru/literature3/fuko-99.htm>

²⁴⁷ Томпсон Д. О.: Проблемы совести в «Преступлении и наказании» // *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков*. Петрозаводск, изд. Петрозаводского Унив., с. 364.

голоса, которые разделяют «весть» о том, где истина и где ложь, где добро и где зло.²⁴⁸ Эту «весть» в поэтической системе «Братьев Карамазовых» несет *дитя*, как некий этический центр.²⁴⁹ Исходя из этого положения, мы проследили в тексте, каким персонажам присуще чувство *совести*. Оказалось, что оно присуще только тем героям, с которыми так или иначе связывается концепт *дитя*.

Дети играют существенную роль в формировании представления о мире и в самой жизни не только Алеши, как это кажется с первого взгляда, но всех трех братьев Карамазовых. Особый акцент придается *детскости* и в линии старца Зосимы. То есть в романе мы видим, с одной стороны, соотнесенность концепта *дитя* с героями (см. также главу «Образная структура концепта *дитя*»), а с другой стороны, – с такой важной идеей романа как *совесть*. Так, например, в рассуждениях Ивана концепт *дитя* связывается со *страданием* и *безвинностью*, и в то же время указывает на *совестливость* героя и способность его к *состраданию*, которая суммируется в восклицании: «я *простить* хочу и обнять хочу, я не хочу, чтобы *страдали* больше» (14/223). Рассматривая концепт *совесть* в русском языке, Н. Д. Арутюнова подчеркивает: «Сознание не просто сознает, но, сознавая, оно судит и осуждает. В нем присутствует система норм, с которой человек соотносит свои действия – предстоящие или уже совершенные. Приобретая судейскую функцию, сознание становится *совестью*».²⁵⁰ «Фактики», собранные Иваном *осуждают* строй мира и пробуждают у него *стыд* за род

²⁴⁸ Ср.: укр. *відати*, др. русск, ст.-слав. *въдѣти*, чеш. *vedeti* – «знать», «разуметь». Слово *съвьсть* употр. для передачи в переводных памятниках греч. *συνείδησις* – «совесть», «сознание», «совместное знание», «узнаю вместе с кем-либо». См.: Фасмер М.: *Этимологический словарь русского языка*. Т. 1. М., 1986, с. 283; Черных П. Я.: указ. соч., Т. 2, с. 184.

²⁴⁹ О том, что в мировоззрении Достоевского *дитя* относится к сфере этического или идеального свидетельствуют такие словоупотребления как *ангел*, *голубь*, *голубчик*, а также постоянные эпитеты *невинные*, *неповинные*, *простодушные*, *чистые* и т. д., которые эксплицируют христианское представление о *дитя*. С этой точки зрения может быть интересным наше наблюдение о том, что в тексте очень часто атрибутом *детских* героев, а также русского народа, является тот же эпитет *простодушный*, о котором уже говорилось выше (ср.: об Алеше: «был он *просто* ранний человеколюбец» или: «с самым *простодушнейшим* видом отозвался Алеша»; о Грушеньке: «Алешу поразило всего более в этом лице его *детское, простодушное* выражение»; о Мите: «был очень *простодушный*», о народе: «наш прекрасный, *простодушный* в своем величии русский народ»), что сближает эти понятия и заставляет нас обнаружить связь *народ* – *дитя* в художественной концепции романиста, о которой еще не говорилось.

²⁵⁰ Арутюнова Н. Д.: О стыде и совести // *Логический анализ языка: Языки этики*. М., Языки русской культуры, 2000, с. 55.

человеческий. Система норм Ивана не допускает такого несострадания. Вопреки мнению некоторых исследователей, считающих Ивана бессовестным «отцеубийцей»²⁵¹, текст романа говорит о том, что Иван все время старается преодолеть скверну-карамазовщину²⁵², даже тогда, когда к нему является черт (который, кстати, называет Ивана *совестливым*: «Но колебания, но беспокойство, но борьба веры и неверия – это ведь такая иногда мука для *совестливого человека, вот как ты...*»), (15/80).

Б. Грифцов, определяя эстетический закон творчества романиста говорит: «Самые сюжеты его могут только обратно разворачиваться, и герои его, которые невнимательному читателю кажутся только злыми, больными, уродливыми, на самом деле показаны таковыми, чтобы иной свет пронизывал их достовернее».²⁵³ Этим иным светом и является рассказ Ивана о безвинно страдающих детей. Подобные факты о *страданиях детей* приводит и старец Зосима:

А сколько жестокости к семье, к жене, к *детям* даже; (...). Видал я на фабриках десятилетних даже *детей*: хилых, чахлах, согбленных и уже развратных. Душная палата, стучащая машина, весь божий день работы, (...), а то ли надо *душе* такого *малого* еще *дитяти*?(...). Да не будет же сего, иноки, да не будет *истязания детей*, восстаньте и проповедуйте сие скорее, скорее (14/286).

Этот повтор, как ни странно, реализует параллелизм между Иваном и Зосимой (а в совестливости старца нет сомнений, хотя и ему нужен был подобный толчок перед выбором монашеской жизни, о чем пойдет речь позже), тем самым мы можем убедиться в том, что Иван – герой *совестливый*²⁵⁴, ибо укоры *совести* побуждают в нем потребность как высказаться, так и говорить на суде о своей вине, и *совесть* заставляет его спасти мужика, которого он раньше

²⁵¹ Напр., В. Е. Ветловская считает, что любовь Ивана к человечеству рассудочная и отвлеченная, и что мы имеем дело с лжецом и предателем. См.: Ветловская В. Е.: указ. соч., с. 76.

²⁵² К этому же выводу приходит Кантор. См.: Кантор В. К.: «*Братья Карамазовы*» Ф. Достоевского. М., 1983, с. 97–117.

²⁵³ Грифцов Б.: Эстетический канон Достоевского // *Вопросы литературы*. Март–апрель, 2005, с. 205.

²⁵⁴ Об этом же говорит Tóth László в своей книге «*Dosztójevszkij – hőstípusok*», где он употребляет термин – «*lelkiismeretes hős*», т. е. «совестливый герой». См.: Tóth László: *A lelkiismeretes hős természetrajza* // «*Dosztójevszkij – hőstípusok*». Вр., 1994, с. 12–19.

оставил замерзнуть. Таким образом связь *дитя – совесть* становится закономерной. На этом пункте стоит немножко остановиться, чтобы еще раз подтвердить сказанное. Уникальность глав «Бунт» и «Великий Инквизитор», о которых мы говорили, заключается в том, что они, как нельзя лучше открывают нам суть Ивана²⁵⁵ (Ср.: «Очень, я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомиться», 14/209). До того, Алеша говорит Ивану, что брат Дмитрий называет его «могилой», а он считает, что Иван «загадка».²⁵⁶ Вот эту загадку и решает Иван, когда начинает говорить о волнующих его вопросах действительности, которые одновременно позволяют «взглянуть во внутрь» Ивана через его слова. По-Бахтину мы знаем, что герой – это не социальная или психологическая фигура, а слово, и слово героя о себе всегда превосходит его характер.²⁵⁷ Но загадка, конечно, в рамках этих глав не решается до конца, даже для него самого. Помним слова старца, согласно которому в Иване «мысль неразрешенная», и вот, как будто-бы Иван поэмой «Великий Инквизитор», выдуманной им самим, и введением к поэме (мы имеем в виду главу «Бунт», которая подготавливает следующую главу повествования) восстанавливает «мысль», чтобы, с одной стороны, художественно анализировать и наконец, решить ее, а с другой, предоставить ее в распоряжение Алеши, выступающего тут главным критиком, будучи «божьем человеком». В таком смысле эти главы имеют ту же функцию, что и записки Аркадия Долгорукого, в конце которых он пишет, что «вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания», или записки Подпольного героя,

²⁵⁵ А. Б. Криницын в статье «Исповедь и самоанализ героя в романах Достоевского» этот разговор между братьями называет *исповедальной ситуацией*. По характеру признаков ученый различает три вида исповедальной ситуации: 1) ситуативно-ролевые; 2) собственно-дискурсивные; 3) содержательные. Хотя автор статьи не группирует примеры исповедей в произведениях Достоевского на основе этой схемы, ясно, что исповедь Ивана относится к *содержательной*, так как он сообщает Алеше «самое главное о себе». Ср.: Криницын А. Б.: Исповедь и самоанализ героя в романах Достоевского // *Литературоведческий журнал*, 2002, № 16, с. 109–116.

²⁵⁶ См.: «Брат Дмитрий говорит про тебя: Иван – могила. Я говорю про тебя: Иван – загадка. Ты и теперь для меня загадка, но нечто я уже осмыслил в тебе, и всего только с сегодняшнего утра!» (14/209)

²⁵⁷ Ср.: Бахтин М. М. 1972: указ. соч., с. 89–90. Ю. Н. Тынянов в книге «Достоевский и Гоголь. К теории пародии» пишет, что «высшая точка сюжетного напряжения есть вместе и высшее обнаружение характеров». Этой высшей точкой в линии Ивана считаются главы «Бунт» и «Великий Инквизитор», поэтому именно в этих местах повествования можно ожидать раскрытие характера Ивана. Ср.: Тынянов Ю. Н.: *Достоевский и Гоголь. К теории пародии*. Петроград, 1921, с. 21.

которых он пишет для того, чтобы в процессе писания понять то, чего не понял раньше.²⁵⁸ Но решить мысль Ивану не удастся (по крайней мере к этому моменту), зато одно ясно: он – герой, имеющий глубокую *совесть*. Ангел-Алеша, который имеет способность проникнуть в суть человека, говорит о брате в конце романа, что он – «глубокая совесть» (15/89), и что его жажда мировой гармонии искренна. Именно этому выводу способствовали жестокие «фактики» со страдающими безвинными детьми, приведенные Иваном.²⁵⁹ В протест Ивана против бессмысленных детских страданий не вплетаются личные мотивы, наоборот, он говорит о невозможности любить близких, и именно это делает его бунт особенно эффектным. Нашу позицию подтверждает и неслучайная структура повествования. Сразу после главы «Бунт» идет глава «Великий Инквизитор». Рассматриваемый комплекс *совесть – дитя* как бы дублирует тему, заданную в предыдущей главе, но интерпретирует ее с точки зрения инквизитора, выставляя на первый план вопрос о совести. Ведь ясно, что одной из идейных содержаний этой главы является проблема *совести* – инквизитора мучит совесть из-за глубокого противоречия между учениями Христа и их осуществлением на практике, о чем он должен был молчать девяносто лет. Ю. Г. Кудрявцев пишет об этом: «Христос сказать ничего не может. Ибо исходят они с

²⁵⁸ Подпольный герой берется за записки, потому что его долгое время «давит» одно раннее воспоминание. Во время «Записок», в процессе писания ему открывается тайна, благодаря чему меняется и его взгляд на себя – записывая свою историю герой разрабатывает и свой собственный взгляд – на мир и на себя. Мотивацией и побудителем исповеди (следовательно и изменений героя) становится поступок с Лизой: «Вот нынче, например, меня особенно давит одно давнишнее воспоминание. Припомнилось оно мне ясно еще на днях и с тех пор осталось со мною, как досадный музыкальный мотив, который не хочет отвязаться. Таких воспоминаний у меня сотни; но по временам из сотни выдается одно какое-нибудь и давит» (5/122). Для него писание – это «исправительное наказание», которое дает возможность оглянуться, вести диалог с собой. Воспоминания, переживания героя о его мучительном столкновении «с живой жизнью» приводят его к осознанию, что «вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое». То есть процесс писания записок нужно рассматривать как время переоценивания и преодоления прошлых ошибок и заблуждений. Подробнее об этом см. нашу статью «Подпольный герой Достоевского как подросток...», о котором уже говорилось выше.

²⁵⁹ В рассказе Ивана о семейных преступлениях против детей появляется прямо слово *совесть*, которое, вопреки тому, что показывается оно с обратным значением, на смысловом уровне все же подчеркивает соотнесенность концептов *дитя – совесть*: «Я знаю наверно, есть такие секущие, которые разгорячаются с каждым ударом до сладострастия, до буквального сладострастия, с каждым последующим ударом все больше и больше, все прогрессивнее. Секут минуту, секут, наконец, пять минут, секут десять минут, дальше, больше, чаще, садче. Ребенок кричит, ребенок, наконец, не может кричать, задыхается. „Папа, папа, папочка, папочка!“ Дело каким-то чертовым неприличным случаем доходит до суда. Нанимается адвокат. Русский народ давно уже назвал у нас адвоката – „аблакат – нанятая *совесть*“» (14/219–220). В нашем понимании это значит, что страдание детей так или иначе, но волнует совесть, другое дело, что есть возможность заглушить голос совести с помощью адвокатов.

инквизитором из разных пониманий человека, а потому не поймет его инквизитор. Да и слабы его слова против костров инквизитора»²⁶⁰, что говорит о неправильном толковании позиции инквизитора. Дело в том, что инквизитор несет в себе учения Христа, он знает и понимает их, но видит и неосуществимость их, и в этом заключается его страдание, именно поэтому мучит его *совесть*.²⁶¹ Ср.: «Тут дело в том только, что старику нужно высказаться, что наконец за все девяносто лет он высказывается и говорит вслух то, о чем все девяносто лет молчал» (14/228); или: «Мы их обманем опять, [...] в обмане этом и будет заключаться наше *страдание*²⁶², ибо мы должны будем лгать» (14/231). Но не стоит забывать, что это «обман во имя того, в идеал которого столь страстно веровал старик во всю свою жизнь» (14/238). Он фанатик своей идеи, но это не мешает ему видеть тупик, в который загнал себя институт Церкви во время инквизиции.²⁶³ Ср.: «Да, *это дело нам дорого стоило* [...], но мы dokonчили наконец это дело *во имя твое*» (14/229, курсив наш – В. Э.).

В этом смысле видим ту же самую структуру, которая была в «бунте» Ивана: если на *совестливость* Ивана указывал его рассказ о *детских страданиях*, то фоном укоров *совести* инквизитора является *страдание* от «вчерашнего автодафе» и молчания *Иисуса*²⁶⁴, причиной которому является он сам. Ср.: «И что ты молча и проникновенно глядишь на меня кроткими глазами

²⁶⁰ Кудрявцев Ю. Г.: *Три круга Достоевского. Событийное, временное, вечное*. Изд. Моск. Унив., 1991, с.305.

²⁶¹ См. еще: Kroó Katalin: *Dosztójevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség*. Вр., 1991, с. 44–45.

²⁶² *Страдание* тут выступает как эквивалент «угрызения *совести*».

²⁶³ На подобном мнении стоит Кроо в связи со стимулом *совести* инквизитора. Ср.: «Az Inkvizitor lelkiismeretfurdalásának tartalma – miként ez monológjából egyértelműen kiderül – a krisztusi eszme, a tan és a gyakorlati megvalósítás ellentmondásának kínzó gyökere. По-русски: «Корнем укоров совести Инквизитора является, как это безусловно выясняется из его монолога, мучительное противоречие между идеей-учениями Христа и осуществлением их на жизненной практике». Перевод наш – В. Э.). См.: Кроо К. 1991: указ. соч., с. 42.

²⁶⁴ В связи с молчанием Иисуса нам хотелось бы указать на весьма интересную статью по этой теме. Мы имеем в виду работу Р. Клейман «Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур большого времени», в которой автор статьи молчание Христа относит к поэтике «высокого безмолвия». См.: Клейман Р.: Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур большого времени // *Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов*. Ред. К. Кроо, Т. Сабо, Г. Ш. Хорват. СПб., 2011, с. 242–254.

своими? [...] То, что я имею сказать тебе, все тебе уже известно, я читаю это в глазах твоих» (14/234). Именно укоры *совести* заставляют его высказаться²⁶⁵, и утешать себя тем, что успокоив *совесть* людей хлебом, приносит им счастье; другое дело, что старик остается «в прежней идее».²⁶⁶

Итак, «весть» о неладном устройстве мира Ивану несут страдающие *дети*, а инквизитору – Иисус, но если вспомнить общеизвестную христовскую формулу «кто меня ищет, тот найдет меня в детях»²⁶⁷, то приходим к изначальному нашему утверждению, согласно которому мотив *совесть* неотделим от мотива *дитя*, не говоря уже о том, что появление Христа насыщено эквивалентами мотива *дитя*, о чем говорилось выше. Коротко отметим и то, что в главе «Великий Инквизитор» посредством образа Иисуса ставится не только проблема *совести*, но и *прощения*, показанного тихим поцелуем.

В. С. Пушкирева считает, что для Ивана дети из его «анекдотиков» – это только аргумент в пользу бунта, и что сами «анекдотики» имеют головное, логическое происхождение, с чем мы не имеем право согласиться. Как мы знаем, Иван излагает Алеше свой рассказ о страдающих (и даже в семье) детях в тот же день, как тот «связался со школьниками».²⁶⁸ Как раз в главе о школьниках начинается тема *совести* и *ответственности*, которая потом продолжается в нескольких главах, включая затем всю пятую книгу «Pro и contra». То есть, как

²⁶⁵ Роберт Бэлнеп отмечает: «Иван замечает, что для его повествования даже неважно, Иисус ли это на самом деле или же старик инквизитор просто ошибся, а то и помутился разумом, – важно то, что у него появился повод *высказаться*» (курсив наш – В.Э.). См.: Бэлнеп Р.: *Генезис «Братьев Карамазовых»*. СПб., 2003, с. 188.

²⁶⁶ Вопреки тому, что инквизитор остается «в прежней идее», в первой части того же предложения говорится о том, что появление Иисуса все-таки оказало определенное влияние на него: «*Поцелуй горит на его сердце*, но старик остается в прежней идее» (14/239). То есть, *огонь*, зажженный поцелуем Иисуса, *освещает* сердце инквизитора. С нашей точки зрения достойным внимания является тут мотив *огня*, проявляющегося в качестве варианта мотивов *свет* и *солнце*, которые, как указывалось выше, входят в семантическое поле концепта *дитя*. Таким образом, концепт *дитя* многократно пересекает линию инквизитора, открывая при этом новые интерпретационные поля.

²⁶⁷ Раскольников в «Преступлении и наказании» повторяет эту формулу: «А ведь дети – образ Христов» (6/252).

²⁶⁸ На то, что все эти события произошли в один и тот же день, обратил внимание впервые Л. М. Мкртчян, который ставит параллель между страданием Илюши и теорией Ивана, о чем говорит Пушкирева в уже цитированном нами исследовании. Она считает, что Мкртчян делает это для того, чтобы показать разницу между Иваном и Алешей. Если для Ивана страдание Илюши – это только еще одно доказательство того, что «надо возвратить билет», то для Алеши – это значит, что надо идти и помочь страдающему мальчику. См.: Пушкирева В. С.: указ. соч., с. 24–25. Мы же считаем, что именно эти эпизоды связывают их друг с другом, о чем и пойдет речь в следующем.

это бывает очень часто в романах Достоевского, одна «идея» развивается на страницах нескольких глав, чтобы таким образом исчерпать всевозможные аспекты. Вспомним, что когда Илюша укусил до крови палец Алеши, последний спрашивает: «*не стали бы вы меня так мучить даром. Так что же я сделал и чем я виноват пред вами, скажите?*» (14/164). Вместо ответа Илюша начинает громко плакать. Не получивший ответа Алеша не может разъяснить эту загадку, но, не имея больше времени, идет к Хохлаковым, но обещает себе, что потом разыщет этого мальчика. У Хохлаковых несколько раз говорится о кровавом пальце Алеши, и затем разъясняется из рассказа Катерины Ивановны позорный поступок Дмитрия с штабс-капитаном, у которого больные дети и сумасшедшая жена. По ее же поручению (отдать двести рублей) Алеша идет к Снегиревым, где видит только «жалкие создания» (14/180), в том числе и больного Илюшечку. От штабс-капитана Алеша узнает всю историю, происшедшую в трактире, а потом и историю с мальчиками. Во всем этом главным является страдание Илюши, который не может выносить несправедливости ни со стороны Мити, ни со стороны школьников.²⁶⁹ Он обращает внимание и на неправильное устройство мира, что выражается в вопросе «богатые всех сильнее на свете?» (14/189), и когда отец отвечает ему, что это так, то бедный мальчик делает вывод: «какой это нехороший город наш?» (14/189). Таким образом Алеша видит, как обижена эта бедная семья, как оскорблено сердце Илюшечки, и как виноват перед ним и его отцом брат Дмитрий. Так подготавливается тема *детского страдания и ответственности* «за всех и вся». Но в то же время остро ставится и вопрос о *совести*, который показан сразу с нескольких сторон. Во-первых, это *совесть* Алеши, который стыдится поступка брата Дмитрия, потом, это *совесть* штабс-капитана, который хоть сначала и радуется предложенным деньгам, но в конце растопчивает их, чтобы не болела *совесть* за опять перенесенное унижение. Алеша в следующей главе так объясняет эту ситуацию Lise: «[у]жасно как тяжело для обиженного человека, когда все на него станут смотреть его благодетелями... я это слышал, мне это старец говорил» (14/196), и уверяет ее, что на следующий день штабс-капитан непременно возьмет у него деньги. Когда же она спрашивает, нет ли презрения в том, что так наверно решено, что Снегирев возьмет деньги, Алеша говорит:

²⁶⁹ Отец говорит об Илюше: «[в]ошла в него эта истина—с и пришибла его навеки—с» (14/187).

Нет, Lise, нет презрения, – твердо ответил Алеша, как будто уже приготовленный к этому вопросу, – я уж об этом сам думал, идя сюда. Рассудите, какое уж тут презрение, когда мы сами такие же, как он, когда все такие же, как он. Потому что ведь и мы такие же, не лучше. А если б и лучше были, то были бы все-таки такие же на его месте... Я не знаю, как вы, Lise, но я считаю про себя, что у меня во многом мелкая душа. А у него и не мелкая, напротив, очень деликатная... Нет, Lise, нет тут никакого презрения к нему! Знаете, Lise, мой старец сказал один раз: *за людьми сплошь надо как за детьми ходить*, а за иными как за больными в больницах... (14/197).

Высказывание это одновременно суммирует и подготавливает тему следующих повествований, и именно поэтому мы считаем, что «анекдоты» Ивана даны в тексте не единственно для того, чтобы усилить его аргументы, а для того, чтобы показать, что для Ивана, также как и для Алеши, *страдания детей* – это испытание *человечности*, в конечном счете – *совести*.

С первого взгляда кажется неуместным говорить о *совести* в связи со стариком Карамазовым, но тщательный анализ текста показал, что и в старом шуте может подняться чувство *совести*, что является результатом ощущения несправедливости *детского страдания*. Приведем пример:

Как раз случилось так, что через неделю у него (у Смердякова – В. Э) объявилась падучая болезнь в первый раз в жизни, не покидавшая его потом во всю жизнь. Узнав об этом, Федор Павлович как будто *вдруг изменил* на мальчика свой *взгляд*. Прежде он как-то равнодушно глядел на него, хотя никогда не бранил и, встречая, всегда давал копеечку. В благодушном настроении иногда посылал со стола мальчишке чего-нибудь сладенького. Но тут, узнав о болезни, решительно стал о нем заботиться, пригласил доктора, стал было лечить, но оказалось, что вылечить невозможно. [...] Федор Павлович запретил наистрожайше Григорию наказывать мальчишку телесно и стал пускать его к себе наверх (14/115).

Этот отрывок текста вполне убедительно демонстрирует связь концептов *совести* и *дитя*, выступающего тут в роли критики строя мира. Будучи «дрянным и развратным», но вместе с тем и «бестолковым», старик Карамазов не был чувствителен ни к кому и ни к чему, поэтому когда в нем происходит подвижка, то она получает особый акцент. Как известно, даже детей своих он

забыл совсем, не заботился о них и оставил их в избе Григория²⁷⁰, что говорит о неизмеримой бесчеловечности. Единственное, что он умел делать, это «имущественные делишки, и только, кажется, одни эти» (14/7). И такой человек, когда узнает о болезни ребенка-Смердякова, изменяется совсем: заботится о нем, приглашает доктора, пускает ребенка к себе и т. д., что не может быть ничем иным, как проявлением прочно скрытой и забытой *совести*.

Далее, связь концептов *совесть* и *дитя* ярко актуализируется в сценах с мальчиками.²⁷¹ Илюша болен от угрызания *совести*: кроме всех унижений, которых надо было вынести этому бедному мальчику²⁷², его мучит еще одна вещь – он все время повторял отцу, что «Это оттого я болен, папа, что я Жучку тогда убил» (14/482). *Совесть* мучит и гордого мальчишку Колю Красоткина, в линии которого упомянутые концепты кроме всего обнаруживают связь еще и с темой *прощения* и *раскаивания*. Стоит только вспомнит его слова «все мы эгоисты» или «я сделал глупо: когда он заболел, я не пошел его *простить*, то есть *помириться*, теперь *раскаиваюсь*» (14/482).

Плачущее дитя во сне Мити тоже выступает в роли *совести*, заставляя его вступить на путь самоочищения (или *воскресения*) и принять наказание. См.:

И чувствует он про себя, что хоть он и безумно спрашивает и без толку, но непременно хочется ему именно так спросить и что именно так и надо спросить. И чувствует он еще, что подымается в сердце его какое-то никогда еще не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-тотакое, чтобы не плакало больше дитя, не плакала бы черная иссохшая мать дитя, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтоб сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что, со всем безудержем карамазовским (14/456–457).

После этого сна с *дитя* в Мите начинается процесс изменения, он уже признает свою нравственную *ответственность* не только за свою прошлую безобразную

²⁷⁰ Об *избушке* Григория, где обычно забываются *дети* Карамазова, пойдет речь в следующей части нашей работы, в связи с монгольским переводом романа.

²⁷¹ О грехе и покаянии мальчиков см.: Касаткина Т. А.: *О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа реализма в высшем смысле*. М., 2004, с. 270.

²⁷² Ср.: «Мальчик хоть и старался не показывать, что ему это неприятно, но с болью сердца сознавал, что отец в обществе унижен, и всегда, неотвязно, вспоминал о «мочалке» и о том «страшном дне» (14/486).

«карамазовскую» жизнь, но и за бедствие других безвинных существ. О подобной функции появления во сне *ребенка* говорит Юнг: «Так как символ «младенца» очаровывает и захватывает сознательное мышление, его *спасительная сила* проникает в сознание и способствует выходу из конфликтного состояния, что самостоятельно сознание сделать неспособно».²⁷³ Спасительная сила, свойственная образу *дите*, проникает и в сознание Мити, чтобы преобразить его: исполненный *восторгом* и *радостью* после «хорошего» сна (ср.: «совсем как бы очнувшись от обморока, а сам *светло улыбаясь*²⁷⁴», 14/457), он подписывает протокол. Рассказчик отмечает, что это был «новый человек»:

[в]ся душа его как бы сотряслась от слез. Он подошел к столу и объявил, что подпишет все что угодно. Я хороший сон видел, господа, – странно как-то произнес он, с каким-то *новым*, словно радостью озаренным лицом (14/457).

Этот *новый человек* был заключен внутри Мити, и хочет пострадать за *дите*, что, с нашей точки зрения, репрезентирует *перерождение* Мити²⁷⁵, открывая таким образом новый пласт в территории функционирования концепта *дитя* (ср.: «*воскрес* во мне *новый человек!* Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром» (15/30). Под громом, конечно, Митя имеет в виду сон с *дите*²⁷⁶).

²⁷³ Юнг К. Г.: указ. соч., с. 106.

²⁷⁴ Выделенные курсивом слова (*радость*, *светло* и *улыбка*) являются органичными составляющими концепта *дитя*, о чем уже говорилось выше.

²⁷⁵ Пушкарева тоже считает, что *дите* способствовало перерождению Мити и, чтобы доказать это, приводит пример из «Воскресения» Л. Н. Толстого, в котором появляются те же худые и бедные женщины с грудными детьми, которые были во сне Мити, и замечает, что функция этих «параллельных» эпизодов то же самое: первое показывает воскресение Нехлюдова, а второе – Мити Карамазова. Ср.: Пушкарева В. С.: указ. соч., с. 18.

²⁷⁶ Иштван Молнар в своей кандидатской работе пишет, что сны в произведениях Достоевского функционируют как катализатор, способствующий дальнейшему становлению личности героя, что опять – таки поддерживает наше мнение. Ср.: «Одним из самых главных функций снов является то, что они образуют мост между сознательной и бессознательной сферой человека, и через этот канал с помощью закодированных картин Я способен распознать себя. Человеческое сознание перекодирует и усваивает эту символическую весть, на основе чего определяет дальнейшую жизненную путь. Таким образом сны, как катализатор, способствуют процессу осознания и становления личности» (перевод наш – В. Э.). В оригинале: «A legfontosabb funkciók közé tartozik, hogy az álmok hidat vernek a tudatos és a tudattalan szféra közé, s ezen a csatornán keresztül, rejtjeles képek segítségével az Én megismerheti önmagát. Az emberi tudat megfejti, feldolgozza a szimbolikus üzenetet, és ennek alapján határozza meg a további élet menetét. Ily módon az

Аналогично линии Ивана, концепт *дитя* и в связи с Митей может быть не только знаком проявления *совести*²⁷⁷, но и *ответственности*, что получает отражение в его собственных словах:

Зачем мне тогда приснилось «дите» в такую минуту? «Отчего бедно дите?» Это пророчество мне было в ту минуту! За «дите» и пойду. Потому что *все за всех виноваты*. За всех «дите», потому что есть малые дети и большие дети. Все – «дите». За всех и пойду, потому что надобно же кому-нибудь и за всех пойти (15/31).

Известный исследователь творчества Достоевского В. Кантор пишет: «Достоевский полагал, что борьбу со злом, присущим человеческому обществу в силу его негармонического устройства, может позволить себе человек, не только чувствующий существование боли и страдания в мире, но и умеющий видеть свою вину в этих бедствиях и способный страданием искупить ее».²⁷⁸ На основе этой логики Митя, благодаря пророческому сну с *дите*, не только берет на себя *ответственность*, но и побеждает зло, и этим встает на путь *перерождения*, чего брату Ивану пока не удалось достичь. Но, тем не менее, мы убеждены в том, что этот *новый человек* заключен и внутри Ивана, так как он, из-за невинно *страдающего дитя* «мира этого не принимает» и отказывается от будущей гармонии. Знаки этого мы просмотрим немножко позже.

В процессе наблюдения над текстом мы обнаружили тот не безынтересный факт, что описание преобразования или *перерождения* героев всегда сопровождается элементами, связывающимися с концептом *дитя*. В случае Мити мы видели, что его *перерождению* способствует прямо образ *дитя* (точнее *дите*), но в других случаях автор не так однозначен. Переломный момент в

álmok egyfajta katalizátorként működve, hozzájárulnak a tudatosodási folyamatokhoz, az emberi személyiség kiformalódásához». См.: Molnár I.: *Isten – Halál – Álom – Alkotás. A halott Krisztus beszédeitől a visszatérő Krisztus hallgatásáig* (Jean Paul és Dosztojevszkij kapcsolatának kérdéséhez). Kandidátusi értekezés. Bp., 1997, c. 158.

²⁷⁷ В отношении Мити союз *дитя* – *совесть* в другом месте проявляется иным образом. После визита госпожи Хохлаковой, когда ему становится ясно, что та не даст денег, он решает, что надо откуда угодно достать трех тысяч, чтоб уплатить Катерине Ивановне. Это надо ему для того, чтобы «снять с своей груди, „с того места груди” позор, который он носил на ней и который так давил его *совесть*» (14/351). После того, как исчезла последняя надежда его успокоить *совесть*, этот, «столь сильный физически человек, только что прошел несколько шагов от дому Хохлаковой, вдруг залился слезами, как *малый ребенок*. Он шел и в забытии утирал кулаком слезы» (там же).

²⁷⁸ Кантор В. К.: указ. соч., с. 130.

судьбе старца Зосимы совпадает с периодом его юности. Так, будучи вспыльчивым подростком, он готовится на дуэль, но в нем вдруг пробуждаются необъяснимые чувства:

Я вдруг поднялся, спать более не захотел, подошел к окну, отворил – отпиралось у меня в сад, – вижу, восходит *солнышко*, тепло, прекрасно, зазвенели *птички*. Что же это, думаю, ощущаю я в душе моей как бы нечто позорное и низкое? (14/270).

И он спрашивает себя: «Не оттого ли, что кровь иду проливать? Нет, думаю, как будто и не оттого. Не оттого ли, что смерти боюсь, боюсь быть убитым? Нет, совсем не то, совсем даже не то...» (там же). Но в конце концов он догадывается в чем дело, чему, как-бы способствует заново появившиеся в тексте голос *птичек* и *свет солнца*. Внутреннее состояние героя раскрывается во взаимоотношении с природой, как это бывает, например, в русских народных песнях, в которых сопоставляются человек и природа по общему сходству или сходству действий. Так, передача физического состояния сокола по аналогии с ним может выражать душевное состояние молодца.²⁷⁹ Использование мотивов, связанных с концептом *дитя*, делает процесс *преображения* не только зрительно выразительным, но и семантически насыщенным:

И вдруг сейчас же и догадался, в чем было дело: в том, что я с вечера избил Афанасия! [...] Экое преступление! Словно игла острая прошла мне всю душу насквозь. Стою я как ошалелый, а *солнышко*-то светит, листочки-то *радуются*, *сверкают*, а *птички*-то, *птички*-то бога хвалят... (там же).

Стоит отметить, что в описании этом интересно не только то, что находим в нем вариативные проявления концепта *дитя* (*солнце*, *птички*, *радость*), но, подобно сну Мити, появляется и само *дитя* в образе юноши-брата: «Закрыл я обеими ладонями лицо, повалился на постель и заплакал навзрыд. И вспомнил я тут моего брата *Маркела* и слова его пред смертью» (14/270).

Образ и слова брата заставляют старца не убивать безвинного человека на дуэли, подать в отставку и начать *новую жизнь*. После решения преобразить

²⁷⁹ В связи с этим стоит обратиться к статье Л. А. Астафьевой. См.: Астафьева Л.А.: Символическая образность как средство психологического изображения // *Проблемы художественной формы. Русский фольклор XIV. Л.*, 1974, с. 110.

свою жизнь, Зосимой овладевает *восторг*: «*Восторг* во мне такой, *смеюсь*, всю дорогу говорю» (14/271). Так было и в случае Мити после сна, когда он говорил с «*восторженным*, благодарным чувством» и «словно *радостью* озаренным лицом» (14/457). *Новый человек*, заключенный в прежнем преступнике, как мы видим, всегда исполнен *восторгом* и *радостью*, после чего появляются и *улыбка*, и *смех*, которые обычно являются спутниками *детских* образов, а порой и *тихое умиление*, которое является символом бога и веры.

Примечательно, что, приняв решение засвидетельствовать правду на суде, Иван совершает невозможный для него до этого поступок. Ср.: «Если бы не было взято так твердо решение мое на завтра, – подумал он вдруг с наслаждением, – то не остановился бы я на целый час пристраивать мужичонку, а прошел бы мимо его и только плюнул бы на то, что он замерзнет...» (15/69). Так думает он после того, как спасает пьяного мужика, которого сначала оставил замерзнуть. Важность этой детали становится понятна с учетом контекста, в котором вырисовываются отмеченные выше элементы:

Первые шаги прошел он бодро, но вдруг как бы стал шататься. «Это что-то физическое», – подумал он, *усмехнувшись*. Какая-то словно *радость* сошла теперь в его душу. Он почувствовал в себе какую-то бесконечную твердость: конец колебаниям его, столь ужасно его мучившим все последнее время! Решение было взято, «и уже не изменится» – со *счастьем* подумал он. В это мгновение он вдруг на что-то споткнулся и чуть не упал. Остановясь, он различил в ногах своих поверженного им мужичонку, все так же лежавшего на том же самом месте, без чувств и без движения. Метель уже засыпала ему почти все лицо. Иван вдруг схватил его и потащил на себе (15/68–69).

Из примера видно, что решение Ивана сопровождается *радостью* и *счастьем*, что, как мы видели выше, может быть знаком *перерождения*, которое получает выражение в его поступке, а именно в спасении мужика. Другое дело, что вернувшись домой, он встречает черта, который, таким образом, ставит героя в другую «тарелку». Известно, что в главе «Кана Галилейская» видение Алеши – это символ *воскресения*.²⁸⁰ Примечательно, что слово *радость* появляется в этом коротком повествовании 12 раз, а слово *восторг* 4 раза, что говорит о глубинной

²⁸⁰ О метафорической смерти и *воскресении* Алеши см. указанную выше статью Г. Ш. Хорват. Ср.: Хорват Г. Ш. 1995: указ. соч., с. 148–153.

связи этих мотивов, имеющих, как не раз отмечалось, общие корни с концептом *дитя*. Чтобы убедиться до конца в правильности нашей интерпретации, приведем еще один пример. Таинственный гость, убивший богатую госпожу, которая не делилась с ним в любви, «вначале даже и не мучился угрызениями совести» (14/278). Но как только жена его стала беременна первым *ребенком*, вдруг и *совесть* дала знать о себе: «Даю жизнь, а сам отнял жизнь» (14/279). С рождением последующих *детей* угрызения *совести* становятся сильнее (ср.: «не могу смотреть на их невинные, ясные лики; недостойн того» (14/279), и заставляют таинственного гостя признаться в убийстве и этим встать на путь *самоочищения*. Когда старец приходит к нему, то видит хотя и больного, но *нового человека*, который в противоположность прежнему мрачному человеку, «смотрит *умиленно и радостно*» (14/282). Таким образом, выражаясь словами Юнга, символ *младенца*, выступает в романе как голос *совести*, а его «спасительная сила проникает в сознание и способствует выходу из конфликтного состояния», в результате чего появляется *новый человек*, способный чувствовать *ответственность* за других.

Теперь, для подтверждения наших соображений остановимся немножко на образе Алеши, который проявляет глубокую связь с концептом *совесть*. Персонажи романа смотрят на него как на *ангела*, на «божьего человека²⁸¹», и открывают ему тайны своей души. Но есть герои, которые считают его телесным проявлением их *совести*, как например, Грушенька:

Я Алешу по-иному люблю. Правда, Алеша, была у меня на тебя мысль хитрая прежде. Да ведь я низкая, я ведь неистовая, ну, а в другую минуту я, бывало, Алеша, на тебя как на *совесть* мою смотрю. Все думаю: «Ведь уж как такой меня, скверную, презирать теперь должен». И третьего дня это думала, как от барышни сюда бежала. Давно я тебя заметила так, Алеша, и Митя знает, ему говорила. Вот Митя так понимает. Веришь ли, иной раз, право, Алеша, *смотрю на тебя* и *стыжусь*, все себя *стыжусь*... (14/317).

Но в связи с Грушенькой Алеша предстает не только в роли *совести*, но и в роли *преобразителя* ее судьбы. «Сердце он мне перевернул» (14/323), – говорит

²⁸¹ В романе имя Алексей прямо связывается с богом: «А младенчика твоего помяну за упокой, как звали-то? – Алексеем, батюшка. – Имя-то милое. На Алексея человека божия? – Божия, батюшка, божия, Алексея человека божия!» (14/46–47). Ветловская, в цитированной нами работе рассматривает комплекс семантически смежных мотивов, восходящих к агиографическому сюжету об Алексее человеке Божиим. См.: Ветловская В. Е.: указ. соч., с. 169–199.

Грушенька о нем после того, как «покаялась совсем», «бросилась в подушки и зарыдала как малое *дитя*» (14/321). Интересно, что сразу после этого «надрыва» она «подняла с подушки голову и поглядела на Алешу с *умиленной улыбкой*, засиявшею на ее как-то вдруг распухшем от сейчасных слез лице». Это резкое изменение репрезентирует *перерождение* героини-грешницы, стоящей на распутье между нравственными угрызениями, что подтверждается как на семантическом²⁸², так и на сюжетном уровне: «Ступайте, ступайте, ступайте от меня теперь все, чтоб я уже вас не видала!.. Полетела Грушенька в *новую жизнь*», – говорит она Алеше и Ракитину после цитированной выше беседы. Митя тоже считает, что в делах совести самым компетентным может быть только Алеша – *херувим*:

Я тебе всю нашу тайну открою! – зашептал спеша Митя. – Хотел потом открыть, потому что без тебя разве могу на что решиться? Ты у меня все. Я хоть и говорю, что Иван над нами высший, но ты у меня *херувим*. Только твое решение решит. Может, ты-то и есть *высший человек*, а не Иван. Видишь, тут дело *совести*, дело *высшей совести* – тайна столь важная, что я справиться сам не смогу и все отложил до тебя (15/34).

В другом месте он прямо ставит знак равенства между *Алешей* и *совестью*, как это было в случае Грушеньки²⁸³: «*ты как совесть* предо мной станешь» (15/35).

Занимательно, что даже в Ракитине (о котором Грушенька говорит, что у него нет *совести*) пробуждается что-то вроде *совести*, когда он берет деньги от Грушеньки за то, что привел к ней Алешу. Ничего подобного не было бы, если б он взял кредитку не перед Алешей:

Двадцатипятирублевую кредитку он сунул в карман, и *пред Алешей ему было решительно стыдно*. Он рассчитывал получить плату после, так *чтобы тот и не узнал*, а теперь от *стыда* озлился (14/319).

²⁸² Ср.: «'плач' означает 'смерть', сопровождая все действия, которые отождествлялись со смертью, как брак, жатва, погружение в воду и т. д. Былое единство *плача* и *смеха* сказывается в том, что они, даже отделившись один от другого, продолжают жить совместно в обряде и в мифе; *плач* лишь прикрепляется к *смерти*, фигурирующей в первой половине сюжета, а *смех* – к *новому рождению*, фигурирующему во второй половине» (курсив наш – В. Э.). См.: Фрейденберг О.: указ. соч., с. 96.

²⁸³ Кратко отметим, что этот прием один из многократно появляющихся знаков, указывающих на преднамеренно обозначенную общность образа Мити и Грушеньки.

Аналогичное происходит и со стариком Карамазовым: «Приезд Алеши как бы подействовал на него с нравственной стороны. Как бы что-то спроснулось в этом безвременном старике из того, что давно заглохло в душе его» (14/21).

Как мы показали, концепт *дитя* является существенным, смыслообразующим константом романа «Братья Карамазовы». Он проходит по линии почти каждого героя, активизируя при этом множество мотивов, которые с одной стороны превращаются, в частности, в атрибуты персонажей (мотивы *ангел*, *голубчик*, *смех*, *улыбка* и т. д.), а с другой стороны, составляют единую систему. Под единой системой мы имеем в виду то, что концепт *дитя* обнаруживается на всех уровнях художественного целого «Братьев Карамазовых»: и в языке, и в сюжетно-композиционной структуре, и в системе образов, и на уровне проявления авторского идеала. Важно отметить, что Достоевский при этом не составлял новых слов, не искажал формы и обороты речи, а пользовался живым набором русского языка. Но благодаря индивидуальному опыту автора, концепт *дитя* проходит путь насыщения смыслом и несет в себе потенциал раскрытия таких важных тем романа, как *совесть*, *сострадание*, *ответственность* и *перерождение*. Это позволяет нам сделать вывод о том, что писатель не только отражает признаки этого концепта, характерные русской языковой картине мира, но и наполняет его новыми компонентами значения, что позволяет говорить о глубоком проникновении в менталитет русского народа и отнести концепт *дитя* к индивидуально-авторским концептам Ф. М. Достоевского. В основе «достоевского» концепта *дитя* лежит важная для автора проблема о личности и *самоопределения* человека, его стремление к гармонии и равновесии. Таким образом, изучение процессов семантического наполнения концепта *дитя* способствует выявлению авторских смыслов и метасмыслов.

2.7. «Несходные половины юного существа»²⁸⁴ или *двойственность* образов как проявление *незаконченности* героев

«Миру идей и миру действительности не свойственна застылость и определенность. Отсюда неприязнь Достоевского к законченным мнениям и позициям, к отточенным определениям, к программным убеждениям и «направлениям». [...] Его герои – постоянно развивающиеся личности, в них нет законченности и стабильности» – пишет Д. С. Лихачев в статье «В поисках выражения реального».²⁸⁵ При наблюдении над текстом романа сразу бросается в глаза этот типичный для Достоевского прием. Но мы имеем в виду только то, как писатель изображает своих главных героев: для переживаний и мыслей, и вообще, жизненных проявлений героев характерны *противоречие* и *становление*, это пригодно именно для того, чтобы служить ключом к их натуре – они говорят об их *незаконченности*. Ниже мы увидим, что трансформация главных персонажей романа отличается постоянным присутствием противоположных элементов. Именно амбивалентными мотивами и демонстрируются внутренние источники страданий как Мити, так и Ивана и Алеши Карамазова, и особенности той стадии человеческой жизни, в которой они находятся. Целью данной главы является поиск мотивов *двойственности* и *незаконченности*, чтобы показать – герои, о которых пойдет речь ниже, находятся в стадии *формирования*, поэтому, не можем говорить о законченных, до конца сформулированных идеях в связи с Иваном, как не можем считать истым и Митю, не говоря уже об Алеше, о котором рассказчик сообщает в самом начале романа, что он «деятель *неопределенный, невыяснившийся*» (14/5). Понятие *незаконченность* существует в литературе с половины XX века и

²⁸⁴ «А главное, повторяю еще и еще: тут этот интереснейший возраст, возраст, вполне еще сохранивший самую младенческую, трогательную невинность и незрелость с одной стороны, а с другой – уже приобретший скорую до жадности способность восприятия и быстрого ознакомления с такими идеями и представлениями, о которых, по убеждению чрезвычайно многих родителей и педагогов, этот возраст даже и представить себе будто бы ничего еще не может. Это – вот раздвоение, эти две столь несходные половины юного существа в своем соединении представляют чрезвычайно много опасного и критического в жизни этих юных существ» – пишет Достоевский в «Дневнике писателя» о кризисном возрасте (10–13) детей (24/59). По нашему мнению писатель в своих романах распространяет атрибуты детей этого возраста на взрослых герои, причем делает это с особенной целью, о чем и пойдет речь в дальнейшем.

²⁸⁵ Ср.: Лихачев Д. С.: В поисках выражения реального // *Достоевский. Материалы и исследования*. Л., 1974, с. 11–12.

функционирует наряду с определениями *незавершенность*, *недосказанность*, *неопределенность*, *открытая форма*, *открытая структура*.²⁸⁶ Под текстом *открытой структуры* понимаются произведения, имеющие в своей основе сознательную авторскую установку на *незаконченность* как формальную, так и содержательную. По определению П. А. Гринцера, «отсутствие завершенности, восполняемое воображением читателя, получает именование *открытой формы* (open form)». ²⁸⁷ В нашем исследовании *незаконченность* связана с образами героев²⁸⁸, и тоже трактуется в качестве осознанного авторского приема, но

²⁸⁶ Умбэрто Эко в своей монографии понятие *открытости* произведения относит к ситуации художественного восприятия, указывая при этом на то, что *открытость* или *закрытость* формы самого произведения не является условием: «Во избежание терминологических недоразумений надо отметить, что название „открытые“, данное этим произведениям, даже если и наилучшим образом подходит для того, чтобы обрисовать новую диалектику взаимоотношений между произведением и исполнителем, здесь должно приниматься в силу той договоренности, которая позволяет нам отвлечься от других возможных и законных значений этого выражения. Дело в том, что в эстетике принято обсуждать проблему „завершенности“ и „открытости“ художественного произведения: оба термина относятся к ситуации художественного восприятия, которую все мы переживаем и которую часто вынуждены так или иначе определять: произведение искусства представляет собой некий объект, произведенный автором, который организует его смысловое содержание так, чтобы любой человек, его воспринимающий, мог вновь постичь (посредством игры собственных откликов на конфигурацию впечатлений, оказывающих стимулирующее воздействие на его чувства и разум) само произведение, его изначальную форму, задуманную автором. В этом смысле автор создает законченную в себе самую форму, желая, чтобы она была постигнута и воспринята так, как он ее создал; тем не менее, воспринимая всю совокупность стимулов и осмысляя их соотношение, любой человек привносит в этот процесс конкретную экзистенциальную ситуацию, свое вполне обусловленное чувственное восприятие, определенную культуру, вкусы, склонности, личные предубеждения, и, таким образом, постижение изначальной формы совершается в определенной индивидуальной перспективе. В сущности, форма является эстетически значимой постольку, поскольку ее можно рассматривать и осмыслять в разнообразных перспективах, когда она, не переставая быть самой собой, являет все богатство аспектов и отголосков (дорожный знак, напротив, может недвусмысленно восприниматься только в одном значении, и если он подвергается какому-то причудливому истолкованию, он перестает быть этим знаком с данным конкретным значением). Итак, произведение искусства, предстающее как форма, завершенная и замкнутая в своем строго выверенном совершенстве, также является *открытым* (курсив наш – В. Э.), предоставляя возможность толковать себя на тысячи ладов и не утрачивая при этом своего неповторимого своеобразия. Таким образом, всякое художественное восприятие произведения является его истолкованием и исполнением, так как во всяком таком восприятии оно оживает в своей неповторимой перспективе». См.: Эко У.: *Открытое произведение*. СПб., 2004, с. 27–28. Тем не менее автор замечает, что художник может и не мириться с такой *открытостью* произведения как с чем-то неизбежно данным (т. е. может не полагать на такое *открытое восприятие*), поэтому может сам выбрать *открытую форму* в качестве творческой программы и представлять свое произведение так, чтобы оно способствовало появлению максимально возможной *открытости*. Кроме *открытого произведения*, Эко вводит термин *произведения в движении*, которое заключается в том, чтобы сделать себя доступным для конкретных творческих дополнений, и которая кажется «действенной и убедительной даже с учетом самых разных развязок». См.: Там же, с. 58 – 60.

²⁸⁷ Гринцер П. А.: Неоконченное произведение // *Мировое древо: Международный журнал по теории и истории мировой культуры*. 1997, № 5, с. 105.

²⁸⁸ В связи с этим стоит вспомнить термин Бахтина, который говорит о проблеме «открытого героя». См.: Бахтин М. М.: *Эстетика словесного творчества*. М., 1979., с. 14–15.

связывается со стремлением создать «широкие» натуры, которые способны пройти длинный нравственный путь, при котором главный акцент ставится на «пути», т. е. на процессе *формирования личности*, которое категорически отвергает возможность однозначного понимания героев.

Уже в начале романа автор подчеркивает нам двойственность Мити Карамазова:

Довольно большие темные глаза навывкате смотрели хотя, по-видимому, и с твердым упорством, но как-то *неопределенно*.²⁸⁹ Даже когда он волновался и говорил с раздражением, взгляд его как бы не повиновался его внутреннему настроению и выражал что-то другое, иногда совсем *не соответствующее* настоящей минуте. (14/63)

Действительно, Митя постоянно метается между противоположными порывами, что подтверждают его собственные слова: «Вся жизнь моя была беспорядок, и надо положить порядок» (14/366); «Скверные мы и хорошие» (14/397); «Зверь я, вот что. А молиться хочу» (там же); «Хотел убить, но не повинен» (14/412); «С вами говорит благородный человек [...] наделавший бездну подлостей» (14/416). Читая вслух Алеше стихотворение Шиллера, он замечает: «И когда мне случалось погружаться в самый, в самый глубокий позор разврата (а мне только это и случалось), то я всегда это стихотворение о Церере и о человеке читал» (14/99). Грушенька тоже говорит ему: «Ты хоть и зверь, а ты благородный» (14/398), но не только она обращает на это свойство наше внимание. Достоевский, характеризуя Митю словами других героев как человека крайностей, часто низкого и сладострастного, в то же время симпатизирует ему и пытается оправдать его в глазах читателей. И хотя по ходу действия он совершает как бесчестные, так и благородные поступки, Достоевский разъясняет

²⁸⁹ На *неопределенность*, как характерность русского национального сознания («Вот загадка русской души – она как бы любит бесформенность, незавершенность») и как одну из важных черт идиостиля Достоевского, обращает внимание Б. П. Вышеславцев: «Все здесь непохоже на западноевропейскую трагедию: там действующие лица действуют по целям, частью добрым, частью преступным, сталкиваются, борются... Здесь – бесцельный вихрь, никто не действует, никто не строит жизни, последовательны и сильны только разрушители, как Верховенский, здесь много личин и мало лиц, мало кто нашел свое лицо, даже свою главную страсть. Все движется, все переливается, все *неопределенно* и *беспредельно*». См.: Вышеславцев Б. П.: Русский национальный характер // *Вопросы философии*. 1995. № 6, с. 9, 33.

его образ, показывая в состоянии мучительного борения и, как мы видели в предыдущей главе, победы над собой. На *двойственность* Мити обращает внимание и Вольф Шмид в своей статье, которая фокусирует на авторскую позицию в «Братьях Карамазовых». «Любитель просвещения и Шиллера и в то же время бушующий по трактирам и вырывающий у собутыльников бородачки²⁹⁰» – пишет автор статьи, подчеркивая характерную для Мити осцилляцию. Одобрив это замечание, мы считаем, что амбивалентность Дмитрия может объясняться тем, что в его натуре, во-первых, активно присутствует *детское начало*.²⁹¹ Он наивный и простодушный как *дитя*, несмотря на все его «смрадные переулки», на «сладострастие насекомого», на всю глубину его падения. Это *детское начало* объясняет его быстрые переходы от мрачного состояния к безудержному *смеху*, его наивность, искренность и доверчивость. Митя ведет себя абсолютно как *ребенок*; при этом, как и у всякого ребенка, отрицательная эмоция легко может смениться положительной:

«Трудно узнать, о чем он думает», – отзывались иной раз разговаривавшие с ним. Иные, видевшие в его глазах что-то задумчивое и угрюмое, случалось, вдруг поражались внезапным смехом его, свидетельствующим о веселых и игривых мыслях, бывших в нем именно в то время, когда он смотрел с такою угрюмостью. (14/63)

Вообще, нужно заметить, что Митя ведет себя как *дитя* особенно в самых критических моментах своей жизни. С мотивом *дитя* связаны мотив вечного роста души, ее *незаконченности*.²⁹² Интересно, что в тексте многократно повторяется слово *мгновение* и его варианты (напр., *мгновенно*), но чаще всего (из 61 случаев 24 раза) в связи с Митей, подчеркивая вспыльчивость и горячность, в конечном счете *динамичность* героя. М. П. Гальшева в статье

²⁹⁰ См.: Шмид В.: «Братья Карамазовы» – надрывы автора, или роман о двух концах // Автор и текст. Сборник статей под редакцией В.М. Марковича и Вольфа Шмида. Спб., 1996, с. 269.

²⁹¹ «Детскость, по Достоевскому, есть знак особой отмеченности человека», – пишет Михнюкевич. См.: Михнюкевич В. А.: *Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского*. Челябинск, 1994, с. 267.

²⁹² Следует отметить, что мысль Достоевского развивалась параллельно одному из отцов «русского космизма» Н. Ф. Федорова, который в своей известной «Философии общего дела» зафиксировал состояние человечества как «вечного недоросля». Достоевский познакомился с идеями Федорова в 1878 году, поэтому возможно влияние этих идей на роман «Братья Карамазовы».

«Минута, мгновение... у Достоевского» анализирует эти временные единицы в произведениях автора, но с точки зрения психологического значения большую важность придает *минуте*, тогда, как в отношении Мити именно *мгновение* получает особую смысловую нагруженность. Исследовательница приходит к выводу, что *минута* провоцирует героев на поступок, и многие действия совершаются под воздействием *минуты*²⁹³, причем особый акцент придается «такой», «странной» и «моей» *минуте*, которые, по ее определению, выявляют «экзистенциальную сущность человека».²⁹⁴ В связи с единицей *мгновение*, Галышева отмечает, что оно менее нагружено философско-психологическими смыслами за счет усиления чисто временных значений, и более нейтрально, чем *минута*, которая может обозначать момент «приближения к Богу».²⁹⁵ Напротив, мы считаем, что *мгновение* как нельзя лучше выражает сущность Мити, и преднамеренно употребляется автором как его атрибут, о чем свидетельствует самое первое появление героя в романе, сопровождающее словом *мгновение*: войдя в келье старца «на мгновение остановился он на пороге и, окинув всех взглядом, прямо направился к старцу, угадав в нем хозяина» (14/63). Вообще, его появление многократно описывается как нечто неожиданное: «И вот вдруг в это самое *мгновение* раздался в сенях страшный шум и гром, послышались неистовые крики, дверь распахнулась и в залу влетел Дмитрий Федорович» (14/127). Экспрессивен и тот момент, когда Митя наконец находит пьяного, спящего Самсонова, которого не может разбудить, и говорит, что останется рядом с ним и будет «ловить *мгновение*», после чего *мгновенно* засыпает: «[и]змучившись, присел как-то на одну минутку, чтобы перевести дух, и *мгновенно* закрыл глаза, затем тотчас же бессознательно протянулся на лавке и заснул как убитый» (14/341). Страстная его любовь к Грушеньке иллюстрируется постоянной ревностью, которая при виде героини сразу исчезает и, как говорится, «на *мгновение* он становился доверчив» (14/344). Все это говорит о том, что *мгновение* Мити – это не нейтральный языковой штамп, а многозначный символ, характеризующий героя и указывающий на *динамичность* его характера, способного нравственно перевернуться. В предыдущей главе уже

²⁹³ Ср.: Галышева М. П.: *Минута, мгновение... у Достоевского* // *Русская речь*. М., 2008/4, с. 22.

²⁹⁴ Там же, с. 23.

²⁹⁵ Там же, с. 24.

подробно говорилось о процессе изменения Дмитрия в связи со сном с *dite*, поэтому сейчас не будем опять останавливаться на этом, а перейдем к образу Ивана Карамазова.

С начала XX века в дostoевсковедении сложилась традиция соотносить образ Ивана Карамазова с целым рядом крупномасштабных персонажей из мировой литературы. Впервые это наблюдалось в работах представителей русской философской критики, индикатором же был С. Н. Булгаков, который в своей статье «Иван Карамазов в романе Достоевского “Братья Карамазовы” как философский тип» связывал Ивана с Фаустом.²⁹⁶ Но Достоевский и сам сравнивает Ивана с известными литературными героями, стремясь ввести его в широкий литературный и культурно-исторический контекст.²⁹⁷ В черновых записках Достоевского Иван появляется под именами «Иван Федорович», «ученый», «убийца».²⁹⁸ Однако первоначально не исключалось, что именно Иван станет реальным отцеубийцей. «Почтительнейшим сыном», «Карлом Мором» называет среднего сына отец, употребляя имя одного из героев драмы Шиллера «Разбойники».²⁹⁹ Все эти версии позволяют представить нам героя вполне неоднородного. В критике Иван Карамазов, как уже упоминалось выше, часто характеризовался как постоянно протестующий, философствующий человек с давно уже укорененшейся идеологией, согласно которой «Все позволено, коли нет бессмертия», и содействует убийству отца.³⁰⁰ При формулировании

²⁹⁶ Булгаков С. Н.: Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // <http://www.vehi.net/bulgakov/karamaz.html>.

²⁹⁷ В связи с этим см. следующие работы: Гроссман Л. П.: «Русский Кандид» (К вопросу о влиянии Вольтера на Достоевского) // *Вестник Европы*, 1914, № 5, с. 192–203; Долинин А. С.: *Последние романы Достоевского*. М.–Л., 1963; Розенблюм Л. М.: *Творческие дневники Достоевского* // *Литературное наследство*. М., 1973, Т. 83, с. 64–65.

²⁹⁸ См.: Мочульский К. В.: *Достоевский. Жизнь и творчество*. М., 1980, с. 473.

²⁹⁹ Подробнее о шиллеровских реминисценциях в романе см. статью Б. Г. Реизова «К истории замысла Братьев Карамазовых». См.: Реизов Б. Г.: указ. соч., с. 559–566.

³⁰⁰ Например, Фридендер в указанной выше книге пишет: «Второй сын Федора Павловича Иван, в отличие от страстного, непосредственного Мити, — человек скептического, холодного анализирующего ума. Атеист и скептик по своим убеждениям, он делает из атеистических идей анархические выводы, отрицая «любовь к ближнему» и всякую вообще нравственную ответственность личности перед обществом. Это делает Ивана фактическим вдохновителем убийства отца, которое совершает незаконный сын Федора Павловича — Смердяков». О серьезности этого взгляда ученого свидетельствует и то, что он считает Ивана «готовым героем, лишенным какой-либо эволюции: «Правда, старец Зосима или Иван (подобно героям других, более ранних произведений) выступают как спорящие между собой носители противоположных по своей природе, «готовых», сложившихся мировоззрений. Точно так же Катерина Ивановна,

подобного взгляда некоторых исследователей не волнует и то, что в тексте Иван не раз называется *мальчиком*, что обращает внимание на *молодость* героя, и тем намечает линию развития героя. Даже сам Иван считает, что он «желторотый *мальчик*», но это не препятствует формированию замеченных выше исследовательских оценок. «Но о мальчишеской чистоте и благородстве, откровенности и непосредственности, отзывчивости и целомудрии, а также о доверчивом и великодушном отношении к людям и миру, свойственному юности, можно сказать только об Алеше, потому что ни этой чистоты, ни этой непосредственности, ни этой доверчивости и великодушия в Иване нет. Напротив, мальчишеская самоуверенность, и заносчивость; „бесчувствие” и эгоизм; мальчишеское сумасбродство и мальчишески глупые „проекты”, „тайны” и „секреты”, принимающие дурной оборот; мальчишеская вражда к противоречиям и стремление все „выровнять” и „вышколить”; готовность заключать о чем угодно при непонимании самого простого; желание не столько слушать, сколько учить, – выступают на первый план в характере Ивана» – пишет Ветловская³⁰¹ в связи с отмеченным в тексте *мальчишестве* Ивана.

Как нами полагается особенность Ивана в том, что ни он, ни его идеи не могут определиться, в силу его *противоречивости, раздвоенности*³⁰²; даже сам он не знает, где подлинная его личность: тот ли, кто жаждет «искупить слезинки замученного ребенка» или тот, которому «все позволено». Мы предполагаем, что он находится в стадии постоянного *противоречия* и непрерывного *становления*, и считаем, что только в этом ракурсе находят объяснение поведение и поступки героя.

Ниже мы увидим, что трансформация Ивана отличается постоянным

Ракитин или госпожа Хохлакова не переживают в романе сколько-нибудь значительной эволюции». См.: Фридендер Г. М. 1964: указ. соч., с. 329–330, 348.

³⁰¹ См.: Ветловская В. Е.: указ. соч., с. 87 – 88.

³⁰² А. В. Денисова в статье «Дети странный народ...» (К проблеме детского поведения в рассказе Ф. М. Достоевского «Маленький герой») указывает на *двойственность* Маленького героя как на сущностную характеристику *детского* мироощущения: «ребенок существует в мире собственном и мире взрослых одновременно. Роль, которую придумывает сам ребенок, противоречит роли, которую отводят ему взрослые. Их несопадение порождает противоречия и определяет конфликт «Маленького героя», – пишет исследовательница. См.: Денисова А. В.: «Дети странный народ...» (К проблеме детского поведения в рассказе Ф. М. Достоевского «Маленький герой») // «Педагогия» Ф. М. Достоевского. Ред. В. А. Викторovich. Коломна, 2003, с. 56–62.

присутствием противоположных элементов³⁰³, четко выражающих *незаконченность* героя. То, что небрежному взгляду кажется у Достоевского болезненным, перенапряженным, на самом деле оказывается противоречием обычного сознания, находящегося в процессе *становления*, но укрупненным художественной фантазией и ставшим отчетливо видимым. Иван начинает свое знакомство с братом Алешей сплошными противоречиями:

Очень, я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомить. Да с тем и проститься. Я видел, как ты на меня смотрел все эти три месяца, в глазах твоих было какое-то непрерывное ожидание, а вот этого-то я и не терплю, оттого и не подошел к тебе. Но в конце я тебя научился уважать: твердо, дескать, стоит человек. Заметь, я хоть и смеюсь теперь, но говорю серьезно. Ведь ты твердо стоишь, да? Я таких твердых люблю, на чем бы там они ни стояли, и будь они такие маленькие мальчуганы, как ты. Ожидающий взгляд твой стал мне вовсе под конец не противен; напротив, полюбил я наконец твой ожидающий взгляд. Ты, кажется, почему-то любишь меня, Алеша? (14/209).

Как мы видим, в одном этом высказывании несколько противоречий, что мы попробуем для наглядности собрать в схему³⁰⁴:

- Я хочу с тобой познакомиться раз навсегда и тебя с собой познакомить – Да с тем и проститься.
- Я видел, как ты на меня смотрел все эти три месяца, в глазах твоих было какое-то непрерывное ожидание, а вот этого-то я и не терплю, оттого и не подошел к тебе – Ожидающий взгляд твой стал мне вовсе под конец не противен; напротив, полюбил я наконец твой ожидающий взгляд.

³⁰³ В связи с этим Бахтин говорит о «несовпадении с самим собой»: «По художественной мысли Достоевского, подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли, “заочно”». См.: Бахтин М. М. 1972: указ. соч., с. 100–101.

³⁰⁴ При наблюдении над образом и поступками Ивана мы обнаружили существенную параллель с Подпольным героем из «Записок из подполья». В статье «Подпольный герой Достоевского как подросток», о которой говорилось выше, мы уже изучали проявление категории *незаконченности* в связи с героем произведения. Но в ней, в отличии от данной работы, исследование *незаконченности* героя была осуществлена с помощью мотива *противоречия сердца и ума*.

- Я хоть и смеюсь теперь – но говорю серьезно.

Эта схема может само по себе быть показательным при персонологической характеристике Ивана Карамазова. При этом существенным фактором оказывается то, в какой мере речь и мысли персонажа связаны с его действиями (т. е. характер связи между словом и событием). Известный диалог между старцем Зосимой и Иваном Карамазовым уже в начале романа говорит нам о *незавершенности* мыслей Ивана, и о его внутренней борьбе. Это замечание потом повторяется в устах Алеши: «Эх, Миша, *душа* его *бурная*. Ум его в плену. В нем мысль великая и *неразрешенная*. Он из тех, которым не надобно миллионов, а *надобно мысль разрешить*» (14/76). Но и сам Иван подчеркивает *незавершенность* и *неопределенность* своих идей (ср.: «Ум виляет и прячется. Ум подлец», 14/215), что означает, что Иван еще не определился, его мысли и идеи постоянно формируются³⁰⁵ и входят в связь с мыслями других героев (Зосимы, Алеши, Смердякова). А если это так, то сознательность и намеренность, которыми определяют образ Ивана некоторые критики, не могут быть его атрибутами. Но стоит упомянуть, что с половины 1990-х годов в критической литературе все более распространяются мнения, симпатизирующие Ивану. Буланов считает, что статья Ивана выражает не законченную теорию, а лишь момент, «мгновение» мировоззренческих исканий героя.³⁰⁶ Кантор обращает внимание на то, что в образе Ивана перед нами герой романа, а не мыслитель со своей самостоятельной концепцией, поэтому понять и оценить его мировоззрение и жизненную позицию возможно только в художественной системе, т. е. в движении сюжета и в поэтическом сцеплении с другими образами романа.³⁰⁷

³⁰⁵ В. Шмид об Иване: «Коллебаясь между pro и contra, он в каждой главе занимает иную позицию. Иван не поддается однозначному мировоззренческому определению – это целая гамма разных, противоречащих друг другу смысловых позиций». См.: Шмид В.: *Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард*. Спб., 1998, с. 174. В. Н. Захаров, в указанной выше работе тоже отмечает, что идея Ивана «неизменна в своей *неопределенности*», и что слово Ивана «лишено завершенности». См.: В. Н. Захаров: указ. соч., с. 160. Эти мнения лишний раз подкрепляют наше наблюдение и подчеркивают *незаконченность* Ивана.

³⁰⁶ Буланов А. М.: Статья Ивана Карамазова о церковно – общественном суде в идейно – художественной структуре последнего романа Ф. М. Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 9, с. 141.

³⁰⁷ Кантор В. К.: указ. соч., с. 96–97.

Убедительно строит свои аргументы в пользу нашего положения К. Кроо, согласно которым идеи Ивана – это не готовые и укоренившиеся идеи. Для этого исследовательница рассматривает высказывания Ивана не только на интеллектуальном, но и на психологическом уровне. Она обращает внимание на тот важный факт, что намерение Ивана уехать не было решено в нем окончательно до последней минуты, что значит, что Иван уезжает не преднамеренно и тем более не для того, чтобы легализировать убийство отца.³⁰⁸ Для наглядности приведем тот же пример из беседы младших братьев Карамазовых:

– Так ты непременно завтра утром поедешь?

– Утром? *Я не говорил*, что утром... А впрочем, *может*, и утром (14/212).

Видно, что Иван не знает еще, уедет он или нет, хотя и говорил всем о своем отъезде (Катерине Ивановне, Алеше, Смердякову). Неожиданность отъезда Ивана (даже ему самому) подчеркивает следующее:

Раскрыв глаза, к изумлению своему, он *вдруг*³⁰⁹ почувствовал в себе прилив какой-то необычайной энергии, быстро вскочил и быстро оделся, затем вытащил свой чемодан и, не медля, поспешно начал его укладывать. Белье как раз еще вчера утром получилось все от прачки. Иван Федорович даже усмехнулся при мысли, что так все оно сошлось, что нет никакой задержки *внезапному* отъезду. А отъезд выходил *действительно внезапный*, хотя Иван Федорович и говорил вчера (Катерине Ивановне, Алеше и потом Смердякову), что завтра уедет, но, ложась вчера спать, он очень хорошо помнил, что *в ту минуту и не думал об отъезде*, по крайней мере *совсем не мыслил*, что, поутру

³⁰⁸ Кроо К. 1991: указ.соч., с. 11–22. Не считал Ивана убийцей и С. Н. Булгаков, который в своем публичном докладе говорит о нем как о философском типе, ведущем постоянный диалог с собой о правильности своих слов и поступок: «Отношение Ивана к трагедии, разыгравшейся в стенах карамазовского дома, может быть характеризовано самое большее как попустительство. Хотя сам Иван впоследствии мучится мыслью, что он есть нравственный виновник убийства, но это бред его больной души, скорее характерный для состояния этой последней, нежели для определения действительного участия Ивана в убийстве. – Не ты убил, – говорит ему Алеша, устами которого чаще всего говорит и сам автор. И правда, нетрудно видеть, что кровавое событие в романе надвигается с фатальной силой, что трагедия неотвратима и все равно разыгралась бы и без всякого участия Ивана. Смотря на дело объективно, можно считать и Алешу таким же попустителем, как и Ивана». См.: Булгаков С. Н.: указ. соч. // <http://www.vehi.net/bulgakov/karamaz.html>.

³⁰⁹ Выделение здесь и ниже наше – В.Э.

проснувшись, первым движением бросится укладывать чемодан. (14/252)

В действиях Ивана нет ни уверенности, ни спокойствия, и тем более нет осмысленности; в них больше торопливости и растерянности³¹⁰. Как он действует, так и мыслит. Условность высказываний Ивана другие персонажи³¹¹, а также некоторые читатели и критики воспринимают как безусловное утверждение, тогда как весь роман – это искания Ивана, стремление его «мысль разрешить». Несоответствие идейных и психологических начал в образе Ивана наблюдается и в такой важный момент, когда Алеша в виде вопроса затрагивает его идею «все позволено». Услышав это, в Иване наблюдается неожиданный *переворот* (ср.: «нахмурился и вдруг странно как-то *побледнел*», 14/240), после чего говорит, что не отрекается «если уж слово произнесено». Эта психическая реакция выражает внутренний конфликт героя, корнем которого является его *несогласованность* с собственной идеей – как говорилось выше, Иван еще не определился. Это значит, что характер связи между словом-идеей и событием-поступком довольно условный. Как известно, речь героев Достоевского не всегда связана непосредственно с ходом событий, как это бывает, к примеру, в волшебной сказке, в которой обычно осуществляется сказочное клише «что будет сказано, то будет сделано».³¹² За примером далеко ходить не нужно, поэтому обратимся к Подпольному герою, сходство которого с Иваном уже отмечалось выше. Когда товарищи-гимназисты оскорбили Подпольного в ресторане, он думает: «Сейчас же, сию минуту встать из-за стола, взять шляпу и просто уйти, не говоря ни слова... Из презренья! А завтра хоть на дуэль. Подлецы. Ведь не семи же рублей мне жалеть. Пожалуй, подумают... Черт возьми! Не жаль мне семи рублей! Сию минуту ухожу!», но действительная реакция противоречит этому, коли говорится «Разумеется, я *остался*» (5/144–145). Подобные модели появляются в повести многократно, но для наглядности приведем еще один пример, который выделяется тем, что противоположное

³¹⁰ Это же замечает Переверзев в связи с Иваном, Раскольниковым и Голядкиным. См.: Переверзев В. Ф.: *Творчество Достоевского. Критический очерк*. М., 1912, с. 137.

³¹¹ Кроме старца и Алеши, которому уже в первую пору казалось, что «Иван чем-то занят, чем-то внутренним и важным», и что поэтому смотрит на него «рассеянно» (14/30).

³¹² Померанцев Э. В. (сост.): *Русские народные сказки, рассказанные А. Н. Корольковой*. М., 1969, стр. 145.

содержание воплощено в рамках одного короткого высказывания: «Вот теперь бы и пустить бутылкой во всех», – подумал я, взял бутылку и... *налил себе полный стакан*» (5/146).

Знаменательно, что в «Братьях Карамазовых» уже в самом начале романа, когда рассказчик знакомит читателя с Иваном, создается портрет, в котором обосновывается теснейшая взаимосвязь формы и содержания. Мы имеем в виду то, что автором употребляются неопределенные местоимения и слова со значением «кажмости». Это например, такие обороты, как «по-видимому», «странно», «неясно», «удивительно», и т. д.:

Впрочем, лишь в самое только последнее время ему удалось *случайно* обратить на себя вдруг особенное внимание в гораздо большем круге читателей, так что его весьма многие разом тогда отметили и запомнили. Это был довольно *любопытный* случай. Уже выйдя из университета и приготавливаясь на свои две тысячи съездить за границу, Иван Федорович *вдруг* напечатал в одной из больших газет одну *странную* статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, *по-видимому*, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником (14/16).

Выделенные курсивом слова подчеркивают *неопределенность* героя и акцентируют непредсказуемость его действий: собирался уехать, но вдруг напечатал статью; статья была по теме, неизвестной ему (о церкви), тогда как он кончил курс по естествознанию.

Описание приезда его в дом отца тоже не лишено элементов *неопределенности* и *непредсказуемости*:

А тут *вдруг* к самому этому времени явился к нам и сам автор. *Зачем приехал* тогда к нам Иван Федорович, – я, помню, даже и тогда еще задавал себе этот вопрос с каким-то почти беспокойством. Столь роковой приезд этот, послуживший началом ко стольким последствиям, для меня долго потом, почти всегда, оставался делом *неясным*. Вообще судя, *странно* было, что молодой человек, столь ученый, столь гордый и осторожный на вид, *вдруг* явился в такой безобразный дом, к такому отцу, который всю жизнь его игнорировал, не знал его и не помнил (14/16).

Все это говорит о несформированности характера Ивана и указывает на незрелость его убеждений. Он – герой *незаконченный*, находящийся в стадии *формирования*. В связи с Митей отмечалось, что наиболее показательным фрагментом психологической динамики его образа является слово *мгновение*. Такую же функцию может иметь слово *вдруг* в связи с Иваном, но об этом подробнее пойдет речь в следующей части работы. В сцене объяснения с Катериной Ивановной читатель неожиданно узнает, что Иван «может читать Шиллера до заучивания наизусть» (14/176). В этом объяснении Достоевский показывает своего героя пылким юношей, с сильным, откровенным чувством.

Как ни парадоксально, но *двойственность* присуща и Алеше. Будучи Карамазовым, и он носит в себе «два конца бытия», как и его братья, на что указывает Митя следующим образом: «Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит» (14/100). Это значит, что даже образ Алеши, «божьего человека» освещен с разнородных сторон. В самом начале романа отмечается, что Алеша – «это, пожалуй, и деятель, но деятель *неопределенный, невыяснившийся*» (14/5), а позже, по ходу романа, постоянно получаем сигналы, указывающие на его *развивающийся* характер. Таким сигналом может быть, например, замечание Lise:

Вы что на него (Алешу – В. Э.) эту долгополую-то ряску надели... Побежит, упадет.. И она вдруг не выдержав, закрыла лицо рукой и рассмеялась ужасно, неудержимо, своим длинным, нервным, сотрясающимся и неслышным смехом (14/55).

Алеша и ряска просто не укладываются вместе в голове Lise и указывают нам на *несоответствие* такого «серьезного» внешнего вида и внутренней сущности (молодости) Алеши, то есть решение Алеши стать послушником было не окончательным и обдуманым решением, что подтверждают слова рассказчика (ср.: «Всего вероятнее, что он тогда *и сам не знал и не смог бы ни за что объяснить*: что именно такое как бы поднялось вдруг из его души и неотразимо повлекло его на какую-то новую, неведомую, но неизбежную уже дорогу», 14/21). Вообще, из диалогов Алеши с Lise вырисовывается, выражаясь словами Бахтина, герой, «несовпадающий с самим собой», что, тем не менее не мешает

ему олицетворить в романе, вместе с Зосимой, нравственное совершенство. В связи с этим многое говорит то обстоятельство, что «несовпадение» Алеши с самим собой, а точнее контраст монашеского бытия и мальчишеского поведения показано с перспективы «бесенка» Lise, которая, с одной стороны, обнаруживает глубокую психологическую компетентность, а с другой стороны, и сама проявляется тоже крайне *двойственно*³¹³: «Алеша стоял, все еще держа свою руку в ее руке. Вдруг он нагнулся и поцеловал ее в самые губки [...]. – И в этом платье! вырвалось у ней между смехом» (14/198). Позже, когда Алеша признается, что письмо Lise был у него в кармане и тогда, когда он отрицал это, та ставит вопрос, в котором акцентируется *неуместимость* его поступка и позиции (ср.: «Как? Так вы давеча солгали, *вы монах и солгали?*», 14/199). Таким образом противоположные элементы в связи с Алешей повторяются, и по мере нарастания этой повторяемости, за героем закрепляется новая, неизвестная ранее черта *осцилляции*, которая была свойственна только его братьям. Особенно ярко проявляется это в вопросе самого Алеши: «... монах я, Lise? [...] А я в бога-то вот, может быть и не верую» (14/201). Эти внезапные слова, хотя и в другой форме, но повторяются в восклицании «Расстрелять!»³¹⁴, которое репрезентирует карамазовскую страстность, и после которого брат Иван с восторгом замечает «вот какой у тебя бесенок в сердечке³¹⁵ сидит, Алешка Карамазов!» (14/221). Видимо, «карамазовская сила» все более и более дает знать о себе.³¹⁶ После смерти старца жизнь Алеши переворачивается и в минутах отчаяния он совсем отдается этой «карамазовской силе» и способен даже пить шампанское и есть колбасу. «Ангел и насекомое» (слова Мити) борются и в его душе, но так как отмечается, что эта «карамазовская сила» *необделанная* (ср.: «тут земляная карамазовская сила [...] земляная и неистовая, *необделанная*», (14/201), т. е. не заела до конца душу братьев, подается надежда на ее

³¹³ «[в]ы смеетесь как маленькая девочка, а думаете как мученица», – говорит ей Алеша (14/199).

³¹⁴ Алеша тут имеет в виду расстрелять генерала, который перед глазами матери заставляет растерзать своими собаками донага раздетого восьмилетнего мальчика.

³¹⁵ Высказывание это имеет двойной смысл: во-первых, как уже говорилось об этом выше, имеется в виду «карамазовская сила», свойственная всем братьям, а во-вторых, прямо ассоциируется любовь Алеши и Lise, которая названа «бесенком».

³¹⁶ О том, что и Алеша является Карамазовым, звучит в романе несколько раз. Кроме Мити на карамазовскую черту Алеши указывает еще Иван (14/100), Ракитин (14/74), а сам Алеша даже трижды говорит об этом (14/101, 199, 201), подчеркивая присущую ему *двойственность*.

преодоление, что и видим в главе «Кана Галилейская».

Достоевский, показывая своих героев *двойственными*³¹⁷ и *незаконченными*, во-первых, мотивирует необходимые *изменения*, которые возникают в порядке неудержимой неизбежности. Через эти изменения обозначается структура внутреннего сдвига в героях, которые таким образом принуждают не только читателя познать *процесс становления* персонажей, но заставляют и самих персонажей сознать эту *двойственность* и найти внутреннее равновесие.³¹⁸ Именно такое функционирование является поэтически конструктивным и дает полноценное разъяснение этих противоположных деталей, заложенных в структуре персонажей, через которых выражается не только отчетливая связь судеб братьев, но мотивируется сюжет *становления*³¹⁹ героев. Во-вторых, *незаконченность* или *открытость* персонажей связывает их, как мы видели, например, в связи с характеристикой образа Мити Карамазова, с *детским* началом. Таким образом, дети и взрослые в романе составляют неразрывное единство во всей диалектике и многообразии взаимосвязей.

³¹⁷ Тема *двойственности* в связи с героями, и вообще с точки зрения эстетической системы Достоевского, была изучена глубоко и многократно. Одним из первых работ, в которой она выдвигается (разумеется, мы не относим сюда толкование «полифонии» Бахтина) – это книга британского ученого W. J. Leatherbarrow, в которой изучается поэтика Достоевского. Он ставит фокус на различные нарративные точки зрения и на полифонию голосов, в рамках чего говорится и о представлении Достоевского о *двойственности* человеческой природы. См.: Leatherbarrow W. J.: *Fedor Dostoevsky*. Boston, 1981.

³¹⁸ В работе Мелетинского *двойственность* и *противоречивость* героев толкуется как изображение русского хаоса. См.: Мелетинский Е. М.: *Заметки о творчестве Достоевского*. М., 2001, с.155–158.

³¹⁹ В связи с проблемой *становления* особое значение получает, как уже указывалось выше, типология Ковача, который определяет жанр произведения Достоевского как романа – *прозрения*, в основе которого лежит изменение или *становление* личности героя. Это изменение автор называет *пониманием–прозрением*, которое «вызывает у героев *двойные мысли* и, соответственно, неуместные слова и монологи, а еще, *психологическую раздвоенность*». См.: Ковач А. 1985: указ. соч., с. 201–203.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА РОМАНА «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО С РУССКОГО НА МОНГОЛЬСКИЙ ЯЗЫК

3.1. Введение

Несмотря на неослабевающий интерес к Достоевскому в России и за рубежом, переводы его произведений до сих пор остаются мало исследованными. То же самое можем сказать о работах, связанных с проблемой перевода художественных произведений с русского языка на монгольский; исследований же, затрагивающих вопрос трансформации текстов Достоевского при переводе, вообще нет. Роман «Братья Карамазовы» был впервые переведен на монгольский язык в 2008 году, что имело большое значение для распространения наследства Достоевского в Монголии, однако до сих пор не вышло ни одной работы, посвященной этому переводу. Принимая во внимание это обстоятельство, мы сочли необходимым дать критический анализ монгольскому переводу последнего романа Достоевского в рамках настоящей работы. При этом предполагается, что сопоставительный анализ текста-оригинала и его монгольского варианта даст нам возможность сделать некоторые выводы по данной проблеме. Но трудность нашего исследования заключается в том, что впервые в монгольской филологии критически исследуется перевод с монгольского языка на русский произведения Достоевского вообще, что значит не возможно в рамках данной главы разработать ни методологию анализа переводов произведений писателя, особенно такого крупного прозаического текста, как роман «Братья Карамазовы», ни детальный анализ степени точности перевода. Данный анализ – это только постановка темы, и мы, безусловно, не претендуем на полноту исследования. Решение наше включить в данную работу анализ монгольского перевода романа обуславливается тем, что, во-первых, до сегодняшнего дня ни один монгольский перевод Достоевского не подвергался специальному анализу, поэтому с нашей точки зрения особый интерес вызывает вопрос, каким образом воспроизведены мотивы, входящие в концептосферу *дитя*, и смог ли переводчик сохранить единство мотивов, которые были проанализированы нами в

предыдущей части данного исследования; во-вторых, при чтении монгольского варианта романа у нас осталось ощущение, что он имеет существенные недостатки, особенно в области передачи русских национальных реалий или слов и терминов, относящихся к религиозной лексике.

Как говорит У. Эко, «переводить – значит понять внутреннюю систему того или иного языка и структуру данного текста на этом языке и построить такую текстуальную систему, которая в известном смысле может оказать на читателя аналогичное воздействие – как в плане семантическом и синтаксическом, так и в плане стилистическом, метрическом, звуко-символическом, – равно как и то эмоциональное воздействие, к которому стремился текст-источник».³²⁰ Но задача эта становится необыкновенно трудной, если учесть образ мироустройства монголов, довольно далекого от православного мира русского народа. Просмотр литературы о теории переводоведения³²¹ показал, что важную роль в обеспечении прагматической адекватности перевода играют социолингвистические факторы, обуславливающие различие в речи отдельных групп носителей языка, которые не передаются в переводе. При этом большинство исследователей считает, что самой сложной задачей при художественном переводе является максимальное воспроизведение национальных реалий, представляющих собой культурные концепты, лингвокультурологические особенности того или иного народа, а также индивидуального стиля автора.

Авторская концепция Достоевского реализуется в «синтезе художественной и поэтической идеи», репрезентирующем идеологические, эстетические и духовно-нравственные установки писателя, на которых, как известно, в первую очередь, сказалось влияние библейского текста (особенно в связи с романом «Братья Карамазовы»). Заметно также, что в произведениях Достоевского обнаруживается широкий спектр русских реалий, т. е. множество национально-специфичных образов и лексических единиц.

Наша цель – рассмотрение приемов перевода национальных и православных реалий и передачи индивидуального стиля автора, следственно определение того, насколько адекватно переводчик воспроизводит смысловые и

³²⁰ Ср.: Эко У.: *Сказать почти тоже самое. Опыты о переводе*. Спб., 2006, с. 16–17.

³²¹ Ниже будет сделан обзор теории перевода.

стилистические особенности оригинального текста, фокусируя на определенные концепты. Как известно, в центре нашего исследования стоит концепт *дитя* и специфика его проявления в «Братьях Карамазовых», поэтому само собой разумеется, что и в переводе мы обратим наше внимание на то, как переводчик справился с задачей воспроизведения этого художественного концепта на монгольский язык. При этом рассмотрим не только способы переводов словарных значений слов, репрезентирующих концепт *дитя*, но и передачу семантики и ассоциативного поля, возникающего в связи с данным концептом. Далее, как было указано, при анализе перевода художественного произведения особое внимание уделяется проблеме трансформации национальных реалий, решение которой должно быть и нашей целью. Для этого мы выбрали три ключевые категории, которые представляют структуру как художественного текста, так и мира вообще – это *время*, *пространство* и *человек*. При выборе анализируемых фрагментов, репрезентирующих указанные категории, мы попробовали остаться в плоскости главной темы нашего исследования. Так, для сопоставительного анализа были выбраны кроме концепта *дитя*, концепты *сердце*, *бог* и *черт*, входящие в категорию *человека* и являющиеся, с одной стороны, частью православной картины мира романа, в семантике которых закодированы высшие ценности русской православной культуры, а с другой – частью семантического поля *дитя*. Далее рассмотрим передачу категорий *времени* и *пространства*, в которых проявляется как дух русского народа, так и индивидуальность языка автора, не говоря о том, что *дитя*, находящееся в фокусе нашего внимания, мыслимо только в рамках времени и пространства (ведь общеизвестный факт, что хронотоп является центральным вопросом в связи с темой становления).

Итак, для анализа определяются два содержательных аспекта *категории времени*, наиболее отчетливо иллюстрирующих семантику данной категории – это, во-первых, *вечность*, смысл которого проявляется в романе в характеристике института старчества и природы веры вообще, а во-вторых, – т. н. «лихорадочное» время Достоевского, тесно связанное с мотивом пороговой ситуации и проявляющееся в слове *вдруг*, которое в свою очередь выражает *незаконченность* героев, в первую очередь – Ивана. Что касается категории *пространства*, то в картине мира романа она может соотноситься с концептами

семья и *дом*, которые должны мыслиться как целостное и идеальное пространство. Одним из репрезентантов такого пространства может быть мотив *изба*, который одновременно связан как с русскими национальными реалиями, так и с исследуемым нами концептом *дитя*, будучи местом, где забываются все *дети* старика Карамазова. Поэтому при анализе перевода романа мы рассмотрим и то, как транслируются переводчиком все важные коннотации семантики мотива *изба*.

Исходя из поставленной цели, в работе в качестве основного мы предпочитаем сопоставительный метод анализа, базу которого составляют труды, посвященные общим вопросам теории и практики перевода (А. В. Федоров, Я. И. Рецкер и т. д.), обзор которых будет сделан ниже, когда это будет необходимо.

Испокон веков монголы почитали и уважали переводное искусство как главное средство для расширения и углубления кругозора и ознакомления с культурными и духовными ценностями других народов мира. Не имея собственной античности, монгольская средневековая литература обращалась к литературной традиции Китая, Индии и Тибета. Еще в XIII – XIV вв. в Монголии, под влиянием древнеиндийской и тибетской филологии, заметное развитие получило переводческое дело. Уже при пятом великом хане Хубилае (1260 – 1294) в столице империи был создан Комитет по переводу. Эта обширная переводческая деятельность достигла вершины своего развития к XVIII в. Ученые-монголы оставили богатое наследие буддистских сочинений по средневековым наукам и создали обширную коллекцию переводов выдающихся произведений стран древнего Востока. Можно сказать, что Монголия в состоянии соперничать по богатству своего переводческого наследия со многими странами. Достаточно упомянуть хотя бы перевод «Ганджура»³²² в 108 томов с его комментариями «Данджура»³²³ в 225 томов. Почти вся иноязычная

³²² Собрания буддийских текстов, переведенных с санскрита, пракритов, китайского и других языков и восходящих к Будде Шакьямуни и его ученикам. Название «Ганджур» в российскую буддологию пришло через монгольский язык и используется традиционно с XIX века.

³²³ «Данджур» содержит комментарии к «Ганджуру», поучения, философские сочинения по абхидхарме, сочинения разных авторов по языкознанию, стихосложению, медицине, архитектуре, переведенные с санскрита. Насчитывают в полном варианте 254 тома, около трех с половиной тысяч текстов. Распространение в Монголии получила версия из 225 томов.

литература была переведена на монгольский язык, главным образом, с санскритского, китайского и тибетского, и в том числе почти вся литература буддизма Великой Колесницы (Махаяны). Следует заметить, что не все сочинения «Ганджура» и «Данджура» имеют религиозную ценность, они являются богатейшими собраниями произведений по разным отраслям знаний, таких как философия, логика, грамматика, поэтика, медицина, астрология, искусство и т. д.³²⁴

Первым произведением, переведенным с русского языка на старомонгольский, была Библия, напечатанная в XIX в. в типографии Санкт-Петербурга. Важную роль в этом сыграло открытие в 1819 г. Иркутского отделения Русского Библейского общества, основанного в Петербурге в 1813 г.³²⁵ XX век открыл новую страницу в монгольской переводческой деятельности. В 1920-х годах в Монголии делаются первые попытки перевести художественные произведения с русского на монгольский язык, что скорее всего является итогом монгольской народной революции 1921 года, открыто провозгласившей союз с Советской Россией за поддержку национально-освободительного движения в Монголии. Разумеется, русский язык стал главным иностранным языком, с которой переводились на монгольский язык, включая художественный, научно-технический, публицистический и другие жанры письменной литературы.

Согласно этой новой концепции были переведены с русского на монгольский язык «Железный поток» А. Серафимовича, «Песни о Буревестнике» М. Горького, «Робинзон Крузо» Д. Дефо, «Декамерон» Боккаччо и многие другие произведения. Особенно большое развитие получили переводы художественной литературы с русского на монгольский язык в послевоенное время (после 1945 г.). Почти семьдесят процентов художественной литературы, издаваемой в то время в Монголии, составляли переводы русских писателей. В

³²⁴ Маналжав Л.: Заметки о переводах буддийской литературы и научном вкладе Ю. Н. Рериха в них. См.: <http://translationclub.blogspot.hu/2015/01/blog-post.html>

³²⁵ Кульганек И. В.: Неизвестная работа А. М. Позднеева о переводе Священного Писания (Из архива востоковедов Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения Российской академии наук) // *Исторический вестник*, №7 (2000), сайт Воронежской епархии, ноябрь 2000 г. Online: http://krotov.info/libr_min/11_k/ul/kulganek.html

этот период были переведены произведения И. Г. Эренбурга, М. Горького, Н. С. Тихонова, М. А. Шолохова и др. Как отмечает известный писатель и переводчик, первый академик Монголии Б. Ринчен³²⁶, почти все монгольские писатели учились писать на этих произведениях.³²⁷

Как ни странно, роман «Братья Карамазовы» был впервые переведен на монгольский язык только в 2008 году (что объясняется тем, что в период коммунизма в Монголии были запрещены произведения, в которых обсуждаются идеологические и религиозные вопросы³²⁸), известным переводчиком и политиком Ц. Гомбосурэн. Гомбосурэн считается опытным переводчиком, который начал свою переводческую деятельность в 1969 году и среди многих других перевел такие классические произведения как «Мастер и Маргарита», «Преступление и наказание», или «Дети Арбата». Но несмотря на это, у нас осталось такое ощущение, что монгольский перевод «Братьев Карамазовых» имеет существенные недостатки. Нам кажется, что переводчику не всегда удалось передать индивидуальный стиль автора, авторскую эстетику, проявляющуюся как в самом идейно-художественном замысле, так и в выборе средств для его воплощения. Поэтому в следующих главах мы попробуем во-первых, сделать краткий обзор трудов, посвященных переводоведению с целью уточнить что является адекватным художественным переводом; во-вторых, сделать сопоставительный анализ монгольского перевода с его оригиналом и раскрыть проблемы воспроизведения поэтики Достоевского на монгольский язык.

³²⁶ Б. Ринчен был самым известным и авторитетным переводчиком, который писал по-французски, знал английский, эсперанто, китайский, маньчжурский, польский, чешский и немецкий языки. Помимо этого обладал блестящим русским языком. Перевел на монгольский произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, А. П. Чехова, М. Горького, И. Эренбурга, Н. Тихонова, М. Шолохова, А. И. Крылова, Ги де Мопассана, Н. Хикмета и многих др., и даже Ш. Петефи! (Petőfi Sándor). См.: Приложение к книге Б. Ринчена «Марк Твенний минь махы нь идэж дээ. Орчуулгын тухай» (Название по-русски: «Содрали шкуру с бедного Марка Твейна. О переводоведении». Здесь и далее все переводы с монгольского языка на русский наш – В. Э.). Ринчен Б.: *Марк Твенний минь махы нь идэж дээ. Орчуулгын тухай*. Армийн хэвлэх үйлдвэр (УБ). 1991, с. 216–228.

³²⁷ Там же, с. 38.

³²⁸ «Тогда ведь только тот из русских писателей признавался нужным и полезным пролетариату, кого так или иначе можно было причислить к сторонникам революции. А Достоевский, как всем было известно, видел в революции, хотя и неизбежное, но лишь разрушающее «бесовское начало» – пишет Е. Дрыжаков, цитируя своего учителя, профессора А. С. Долинина во введении своей статьи См.: Dryzhakov E.: Сегментация времени в романе «Преступление и наказание» // *Dostoevsky Studies*, Vol. 6, 1985, с. 68. Подобная ситуация была и в Монголии, в начале XX. в.

3.2. ОБЗОР ТЕОРИИ ПЕРЕВОДА

В процессе анализа монгольского перевода «Братьев Карамазовых» нам надобно было загрузиться и в проблематику художественного перевода. Художественный перевод – это грандиозная задача чрезвычайной сложности, особенно, если речь идет о масштабных литературных произведениях, созданных авторами-классиками. Она осложняется и тем, что многие из них являются памятниками различных культур, вмещающих в себя все разнообразие жизненных реалий – от специфики быта до религиозной составляющей. Поэтому, создавая художественный перевод литературного произведения, переводчик должен не только постичь и передать психологию его героев, раскрыть авторскую стиль и философию, которой пропитана ткань повествования, но и сделать актуальным, близким и понятным для современного читателя тот пласт лексики и фразеологии, который при прочих обстоятельствах остается зашифрован для неспециалистов и в культурном, и в историческом отношении.

В сегодняшний день существует значительное количество исследований, посвященных проблемам художественного перевода, хотя переводоведение как самостоятельная наука существует только с середины XX в.³²⁹ Условием возникновения этой новой науки является то, что переводческий опыт предыдущих веков показал, что многие проблемы перевода могут быть

³²⁹ Несмотря на это, нельзя не упомянуть о том, что уже переводчики античного мира обсуждали вопрос о степени близости перевода к оригиналу. О переводческом процессе и о типах перевода писал уже Цицерон, который различал два вида перевода на основе знания переводчиков: дословный перевод, т. е. *methermeneo* и свободный перевод или интерпретация, т. е. *dithermeneo*. Он считал, что *methermeneo* делаются переводчиками – *interpres*, не обладающими знанием ораторства (*indisertus*), а свободный перевод, т. е. *dithermeneo*, способны делать только переводчики – риторы (*rhetor*), усвоившие искусство красноречия (*disertus*). По его мнению настоящим переводчиком может быть только ритор, так как он не только переводит, но создает новый текст, являющийся литературной ценностью. Иероним Стридонский (Блаженный) также писал о двух типах *interpretatio* (перевода), а именно о свободном и о дословном переводе, но в отличие от Цицерона его теория связана с различными видами текстов, а не с языкознанием переводчиков. В своих письмах он не только различает типы текстов, обуславливающие разный подход переводчика (как он пишет, Библия, например, требует буквальность перевода, что объясняется скорее всего боязнью или суеверным пиететом перед библейским текстом), но пишет и о том, что является адекватным переводом в обоих случаях. Уже в этих первых высказываниях о целях, которые должен преследовать переводчик, можно найти начало теоретических споров нашего времени о допустимости буквального или вольного перевода, о необходимости сохранить в переводе то же воздействие на читателя, которым обладает оригинал. Об этом подробнее см.: Hell Gy.: Fordításfajták Cicerótól Leonardo Bruniig // *Fordítástudomány XIII.* (2011), 2. szám, 88–95.

разрешены только на широкой филологической основе.³³⁰ Если для носителей языка восприятие художественного произведения подкрепляется, прежде всего, знанием особенностей родной культуры и реалий, с ней связанных, то у представителя другой культуры возникают определенные трудности с пониманием этого же художественного произведения, но на родном языке.³³¹ В связи с этим возникает проблема того, как адекватно перевести художественное произведение на иностранный язык. Современное переводоведение рассматривает перевод как один из видов межъязыковой коммуникации, при котором создается вторичный текст, замещающий исходный в другой культурной и языковой среде. Каждый язык отражает особенности национальной культуры, истории, менталитета, быта народа, понимание которых может вызвать трудности у носителей других языков.

Исследованию перевода художественного текста как эстетической категории посвящен обширный корпус работ³³², поэтому в настоящей работе мы не будем излагать историю теории перевода в целом, а постараемся сделать краткий обзор главнейших направлений переводоведения. Существуют схожие между собой понятия в теории перевода, в основе которых лежат понятия *адекватность* и *эквивалентность*, т. е. соответствие, общность содержания и смысловая близость текста оригинала и перевода. Различные исследователи по-разному трактуют эти понятия, но неоднородность позиций дает нам возможность проследить эволюцию взглядов на сущность перевода.

Одной из первых появилась концепция *формального соответствия*. Представители³³³ этого направления считали, что в переводе нужно передать все,

³³⁰ Стоит отметить, что не все ученые одобряли попытки создать научную дисциплину, нацеленную на переводческий процесс. Например, известный лингвист А. А. Реформатский считал, что практика перевода пользуется данными различных отраслей науки о языке, поэтому она не может иметь собственной теории. Об этом подробнее см.: Швейцер А. Д.: *Теория перевода. Статус. Проблемы. Аспекты*. М., Наука, 1988, с. 6.

³³¹ Алексеева В. Н.: *Проблема перевода художественного произведения на иностранный язык*. Ярославский педагогический вестник. Ярославль, 2012, № 3, Том 1, с. 153.

³³² Кроме бесчисленных исследований, наука переводоведения имеет и свою энциклопедию (Baker M.: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 1998), и терминологический словарь (Shuttleworth M., Cowie M.: *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome, 1997).

³³³ Стронником концепции формального перевода является, например, А. Тайтлер, который впервые в Англии опубликовал трактат «Эссе в принципах перевода» (1791). В этой работе он попытался конкретизировать общие принципы перевода, главными из которых являются следующие: 1) перевод должен полностью передавать идеи оригинала; 2) стиль и манера

что поддается передаче, и трансформируются и заменяются только те элементы текста оригинала, которых невозможно перевести впрямую. Представители второго направления поддерживали концепцию *нормативно-содержательного* соответствия, считая, что хорошему переводчику надо выполнить два основных требования: передать все существенные элементы содержания исходного текста, соблюдая при этом правила и нормы переводящего языка. Сторонники³³⁴ этого направления пытались преодолеть явные недостатки дословного перевода, так как многолетний опыт переводчиков показал, что результатом перевода, основанного на тенденции к дословному воспроизведению оригинала, часто бывают непонятность и неестественность языка. Но и эта концепция была далека от совершенства.

Одна из первых попыток создания полноценной *теории перевода* была предпринята в трудах русского ученого А. В. Федорова, который считал, что критериями полноценного перевода являются: 1) исчерпающая передача смыслового содержания исходного текста; 2) передача содержания равноценными средствами (функциональная эквивалентность языковых средств).³³⁵ Книга Федорова «Введение в теорию перевода» сыграла важную роль в развитии лингвистической теории перевода, привлекла внимание языковедов к проблемам перевода и положила начало широкому обсуждению этих проблем в лингвистической литературе.

Сходной позиции придерживается и Я. И. Рецкер, который говорит уже не о соотношении текстов, а о соотношении языков. Он выделяет два вида соответствий: *формальные* (т. е. словарные), которые он называет *эквивалентами*, и *функциональные* (вариативные значения, синонимы). Однако

изложения перевода должны быть такими же, как в оригинале; 3) перевод должен читаться так же легко, как и оригинальное произведение. См.: Комиссаров В. Н.: *Общая теория перевода*. М., 1999, с. 11.

³³⁴ Концепция эта получила окончательное оформление тогда, когда появилась потребность в новом переводе Библии, так как священный трепет перед подлинником соединился с желанием понять смысл. Суть концепции выразил Мартин Лютер, который перевел Библию на немецкий язык. Вклад Лютера в развитие переводческого дела особенно ценен тем, что он, не ограничиваясь практическим осуществлением своей главной переводческой задачи – переложением Библии на живой немецкий язык своего времени, – оставил потомкам развернутое обоснование принципов и методов, применявшихся им в переводе. См.: Комиссаров В. Н.: указ. соч., с. 62.

³³⁵ Гарипов Р. К., Мулюкина Л. Р.: Эквивалентность и адекватность в теории перевода // *Вестник ВЭГУ*, № 29/30, с. 40.

понятие эквивалентности лингвист распространял лишь на отношения между микроединицами текста, но не на межтекстовые отношения.³³⁶ Работы Федорова и Рецкера считаются классиками первого периода переводоведения, а их теории были основой дальнейшего развития теории перевода.³³⁷

Исследования, вышедшие после Федорова и Рецкера, и посвященные художественному переводу, условно можно разделить на две группы. Первая группа носит *интралингвистическую* направленность: перевод рассматривается как деятельность по перекодированию текста. Он сводится, например, к набору грамматических трансформаций, или к поиску общих сем в содержании оригинального текста и переводного варианта (напр., Е. Nida³³⁸, и сюда же можно отнести упомянутых выше лингвистов-пионеров: Я. И. Рецкера и А. В. Федорова).

Вторая группа представляет перевод как *семантический* процесс, опосредованный влиянием различных факторов как языкового, так и неязыкового свойства. Среди исследований второй группы выделяются те, которые подчеркивают культурную составную художественного перевода (А. Д. Швейцер), представляя перевод как элемент межкультурной коммуникации, так как итоговый текст транспонируется не только в другую языковую систему, но и в систему другой культуры. При этом цель перевода – воссоздать текст, не уступающий оригинальному произведению по эстетическому воздействию на читателя.³³⁹

В теории переводоведения кроме *адекватности* и *эквивалентности* есть и категория *непереводимости*³⁴⁰, о которой впервые писал В. Гумбольдт в

³³⁶ Рецкер Я. И.: *Теория перевода и переводческая практика*. М., Наука, 1974, с. 10–11.

³³⁷ Klaudy K.: *Fordítástudomány az ezredfordulón // Nyelv és fordítás. Válogatott fordítástudományi tanulmányok*. Вр., Tinta könyvkiadó, 2007, с. 34.

³³⁸ Найда (Eugene Albert Nida) ввел в переводоведение термин и модель *динамической эквивалентности* (dynamic equivalence). Понятие *динамической эквивалентности* в принципе соответствует понятию *функциональной эквивалентности*, которыми пользуются русские лингвисты (А. Д. Швейцер, Л. К. Латышев).

³³⁹ Нуриев В. А.: Психолингвистический статус грамматических преобразований при переводе художественного текста. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М, 2005 // <http://cheloveknauka.com/psiholingvisticheskiy-status-grammaticeskikh-preobrazovaniy-pri-perevode-hudozhestvennogo-teksta>.

³⁴⁰ Непереводимые единицы исходного языка Латышев называет *безэквивалентностью* и дает несколько способов преодоления таких определенных и достаточно специфических переводческих трудностей, которые пригодятся нам при анализе монгольского перевода

письме к известному немецкому писателю и переводчику Августу Шлегелю: «Всякий перевод представляется мне безусловной попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбиться об один из двух подводных камней, слишком точно придерживаясь либо своего подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет своего подлинника. Найти средний путь между тем и другим не только трудно достижимо, но и просто невозможно».³⁴¹ Этот взгляд связан с одним из важнейших постулатов Гумбольдта о языке как форме выражения народного духа, об индивидуальном своеобразии языков, определяемом духовным своеобразием народа, о несводимости языков друг к другу.³⁴² Вообще, о непереводе, сосредотачивающем в себе национальную специфику исходного языка, писали многие из упомянутых выше ученых.

Недавно вышла книга венгерского исследователя Ш. Альберта (Albert Sándor),³⁴³ которая посвящена общетеоретическим проблемам перевода. В монографии разбираются известные теории перевода с научно-философской точки зрения, а также со стороны философии языка. Автор не только рассматривает научно-теоретические направления и термины в переводоведении, но ставит фокус на практические проблемы перевода (особенности процесса перевода, из которого не может отсутствовать личность переводчика, закономерные трудности и т. д.), и развивает мысль о необходимости дальнейшего исследования законов переводческой деятельности.

«Братьев Карамазовых». Это: 1) *транслитерация*: по сути этот прием аналогичен заимствованию иностранного слова; 2) *калькирование*: составные части безэквивалентной лексической единицы (морфемы безэквивалентного слова или лексемы безэквивалентного устойчивого словосочетания) заменяются их буквальными соответствиями на языке перевода. Напр.: детский сад – калька немецкого *kindergarten*; 3) *приближенный перевод*; 4) *элиминация национально-культурной специфики*; 5) *описательный перевод*. См.: Латышев Л. К.: *Технология перевода*. Учеб. пособие для студ. лингв. вузов и фак. М., Издательский центр «Академия», 2005, с. 167–170.

³⁴¹ Салимова Д., Тимерханов А.: *Двуязычие и перевод. Теория и опыт исследования*. М., Наука, 2012, с. 84.

³⁴² См.: Швейцер А. Д.: указ. соч., с. 100. В России идеи Гумбольдта о решающем влиянии языка на сознание, мировосприятие и мышление развивал в XIX веке А. А. Потебня. Переход с одного языка на другой, считал Потебня, не является рядовым, механическим переключением; он приводит к изменению характера и направления в мышлении человека. Близкие Потебне идеи высказывает и философ П. Флоренский.

³⁴³ Albert S.: *A fővényre épített ház. A fordításelméletek tudomány- és nyelvfilozófiai alapjai*. Áron Kiadó, Bp., 2011.

Исследования Альберта можно отнести к герменевтическому направлению теории перевода.

По проблемам перевода с русского на монгольский язык имеются обстоятельные обобщающие статьи монгольских ученых, в работах которых освещались вопросы полноценной передачи содержания подлинника при отказе от буквалистски понимаемых формальных лексических грамматических соответствий, различные приемы перевода фразеологизмов, национальных реалий и стилистических выразительных средств с иностранных языков на монгольский. Особенно остро ставились эти вопросы в научных трудах Б. Ринчена³⁴⁴, Д. Дашдаваа³⁴⁵, Г. Акима³⁴⁶ и О. Адъяа.³⁴⁷ Упомянутые нами исследователи внесли огромный вклад в дело осмысления переводческой практики в Монголии.

3.3. ЗАМЕЧАНИЯ ПО ИСТОРИИ МОНГОЛЬСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ

Перед тем, как перейти к анализу монгольского перевода «Братьев Карамазовых», мы считаем нужным остановиться на проблеме монгольской письменности, так как текст перевода написан кириллицей, что требует некоторого объяснения.

Основой существования любого государства, нации, народа являются язык, культура и обычаи, выразителем которых становится собственная национальная письменность. Монголы, являясь одним из древних народов Центральной Азии,

³⁴⁴ Ринчен Б. 1991: указ. соч.

³⁴⁵ Дашдаваа Д.: М. *Горькийн зохиолын монгол орчуулгын тухай*. УХГ (УБ), 1984 (по-русски: О монгольском переводе произведения М. Горького); его же: *Орчуулгын зарим асуудал*. МЭДН (УБ), 1977 (по-русски: Несколько вопросов перевода); его же: *Уран зохиолын орчуулгын тухай*. УХГ (УБ), 1988 (по-русски: О художественном переводе).

³⁴⁶ Аким Г.: *Орчуулгын санг уудлахад*. УХГ (УБ), 1984 (по-русски: Откроем фонд перевода); его же (сост.): *Орчуулах эрдэм* № 5 (1988), №6 (1989), его же: *Орчуулгын хэл найруулгын тухайд // Орчуулгын хэл найруулгын тухай өгүүлүүд*. УБ., УБИС. 1996, с. 3–8 (по-русски: О языке перевода).

³⁴⁷ Адъяа О.: *Орчуулгын гарын авлага (монгол хэлнээс орос руу) // Пособие по переводу с монгольского языка на русский*. УБ., 1983.

создали собственную самобытную цивилизацию. Одним из достижений и составной частью этой цивилизации является письменность, применявшаяся в дипломатических отношениях, служившая средством развития образования, культуры, создания летописей государств и кочевых народов, существовавших на территории Монголии. Во всей мировой истории нет другого такого народа как монголы-кочевники, пользовавшиеся за свою многовековую историю более чем десятью разновидностями письменности.

Особую ценность для изучения данной проблемы имеет работа венгерского ученого К. Дьерда (Kara György) «Книги монгольских кочевников»³⁴⁸, которая является наиболее полным исследованием, вышедшем на русском языке и посвященным истории письменности монголоязычных народов и памятников этой письменности. Кроме этого существуют 4-хтомный труд Б. Ринчена «Монгол бичгийн хэлний зүй»³⁴⁹ (по-русски: «Грамматика монгольского языка»), в первом томе которого дано описание некоторых видов письма монголов или книга Ц. Шагдарсурэна «Монгол үсэг зүй» (по-русски: «Монгольская письменность»).

За несколько веков, как мы уже упомянули выше, монгольские народы пользовались многочисленным видом письма для записи монгольского языка, которые различаются по происхождению и возникли в разное время. Самые значимые среди них, это – киданьская письменность, уйгуро-монгольская или старомонгольская письменность, квадратная письменность, «ясное письмо» (по-монгольски: «тод бичиг»), горизонтальное квадратное письмо, маньчжурская и тибетская письменности, латиница и кириллица. Изучая исследования ученых-монголоведов, мы пришли к выводу, что в истории монгольской письменности значительную роль сыграл политический фактор. Попробуем пояснить это несколькими примерами. Поначалу необходимость создания нового единого письма для всей империи возникла с развитием и расширением монгольской империи и вовлечением в ее орбиту разных народов. Затем, с распространением буддизма возникла необходимость правильно и точно фиксировать слова и термины, понятия из иностранных языков на письменном монгольском языке (буквы монгольского алфавита уже не могли удовлетворять эти требования). В

³⁴⁸ Кара Д.: *Книги монгольских кочевников*. М., Наука, 1972.

³⁴⁹ Ринчен Б.: *Монгол бичгийн хэлний зүй* 1–4. ШУАХ (УБ), 1964–1967.

XVII в. на политической арене появились маньчжуры, которые создали маньчжурскую династию (1616 – 1911). Новому государству опять потребовалось свое письмо. Национально-демократическая революция 1921 года открыла новый этап в дальнейшей истории монгольской письменности. В программе правительства была поставлена задача реформирования монгольского письма с целью его упрощения. В 1930-х годах была произведена попытка заменить старомонгольское письмо на латинскую графику; проект этот, после некоторых изменений, был обсужден и одобрен Советом Министров (1941 г.). Началась обширная работа по обучению народа латинской письменности. Но всего через месяц правительство Монгольской Народной Республики в результате сближения с Советским Союзом, приняло решение о переводе монгольской письменности на новый алфавит, основанный на кириллице, которая в настоящее время остается основной системой письма в стране.³⁵⁰ Проект осуществился необыкновенно быстро и к концу 1940-х годов были предприняты все необходимые меры, направленные на обеспечение обязательного обучения новому письму.³⁵¹ В 1990-х годах (после демократической революции 1989 г.) была выдвинута идея возвращения к старомонгольскому письму, и при сохранении кириллицы как основной письменности страны старомонгольское письмо вновь обрело официальный статус и используется в государственных печатях. Тем не менее кириллица до сих пор остается основной письменностью Монголии, чем объясняется то, что и текст монгольского перевода «Братьев Карамазовых» вышел кириллицей.

³⁵⁰ В отличие от русского алфавита, монгольский алфавит состоит из 35 букв (кроме 33 букв русской азбуки в нем есть еще буквы «ө» и «ү»). Первые временные правила грамматики под названием «О соединении слов новыми буквами» были опубликованы в мае 1941 г., а грамматика нового письма, написанная Ц. Дамдинсурэном, вышла в конце 1941 г., после чего был принят алфавит с 35 буквами для написания монгольских слов.

³⁵¹ Процесс этот был проведен настолько успешно, что в 1970 г. как страна всеобщей грамотности Монголия стала лауреатом ЮНЕСКО (См.: http://en.wikipedia.org/wiki/UNESCO_Nadezhda_K._Krupskaya_literacy_prize).

3.4. РЕЦЕПЦИЯ ДОСТОЕВСКОГО В МОНГОЛИИ

Монгольская публика познакомилась с творчеством Достоевского только во второй половине XX. века. Первое произведение Достоевского, переведенное на монгольский язык, было «Бедные люди» (по-монгольски: «Ядуу хүмүүс»), перевод которого сделал Н. Наваанюндэн в 1956 г.³⁵² Следующее произведение, вышедшее на монгольском языке было «Униженные и оскорбленные», издание которого датируется 1983 г. (по-монгольски: «Дорд үзэгдэгсэд»). Перевод сделал Г. Амар, который потом перевел и «Белые ночи» (по-монгольски: «Цагаан шөнө», 1985). Но это не значит, что никто до того не читал Достоевского, так как монгольская интеллигентность в основном обладала хорошим русским языком, таким образом автор был доступен некоторому слою общества. Тот факт, что переводчики обратились к произведениям Достоевского только в 50-х г. наверняка был обусловлен идеологическими трудностями и различными политическими и цензурными препятствиями, но факт этот получает другой оттенок, если учтем то, что в это время в коммунистическом Китае произведения Ф. Достоевского давно стали явлением литературной жизни (переводы произведений Достоевского в Китае начали публиковать с 1941 г.).³⁵³ В Японии же недавно издали восьмой перевод шедевра Достоевского, а первый из них вышел в 1920 году.³⁵⁴

В Монголии роман «Братья Карамазовы» был впервые переведен на монгольский язык только в 2008 году известным переводчиком и политиком Ц. Гомбосурэн.³⁵⁵ Как уже отмечалось выше, Гомбосурэн начал свою

³⁵² Elena Dryzhakov в цитированной нами выше статье в связи с концепцией Бахтина отмечает, что в советских научных кругах шутили о том, что в СССР Ф. М. Достоевский родился в 1956 году. Как ни смешно, но в Монголии «рождение» Достоевского на самом деле датируется 1956 годом, когда появился первый перевод писателя.

³⁵³ Уже в 1940-хг. в Шанхае выходят «Избранные произведения Достоевского» (1945 – 1948) и «Полное собрание сочинений Достоевского» (1947). См.: Синь Синь: Исследование творчества Достоевского в 40 – е годы XX века в Китае // http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/literaturoznavstvo_64_4_2/2.html

³⁵⁴ Последний перевод «Братьев Карамазовых» на японский язык был сделан японским ученым-литературоведом, профессором Токийского института иностранных языков Икуо Камэяма, который помимо перевода выпустил книгу, в которой излагается возможный ход развития событий. Об этом подробнее см.: <http://www.vz.ru/news/2007/11/24/127060.html>

³⁵⁵ Гомбосурэн обладает высоким знанием русского языка, он закончил высшую школу в СССР, позже стал политиком и работал в Министерстве иностранных дел. С 1984 по 1987 г. был главным советником Чрезвычайного и Полномочного Посла МНР в СССР (Москва), 1988 – 1996

переводческую деятельность в 1969 году, первым его переводом было произведение А. Кешокова, прозаика и поэта Кабардино-Балкарской АССР. В дальнейшем он перевел значительное количество произведений, в первую очередь с русского языка. В 2002 году Гомбосурэн сделал перевод «Преступления и наказания» Достоевского, который дошел до монгольских читателей в 2003 году, и с тех пор вошел в список обязательной литературы для высших классов средней школы. Перевод последнего романа Достоевского Гомбосурэн начал в 2007 году и как он сам заявил в интервью, опубликованное в газете «Өнөөдөр»³⁵⁶, справился с этой грандиозной работой за девять месяцев. «После Преступления и наказания у меня появилось ощущение, что если настойчиво сидеть над текстом, то рано или поздно будут плоды», – говорит переводчик и продолжает: «Конечно, было много трудностей. Одна из особенностей этого произведения («Братьев Карамазовых» – В. Э.) – это очень длинные предложения. С большой смелостью взялся я за перевод и попробовал сохранить структуру предложений и стиль автора. Конечно, легче было бы сократить эти предложения, но я хотел показать, что и на монгольском можно складывать подобные предложения».³⁵⁷

министром иностранных дел), но не имеет литературного прошлого. Окончив университет, начал работать в Государственной печати в Улан-Баторе и стал заниматься переводом, чтобы дополнить зарплату. В то время правительство открыто поддерживало переводческую деятельность, особенно если речь шла о произведениях писателей СССР. Так, он перевел напр., произведения В. М. Кожевникова («Особое подразделение» 1974); В. П. Астафьева («Царь – рыба» 1982). После окончания политической деятельности он вернулся к переводу и познакомил монгольских читателей с произведениями Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание» 2003; «Братья Карамазовы» 2008; «Идиот» 2015); А. Н. Рыбакова («Дети Арбата» 1989), М. А. Булгакова («Мастер и Маргарита» 2009) и даже с текстом Корана (2009).

³⁵⁶ Версия онлайн: <http://www.info.mn/news/8833.htm>

³⁵⁷ Перевод интервью здесь и далее наш – В. Э.

3.5. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА РУССКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ РЕАЛИЙ И ПРАВОСЛАВНЫХ ТЕРМИНОВ НА МОНГОЛЬСКИЙ ЯЗЫК

Национальные и православные корни художественного своеобразия творчества Ф.М. Достоевского становились предметом исследования целого ряда философов, таких как Л.И. Шестов³⁵⁸, В.С. Соловьев³⁵⁹, Н.А. Бердяев³⁶⁰, С.Н. Булгаков³⁶¹, Д.С. Мережковский³⁶², К.Н. Леонтьев³⁶³ или Н.О. Лосский³⁶⁴, а также таких литературоведов как В. Е. Ветловская³⁶⁵, Т. А. Касаткина³⁶⁶, Б. Н. Тихомиров³⁶⁷, С. Г. Бочаров³⁶⁸, К. А. Степанян³⁶⁹, В. А. Михнюкевич³⁷⁰,

³⁵⁸ Шестов Л.: Достоевский и Ницше. (Философия трагедии) // его же: *Избранные сочинения*. М., 1993, с. 159–326.

³⁵⁹ Соловьев В. С.: Три речи в память Достоевского // *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов*. Сборник статей. М., 1990, с. 32–54.

³⁶⁰ Бердяев Н. А.: *Миросозерцание Достоевского*. Paris: YMCA–Press, 1968.

³⁶¹ Булгаков С. Н.: Русская трагедия // *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов*. Сборник статей. М., 1990, с. 193–214.

³⁶² Мережковский Д. С.: Пророк русской революции: К юбилею Достоевского // *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов*. Сборник статей. М., 1990, с. 86–118.

³⁶³ Леонтьев К. Н.: О всемирной любви, по поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике // *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов*. Сборник статей. М., 1990, с. 9–31.

³⁶⁴ Лосский Н. О.: Достоевский и его христианское миропонимание // его же.: *Бог и мировое зло*. М., 1994, с. 5–248.

³⁶⁵ Ветловская В. Е.: Религиозные идеи утопического социализма и молодой Ф.М.Достоевский // *Христианство и русская литература*. Сборник статей. Вып. I. СПб., 1994, с. 224–269.

³⁶⁶ Касаткина Т. А. 2004: указ. соч.; Т. Kasatkina: *Dostoevskij. Il sacro nel profano. Prefazione di Uberto Motta, traduzione i cura di Elena Mazzola*. Milano, 2012; Ред.: *Ф. М. Достоевский и Православие*. М., 2003.

³⁶⁷ Тихомиров Б. Н.: О «христологии» Достоевского // *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 11. СПб., 1994, с. 102–121.

³⁶⁸ Бочаров С. Г.: Леонтьев и Достоевский. Статья первая // *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 13. СПб., 1996, с. 162–189

³⁶⁹ Степанян К. А.: *«Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского*. М., 2005.

³⁷⁰ Михнюкевич В. А.: Достоевский и «народное» христианство // *Достоевский и современность: Материалы VIII Международных Старорусских чтений*. Новгород, 1994, с. 178–183.

В. Н. Захаров³⁷¹, В. В. Борисова³⁷², Е. В. Багно³⁷³, С. Сальвестрони³⁷⁴ и многие другие. Все эти ученые и философы безусловно признают ориентированность писателя на православные ценности.³⁷⁵

Народные традиции, обычаи, ритуалы, которые имеют только локальное значение, трудно поддаются прямому переводу, так как за ними всегда скрывается определенный символический лингвокультурологический смысл, понятный лишь данному народу. Их перевод всегда вызывает трудность, осложняет восприятие иноязычных читателей, а частый комментарий или толкования и объяснения могут придать переводу характер энциклопедии, хотя иногда лучше дать комментарий, чем делать неадекватный перевод. Неправильный же перевод из-за непонимания национально – культурного концепта может вызвать непонимание и недоумение у читателей.

При чтении монгольского варианта «Братьев Карамазовых», сразу замечается, что определенную трудность для переводчика представляет семантика некоторых элементов русской и православной картины мира романа, которая представляет собой область пересечения авторской и национальной картин мира. Особенно важно это потому, что монголы с древнейших времен жили в горах и степях, занимаясь кочевым скотоводством. Это значит, что образ его мироустройства очень далек от православного мира русского народа. Поэтому в последующей части нашей работы анализируются некоторые фрагменты,

³⁷¹ Захаров В. Н.: О христианском значении основной идеи творчества Достоевского // *Достоевский в конце XX века*. М., 1996, с. 137–146.

³⁷² Борисова В. В.: *Национальное и религиозное в творчестве Ф.М. Достоевского (проблема этно – конфессионального синтеза)*. Уфа, 1997.

³⁷³ Багно В. Е.: Самозванство «апостолов» новой веры: Новозаветные мотивы в «Бесах» // *Пути и мифы русской культуры*. СПб., 1994, с. 241–255.

³⁷⁴ Сальвестрони С.: *Библейские и святоотеческие источники романов Достоевского*, СПб., Академ. проект, 2001.

³⁷⁵ В этом ряду особое место придаем работе известного британского достоеведа М. Джоунса (M. Jones), который начал изучение христианского контекста «Братьев Карамазовых» в свете исследования Нины Перлиной, проводимого уже в книге «Достоевский после Бахтина». Джоунс в монографии «*Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*» возвращается к религиозной теме Достоевского и выявляет, что поэтика и проблематика автора имеет безусловно православный оттенок, но в то же время подчеркивает, что при исследовании религиозности Достоевского необходимо принимать в расчет также отчаяние и неверие, поскольку они составляют значимую часть изображаемого писателем религиозного опыта. См.: Jones M. V.: *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*. London, 2005.

репрезентирующие ключевые категории русской православной картины мира, но в то же время имеющие связь с исследуемым нами концептом *дитя*, и их монгольские варианты.

3.5.1. Воссоздание категорий *время* и *пространство* в монгольском переводе «Братьев Карамазовых»

а) Категория *времени* и его перевод на монгольский язык

Мысль о том, что язык связан с духовной жизнью народа, говорящего на этом языке, издавна волновала ученых. В конце XVIII – начале XIX вв. эта мысль нашла яркое воплощение в трудах И. Г. Фихте и В. фон Гумбольдта. По словам последнего, «язык – это объединенная духовная энергия народа, чудесным образом запечатленная в определенных звуках», и человеку «приходится заключать в слова свой неуловимый дух, чтобы скрепить его чем-то, и использовать слова как опору для достижения того, что выходит за их рамки. [...] Языки – это иероглифы, в которые человек заключает мир и свое воображение» [...] Язык всегда воплощает в себе своеобразие целого народа».³⁷⁶ То есть язык каждого народа – это его способ видения мира, важный компонент его истории и культуры. Развитие этих идей можно найти в трудах А. А. Потебни. Общеизвестным в филологии, культурологии, истории можно считать утверждение, что стержнем древнерусской культуры является христианское вероучение и православное мировоззрение, что четко отразилось в русском языке. Стоит только вспомнить такие элементарные и ежедневно употребляемые слова, как «спасибо»³⁷⁷ или «воскресенье».³⁷⁸

Структура любой национальной картины мира наиболее ярко представляется взаимодействием таких фундаментальных категорий как *время* и

³⁷⁶ Гумбольдт В. фон: *Язык и философия культуры*. М., 1985, с. 349.

³⁷⁷ *Спасибо* – [...] «выражение благодарности». В русском языке *спасибо* возникло из *спаси бог* (укр. спаси біг). См.: Черных П. Я.: указ. соч., Т. 2, с. 192.

³⁷⁸ *Воскресенье* – «День недели, следующий за субботой и предшествующий понедельнику. *Воскресеньем* сначала назывался первый день пасхи – пасхальное воскресенье (в память «воскресения из мертвых» Христа). См.: Черных П. Я.: указ. соч., Т. 1, с. 168.

пространство. В данном разделе анализируются фрагменты, репрезентирующие эти ключевые категории русской картины мира, и одновременно составляющие концептосферу *дитя*, и их монгольские варианты.

Как убедительно показал Ю.М. Лотман, представления о времени древнерусского сознания существенно отличаются от представлений современного человека. В современной картине мира каждое событие сменяется последующим, а ушедшее в прошлое перестает существовать, прошлое – это лишь воспоминание и причина. В древнерусском же сознании мысль обращается не к концу – результату, а к началу – истоку. Лежащие в основе миропорядка «первые» события не переходят в призрачное бытие воспоминаний – они существуют в своей реальности вечно. По-Лотману: «Каждое новое событие такого рода не есть нечто отдельное от “первого” его праобраза – оно лишь представляет собой обновление и рост этого вечного “столбового” события. Каждое убийство братом брата не представляет собой какого-либо нового и отдельного поступка, а является лишь обновлением каинова греха, который сам по себе вечен».³⁷⁹ Таким образом в русской картине мира поток событий жизни человека представляется как единая цепь и корни его уходят в *вечность*, что отражается и в языке Достоевского.³⁸⁰ В «Братьях Карамазовых» особенно хорошо прослеживается этот *вневременной/вечный*³⁸¹ характер при описании старчества. Например: «Утверждают, что *существовало старчество* и у нас на Руси *во времена древнейшие*» (14/26) или: «Обязанности к старцу не то что обыкновенное „послушание“, *всегда бывшее* и в наших русских монастырях. Тут признается *вечная* исповедь всех подвигающихся старцу и *неразрушимая связь* между связавшим и связанным» (14/26). Институт старчества, как мы видим, мыслится как неотъемлемая составляющая духовной жизни русского народа. *Вечность*, или как говорит Лотман, «обновление вечного» может быть выражено

³⁷⁹ Лотман Ю. М.: *Избранные статьи в 3-х т.*, Т. 2. Таллинн, 1992, с. 108–109.

³⁸⁰ Ср.: «С проблемой времени для него (для Достоевского – В.Э.) была связана проблема *вечности, вневременного*. Эта проблема входила в самое существо его мировоззрения. Временное было для него формой осуществления вечного. Через время он догадывался о вечном, раскрывал это вечное и вневременное». См.: Лихачев Д. С.: «Летописное время» у Достоевского // его же: *Литература – реальность – литература*. Л., 1984, с. 80.

³⁸¹ В связи с анализом образной структуры концепта *дитя* мы выявили его родство с мотивами *солнце и круг*, проявляющиеся в признаке *цельности/целостности*. *Цельность* и *целостность* в свою очередь имеют *вневременной* характер, обогащая таким образом концептосферу *дитя* мотивом *вечности* и тем – *бессмертия*.

и таким оборотом: «Конечно все это лишь *древняя легенда*, но вот и *недавняя быль*» (14/27), то есть подчеркивается *цикличность* или *круговорот* событий, уходящие таким образом в *вечность*, хотя автор не пользуется подобными словами.

В монгольском варианте наш первый пример переведен таким образом: «Манай Оросч ч даяанчлал *их эрт дээр үед байсан*»³⁸² (36). Тут переводчик необоснованно пропустил слово *утверждают*, хотя остальную часть предложения заменил соответствующими монгольскими эквивалентными средствами. Но слово *древнейшие* невозможно перевести на монгольский язык одним словом из-за отсутствия простой превосходной степени прилагательного, поэтому переводчик использует составную превосходную степень: *их эрт дээр* (досл.: «очень древний»). Помимо этого слово *времена* в монгольском эквиваленте заменено словом *үе* (досл.: «эпоха»), что по нашему мнению более точно отражает содержание и экспрессивность подлинника: если цикличность событий у Достоевского подчеркивается не только словом *древнейшие*, но и множественным числом (*времена*), то переводчик, для полного раскрытия содержания оригинала, пользуется словом *эпоха* (*үе*). *Эпоха* – это «длительный промежуток времени, выделяемый по какому-н. характерному явлению, событию»³⁸³, т. е. перевод тут вполне соответствует духу и смыслу оригинала, тем более, что в монгольском языке слово *время* (досл.: «цаг») не имеет мн. ч.

Второй пример в переводе выглядит так: «Даянчийн үүрэг бол манай орос сүм хийдэд *үргэлж байсаар ирсэн* ердийн „үүрэг сахин биелүүлэх” явдал биш» (37). В этом предложении тот вневременной характер, о котором мы говорили выше, выражается словосочетанием *үргэлж байсаар ирсэн*, в котором слово *үргэлж* означает «всегда», а деепричастный оборот *байсаар ирсэн* является монгольским вариантом слова *бывшее*. Можно было бы перевести это словосочетание и с помощью простой формы глагола *байсан*, так как перед глаголом стоит слово *үргэлж* (*всегда*), подчеркивающее *вечность/безвременность* действия. Но переводчик преднамеренно употребляет сочетание соединительного деепричастия *байсаар* с глаголом прошедшего

³⁸² Все цитаты из монгольского текста даются по: Достоевский Ф. М.: *Карамазовын хөвүүд*. УБ., Монсудар, 2009, с указанием в скобках страницы.

³⁸³ См.: Ожегов С. И.: указ. соч., с. 809.

времени *ирсэн*, так как простая форма глагола не указывает на течение, процесс действия. В монгольском языке нет видовой корреляции глаголов, как это характерно для русского языка; монгольский глагол нейтрален в отношении вида. Кроме морфологических средств, для передачи видовых значений действия в монгольском языке используются в качестве вспомогательных несколько ординарных глаголов, в данном же случае мы видим тот редкий случай сложной повествовательной формы, который служит для выражения *продолжительности* действия.³⁸⁴ Как мы видим, переводчик тем, что употребляет деепричастный оборот *байсаар ирсэн*³⁸⁵, передает не только то видовое значение, которое было в тексте оригинала, но и вносит дополнительное значение в семантику основного монгольского глагола *байсан* и этим достигает адекватности. Предложение же: «Тут признается вечная исповедь всех подвизающихся старцу и неразрушимая связь между связавшим и связанным», (14/26) переводится так: «Энд даяанч ламд сүсэглэсэн хэн бүхний *үүрдийн* наманчлал, холбосон, холбогдсон хоерын *эвдэрч сарнишгүй холбоог* хүлээн зөвшөөрдөг» (37). Слово *вечная* заменено его монгольским вариантом *үүрдийн*, а словосочетание *неразрушимая связь* переведено как *эвдэрч сарнишгүй холбоо*, где эквивалент слова *связь* – это монгольское *холбоо*, а слово *неразрушимая* для образной и яркой передачи его значения переведено словосочетанием *эвдэрч сарнишгүй*. В монгольском языке слово *эвдрэх* (глагольная форма деепричастия *эвдэрч*) имеет значения «сломаться», «разбиться», «разрушиться», а *сарних* (инфинитив деепричастия *сарнишгүй*) – «исчезать», «расставаться», «пропадать», «заблудиться», т. е. в переводе подчеркивается крепкость связи таким образом, что указывает не только на *время (вечность)*. Глагол *эвдрэх* имеет страдательный залог, ведь что-то сломаться, разбиться, разрушиться может только с помощью внешней силы; а глагол *сарних* – действительный залог, поэтому словосочетание *неразрушимая связь* на монгольском открывает новое семантическое поле, в котором *связь* не могут разрушить ни внешние, ни внутренние силы и обстоятельства.

Вообще, проблематика, связанная со временем (и конечно, с пространством) в художественном мире Достоевского хорошо известна в

³⁸⁴ Лувсанвандан Ш., Дэмчигдорж Б.: *Монгол хэлний зүй* 1., с. 137.

³⁸⁵ О подобных продолжительных деепричастиях см. еще: Тодаева Б. Х.: *Грамматика современного монгольского языка. Фонетика и морфология*. М., 1951, с. 148–149.

литературоведении. Как правильно отмечает А. Галкин³⁸⁶, в литературоведении сложились две противоположные точки зрения на проблему времени у Достоевского. Одни ученые исследовали эпическое или метафизическое время в романах Достоевского (А. Г. Цейтлин³⁸⁷, В. В. Борисова³⁸⁸, и сюда же можно отнести летописное время Д. С. Лихачева³⁸⁹), другие же подчеркивали стремительность/лихорадочность или динамичность времени (Ж. Катто³⁹⁰, В. Н. Топоров³⁹¹, В. Подорога³⁹²), но центральной в понимании времени является концепция хронотопа у Достоевского, данная Бахтиным.

Галкин считает, что статическая концепция времени начинает действовать тогда, когда герои Достоевского сливаются с мирозданием, постигают истину и красоту в их гармоничном единстве, как бы «выключаются» из сиюминутности существования, устраняют все противоречия земной жизни.³⁹³ Мы считаем, что такое понимание времени (это идеальное время, ощущаемое личностью как *вечность*) наблюдается тогда, когда братья Карамазовы, Иван и Алеша, разговаривают в трактире: «У нас с тобой еще *бог знает сколько времени* до отъезда. *Целая вечность времени*, бессмертие!» (14/212). В переводе: «Намайг явтал чи бид хоерт мөн ч их цаг байна. Бүхэл бүтэн үүрдийн хугацаа, мөнхрөл гэсэн үг» (235). В монгольском переводе

³⁸⁶ Галкин А.: Пространство и время в произведениях Ф. М. Достоевского // *Вопросы литературы*. М., 1996, № 1, 316–324.

³⁸⁷ Цейтлин считает, что у Достоевского *время* останавливается: «Между Садовой улицей и Сенной площадью герои Достоевского переживают то, что обычные люди не успевают пережить за годы, даже за целую жизнь». См.: Цейтлин А. Г.: *Время в романах Достоевского*. Родной язык в школе. 1927, № 5, с. 12.

³⁸⁸ Борисова В. В.: Мифологические аспекты картины мира в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // *Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс*. Воронеж, 1979, с. 38–49.

³⁸⁹ Лихачев Д. С. 1984: указ. соч., с. 80–95.

³⁹⁰ Катто Ж.: Пространство и время в романах Достоевского // *Достоевский: материалы и исследования*. Л., 1978, Т. 3, с. 41–54.

³⁹¹ Топоров В. Н.: О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Kovács Á. (szerk.): *Dosztójevszkij. Filológiai szöveggyűjtemény*. Вр., 1990, с. 304–326.

³⁹² Подорога В.: Рождение двойника. Логика психомимесиса и литература Ф. Достоевского // его же: *Мимесис*, Т. 1. М., 2006, с. 574–632.

³⁹³ Галкин А.: указ. соч.

отсутствует словосочетание *бог знает сколько*, оно заменено словосочетанием *мөн ч их*, которое в прямом переводе означает «очень много». Как известно, Иван многократно связывает термины *бог – бессмертие – вечность* (стоит только вспомнить первую встречу Карамазовых со старцами или тот же разговор его с Алешей), то есть переводчик, своевольно упуская один из компонентов одного семантического круга, не передает полностью тонкость и специфику языка Достоевского.³⁹⁴ Предложение же «Целая вечность времени, бессмертие!» переведено довольно хорошо (*целая = бүхэл бүтэн; вечность времени = үүрдийн хугацаа; бессмертие = мөнхрөл*), что значит здесь переводчик смог подобрать соответствующие эквиваленты. Таким образом, сохраняется общий смысл этих предложений, массовый читатель не получает искаженную информацию, но все-таки при переводе выявляется ущерб в поэтическом языке писателя.

Далее Иван продолжает: «Другим одно, а нам, желторотым, другое, нам прежде всего надо *предвечные* вопросы разрешить, вот наша забота. Вся молодая Россия только лишь о *вековечных* вопросах теперь и толкует» (14/212). *Вечность* и тут связывается с *богом и верой*, так как из контекста становится ясным, о каких *предвечных, вековечных* вопросах говорит Иван. «”Како веруеши али вовсе не веруеши?” – вот ведь к чему сводились ваши трехмесячные взгляды», – говорит он брату, с чем Алеша сразу соглашается. Конечно, Достоевский тут не случайно употребляет указанные слова, вместо простого слова *вечный*. Если разыскать в словарях значения этих слов, то мы находим:

Предвечный – что было, кто был до века, до начала времени; безначальный, довременный; [...] или довременная пора, время до мироздания, до раздела и мерила времени.³⁹⁵ В христианстве это также одно из имен бога.³⁹⁶

³⁹⁴ Примечательно, что семантический круг *бог – бессмертие – вечность* в конечном счете связывается с концептом *дитя*; эту позицию укрепляют слова В. Розанова в статье «О легенде “Великий Инквизитор”». Ср.: «Жажда *бессмертия*, земного *бессмертия*, есть самое удивительное и совершенно несомненное чувство в человеке. Не оттого ли мы так любим *детей*, трепещем за жизнь их более, нежели за свою, уже увядающую [...]». См.: Розанов В.: *Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария*. С приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е, СПб., 1906, с. 2–3.

³⁹⁵ Даль В. И.: *Толковый словарь живого великорусского языка*. М., 1980, Т. 3, с. 385.

³⁹⁶ См.: В Большом Энциклопедическом словаре в объяснении термина *Христианство*: «Сын рождается от Отца, Св. Дух „исходит” от Отца (по православному учению) или от Отца и Сына (т. н. *filioque*, особенность католической доктрины, усвоенная также протестантизмом и ставшая общим достоянием западных конфессий); но как „рождение”, так и „исхождение” совершается не во времени, а в вечности; все три Лица были всегда („предвечны”) и равны по достоинству (“равночестны”)». См.: <http://www.vedu.ru/bigencdic/69164/>

Вековечный (или *вечный*) – что без начала и без конца, безначальный и безконечный; всегдашний, постоянный, нескончаемый, неизменный; безсрочный, весьма длительный, продолжительный. *Вековечность* (*вечность*) – состояние или свойство вечного, будущая, загробная, духовная жизнь наша.³⁹⁷

Вечный – бессмертный, догробный, негасимый, немеркнувший, нетленный, неувядаемый, неугасимый, неумирающий, незакатный, неизбывный.³⁹⁸ То есть эти слова сами по себе связаны с религиозной доктриной, а точнее с христианством. В монгольском же тексте предложения эти выглядят так:

Бусад хүнд нэг юм хэрэгтэй, амны салиа арилаагүй бидэнд бол өөр юм хэрэгтэй, бид юуны өмнө *мөнхийн* асуудлыг шийдэх естой, бидний санаа тавих юм бол тэр. Оросын залуу үе тэр чигээрээ эдүгээ зөвхөн *мөнхийн* асуудлыг л хэлэлцэж байна (235).

Слова *предвечных*, *вековечных* переводчик заменяет одним словом *мөнхийн* (синоним слова *үүрдийн*, с которым мы уже встречались выше), которое является эквивалентом русского *неизменный*, *вечный*. Но в отличии от последнего, в монгольском варианте абсолютно отсутствует религиозный оттенок и этим теряется тот глубокий смысл, который сводится к вере и Священному Писанию.³⁹⁹

Вообще, слово *вечно* и его варианты (напр.: *вечность*, *вековечно*, *вековечность* и т. д.) появляются в романе 51 раз. Из этого оно 30 раз связывается с концептами *вера*, *бог*, *создание* и т. п.⁴⁰⁰ Это несомненно важно с точки зрения текста и намерений автора, но как мы видим, переводчику не всегда удалось сохранить подобные тонкости текста оригинала.

³⁹⁷ Даль В. И.: указ. соч., Т. 1, с. 330.

³⁹⁸ *Словарь – тезаурус синонимов русской речи*. М., 2007, с. 222.

³⁹⁹ Несмотря на это стоит отметить, что слово *мөнх* является корнем слова *мөнхрөл* (досл.: бессмертие), которое в свою очередь связано с язычеством, обожествлявшем силы природы. Отсюда: *мөнх тэнгэр* = *вечное небо*.

⁴⁰⁰ В сочетании с такими словами как *исповедь*, *жизнь*, *суд/судия*, *государство*, *цель*, *бессмертие*, *незыблемое предназначение*, *радость*, *любовь*, *долг*, *время*, *гармония*, *абсолютная*, *трепещущее человечество*, *благородность*, *награда небесная*, *истина*, *правда*, *хвала*, *слава* (бога), ставшими ключевыми концептами Достоевского.

Как уже говорилось выше, ряд исследователей⁴⁰¹ считает, что основным временным образом, доминирующим в произведениях писателя, является как раз та «лихорадочность»⁴⁰² событий и времени, которая стала признаком индивидуального стиля Достоевского. В литературоведении значительно возрос интерес к изучению мастерства писателя, его индивидуального стиля. По определению В. В. Виноградова, «индивидуальный стиль – это система эстетически творческого подбора, осмысления и расположения разных речевых элементов».⁴⁰³ Такими стилеобразующими элементами могут быть, например, повторы. В характере повторов, в их количественном использовании, структурном и стилистическом своеобразии с особой яркостью проявляется взволнованность, напряженность повествования. В связи с этим, интересно проследить употребление слова *вдруг* в «Братьях Карамазовых», причем сделать это на фоне исследования В. Н. Топорова «О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления».⁴⁰⁴ В этой статье Топоров отдает должное место употреблению Достоевским слова *вдруг*.⁴⁰⁵ Он приходит к заключению, что все тексты Достоевского насыщены этим словом, что не может быть случайностью, а является одним из самых действенных приемов писателя.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Кроме упомянутых выше исследователей стоит обратиться и к работе Назирова, который считает, что в романах Достоевского встречаются и ускорение, и замедление действия, причем первое явно преобладает. Его словами: «У Достоевского сравнительно с традицией чрезвычайно ускорен темп действия, то есть резко увеличено число и значимость событий за сравнимые промежутки времени. [...] Динамика Достоевского не есть триумф эпической временности, а наоборот – победа субъективно-лирического переживания момента». См.: Назиров Р. Г.: *Время в романах Достоевского // Творческие принципы Достоевского*. Саратов, Саратовский университет, 1982, с. 16–17.

⁴⁰² «Катастрофическая быстрота действия», «вихревое движение», – так выражается Бахтин о динамике произведений Достоевского. См.: Бахтин М. М. 1972: указ. соч., с. 49.

⁴⁰³ Виноградов В. В.: *О языке художественной литературы*. М., Гослитиздат, 1959, с. 85.

⁴⁰⁴ Топоров В. Н.: О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Kovács Á. (szerk.): *Dosztójevszkij. Filológiai szöveggyűjtemény*. Вр., 1990, с. 304–326.

⁴⁰⁵ А. Слонимский, изучавший композиционную значимость «неожиданного» в поэтике Достоевского пишет: «Вдруг – это не только свойство стиля. Это композиционный принцип, который заключается в случайном, неожиданном сцеплении событий [...] или в неожиданном обнажении скрытой линии мотивировки». См.: Слонимский А.: «Вдруг» у Достоевского // *Книга и революция*. 1922/8, с. 11. Цитируется по: Ковач А. 1985: указ. соч., с. 219.

⁴⁰⁶ Ср.: «[...] «вдруг» организует не отдельные фразы, а целые совокупности их, образующие содержательные единства», – пишет Топоров. См.: Топоров В. Н.: указ. соч., с. 309.

В «Братьях Карамазовых» слово *вдруг* появляется 772 раз, чаще всего в сценах разговора Ивана и Алеши, а также Ивана и Смердякова. Оно является показателем того, что возможность положения дел, о котором идет речь в высказывании, никак не вытекает из ситуации. То есть нарушается естественный ход вещей, что значит, во *вдруг* может быть заключено представление о «нелогичности» (иррациональности) соответствующей ситуации. По-Топорову, употребление слова *вдруг* возрастает тогда, когда описывается смена душевных состояний или переходная ситуация, что хорошо наблюдается в тексте романа. Приведем пример: в главе «Братья знакомятся» слово *вдруг* употребляется 12 раз, позже в «Великом Инквизиторе» 19 раз, а в последующей главе «Пока еще очень неясная» – 24 раза. Как мы видим, количество *вдруг* постоянно увеличивается, подчеркивая *противоречивость* поведения и душевного состояния Ивана, а в некоторых случаях его собеседников. Взволнованность, судорожность Ивана говорит о том, что в этих главах появляется возможность взглянуть «во внутрь» героя, т. е. в то *неопределенное*, непредсказуемое состояние, которое является одним из признаков *незаконченных* героев⁴⁰⁷, о котором уже говорилось выше, и при котором восприятие событий и времени ускоряет. Уже в самом начале романа, когда мы только что знакомимся с героями произведения, становится ясным, что *вдруг* – это один из главнейших атрибутов Ивана:

Впрочем, лишь в самое только последнее время ему удалось случайно обратить на себя *вдруг* особенное внимание в гораздо большем круге читателей, так что его весьма многие разом тогда отметили и запомнили. Это был довольно любопытный случай. Уже выйдя из университета и приготавливаясь на свои две тысячи съездить за границу, Иван Федорович *вдруг* напечатал в одной из больших газет одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником. [...] И *вдруг* рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. [...] А тут *вдруг* к самому этому времени явился к нам и сам автор. [...] Вообще судя, странно было, что молодой человек, столь ученый, столь гордый и осторожный на вид, *вдруг* явился в такой безобразный дом, к такому отцу (14/16).

⁴⁰⁷ О категории *незаконченности* и ее функции уже говорилось в предыдущих главах.

В этом описании акцент ставится на *противоречивость*, *необдуманность* и *безлогичность* поступков Ивана, при этом автору приходит на помощь слово *вдруг*, которое отвергает все до того известные нам информации. Перед нами молодой герой, недавно вышедший из университета, роль и судьба которого еще очень неясна. Естественник он или философ? Уезжает за границу или в деревню к давно забывшему его отцу? Гордый он и осторожный или легкомысленный и неосмотрительный? Эти вопросы, возникающие в самом начале романа, как мы видели в предыдущей части нашего исследования, очень важны с точки зрения дальнейшего восприятия героя и его поступков. Посмотрим, как все это передано на монгольском языке. Монгольским эквивалентом слова *вдруг* является наречие *гэнэт*, выполняющее функцию обстоятельства образа действия. В двух последних предложениях русское словосочетание *вдруг явился* заменено монгольским *гэнэт хүрээд ирэв ээ* (досл.: «вдруг пришел/приехал») и *гэнэт хүрээд ирсэн* (досл.: «вдруг пришедший/приехавший»⁴⁰⁸). Мы уже говорили о том, что в грамматическом строе монгольского языка отсутствуют виды глаголов. Завершенность и незавершенность действий поэтому выражается дополнительными словами (*явился* = *хүрээд* + *ирэв/ирсэн*).

Теперь вернемся к цитатам. В первом случае переводчик употребляет глагол первого прошедшего времени *хүрээд ирэв ээ* (который образуется посредством аффикса *-в*, обозначает действие, прошедшее в прошлом; глагол же, выраженный формой *глагол* + *ээ* обычно употребляется в воспоминаниях, летописях или сказках о давно прошедшем); а во втором случае – причастие *хүрээд ирсэн*, которое выступает в роли сказуемого и сочетая в себе все признаки глагола, обозначает действие в прошлом. В первом предложении, цитированном нами выше, отрывок «ему удалось случайно обратить на себя *вдруг* особенное внимание» в монгольском варианте звучит так: «*гэнэтийн* онцгой анхаарлыг санаандгүй татаж чадсанаар» (досл.: «случайно смогший обратить на себя *неожиданное* и особое внимание»). В русском тексте *вдруг* относится к глаголу *удалось*, а в переводе он заменен прилагательным *гэнэтийн* (досл.: «неожиданный»), и относится к существительному *внимание*, что конечно, приводит к переводческой неточности.

⁴⁰⁸ То есть означает то же самое, что и русский глагол *явиться* («прийти куда-н., прибыть»). См.: Ожегов С. И.: указ. соч., с. 912.

В предложении «Уже выйдя из университета и приготавливаясь на свои две тысячи съездить за границу, Иван Федорович *вдруг* напечатал в одной из больших газет одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником» *вдруг* является важным экспрессивным средством, которое обращает внимание читателя на *нелогичность* и *странность* действия Ивана в двух планах:

1. готовится съездить за границу – но в результате печатает статью;
2. он естественник – статья ставит религиозные вопросы (ср.: «по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому»).

В переводе же этот, как мы видим, важный элемент текста совсем отсутствует. При этом акцент ставится на статью и ее странность, хотя в оригинале ясно, что странность эту нужно искать в авторе, который пишет «по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому», а акт печатания статьи не является *неожиданностью*, как это было в русском тексте: «[н]өгөө хоер мянгаараа гадаадад явж ирэхээр зэхэж байх хоорондоо нэг хачин өгүүлэл нийтлүүлжээ» (26). Досл.: «пока приготавливался на те две тысячи съездить за границу, напечатал одну странную статью». Этот прием, хоть и не является грубым искажением оригинала, но является абсолютно необоснованным пропуском. Если в тексте оригинала *вдруг* был одним из средств выражения *незаконченности* и *противоречивости* Ивана и его поступков (*вдруг* не уехал за границу → *вдруг* опубликовал статью → *вдруг* обратил на себя внимание публики → *вдруг* поехал к отцу), то в переводе не удалось восстановить выразительность и функцию этого слова, в конечном итоге – стилистические и смысловые оттенки романа.

Выше уже говорилось о том, что в главе «Братья знакомятся» *вдруг* употребляется 12 раз. В дальнейшем количество это постепенно увеличивается, и в главе «Пока еще очень неясная» появляется уже 24 раза. При этом стоит отметить, что в большинстве случаев *вдруг* присваивается Ивану. В монгольском тексте главы «Братья знакомятся» слово *гэнэт* (*вдруг*) употребляется всего 6 раз, в пяти случаях оно совсем отсутствует, а в одном случае заменено словом *эрс*, которое в прямом переводе означает «внезапно». Приведем пример: «Ты и теперь так это весело говоришь, – заметил Алеша, взглядываясь в его в самом деле повеселевшее вдруг лицо» (14/211). В переводе же: «Чи одоо ч гэсэн их хөгжилтэй ярьж байна гэж Алеша түүний үнэхээр эрс хөгжилтэй болсон царайг

ажиглан өгүүлэв» (234). Тут «повеселевшее *вдруг* лицо» = «*внезапно* повеселевшее лицо».

В главе «Пока еще очень неясная» переводчик пропустил *вдруг* 7 раз, и один раз заменил его словом *огцом* (синоним слова *эрс*, букв.: «внезапно», «резко»). Ср.: в оригинале стоит: «но *вдруг* остановился (Иван – В. Э.) и повернулся к Смердякову» (14/249); в переводе же: «*огцом* зогстусч Смердяков руу эргэв» (275). Тут «*вдруг* остановился» = «*резко* остановился». Как мы видим, переводчик попробовал не повторять одно и то же слово, но при этом упустил тот факт, что у Достоевского каждое слово, каждый повтор имеет функцию, и ни в коем случае не является повествовательными излишеством.

«В Братьях Карамазовых» встречаемся с многочисленными повторами. Иногда я спрашивал себя, нужны ли все эти повторы. Если их перевести дословно, без всяких изменений, то для монгольского читателя получится какой-то грубый вариант подлинника. У Достоевского есть такие предложения, как: «Вдруг он встал, и вдруг вышел». По-монгольски достаточно сказать «вдруг он встал и вышел», предложение и так станет вполне понятным. В подобных случаях мне нужно было решить вопрос, что лучше: следовать оригинал или правила монгольского языка? Я попробовал и дать, и взять. Впрочем, у меня осталось впечатление, что эти многочисленные повторы связаны с тем, что Достоевский был уже не молод в этот период, и к тому же был болен» – говорит Гомбосурэн в интервью, из которого мы уже цитировали выше. Это значит, что переводчик не является литератором, ему не известны особенности поэтики Достоевского; то, что для романиста *вдруг* – это прием, имеющий определенную поэтическую функцию.

Теперь посмотрим еще один пример, где избыточное *вдруг* выражает необъяснимую смену душевного состояния героя, и подчеркивает *противоречивость*, свойственную детскости и молодости:

Миленькое, смеющееся личико Lise сделалось было *вдруг* серьезным, она приподнялась в кресле, сколько могла, и, смотря на старца, сложила пред ним свои ручки, но не вытерпела и *вдруг* рассмеялась... [...] Старец оглянулся и *вдруг* внимательно посмотрел на Алешу. [...] – Она меня просит зайти? К ней меня... Зачем же? – с глубоким удивлением пробормотал Алеша. Лицо его *вдруг* стало совсем озабоченное (14/50).

В монгольском варианте в первых двух случаях *вдруг* передан его эквивалентом *гэнэт* и *гэнэтхэн*. Ср.: «*гэнэт* буурьтай толвийг олмор аядсанаа», досл.: «сделалось было *вдруг* серьезным/основательным»; «*гэнэтхэн* инээд алдчих нь тэр», досл.: «*вдруг* рассмеялась». Но в следующих двух случаях (ср.: «*вдруг* внимательно посмотрел» и «лицо его *вдруг* стало совсем озабоченное») *вдруг* совсем игнорирован из монгольского текста, таким образом нарушен не только стиль повествования, но и важные с точки зрения характеристики персонажей эмоционально-экспрессивные оттенки оригинала.

Далее идет описание поведения Алеши: «Алеша поднял потупленные глаза, опять *вдруг* покраснел и опять *вдруг*, сам не зная чему, усмехнулся. [...] Алеша нет-нет и *вдруг* невольно, непреодолимою силой, взглядывал на нее сам» (14/51). Как мы видим, Достоевский с помощью повтора *вдруг* в одном предложении сумел вынести на первый план эмоциональное переживание Алеши, которое не нашло своего отражения в переводе. Словосочетание *вдруг покраснел* переведено без особых проблем: *гэнэт улайж* (досл.: «вдруг покраснев», т. е. вместо глагола стоит деепричастие), но из отрывка «опять *вдруг*, сам не зная чему, усмехнулся» *вдруг* совсем отсутствует.

В практике перевода, как известно, невозможно обойтись без определенных пропусков, изменений, касающихся несущественных деталей и образов, которые не влияют на общее содержание оригинала, но *вдруг* Достоевского важен не только с точки зрения романного времени, но играет значительную роль и с точки зрения построения персонажа. Он – сигнал, указывающий на то, что герой романа не только *динамичен*, но и *двойствен*. Как уже указывалось, *динамичность* и *двойственность* являются показателями *незаконченности* персонажа, находящегося в стадии *становления*. Но, как мы видели выше, перевод не всегда отражает закономерности изображения Достоевским иррационального, стихийного, неподвластного рассудку поведения героев.

б) Категория пространства и его перевод на монгольский язык

Пространство – это такой же важный фрагмент картины мира человека, как *время*, в котором отражается культура и мышление данного народа. Важность пространственных терминов для восприятия и толкования мира

подчеркивает Ю. М. Лотман: «Всякая модель культуры может быть описана в пространственных терминах»⁴⁰⁹; то же самое (и почти теми же словами) утверждает П. А. Флоренский: «Вся культура может быть истолкована как деятельность по организации пространства».⁴¹⁰ Бахтин считает, что Достоевский «видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени».⁴¹¹ В этой главе просмотрим как отражается важная для славянской культуры, и являющаяся единицей пространственной лексики⁴¹² Достоевского концепт *изба* в монгольском тексте. Как известно, мы выбрали его с учетом связи с концептом *дитя*. В романе *изба* – это не только дом крестьянина, но и место, где обычно забываются *дети* старика Карамазова.

Для славянина *изба* – это сосредоточие жизни, гнездо, где проходили самые важные события жизни, как рождение, свадьба или смерть. «Как место, свидетельствующее о быте предков, изба должна была пользоваться и особенным почетом», – пишет А. Н. Афанасьев.⁴¹³ *Изба*⁴¹⁴ – это деревянный крестьянский дом⁴¹⁵, который занимает особое место в русской языковой картине мира и относится к числу архетипических образов. Она имеет большую значимость в системе ценностных ориентиров русских людей с древних времен.

⁴⁰⁹ Лотман Ю. М.: *В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. М., 1988, с. 406.

⁴¹⁰ Флоренский П. А.: Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // его же: *Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии*. М., 2000, с. 112.

⁴¹¹ Бахтин М. М. 1972: указ. соч., с. 47.

⁴¹² Очень интересные замечания по этому поводу можно читать у Топорова, который в связи с термином «хронотоп» Бахтина пишет: «Все, что случается или может случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам». Исследователь таким образом указывает на неразрывность пространства и времени, и в доказательство обращает внимание читателя на этимологию слова *время* (из и.-евр. *uert– men–*, от *uert–* «вертеть, вращать», т. е. «круг, поворот, оборот» или его развертывание в пространстве – др.-инд. *vārtman* – «путь, тропа» / ср. *vi–varta–* букв. «разворот» / или лат. *tempus* «время» при *templum* «освященное место, святилище, храм» ; «пространство, область» , особ. в *plur.* /ср. *tendo* «тяну» , др.инд. *tanóti* и т.п.) Ср.: Топоров В. Н.: *Исследования по этимологии и семантике*. Том 1: Теория и некоторые частные ее приложения. М., 2004, с. 59–60.

⁴¹³ См.: Афанасьев А. Н.: *Религиозно – языческое значение избы Славянина. Отечественные записки*. 1851, июнь. Online: <http://slavya.ru/trad/home/izba.htm>.

⁴¹⁴ «Слово *изба* происходит от глагола топить (из–топить)», – пишет Афанасьев в указанной выше статье. То есть, в основе домашней, житейской сферы находится идея *очага*. Значение очага и особенно русской печи в славянском культурном контексте то же самое, что и в монгольском, так как в основном жилище монгола (по-русски: *юрта*; по-монгольски: *гэр*), печь занимает центральное место; она не только обогревает, но и кормит жителя избы или юрты.

⁴¹⁵ См.: Ожегов С. И.: указ.соч., с. 240.

В «Братьях Карамазовых» *изба* появляется уже на первых страницах, при описании *детства* Мити:

[п]очти целый год пришлось Мите пробыть у слуги Григория и проживать у него в дворовой *избе*. Впрочем, если бы папаша о нем и вспомнил (не мог же он в самом деле не знать о его существовании), то и сам сослал бы его опять в *избу*, так как ребенок все же мешал бы ему в его дебоширстве (14/10).

Изба тут является не только жилищем крестьянина (в этом случае слуги Григория), но и, как указывалось выше, местом, куда можно *швырнуть детей*, о которых не хочет заботиться отец. Ср. еще:

По смерти ее с обоими мальчиками случилось почти точь-в-точь то же самое, что и с первым, Митей: они были совершенно *забыты* и *заброшены* отцом и попали все к тому же Григорию и также к нему в *избу*. В *избе* их и нашла старуха самодурка генеральша, благодетельница и воспитательница их матери (14/13).

В монгольском варианте *изба* переведена то как *муу модон байшин* (досл.: «ветхий деревянный дом»), то просто как *модон байшин* (досл.: «деревянный дом»). А из предложения «В *избе* их и нашла старуха самодурка генеральша, благодетельница и воспитательница их матери» совсем отсутствует слово *изба*, хотя именно тут, благодаря повтору, *изба* приобретает дополнительное значение, о котором идет речь. Ср.:

Эхийг нь нас барсны дараа хоёр хөвүүнд ууган хүү Митяд тохиосонтой бараг яг адилхан хувь тохиожээ: тэднийг эцэг нь онхи мартаж, сох орхисон учир аанай л нөгөө Григорийг бараадаж, аанай л нөгөө *муу модон байшинд* нь очжээ. [...] тэнд байхад нь, нөгөө эхийг (23).

Вместо «В *избе* их и нашла старуха...» в монгольском варианте стоит: «*тэнд* байхад нь...», что в прямом переводе значит: «пока они были *там*...». Если бы *изба* тут была незначительной деталью, то достаточно было бы «попали все к тому же Григорию», а тут, как мы видим, акцентируется именно место, где обычно забываются *дети* Федора Карамазова.

Но, в романе есть и случаи, когда *изба* выступает в ее оригинальном значении. Например, при описании дома Снегиревых Достоевский употребляет слово *изба*, ставя при этом на первый план значение «деревянный крестьянский дом»: «Квартира штабс-капитана действительно оказалась только простою избой» (14/179). В переводе же стоит: «Дэд ахмадын байр нь үнэхээр зүгээр л нэг модон байшин аж» (200). В дословном переводе монгольский вариант звучит таким образом: «Жилье штабс-капитана действительно оказалось только простым деревянным домом».

Когда Митя просыпается в доме лесного сторожа, рассказчик употребляет слово *избушка*. Уменьшительно-ласкательная форма этого слова дает возможность читателю представить себе маленький, бедный деревенский домик: «Солнце ярко сияло в два оконца избушки» (14/341). В монгольском же варианте стоит просто *байшин* (досл.: «дом»), то есть нет даже атрибута *деревянный* или *маленький*, которые в какой-то степени могли бы передать дух оригинала: «Байшингийн хоер өмгөр цонхоор нарны хурц гэрэл тусч байна» (374).

В монгольском языке аффиксы с семантикой уменьшительности (*-хан*, *-хэн*) относятся к «мертвым» аффиксам. Так, например, находящийся в слове *ганцхан* (досл.: «единственный», «только один»; от слова *ганц* – «один, единственный, только»⁴¹⁶) аффикс *-хан* уже слился с корнем *ганц-*, но нельзя отрицать того, что и в указанном примере аффикс *-хан* сохраняет следы исходного значения, т. е. присущее ему уменьшительное значение. Исходя из этого ясно, что для передачи семантики слова *избушка* на монгольском языке переводчику нужно было бы подобрать атрибуты со значением «маленький» или «дряньный, захудалый». Зато словосочетание *два оконца* переведено как *хоер өмгөр цонхоор*, что вполне адекватно передает значение оригинала. Семантику уменьшительности, присущей форме *-це* (*оконце*, т. е. «маленькое/мелкое окно»), в этом случае выражает качественно-оценочное прилагательное *өмгөр* (досл.: «слишком маленький» или «крохотный», «мелкий», «захудалый»).

Автор романа не случайно отличает *избу* от *дома*: в *избе* живут Снегиревы, слуга Федора Карамазова Григорий (и временно братья Карамазовы), лесной сторож, у которого ночует Митя в ожидании Лягавого и отец Ферапонт (ср.: «Отец Ферапонт добился того, что и его наконец поселили, лет семь тому

⁴¹⁶ Цэвэл Я.: *Монгол хэлний товч тайлбар толи*. УБ., 1966, с.138.

назад, в этой самой уединенной келейке, то есть просто в *избе*», 14/151). В переводе стоит опять словосочетание *модон байшин*, означающее «деревянный дом».

Сделанное нами наблюдение позволяет прийти к выводу, что переводчику не всегда удалось в полной мере сохранить национальные реалии русского быта, помимо этого из-за отсутствия в монгольском языке слова *изба*, в переводе не сохранились те языковые особенности, которые открывают глубинные семантические поля («дом крестьянина», «место, где забываются дети-сиротки»). Кроме того, в слове *изба*, присутствует коннотация *бедности, простоты, приниженности*, в то время как монгольский вариант акцентирует лишь значение «жилище/дом». Это значит, что переводчик не только не смог сохранить колорит культуры, но упустил и семантическую значимость этой единицы в тексте, тем самым не сохраняется та пейоративная окраска лексической единицы, которая была в тексте оригинала.

3.5.2. Христианская лексика и ее перевод на монгольский язык.

Под христианской лексикой, разумеется, мы имеем в виду христианские понятия, которые представлены в Библии. Изучая лингвистические исследования, связанные с религиозной лексикой, мы поняли, что в современной лингвистике нет единого понятия, охватывающего лексику, связанную с религией и церковью. Понятия «религиозная лексика», «церковная лексика» и «библейская лексика» трактуются неоднозначно, поскольку до конца не решена проблема их соотношения.

К религиозной лексике некоторые исследователи относят единицы, называющие «основные христианские понятия, большая их часть представлена в Библии – основном источнике христианского вероучения. Религиозная лексика не соотносится с материальной стороной жизни церкви, в этом ее главное отличие от церковной лексики».⁴¹⁷ Другие не соглашаются с этим подходом, считая, что все, что связано с церковью, входит в понятие религии. Более того,

⁴¹⁷ Цитируется по: Якимов П. А.: Религиозная лексика – церковная лексика – библейская лексика: к вопросу о соотношении понятий // *Вестник ОГУ*, №9 (158), 2013, с. 66.

сторонники этого взгляда считают, что ошибочно относить к религиозной лексике только основные христианские понятия, поскольку христианство – это одна из мировых религий (наряду с мусульманством, буддизмом). Следовательно, христианская религиозная лексика является лишь частью всей религиозной лексики. Сопоставление дефиниций понятий «религия» и «церковь» позволяет говорить о том, что понятие «религиозная лексика» является семантически более емким, поскольку объединяет совокупность лексем, обозначающих понятия всех религий мира (современных и древних, традиционных и нетрадиционных); понятие «церковная лексика» объединяет совокупность лексем, обозначающих понятия какого либо одного религиозного направления. Таким образом, церковная лексика является органичной частью религиозной лексики. Поэтому в дальнейшем религиозную лексику, составляющую характерную часть «Братьев Карамазовых» мы будем обозначать термином «христианская лексика», а когда употребляем термин «религиозная лексика», то имеем в виду понятие, которое значительно шире предыдущего, поскольку включает лексику и других религий мира, а точнее – буддизма.

Как известно, в Монголии традиционной религией является тибетский буддизм, поэтому христианская лексика не имеет соответствий в монгольском языке и является безэквивалентной лексикой.

Безэквивалентные слова раньше переводились на монгольский язык словами, обозначавшими известные для монголов реалии. Так, например, название романа Гюго «Собор Парижской богородицы» было переведено как «Собор парижской богини Тары», т. е. богородица Мария была отождествлена с буддийской богиней⁴¹⁸, а Христос с Буддой.⁴¹⁹ Это значит, что практически

⁴¹⁸ Тара – главная богиня в буддийской мифологии. Первые европейские миссионеры, встретившиеся в Индии с образом Тары, уподобляли ее со Св. Марией. См.: *Mitológiai Enciklopédia*. Вр., 1988, Т. 1., с. 407.

⁴¹⁹ Адекватный перевод концептов религии с одного языка на другой можно сделать только ориентируясь на культуру и религию реципиента. В данном случае это значит, что воссоздание образов православной культуры возможно только образами буддийской культуры, так как религиозные термины трудно (иногда и невозможно) поддаются трансформации на почву другой культуры, имеющей иную религию. Кстати, раз мы поговорили о буддизме, считаем нужным упомянуть статью Футреля, в которой автор знакомит читателя с буддийскими источниками «Братьев Карамазовых». См.: Futrell. M: Buddhism and the Brothers Karamazov // *Dostoevsky Studies*. Volume 2, 1981, с. 156–158. Существует и другая англоязычная статья, в которой автор рассматривает характер князя Мышкина через буддийские понятия «пребывания в настоящем». См.: Young S.: Buddhism in Dostoevsky: Prince Myshkin and the True Light of Being // *Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds. Essays in honour of Malcolm V. Jones*. Сост.: S. J. Young, L. Milne, 2006, с. 220–229.

можно перевести все иноязычные реалии, подвести их ближе к читателю перевода, но это не будет адекватным переводом и только может привести к нивелировке национального своеобразия подлинника. В современном переводоведении справедливо обосновывается положение о недопустимости национально-культурной ассимиляции перевода (англизации, русификации и т. д.). По мнению бурятского исследователя Ц. Ц. Бальжинимаевой «переводимый текст хотя и должен быть транспонирован в культуру получателя, но одновременно в своем „переводном” варианте он должен сохранить инокультурный колорит».⁴²⁰ Поэтому перевод христианской лексики на монгольский язык будет справедливее обозначить термином «передача», чем термином «перевод». Тем более, что при употреблении буддийских терминов для обозначения христианских, происходит существенное искажение важных коннотаций семантики религиозных концептов. Посмотрим, как это выглядит на практике.

Давно известно, что библейский текст является идеологическим ядром романа «Братья Карамазовы» и на глубинном уровне участвует в формировании его поэтики⁴²¹; именно последнее произведение Достоевского в наибольшей мере воплотило идейно-художественные поиски писателя и стало своеобразной, так называемой «квинтэссенцией» его национальной и религиозной мысли.

О национальной, в том числе и христианской теме в творчестве Достоевского мы уже говорили в предыдущей главе, поэтому сейчас не будем останавливаться отдельно, только отметим, что в восприятии русских религиозных философов (В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев, В. В. Розанов) Достоевский не только талантливый художник, но и религиозный мыслитель;

⁴²⁰ Бальжинимаева Ц. Ц.: *Лингвистические особенности перевода художественных произведений с русского на бурятский и монгольский языки*. Улан-Удэ, 2006, с. 40.

⁴²¹ Многие исследователи полагают, что творчество Достоевского посвящено проблемам, решение которых возможно только посредством христианского миропонимания. К. А. Степанян отмечает: «По сути дела все основные романы Достоевского – и предыдущий „Преступление и наказание”, последующие „Идиот”, „Бесы”, „Подросток” и „Братья Карамазовы” – это романы о христианине (или о христианах). Здесь весь наш мир воссоздан и показан в его полном объеме – как мир, определяющим центром и источником существования которого является Бог; Священное Писание и Священное Предание есть основа человеческой истории [...]. И человек изображен в его подлинном бытии – как образ и подобие Божии, образ Христов» см.: Степанян К. А.: *«Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского*. М., 2005, с. 10.

«самый христианский писатель»⁴²² и «духовный вождь».⁴²³ Это лишний раз подчеркивает важность религиозных терминов в тексте произведений писателя, поэтому при переводе принципиально не допустимо существенное искажение семантики православных концептов.

В данном разделе анализируются фрагменты *бог*, *черт* и *сердце*, репрезентирующие ключевые категории христианской и православной картины мира, ярче всего отраженных в высказывании Мити «Тут *дьявол* с *богом* борется, а поле битвы – *сердца* людей», и их монгольские варианты.

Концепт *бог* играет важную роль в языковой картине мира каждого народа и представляет собой часть системы моральных, нравственных и культурных ценностей. Именно поэтому наш выбор попал на него. Помимо этого при раскрытии образной структуры концепта *дитя* мы уже обнаружили связь *дитя* – *бог*.⁴²⁴ Стоит только вспомнить мотив *ангел*, являющийся репрезентантом как *бога*, так и *дитя*, не говоря уже о проблеме веры, которая в трактовке Ивана напрямую соотносится с *детскими страданиями*⁴²⁵, что дает двойное объяснение нашему выбору. Смысловая структура концепта *бог* организуется осями пересечения с концептами *черт* и *сердце*, которые, как увидим ниже, в свою очередь также связаны с образом *дитя*.

а) Передача концепта *бог* в монгольском переводе

Во-первых, это лексика, характеризующая представления о Боге. Весьма трудно и, быть может, невозможно, дать такое определение слову *бог*, которое

⁴²² Цит. по Бердяеву: «Достоевский – самый христианский писатель потому, что в центре у него стоит человек, человеческая любовь и откровения человеческой души. Он весь – откровение сердца бытия человеческого, сердца Иисусова». См. Бердяев Н. А.: Откровение о человеке в творчестве Достоевского // *О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881 – 1931 годов*. М., 1990, с. 233.

⁴²³ Впервые это было выражено Соловьевым после смерти Достоевского. См.: Соловьев В. С.: указ. соч.

⁴²⁴ Характеристика концепта *бог*, как увидим ниже, восходит к архетипическому символу *отца*, что лишний раз подчеркивает его связь с концептом *дитя*.

⁴²⁵ В. Шмид в статье «Теодицея в Братьях Карамазовых» подчеркивает, что «бунт» Ивана – это не отрицание бытия Бога, а упрек ему за страдания безвинных *детей*, таким образом обращая внимание на данную в романе связь *дитя* и *бог*. См.: Schmid W.: Teodicea a *Karmazov testvérekben* // *Filológiai közlöny*. 2014/3, LX. évfolyam, с. 348.

бы включило в себя все значения этого слова и его эквивалентов в других языках, поэтому прежде всего обратимся к этимологии этого слова.

Слово *бог* восходит к индоевропейской основе *bhag-* «наделять, раздавать»; др.инд. *bhága*, т. е. «благосостояние, счастье», а также «наделяющий, дарующий», *bhagavant* «блаженный, великий», но в фонетическом и семантическом отношении более всего ближе к соответствующим древнеиранским образованиям (ср.: *baga* – «участь, судьба», а также «господин, бог»).⁴²⁶ Значение корня, вероятно, связано с представлением об *изобилии, полноте*. В тексте романа слово *бог* появляется несколько сотен раз, поэтому целесообразнее будет выделить один отрывок текста. Мы выбрали главу «Великий Инквизитор», где и так сконцентрирована так называемая «христианская лексика». Если не считать производных (*богослов, богохульство, богородица, богоматерь*), то в этой главе слово *бог* появляется 21 раз.⁴²⁷ В монгольском тексте оно во всех случаях переводится словом *Бурхан*, причем с заглавной буквой, даже в середине предложения, хотя в оригинале этого нет.⁴²⁸ Разумеется, объяснение этому мы найдем в правилах монгольского языка, где слово *Бурхан* пишется всегда с прописной буквы. *Бурхан* – это титул государя, божество в мифологии алтайцев и некоторых других народов Сибири и Центральной Азии. В тюркских и монгольских языках переводится как «Хан (титул)», «будда», «будда – хан», «бог». *Бурхан* – верховное божество в монгольском буддизме, образ бога вообще, а также изображение бога, идола.

⁴²⁶ См.: Черных П. Я.: указ. соч., Т. 1, с. 98.

⁴²⁷ В главе «Братья знакомятся» количество слова *бог* превышает эту сумму (там оно появляется 26 раз).

⁴²⁸ Достоевский писал на современном ему русском литературном языке, используя при необходимости слова и обороты, принятые в церковно-славянском языке. То есть помимо русского писатель использовал другой язык, который имеет свои правила. Так, разное значение имеют одинаковые слова, написанные в середине предложения с заглавной или строчной буквы (Бог – бог; Он – он; Господь – господь), поэтому стоит обратить внимание и на такие детали. В русском тексте нигде нет заглавной буквы, исключением является предложение «Солнце любви горит в его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью» (14/227). В переводе же все слова, обозначающие «боги», написаны устойчиво с заглавной буквы. Напр.: «Прав ты, господи, ибо открылись пути твои» (14/224) – «Чиний зам мөр нээгдлээ, Эзэн Тэнгэр, Чи зөв» (248). Тут не только *господи*, но и *ты* и *твои* написаны с прописной буквы, как и его в следующем примере: «это „единый безгрешный“ и его кровь» (14/224) – «Эс Нүгэлтэн, Түүний цус» (248). Но стоит отметить, что в последнее время в достоевведении наблюдается тенденция обозначать слово *бог* в текстах Достоевского с заглавной буквы (напр., петрозаводская школа), и подготовка нового Полного собрания сочинений Достоевского делается согласно этому принципу.

Бурхан багш («Будда – учитель») – распространенное название Будды Гаутамы у монгольских буддистов.⁴²⁹ То есть *бог* монгольского варианта прямо ведет читателя к образу Будды. Известно, что Будда – имя религиозного учителя (санскр. Buddha). Само название происходит от санскр. корня *buddh-*, тождественного с русским «будить». Буквальное его значение – «пробудившийся», «просветленный».⁴³⁰

Итак, в переводе христианское понятие *бог* ведет к образу Будды, а представления об *изобилии*, *полноте* и *счастье*, связанные с этой лексемой заменяют представление о *духовном совершенствовании*, о *просветлении*. Таким образом происходит искажение в двойном плане:

- на семантическом уровне: вместо христианского бога представлен образ буддийского бога; изменяется и лексика, характеризующая представления о боге;
- на этимологическом уровне: представления об *изобилии*, *полноте* и *счастье*, означающих изобилие материальных благ и материального благополучия (ср.: слова «богат, богатство», исходящие из того же корня) преобразуются. Слово «Бурхан» ставит на первый план представления о духовном совершенстве⁴³¹ (конечно, и христианская лексика позволяет донести коннотации духовного порядка в связи с «богом», но сейчас речь идет только об этимологии данных лексем).

В романе много раз появляется и слово *господь* (и его варианты: *господень*, *господне*, *господи*), также обозначающее «Высшее Существо». В русском языке оно появилось значительно позже слова *бог*. В своем исходном значении – «хозяин, владыка» – оно встречается во многих славянских языках, в церковном употреблении Господь значит «Владыка, Властитель». По происхождению это

⁴²⁹ Цэвэл Я.: указ. соч., с. 110., а также см.: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/1895/БУРХАН.

⁴³⁰ Сүхбаатар О.: *Монгол хэлний хар үгийн толь*. УБ., 1997, с. 45. Название словаря по-русски: Словарь просторечий монгольского языка.

⁴³¹ Интересно, что большинство монгольских фразеологизмов, связанных с религией, возникло из буддийских учений и обычно имеет положительный характер. Например: *бурхан ухаантай* («с божьим умом»); *бурхны оронд явуулах* («отправить в страну Будды») в значении «отправить на тот свет»; *бурхан болсон* («стал богом») в значении «умер»; *бурхан шиг амьтан* («существо как бог»), в значении «добрый, хороший, благородный». В романе есть отрывок «старец, почивши, доставит необычайную славу монастырю» (это убеждение Алеши – В. Э.), из которого лексема *почивши* в монгольском варианте звучит *бурхан болмогц* (40; досл. «когда будет богом», т. е. «когда умрет»).

слово сложное. В нем, как полагают, два корня: *gost-* (индоевропейский *ghost-*) «пришелец, чужестранец, гость» и *pod-*ь. (индоевропейским *pot-, pot-i-s*) «хозяин, глава дома». В латинском языке *hospes*, род. *hospitis* «хозяин, оказывающий гостеприимство чужестранцам».⁴³² Таким образом, *gost – pod-i-s* первоначально значило «гостеприимный хозяин, домовладыка». Как и слово *бог*, слово *господь* в своем первоначальном значении было связано с мирской жизнью и лишь позднее получило свое вторичное религиозное значение.

В монгольском переводе *господь*, в отличие от *бога* переведен по-разному. Приведем несколько примеров:

- «*Господь мой и бог мой!*» (14/25) – «*Тэнгэр минь, Бурхан минь!*» (35; досл.: «*Небо мое, бог мой!*»). *Тэнгэр* («небо») изначально связан с образами шаманских богов и культом традиционного верования.⁴³³ Очевидно, выбор этого слова связан со стремлением переводчика приблизить перевод к монгольскому читателю и нейтрализовать инаковость православного содержания оригинала. Но, как ни странно, перевод близок к образу оригинала, так как *всевышний* и *небесный* в русском языке также используются как синоним слову *бог* и имеет такую же возвышенную коннотацию, как и *Тэнгэр* в монгольском.⁴³⁴
- «*Прав ты, господи*» (14/223) – «*Эзэн Тэнгэр, Чи зөв*» (248); (досл.: «*Владыка Неба, Ты прав*»). В этом случае также сохранилась семантика оригинала (значение «высшее существо»).
- «*Прав ты, господи, что так судил*» (14/225) – «*Ингэж шийдсэн нь Бурхан Чиний зөв*» (249; досл.: «*прав Ты, Бог, что так судил/решил*»). Как мы видим, не только слово *Бог*, но и *Ты* написано с прописной буквы, чего нет в оригинале. Заметим, что переводчик во всех случаях, когда так или иначе говорится о *боге* (даже во фразеологических единицах типа «о, господи»), придерживается этого приема. В монгольской грамматике с прописной

⁴³² См.: Черных П. Я.: указ. соч., Т. 1., с. 209.

⁴³³ Под традиционным верованием мы понимаем издревне существовавшие среди монгольских племен культы Неба и Земли, культы поклонения природе (горам, огню, деревьям, рекам и озерам) и связанным с ними духам-хозяевам.

⁴³⁴ В русском тексте романа есть один случай, когда лексема *небо* является заместителем *бога*: «Знали ведь о знаках-то покойник, я да Смердяков, вот и все, да еще *небо* знало, да *оно* ведь вам не скажет» (14/427). В переводе, конечно, она передана лексемой *тэнгэр*.

буквы пишут не только фамилии, имена, отчества, псевдонимы, прозвища, географические и административные названия и т. д., но и тогда, когда хотят выразить уважение к тому, о ком идет речь.

- «Бо *господи* явися нам» (14/226) – «*Бурхан Тэнгэр* минь ирж хайрла» (250; досл.: «*Небесный мой* извольте явиться»). Тут стоит отметить удачное добавление местоимения *минь* (букв.: «мой»), передающего теплоту и непосредственность звучания фразы. А словосочетание *ирж хайрла* («извольте явиться») выражает поощрение говорящего. *Хайрла* происходит от слова *хайр* (по-русски: «любовь»); так, словосочетание приблизительно означает: «будьте любезны», что более менее передает дух оригинала, выраженного старославянской формой *явися*.
- «*Господи*, исцели меня» (14/227) – «*Бурхан* минь ээ, намайг анагааж соерх» (251; досл.: «*Бог мой*, исцели меня»). Здесь к местоимению *минь* добавлено междометие *ээ*, которое на синтаксическом уровне является дополнительным индикатором, выражающим ярко звательную интонацию.
- «О *господи*, какое мне дело!» (14/239) – «Аяа, *Бурхан* минь, надад ямар пад байна!» (265; досл.: «О мой Бог, каков мне дело!»). В этом случае переводчик употребляет фразеологический оборот *надад ямар пад*⁴³⁵ *байна* вместо его распространённого синонима *надад ямар хамаа байна*, компенсируя возвышенность обращения *Бурхан минь* и подражая этим духу оригинала, ведь *О господи* в этом случае не обращение к Богу, а устойчивое выражение, употребляемое в повседневной речи.

В русском языке слово *отче* также используется как синоним слову *бог*. Современная форма данного слова развилась из индоевропейского *ǵtikos/ǵttikos* (знач.: «отец», «предок»). В тексте романа не раз встречаемся с этой формой обращения, что говорит об укорененной идее *отцовства*, важной с точки зрения семантики всего романа. В монгольском варианте оно переведено как *багш* (досл.: «учитель»). Видимо, переводчик употребляет самостоятельно часть термина *Бурхан багш* (досл.: «бог – учитель»), которым обозначается Будда:

⁴³⁵ В монгольском языке слово *пад* выражает: 1) экспрессивность («пад хар» = «очень черный», «пад халтар» = «очень грязный»); 2) звукоподражание («пад пад алгадах» = «хлопанье», выражает звук хлопанья в ладоши); 3) устойчивое сочетание (разг.) «пад алга» = «безразлично», «(меня) не касается» и т. д. См.: Цэвэл Я.: указ. соч., с. 450.

- «великий и блаженный *отче*» (14/154) – «агуу их төгс амгалан *багштан*» (173). Тут суффикс *-тан* (*багш* + *-тан*) имеет эмотивную функцию – он обычно выражает уважение говорящего к реципиенту.
- «блаженнейший и святейший *отче*» (14/154) – «төгс амгалан, гэгээнтэн *багш* минь» (173). Здесь тоже видим добавление местоимения *минь*, что опять-таки призван выразить эмотивную оценку говорящего.

Как мы видим, в переводе исчезла семантика слова *отче* – а именно широко распространенная концепция *бога-отца*, что свидетельствует о невнимании переводчика к особенностям православного подтекста романа.

Итак, переводчик при передаче религиозного термина *бог* и его синонимов *господи* и *отче* предпочитает уподобляющий прием: в большинстве случаев он заменяет их аналогами, близкими монгольскому читателю. Это такие буддийские термины и понятия, как *Бурхан*, *Бурхан Тэнгэр*, *Тэнгэр* или *багш*.⁴³⁶ При этом, как правило, православная картина мира романа воссоздается с потерей важной семантики, хотя главный смысл, свойственный монотеистическим религиям (т. е. «высшее существо, сакральное персонифицирование Абсолюта, творец»), воссоздается достаточно полно. Но в воспроизведении христианской лексики наблюдаются и приемы механической передачи. Так, например, понятия, свойственные общехристианской лексике (напр., Евангелие, Евангелие от Луки), в том числе имена библейских персонажей (Лазарь, Авраам и т. д.) переданы способом прямого заимствования слов, т. е. транспортированы без изменений и объяснительных комментариев.⁴³⁷ Это значит, что для монгольского читателя смысл понятий, присущих православной традиции, остается труден для восприятия.

⁴³⁶ Сюда же относятся такие термины, как *Священное писание* (в переводе: «ариун судар» – будд.), *старец* (в переводе: «даянч» – будд.), *отец* (в переводе: «ламтан» – будд.), *апостол* (в переводе: «архад» – будд.) и т. д., подробная разработка которых может стать задачей будущего исследования.

⁴³⁷ В связи с этим П. Тороп отмечает: «[в] процессе экспликации скрытых свойств текста, эксплицитность которых необходимо переводчику или читателю перевода, могут быть использованы возможности книги, т. е. как переводимость, так и книжное существование перевода являются комплементарными явлениями. Следовательно, основная часть подлинника переводится в текст перевода, но какие – то части или аспекты могут быть «переведены» в комментарии, глоссарии, предисловия, иллюстрации (картины, карты) и т. д. В подобной комплементарности нельзя по нашему мнению увидеть отказа от целостности текста в переводе, просто граница между текстовым и нетекстовым не совпадает для читателя оригинала и для читателя перевода». См.: Тороп П.: *Тотальный перевод*. Тарту, 1995, с. 67–68.

б) Передача концепта *черт* в монгольском переводе

Теперь посмотрим способы передачи на монгольский язык лексемы *черт*⁴³⁸, в которой отражаются специфические ментально-поведенческие нормы русских. Тема *черта* является неотделимой частью философских и художественных взглядов Достоевского и имеет как общехристианские, так и специфические идейно-художественные смыслы. В тексте романа *бог* и *черт* не раз появляются в одном высказывании или предложении, что говорит о нераздельности этих понятий как в русской национальной картине мира, так и в авторской концепции. Есть места, где эти совместно встречаемые оппозиционные концепты соединяются: «Я думаю, что если *дьявол* не существует и стало быть, создал его человек, то создал он его по своему образу и подобию» – говорит Иван брату Алеше, который отвечает: «В таком случае, равно как и *бога*» (14/217), и есть такие места, где противопоставляются, как в уже приведенном раньше примере из исповеди Мити: «Тут *дьявол* с *богом* борется, а поле битвы – *сердца* людей» (14/100). По нашим наблюдениям, тема *черта* в основном связывается с проблемой *двойственности*, т. е. сосуществования в человеке противоположных начал (*бог – черт, добро – зло*). Таким образом, *черт* в художественной концепции автора имеет функцию выразителя *двойственности* человеческого характера, в том числе – карамазовских черт. Например, Митя говорит: «[п]усть я иду в то же самое время вслед за *чертом*, но я все-таки и *твой сын, господи*, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть» (14/99). Помимо этого примечательно, что Достоевский характеризует *ребенка* прямо через образ *черта* – мы имеем в виду Лизу, которая называется *бесенком*, что с одной стороны, как известно, связывает ее с Иваном, к которому приходит *черт*, а с другой – указывает на *двойственность* человеческой природы, которая свойственна даже *ребенку*. Разумеется, *черт*, подобно сюжету волшебной сказки, ставит препятствия перед героями, и если им удастся преодолеть его, как это

⁴³⁸ Недавно вышла весьма интересная книга известного достоеведа В. К. Кантора, в которой разбираются образ и функция *черта* в «Братьях Карамазовых». См.: Кантор В. К.: Кого и зачем искушал черт? (Иван Карамазов: соблазны «русского пути») // его же: «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. М., 2010, с. 221–244.

было например, в случае Мити (ср.: «[с]лезы ли чьи, мать ли моя умолила бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение – не знаю, но черт был побежден», 14/426), то открывается возможность приобретения целостности, идея которой проходит через весь роман и ведет нас к образу *дитя*.

Так как религиозная тематика в романе является одной из ведущих, концепт *черт* представлен в нем широким спектром вербализаторов. Это лексемы *черт*, *бес*, *дьявол* и производные от них *черти*, *бесенок*, *бесовский* и т. д., но мы не намерены рассматривать перевод каждого примера и ограничимся только словом *черт*.

В переводе в основном оно передается его монгольским эквивалентом *чөтгөр*. В словаре Ожегова написано:

Черт – 1. В религии и народных поверьях: злой дух, олицетворяющее зло, сверхъестественное существо в человеческом образе, с рогами, копытами и хвостом; теперь употр. как бранное слово, а также в некоторых выражениях. 2. О том, кто ловок, смел, удачлив в каком-н. деле (прост.).⁴³⁹

По версии А. Н. Афанасьева слово *черт* происходит от *черный* – названия цвета, обычно ассоциирующегося со злом.⁴⁴⁰ Но в этимологических словарях это не оправдывается (ср.: 1. «дьявол» (чаще *hudič*); 2. «неприятнь», «вражда», «враждебность», отсюда *črteti*: *črtiti* – «ненавидеть», «злобствовать»).⁴⁴¹ Интересное исследование об образе *черта* в русской устной прозе сделана Э. В. Померанцевой⁴⁴², из которого можно узнать многое о том, каким является *черт* в народных представлениях и связанных с ними фольклорных рассказах.

В толковом же словаре монгольского языка эквиваленту *черта* дано только одно объяснение:

Чөтгөр – шашны мухар сүсгийн үүднээс далдуур хорлох чадалтай гэдэг хий юм⁴⁴³ (досл.: «дух/существо из религиозных представлений, способный творить зло человеку»).

⁴³⁹ См.: Ожегов С. И.: указ. соч., с. 879–880.

⁴⁴⁰ Афанасьев А. Н.: *Поэтические воззрения славян на природу*. М., 1865 – 1869, Т. 3, глава 22.

⁴⁴¹ Черных П. Я.: указ. соч., Т. 2., с. 384.

⁴⁴² Померанцева Э. В.: *Мифологические персонажи в русском фольклоре*. М., 1975, с. 177–181.

⁴⁴³ См.: Цэвэл Я.: указ. соч., с. 823.

Из этого выходит, что оба народа имеют представление об этом образе, при чем понятия эти близки друг к другу (связь со *злом*), о чем свидетельствуют некоторые примеры, данные в словарях. Стоит обратить внимание на то, что монгольскому *чөтгөр* дано всего одно значение/объяснение, тогда как русский черт имеет три значения: «злой дух»; «бранное слово»; «о том, кто ловок, смел, удачлив».⁴⁴⁴ Но если обратиться к монгольским пословицам, поговоркам и фразеологизмам со словом *чөтгөр*, то становится ясно, что лексема эта и в монгольском языке имеет несколько значений, не отразившихся в толковом словаре. В дальнейшем посмотрим несколько примеров из русского языка и соответствующие им монгольские выражения, чтобы определить, есть ли семантическая общность в обоих понятиях. Это надобно для того, чтобы установить, то ли самое представляет себе монгольский читатель, что и русский, когда встречается в тексте с лексемой *чөтгөр*.

- Черт возьми/побери = чөтгөр ав/аваасай (в обоих языках бранное слово, с одним и тем же значением: «восклицание, выражающее досаду, негодование», т. е. эквиваленты)
- Сам черт не разберет = чөтгөр бүү мэд (в обоих языках употребляется в разговорной речи. Знач.: «ничего нельзя понять», «никто не знает», т. е. эквиваленты)
- Чертовски умен, красив, талантлив = чөтгөр шиг ухаантай, [...], авъястай (в монгольском языке, оказывается, нет ни одного выражения, в котором красота сравнивается с качествами черта. Это объясняется тем, что в представлении монголов *черт* – это злой дух, который может менять облик.⁴⁴⁵ Зато есть несколько устойчивых выражений, выделяющих

⁴⁴⁴ Л. Раденкович в статье «Черт и/или межевой: о наименовании беса черт у славян» на основе славянского фольклора устанавливает связь слова черт с понятием межи, т. е. границей, разделяющей участки земли между родами и племенами. См.: Раденкович Л.: Черт и/или межевой: о наименовании беса «черт» у славян // *Wiener slavistisches Jahrbuch*. 2/2014, Wiesbaden, с. 152–162.

⁴⁴⁵ Монгольский исследователь Н. Нансалмаа провела весьма интересное изыскание, в рамках которого оформила вопросник, чтобы узнать, как представляют монголы черта. На основе полученных ответов она сделала вывод, что большинство монголов, ответивших на вопросы, считает, что черт существует, и что это скорее всего злой, страшный дух, который способен менять облик, и что нет единого общего представления. При опросе информантов-носителей языка оказалось, что большая часть считает, что черт имеет длинные когти и длинные, взъерошенные волосы (нет данных о теле черта). Вторая группа ответивших на вопросы о внешности черта считает, что у черта черно-белое голое тело (половина тела белая, половина черная) или же имеет два лица и два тела. См.: Нансалмаа Н.: Чөтгөр черт хоер адилуу // *Монгол*

высокие качества человека (как и в русском), что вызывает интерес: «чөтгөр шиг хурдан» = «быстр как черт», «чөтгөр шиг сэргэлэн» = «ловкий как черт», «чөтгөр шиг муу санаатай» = «злой как черт».

- Чертовски холодно = Чөтгөр тогтохооргүй хүйтэн (досл.: «так холодно, что и черт не может вынести»). Смысл тот же, хотя и нет полного совпадения).
- Денег ни черта = сохор зоос ч алга (досл.: «нет ни слепой монеты»); т. е. в монгольском языке нет подобного выражения с лексемой *черт*).

Из приведенных примеров можем сделать вывод о том, что у русского *черт* и монгольского *чөтгөр* есть множество общих значений, получивших отражение в устойчивых выражениях, но наблюдается и существенное различие (напр., представление об образе черта). Кроме этого в русском языке есть образования от слова *черт*, указывающие на род (*чертуха*) или возраст (*чертенок*), чего нет в монгольском языке.

Теперь, обратимся к тексту романа. Выше уже отмечалось, что в основном *черт* заменен его монгольским эквивалентом *чөтгөр*, поэтому приведем только те примеры из перевода, в которых искажен смысл оригинала:

- «схватили ее *черти*» (сказка о луковке) – «*чөтгөр* түүнийг шүүрч аваад» (досл.: «*черт* схватил ее»): множественное число, данное в русском тексте не отразилось в монгольском варианте;
- «*черт* был побежден» (Митя перед судом) – «*чөтгөрийг* дарсан байсан» (досл.: «победил *черта*»): в монгольском варианте не отразилась та неопределенность, которую видим в оригинале. Глагол *побежден* имеет страдательный залог, а монгольский *байсан* – действительный, в следствии чего в восприятии монгольского читателя остается ощущение, будто бы *черта* победил Митя. А между тем в тексте подчеркивается, что и сам Митя не знает, что именно повело его к тому, что вопреки своего намерения в конце концов не убил отца. Ср.: «[с]лезы ли чьи, мать ли моя умолила бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение – *не знаю*, но *черт был побежден*» (14/426). В переводе: «[х]эн нэгний нулимс уу, ээж минь Бурханаас гуйсан юмуу, тэр агшинд гэгээн сүнс намайг үнссэн юмуу – би мэдэхгүй, ямартай ч *чөтгөрийг дарсан* байсан (462). Досл.: «слезы ли чьи-то,

судлал. *Эрдэм шинжилгээний бичиг*. №27/19. УБ, Муис, 2007, с. 161. Напротив, в славянской мифологии сложились давние и устойчивые представления о внешнем виде чертей (сверхъестественное существо в человеческом образе, с рогами, копытами и хвостом).

мать ли просила Бога, или дух светлый поцеловал меня в то мгновение – не знаю, но победил черта».

- «к *черту* Калганова» – «Калганов *чөтгөр шулам* руугаа тонилог» (досл.: «пошел Калганов к черту»). В этом случае лексема *черт* передана устойчивым сочетанием *чөтгөр шулам* (*шулам* означ.: «ведьма»), которое в разговорной речи употребляется довольно часто. Причиной слияния этих двух понятий в одно устойчивое словосочетание является, наверняка, стремление вызвать определенные чувства у собеседника; в этом случае – страх, т. е. экспрессивность.

Есть места, где из перевода *черт* совсем отсутствует. Напр., Ракитин так обращается к Алеше в тексте оригинала:

Ты, Алешка, тихоня, ты святой, я согласен, но ты тихоня, и *черт* знает о чем ты уж не думал, *черт* знает что тебе уж известно! Девственник, а уж такую глубину прошел – я тебя давно наблюдаю. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне – стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор (14/74).

В монгольском варианте же стоит:

Алешка, чи бол дуугүй хүн, чи гэгээн хүн, би энийг зөвшөөрч байна, гэхдээ чи дуугүй царайлж байгаад юу эсийг бодсон чинь бүү мэд, чи ер юу эсийг мэдэж байна, бүү мэд! (86).

Досл.: «Алешка, ты тихий человек, ты святой человек, я согласен, но ты при тихом виде кто знает, о чем думаешь, кто знает, что ты знаешь!». В этом случае пропуск исследуемой нами лексемы кажется не обоснованной, тем более что далее Ракитин объясняет Алеше, что и он Карамазов, следовательно не может отрицать в себе существование скверны, свойственной «карамазовщине».⁴⁴⁶ То есть автор преднамеренно употребляет (даже не раз) *чертовские* обороты в связи с *ангельским* Алешей. Так, переводчик неправоммерно упустил слово *черт*, в результате чего не передается заложенный в оригинале необходимый колорит, подчеркивающий на словесном уровне «карамазовщину» в Алеше. Интересно, что еще в самом начале романа, когда Алеша просит разрешение отца поступить

⁴⁴⁶ О том, что и Алеша является Карамазовым, звучит в романе несколько раз. Мы приводили пример на это в предыдущей части работы, в связи с чертой *двойственности* героев.

в монастырь, старик Карамазов вводит образ *черта* и связывает его именно с Алешей: «Ум-то у тебя не *черт* съел. Погоришь и погаснешь, вылечишься и назад придешь»⁴⁴⁷ (14/24). В монгольском варианте: «Ухаан бол чамд байгаа, ухаан чинь *чөтгөрийн хоол* болоогүй. Шатах, унтрахдаа хүрч байгаад чөлөөлөгдөх юм бол хүрээд ирээрэй» (34). Досл.: «Ты умный, твой ум не стал блюдом черта. Дойдешь до сгорания и угасания, а коль освободишься, приходи домой». Хотя тут *черт* переведен его эквивалентом, смысл предложения, как мы видим, все-таки искажается.

Из этого небольшого анализа можем сделать вывод, что концептуальное содержание *черта* («носитель зла», «представитель низшего мира», а также бранное слово), в определенной степени является общим для обеих культур, но вместе с этим содержанием при трансляции в другую лингвокультуру, представление об образе черта формируется по-разному, то есть носители различных языков воспринимают один и тот же объект через картину мира родного языка, что делает представление об этом объекте всегда несколько иным. В результате, воссозданный текст перевода может оказать иное эстетическое и художественное воздействие на читателя. Далее, как мы видели, слово *черт* способно давать характеристику человеческим качествам и подчеркивать *двойственность* личности, поэтому сделанные переводчиком необоснованные пропуски в итоге искажают данное в оригинале значение.

в) Передача семантики концепта *сердце* в монгольском переводе

Частотностью употребления в романе кроме *дитя*, исследуемого нами в предыдущей главе, отличается слово *сердце*. *Сердце* – это не только один из жизненно важных органов, но и центральный символ духовной и психологической жизни человека практически во всех мировых культурах и религиозных системах. В понимании русской культуры оно является *центром*, где решаются самые важные *духовные вопросы* (ср.: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы – *сердца* людей», 14/100), что, конечно, имеет корни в

⁴⁴⁷ Это предложение в нашем понимании звучит как предсказание: как-будто отец предсказывает *воскресение* или *преображение* Алеши, в котором сначала горит искра веры («погоришь»), потом гаснет («погаснешь»), т. е. умирает, чтобы в конце концов воскреснуть («вылечишься и назад придешь»).

православной религии. Именно через религиозных мыслителей вошла эта идея в народное сознание, «образуя верхний семантический слой мифологемы *сердце*: оно из слова, обозначавшего собственно орган тела, становится категорией этико-эстетической».⁴⁴⁸

Мотив *сердце*, в том числе и в связи с творчеством Достоевского, многократно становился предметом исследования (см. напр. работы Флоренского, Буланова, Ашимбаевой, Топорова и т. д.⁴⁴⁹). Все эти работы сводятся к тому, что *сердце* является сокрытым центром личности человека, и источником нравственных проявлений. То есть сущность человека определяется тем, что вкладывается в *сердце*. М. Папперт, которая проследила проявление мотива *сердце* в Библии, отмечает, что в библейском каноне *сердце* понимается, с одной стороны, как источник жизни, а с другой – как центр, где воссоединяются все линии сакральной, эмоциональной, душевной и духовной жизни человека⁴⁵⁰, т. е. *сердце* – это один из основных концептов христианской картины мира. В поэтике Достоевского *сердце* занимает особое место, о чем свидетельствует частотность употребления этой лексемы. Очень часто в произведениях автора *сердце* является показателем *целостности, детскости и веры*. Например, об Алеше в самом начале романа говорится, что он «носит в себе иной раз *сердцевину целого*» (14/5), а в дальнейшем *сердце* становится его устойчивым атрибутом. Интересно также, что в тексте оно связывается с такими элементами как *умиление, свет, солнце, радость* и т. д., которые, как мы видели выше, входят в концептосферу *дитя*. Напр.: «И чувствует он еще, что подымается в *сердце* его какое-то никогда еще не бывалое в нем *умиление*, что

⁴⁴⁸ См.: Буланов А.М.: «Ум» и «сердце» в русской классике. Изд. Саратовского университета, 1992, с. 88.

⁴⁴⁹ Флоренский П. А.: *Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах*. М., 1914, Буланов А. М.: указ. соч., и его же.: Святоотеческая традиция понимания «сердца» в творчестве Ф. М. Достоевского // *Христианство и русская литература*. Спб., 1994, с. 270–306, Топоров В. Н.: О сердце в ранних произведениях Достоевского // *Russian Croatian and Czech and Slovak Polish Literature*. LIV–I/II/III, July – August – October, 2003, с. 299–395, Ашимбаева Н. Т.: Сердце в произведениях Достоевского и библейская антропология // *Достоевский и мировая культура*. Альм. № 6, Спб., 1996. Достаточно глубокий обзор философских трактатов о *сердце* дается в диссертационной работе Марианн Папперт, в которой вырисовывается русское духовное представление об этом архетипическом концепте. См.: Pappert M.: *Az „Oblomovizmus” megfogalmazásai I. A. Goncsarov Oblomov című regényében*. Doktori disszertáció. Bp., 2013, с. 104–111.

⁴⁵⁰ Ср.: Pappert M.: A „szívvel értés” A félkegyelmű és az Oblomov című regényben // *Puskintól Tolsztojig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészetten köréből 2*. Szerk.: Kovács Á. Bp., 2006, с. 193–196.

плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-тотакое, чтобы не плакало больше *дите*, [...]. И вот загорелось все *сердце* его и устремилось к какому-то свету, и хочется ему жить и жить... » (14/456–457) или: «[ж]ажда поделиться *радостью* и *восторгом* своим со всеми и вся, излиться еще раз в жизни *сердцем* своим...» (14/148). Именно это обстоятельство является мотивировкой нашего выбора.

Образ *сердца* делается у Достоевского магнитом, притягивающим весь спектр душевных состояний героев. *Сердце* в его произведениях может быть *гордым, добрым, тихим, отчаянным, высшим, больным, завистливым* и т. д. Оно может *дрожать, мечтать, мучиться*, и даже *решать идеи*. В дальнейшем, на основе примеров из текста посмотрим, передается ли в переводе адекватно эта богатая семантика *сердца* оригинала:

- ***Сердце как источник горячей и бесконечной любви:*** «[п]ривязался всею *горячею первою любовью* своего неуголимого *сердца*» (об Алеше и его любви к Зосиме; 14/18) – «[ү]л ханах *сэтгэлийнхээ анхны халуун хайраар* татагдан биширсэн явдал юм» (28; досл.: «привязался *первою горячею любовью* своей неуголимой *души*»). *Сердце* заменено синонимом *душа*, но тем не менее сохранилось значение оригинала. Есть и другой пример, с такой же семантикой: «очень многие даже любили его *всем сердцем, горячо и искренно*» (14/28) – «олон хүн түүнд *унэн зүрхнээсээ* хайртай» (досл.: «многие любили его от *чистого сердца*»); но при переводе не учитывались наречия *горячо* и *искренно*, вследствие чего исчезли эмоционально-экспрессивные и стилистические оттенки оригинала, не говоря уже о том, что в оригинале стоит «всем сердцем», что не случайно, так как тут важен эффект *целостности сердца*: любящие его (старца – В. Э.) не сомневаются, в их *сердцах* нет борьбы добра и зла, а есть чистая *вера* и *любовь*. То есть элемент этот передается с потерей данного в оригинале смыслового пласта.
- ***Сердце, способное проявлять сущность человека (т. е. в нем собраны человеческие качества:***
 - «Чистые в *душе* и *сердце* мальчики» (о школьниках; 14/19) – «[з]үрх сэтгэл ариун хөвүүд» (30; досл.: «мальчики с чистым сердцем и душой»). *Зүрх* = *сердце*, *сэтгэл* = *душа*, т. е. адекватный перевод, где

совпадают словесные компоненты обоих языков и акцентируется свойство *сердца* проявлять *сущность человека*.

- «[в] отчаянном *сердце*» (14/60) – «цөхөрсөн *сэтгэл*» (72; досл.: «отчаянная душа/сердце»). В монгольском языке *сэтгэл* (досл.: «душа») – это синоним слова *зурх* (досл.: «сердце»). И в литературной, и в разговорной речи эти слова часто употребляются как устойчивое словосочетание. Вообще, в монгольском языке отмечается большое число подобных, т. н. «парных слов» (напр.: *зовлон жаргал* = *судьба*, досл.: «горе и счастье»; *цаг агаар* = *погода*, досл.: «время и воздух»), квалифицируемых как устойчивые номинативные словосочетания с сочинительной связью, чего нет в русском языке. Компоненты устойчивых словосочетаний (*зурх сэтгэл*) соотнесены всегда с функцией именованного одного отдельного факта действительности (*сердце*), поэтому в дальнейшем их будем считать эквивалентами. Тем не менее нельзя оставить без комментария то, что в оригинале преднамеренно употребляется лексема *сердце*, обозначающий орган тела, эквивалентом которого является лексема *зурх*. Лексема *сэтгэл* никогда не употребляется для обозначения мышечного органа.
- «*Сердце* он имел весьма беспокойное и завистливое» (о Ракитине; 14/79) – «*Сэтгэл* их тогтворгүй, бас атаархуу» (91; досл.: «душой очень непоседливой и завистливой»).
- «[в]едь я *сердцем* нежная, глупая» (о Грушеньке; 14/139) – «би чинь уяхан *сэтгэлтэй* тэнэг амьтан» (156; досл.: «я ведь глупое существо с нежной душой»). В русском варианте эпитеты *нежная* и *глупая* относятся к *сердцу*, в переводе же только нежность придается *душе/сердцу*, а *глупость* передана как особенность сущности Грушеньки вообще, а не как свойство *сердца*.
- «в кротком и боязливом *сердце* его» (14/266) – «номхон хулчгар *зурхэндээ*» (293; досл.: «в кротком и боязливом сердце»). Пример полного совпадения.
- «[в]ы искренни и *сердцем* добры» (14/54) – «илэн далангүй сайхан *сэтгэлтэй* хүн байна» (65; досл.: «у вас искренняя/откровенная и добрая душа»). В монгольском языке *сайхан сэтгэлтэй* (букв.: «с

хорошей/красивой душой») – это устойчивое сочетание, означающее «добрый», поэтому у переводчика не было выбора при подборе подходящего слова.

- **Сердце – носитель тайн:** «[о]н свят, в его *сердце* тайна обновления для всех, та мощь, которая установит наконец правду на земле» (14/29) – «тэр бол гэгээнтэн, бүх хүмүүнийг шинэчлэн хувилгах нууц, бас эцсийн бүлэгт газар дээр үнэнийг тогтоох хүч тэнхээ түүний *зүрхэнд* буй» (40; досл.: «он свят, в его сердце тайна обновления для каждого человека, и наконец сила установления правды на земле»). В оригинале *сердце* – это носитель тайны, и смысл этот в основном передан без искажения, если не считать того, что хотя и не значительно, но изменилась структура предложения.
- **Сердце, способное любить деятельно:** «[с]ердце Алеши не могло выносить неизвестности, потому что характер любви его был всегда деятельный» (14/170) – «Алешагийн хайр хэзээ ч идэвхтэй шинжтэй байсан болохоор түүний *зүрх* тодорхой бус байдлыг тэсэж эс чадах бөлгөө» (190; досл.: «любовь Алеши была всегда активного характера, поэтому сердце его не могло выносить неизвестности»). В монгольском варианте искажается не только порядок слов оригинального предложения, но и семантический потенциал слова *сердце*, так как выражение *активная любовь* вместо *деятельной любви* снимает религиозный подтекст данного фрагмента. Как известно, тут имеется в виду «осмотрительная, деятельная любовь» (14/290), которую надо воспитать в себе и которая, по учениям Зосимы, есть прямой путь к богу. Ср.:

Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно. [...] Опытом *деятельной любви*. Постарайтесь любить ваших ближних *деятельно* и неустанно. По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете, и никакое сомнение даже и не возможет зайти в вашу душу. Это испытано, это точно (14/52).

Дальнейшее наблюдение над текстом показало, что *сердце* Достоевского может также:

- **грезить:** «Вот о чем *грезилось сердцу* Алеши» (14/29) – «Алешагийн *зүрх* ийм л юмыг *мөрөөдөж* байлаа» (40; досл.: «вот о чем мечтало седце Алеши»). Слово *мечтать* – это синоним слова *грезить*⁴⁵¹, но оно не передает полностью содержание последнего. Этимологически слово *греза*⁴⁵², от которого происходит глагол *грезить*, имеет связь с лексемой *грех*, что не отражается в переводе. Это значит, что применением глагола *мөрөөдөж* (досл.: «мечтать»), религиозный подтекст опять же полностью снят.
- **дрожать:** «Особенно же *дрожало* у него *сердце*» (14/29) – «Алешагийн *зүрх* булиглан *догдолж*» (39; досл.: «сердце Алеши пульсировало и волновалось»). Глагол *булиглах* в монгольском употребляется только при описании характера и действий *сердца*, чаще всего в литературном языке и означает приблизительно «пульсировать», «быстро, бурно стучать». Выражение это, хотя звучит ярко, не передает в точном виде образность оригинала, тем более, что в монгольском существует эквивалентное выражение *зүрх чичрэх* (досл.: «сердце дрожит»), которое легко воспринимается монгольским читателем и не создает впечатления неестественности, несвойственности общепринятым нормам монгольского языка.
- **ужаснуться:** «[у]жаснулся я в *сердце* моем» (14/259) – «*зүрх* маань *шимширээд* явчихсан юм» (285; досл. «заныло сердце мое»). Деепричастие *шимширээд* происходит от глагола *шимширэх* (знач.: 1. «что-тоноет (в теле)»; напр.: *сердце ноет*, 2. «раздробиться», «разделиться», «расчлениваться», «претерпеть утрату, убыток»)⁴⁵³. То есть в переводе акцент ставится на *боль*, а не на *страх* и *ужас*, как это было в оригинале.
- **раздражаться:** «*раздражает* в большинстве случаев *сердце*» (14/59) – «ихэнхдээ *голоос дургүй хүргэхээс* цаашгүй» (71; досл.: «в большинстве случаев только и делает, что рождает внутри отвращение»). Тут *сердце* заменено лексемой *внутри*, вследствие чего теряется образность оригинала.

⁴⁵¹ См.: Ожегов С. И.: указ. соч., с. 148.

⁴⁵² Ср.: связь с *groi-z-ā*, родственного лтш. *grèizs* «косой», лит. *graižas* и далее – ст.-слав. *грѣхъ*, русск. *грех* < **groi-s-o-*, сюда же русск. диал. *нагрезить* «сделать ч.-л. плохое, причинить ущерб». См.: Фасмер М.: указ. соч., Т. 1, с. 455.

⁴⁵³ См.: Цэвэл Я.: указ. соч., с.848.

- **заботиться:** «[о]н очень *заботился* про себя, в *сердце* своем» (14/31) – «тэрээр *дотроо* ихэд *санааширан зовж* байсан» (42; досл.: «он очень заботился про себя»). Здесь мы видим еще один пример необоснованного пропуска, так как в оригинале акцент ставится на способность *сердца переживать* и *заботиться*, что из перевода совсем отсутствует.
- **веселиться:** «*Развеселила* ты мое *сердце*, мать» (14/49) – «эх чи *сэтгэлийг* минь *сэргээлээ*» (60; досл.: «мать, ты душу ободрила»); «[с]ердце *веселится*, глядя на этого ангела» (14/138) – «энэ сахиусыг харахаар *сэтгэл* хөхин *баясаад* байх юм» (154; досл.: «глядя на этого ангела душа веселится»); «*сердце* как в раю *веселится*» (14/283) – «зүрх минь диваажинд байгаа мэт *хөгжин булгилж* байна» (311; досл.: «весело бьется сердце мое как в раю»). Как мы видим, не всегда удалось переводчику передать свойство *сердца* (ср.: орган человеческого тела, которое может переполняться *весельем*).
- **мучиться:** «Но благодарите творца, что дал вам *сердце высшее*, способное такую мукой *мучиться*» (14/66) – «Гэхдээ ийм *зовлон эдлэж* чадах *эрхэмсэг зүрх* заяасанд нь та Бүтээлчид талархалах хэрэгтэй» (77; досл.: «вам надо благодарить Творца⁴⁵⁴ за то, что дал вам такое почтенное сердце, способное такую муку испытывать»). Слово *эрхэмсэг* в монгольском языке употребляется при выражении уважения, в смысле «почтенный, уважаемый», поэтому оно может стать эквивалентом слова *высший*. А что касается словосочетания *мукой мучиться*, то перевод явно не соответствует стилю оригинала, хотя смысл его сохранился. Дело в том, что повтор слов носит функцию усиления – тут подчеркивается свойство характера Ивана заниматься главными вопросами бытия; его воспроизведение в переводе было бы возможным без всяких трудностей: *мукой мучиться* = *зовлонгоор зовох*. Так, сохранение стилистической интенции автора – передачи смыслов однокоренными словами – отходит на второй план, уступая приоритет передаче информативного компонента, вследствие чего текст восстанавливается со значительной потерей выразительности.
- **сжаться:** «[у] него вдруг больно *сжалось сердце*» (14/72) – «зүрх нь гэнэт хүчтэй *базлаж*» (84; досл.: «сердце его вдруг сильно сжалось»). Перевод тут вполне соответствует духу и смыслу подлинника.

⁴⁵⁴ Еще один пример того, что в монгольском тексте все синонимы *бога* (в данном случае: *творец*) написаны прописной буквой.

- **предчувствовать:** «Так *сердце предчувствовало*» (14/137) – «Тэгж *совин татаад* байсан юм» (154; «так мне предчувствовалось»). *Совин татах* – это устойчивое словосочетание, означающее «предчувствовать». В переводе таким образом, отсутствует лексема *сердце*.
- **разгореть:** «*разгорелось сердце* милого юноши» (14/267) – «ялдам хөвүүний *сэтгэл юу юугүй догдлоод* явчихаж» (294; досл.: «душа милого юноши ни с того, ни с сего начало волноваться»). Тут, как мы видим, абсолютно не передается ни стиль, ни точный смысл оригинала.
- **умилиться:** «*Умилилось сердце* мое» (14/259) – *Сэтгэл зүрх* маань *уяран баясаж*» (286; досл.: «сердце мое умиленно радовалось»). Слово *умиление* обладает ярко выраженной православной коннотацией, что трудно передается в переводе. Лексема *уярах* в монгольском языке имеет значения: 1. «Душевное состояние» (чувство любви, обиды, жалости, сострадания; восторг, троганье, сочувствие); 2. «Умягчение твердого материала» (напр.: таяние льда). Это значит, что при употреблении этой лексемы, хотя она больше всего передает смысл оригинала, для монгольского читателя православный подтекст остается скрытым. Таким образом, эффект целостного восприятия этого фрагмента при переводе значительно ослабевает.
- **подсказывать чувства:** «„Дура ты, вот ведь кого ты любишь”, – так сразу и *шепнуло сердце*» (14/396) – «*Зүрх* минь: „Чи бол тэнэг толгой, чи энүүнд л хайртай шүү дээ” гэж шууд *шивнэсэн*» (431; досл.: «Сразу шепнуло сердце мое: „Дурная ты голова, вот его же ты любишь”»). Перевод тут можем считать адекватным, так как в обоих языках *сердцу* отведена функция – решать судьбу человека и сделать правильный выбор.
- **окаменеть:** «*[с]ердце* их ... опять *окаменело*» (14/160) – «*[з]үрх нь дахиад чулуужсаныг...*» (179; досл.: «сердце их опять окаменело» – пример дословного перевода, в котором все компоненты заменены эквивалентными средствами.
- **сострадать:** «*[в] сердце* его шевельнулось *сострадание*» (14/172) – «түүнийг *өрөвдөх сэтгэл* гөхөлзөөд иржээ» (192; досл.: «чувство сострадания шевельнулось в нем»). Монгольское слово *өрөвдөх* имеет значения «жалеть, сочувствовать», но может быть также эквивалентом русского *сострадание*, так как оно является сочетанием слов *өр* (досл.: «долг») и *өвдөх* (досл.: «болеть»); т. е. в структуре обоих слов подразумевается кто-то (*сострадать* = «совместно

страдать») или что-то(*өр*, означ. «долг»), заставляющее чувствовать боль за другого. Тем не менее лексема *сердце* не получило необходимого отражения в тексте перевода.

- **прощать**: «[с]ердце мое ей все прощает» (14/194) – «зүрх түүнийг өршөөж байгаа» (215; досл.: «сердце мое прощает ее»). Перевод тут вполне соответствует оригиналу, если не считать одну небольшую неточность: в оригинале *сердце* прощает *все*, т. е. то, что является результатом действий человека (напр.: грехи или пакости), тогда как в переводе стоит *ее*, т.е. производителя действия – субъекта. Но так как внимание наше концентрируется на свойство *сердца*, которое передано адекватно, то можем считать перевод удачным.
- **петь**: «[б]лагословляю восход солнца ежедневный, и *сердце* мое по – прежнему поет ему» (14/265) – «зүрх наранд урьдын адил баярдан дуулна» (292; досл.: «сердце по-прежнему радостно поет солнцу»). В переводе дословно передано действие *сердца* (поет), но в то же время смысл высказывания претерпел существенный ущерб. В подлиннике старец благословляет *восход солнца* (= молодость), а затем объясняет, что уже «более любит *закат его*» (= старость), и с тем *умиление, примирение, всепрощение*). Смысл этот и ключевые и многозначные метафоры Достоевского (напр.: *восход солнца*) остались без выражения.
- **плакать**: «[р]адостно плачет *сердце*» (14/265) – «[з]үрх минь баярлан уйлж байнам» (292; досл.: «сердце радостно плачет»). И в этом случае видим пример адекватного перевода, в котором имеется правильное словарное соответствие, созвучное с требованиями монгольского языка.

Конечно, этими примерами, сопровождающими образ *сердца*, поэтический репертуар Достоевского не исчерпывается. Но на основе сделанного выше исследования можно заключить, что фрагменты текстовой репрезентации концепта *сердце*, передаются в переводе большей частью адекватно. Достоевский рисует богатую палитру ощущений и эмоций *сердца*: оно может *веселиться, плакать, предчувствовать, сострадать, окаменеть, петь, дрожать* и т. д. В большинстве случаев переводческие эквиваленты для передачи семантики концепта *сердце* совпадают или являются близкими синонимами, что связано с универсальностью понятия. Тем не менее передача

православного подтекста, составляющую специфику русского мышления, представляет трудность для переводчика. Элементы, обладающие ярко выраженной православной коннотацией (напр., *умиление*) и несущие специфические смыслы авторского мировоззрения передаются с потерей. Например, в некоторых местах перевода снята религиозная окраска слова, что значительно снижает его семантический потенциал и нарушает единство как православной картины мира, так и концептосферы романа. После этого интересно будет посмотреть, насколько адекватно переводятся языковые и образные репрезентанты концепта *дитя*, поэтому в следующем параграфе мы намерены сопоставить текст Достоевского и его перевод на монгольский язык с целью обнаружить положительные и отрицательные стороны в области воспроизведения указанных элементов оригинала. При этом предполагается, что сопоставительный анализ текстов даст нам возможность сделать некоторые выводы по данной проблеме.

3.5.3. Воссоздание вариантов концепта *дитя* на монгольский язык

Концепт *дитя* в романе «Братья Карамазовы» имеет разнообразные средства репрезентации и реализуется как через прямые, так и косвенные номинации, о чем уже говорилось в предыдущей главе. Это опять-таки свидетельствует о самобытности языка Достоевского; специфичны и многогранны его приемы словоупотребления, вследствие чего переводчики считают его одним из наиболее сложно переводимых русских авторов. Поэтому в данной главе исследования ставится задача определить, насколько адекватно воспроизводит переводчик особенности словесного набора, которыми автор оригинального текста реализует феномен *дитя*, какие элементы подлинника остаются непередаваемыми, как точно сохраняется авторская манера повествования.

а) Общеязыковые наименования

- *дитя/дети*: «насилуют женщин и *детей*» – «эмс *охидыг* нь хүчирхийлнэ» (досл.: «насилуют женщин и *дочерей*»); «при чем тут *дети*» – «хүүхэд энд ямар хамаа

байна» (досл.: «при чем тут *ребенок*»); «*дитя* вырастет» – «*хүүхэд* том болно» (досл.: «*ребенок/дитя* станет большим»); «воскреси *дитя* мое» – «миний *хүүхдийг* сэхээж аль» (досл.: «воскреси моего *ребенка*»). Как мы видим, кроме первой, уточняющей формулировки, во всех случаях стоит одно и то же слово: «*хүүхэд*» («ребенок»).

- **ребенок:** «мертвый *ребенок*» – «*үхсэн охин*» (досл.: «мертвая *девочка/дочь*» – употребление выражения *девочка/дочь* вместо общеязыкового *ребенок*, скорее уточняет, чем искажает значение, данное в оригинале); «на *ребенке* некому было бы переменить рубашонку» – «*муу хүүхдийн* цамцыг солиод огчих хүн ч олдохгүй байх» (досл.: «на *бедном ребенке* наверное некому было бы переменить рубашку» – добавлен эпитет *бедный*, которого нет в оригинале, и который придает морально – нравственный оттенок высказыванию рассказчика. *Муу* в монгольском языке имеет дальнейшие значения: «плохой, дурной, нехороший, худой, паршивый, негодный» и т. п. В сочетании с *ребенком* удачнее было бы употребить синоним *хөөрхий*, в котором доминирует значение «бедняга», «нуждающийся», «жалкий»); «бросил своего *ребенка*» – «*хүүгээ* хаячих нь тэр» (досл.: «бросил своего *сына*» – хотя переводчик употребляет лексему *сын* вместо *ребенка*, значение не искажается).
- **ребята:** «эх вы, *ребята*» – «ээ, *багачууд* та нарыг уу» (досл.: «эх, вы *маленькие*», но можно перевести и как *ребята*). Слово *багачууд* происходит от слова *бага* (досл.: «мало», «малый», «маленький», «младший») с помощью собирательного аффикса –*чууд*, который одновременно выражает множественное число. Напр.: *монгол* + *чууд* = *монголчууд*, т. е. «монголы»; *идэр* (досл.: «юный») + *чүүд* = *идэрчүүд*, т. е. «юные», «юность»; *том* (досл.: «большой») + *чууд* = *томчууд*, т. е. «взрослые». Слово *багачууд* в монгольском языке всегда является антонимом слова *томчууд* и означает «дети», «ребята». Поэтому перевод можем считать адекватным.
- **мальчик:** «маленький *мальчик*» – «жаахан *банди*» (полное совпадение); «чистые в душе и сердце *мальчики*» – «зүрх сэтгэл ариун *хөвүүд*» (досл.: «*мальчики* с чистым сердцем и душой» – не полное совпадение, но вполне подходящий эквивалент); «этот *мальчик* есть ... тот давешний *школьник*» – «тэр *жаал* ... сургуулийн хүү мөн» (досл.: «этот *мальш* есть тот *школьный мальчик*» – перевод в этом случае имеет существенные недостатки с точки зрения монгольского читателя, так как звучит не очень естественно).

- **девочка:** «бедная *девочка*» – «хөөрхий *охин*» (полный эквивалент); «*девочку*, дочку чиновника» – «тэр *охиныг*» (досл.: «ту девочку»; словосочетание *дочку чиновника* совсем пропущено).
- **младенец:** «родила младенца» – «хүүхэд гаргачихсан» (досл.: «родила *ребенка*»); «*младенец* лежал подле нее» – «*улаан нялзрай амьтан* хажууханд нь ойчсон» (досл.: «новорожденное существо упало подле нее». Выражение *улаан нялзрай* употребляется только тогда, когда речь идет о только – что родившемся ребенке, где *улаан* означает «красный», а *нялх, нялзрай* – «новорожденный, ребенок, который не достиг еще месяца с роду»).
- **сын:** «блудный *сын*» – «төөрөгдсөн хүү». Для монгольского читателя выражение это не имеет той богатой семантики, которая присуща евангельскому образу, поэтому реципиент в этом случае скорее всего понимает то, что есть в дословном переводе: «заблудившийся сын». Это значит, что перевод точен, но поэтичность и образность оригинала утрачивается; «слабый сын» – «дорой хүү» (досл.: «слабый сын»). В обоих примерах перевода не изъясняется, что речь идет о *ребенке*, так как в монгольском языке *хүү* имеет значения «сын», «молодой человек», «любимый человек» и т. д.
- **дочь:** «исцелившую *дочь*» – «эдгэрсэн *охиныг*» (досл.: «излечившуюся *девочку/дочь*»); «родная *дочь*» – «төрсөн *охин*» (эквивалент). Монгольская лексема *охин* – это общеязыковая единица, имеющая значения «дочь», «девочка», «ребенок женского пола», «молодая женщина», поэтому при употреблении обычно сопровождается изъяснительными придаточными. Напр.: *төрсөн охин* (досл.: «родная дочь»), *ач охин* (досл.: «внучка»), *ууган охин* (досл.: «старшая дочь»), *охин тулга* (досл.: «теленек женского пола, телка») и т. д. Это значит, что перевод, как и в случае слова *сын*, не отражает до конца значение, данное в подлиннике.
- **школьник:** «связался со *школьниками*» – «сурагчидтай орооцолдов» (досл.: «связался с *учениками*»; «маленькую кучку *школьников*» – «сургуулийн хэдэн хүүхэд» (досл.: «несколько *детей* из школы»).

б) Ласкательные наименования

- **детки:** «одних *деток*» – «зөвхөн хүүхдийн» (досл.: «одних *детей*») – в этом случае нет уменьшительно – ласкательной формы, данной в оригинале, поэтому

теряется эмоциональность высказывания; «*детки презренных*» – «адлагдсан хүүхдүүд» (досл.: «*дети презренные*») – неточный перевод, так как не передает не только эмоциональную окраску высказывания, но и его смысл. В оригинале презренными были *родители*, а в переводе – *дети*. Вообще, смысл, выраженный уменьшительно-ласкательными суффиксами, трудно передать на монгольском языке, но об этом уже говорилось выше.

- **бедняжка:** «бедняжка» – «хөөрхий амьтан» (досл.: «бедное существо»)
- **младенчик:** «сыночка *младенчика*» – «нялх хүүгээ» (досл.: «новорожденного сына»).

в) Просторечные формы

- **дите:** «„дите“, а не „дитя“» – «„нярай“ гэхгүй „нялзрай“». В этом случае перевода мы столкнулись с проблемой, имеющей несколько аспектов. Во-первых, монгольские *нярай* и *нялзрай* не являются эквивалентами *дитя* и *дите*, так как нет между ними той существенной разницы, которая ощущается в русских вариантах. Как известно, *дите* – это просторечная форма слова *дитя*. Для монгольского языкового сознания слова *нярай* и *нялзрай* не существуют отдельно. Это подтверждается при анализе словарных источников: значение обоих слов – «новорожденный ребенок», при том они употребляются и в виде словосочетания. Выше, в связи с переводом слова *младенец* мы уже встречались с выражением *улаан нялзрай*, которое употребляется в разговорной речи и только тогда, когда речь идет о только-что родившемся ребенке и имеет экспрессивный характер. Поэтому, может быть, удачнее было бы выбрать это словосочетание вместо простой формы *нялзрай* для перевода *дите*, тем более, что в нем больше чувствительности, хотя и так не передается тот национально-специфический колорит, который содержится в просторечной форме *дите*. Во-вторых, предложение, из которого мы выделили изучаемое словосочетание, в переводе искажает оригиналу. Предложение подлинника выглядит так: «И поражает Митю то, что он сказал по-своему, по-мужицки: „дите“, а не „дитя“. И ему нравится, что мужик сказал „дите“: жалости будто больше» (14/456). В переводе: «Улаач „нярай“ гэхгүй „нялзрай“ гэж өөрийнхөөрөө хээгүй хэлсэнд Митя гайхарч байна. „Нярай“ гэж хэлсэн нь нь илүү өрөвчхөн санагдаж Митяд аятайхан байна» (494; досл.: «Митю удивило, что ямщик сказал по-своему и

просто „дите”, а не „дитя”. Ему понравилось, что он сказал „дитя”, как будто так больше жалости»). Из дословного перевода видна ошибка, которая является, наверняка, результатом невнимания переводчика: во втором предложении вместо *нялзрай (дите)* стоит *нярай (дитя)*, в результате получается путаница, так как в подлиннике акцент ставится именно на мужицкое *дите*. Хотя в этой части нашей работы мы ставим фокус на проблемы воспроизведения переводчиком различных форм концепта *дитя*, не можем оставить без комментария один недостаток перевода. В приведенных выше примерах из оригинала дважды встречаемся со словом *мужик* (точнее со словами *по-мужицки* и *мужик*). В переводе же они не отражаются: вместо *мужик* стоит *улаач (ямицки)*, а наречие *по-мужицки* совсем пропущено. А между тем, в подлиннике именно этот элемент проявляет идейно-художественный замысел автора. Стоит только вспомнить представления Достоевского о роли простого русского народа. Ведь не раз подчеркивается, что *дите* сказано *просто, по-мужицки*, и поэтому в нем больше *жалости*. *Мужик*⁴⁵⁵ в русском языке обозначает крестьянина, а также простого человека или простолюдина, у которого свой язык, своя культура и свои ценности, что получило яркое выражение в тексте Достоевского. В переводе же, как мы видели, стоит *ямицки*, а в других местах романа употребляется просто *эр*⁴⁵⁶ (досл.: «мужчина») или *тариачин* (досл.: «земледелец»); *мужицкий стол* воспроизведен как «простой деревянный стол без узоров» (14/180). Ср.: «ердийн нэг хээ шаагүй дөрвөлжин модон ширээ» (200). В лексико-морфологическом плане особенной чертой этого отрывка текста является частое употребление слов с уменьшительно-ласкательными суффиксами (ср.: «ручки голенькие»; «кулачонка»; «одежонка»; «хлебушка» и т. д.), которые отражают особое любовное отношение Мити к простым деревенским людям – к дите, к бабам и к мужику. Все это опять-таки не передано в монгольском варианте. Из этого выходит, что культурные коннотации, дополняющие основное содержание концепта *дите*, а также

⁴⁵⁵ *Мужик* в словаре Ожегова объясняется: 1. Крестьянин (в противопоставлении горожанину) (устар.). 2. То же, что мужчина (прост.). Дельный м. Он м. ничего. 3. То же, что муж (в 1 знач.) (прост.). 4. Невоспитанный, грубый человек (устар.). См.: Ожегов С. И.: указ. соч., с. 367.

⁴⁵⁶ Напр.: Это *мужик* русский, труженик (14/83) – орос *эр*, хөдөлмөрчин орос (96; досл.: русский мужчина, русский труженик); [ч]то ж мне *мужиком* сделаться аль пастушком? (14/99) – би *тариачин* эсвэл малчин болох юмуу? (113; досл.: мне земледельцем стать или пастухом, что-ли?)

смысловые нюансы авторской концепции не получили отражения в данной части перевода.

- **дитяти:** «с мучителем ее *дитяти*» – «хүүхдээ тамлагчтай» (досл.: «с мучителем *ребенка*») – тут просторечная форма не передана ни объяснением, ни дополнением; «душе *малого дитяти*» – «жаахан амьтдын сэтгэлд» (досл.: «душе *маленьких существ*») – по нашему мнению переводчик здесь предлагает удачный вариант, близкий носителю монгольского языка, помимо этого в высказывании чувствуется жалость и сочувствие.
- **девчонка:** «не дразнили „девчонкой”» – «„охиноор” даажигнахаа больсон» (досл.: «не дразнили „девчонкой”») – здесь употреблена простая форма *охин*, вследствие чего не получили отражения фамильярность и развязность оригинального выражения.

г) **Синонимы:**

- **поросяточки:** «*поросяточки* маленькие» – «бяцхан *торойнууд*» (досл.: «крохотные поросята»);
- **цыпленок:** «для тебя [...] *он цыпленок*» – «чамд л *ангаахай*» (досл.: «только для тебя цыпленок»);
- **бесенок:** «Бесенок» – «чөтгөрийн хүүхэд» (досл.: «ребенок черта»)
- **жеребенок:** «жеребенок» – «унага» (досл.: «жеребенок»). На словесном уровне тут можем говорить об эквивалентности, но если слово вставить в контекст, то смысл оригинала полностью искажен. В подлиннике предложение выглядит так: «А знаете, я хочу жать, рожь жать. Я за вас выйду, а вы станьте мужиком, настоящим мужиком, у нас жеребеночек, хотите?» (15/21). За игрой слов, как это замечалось раньше, кроется мысль о семье, где *рожь жать* = «рожать», *вы станьте мужиком* = «вы станьте мужем», а *у нас жеребеночек* = «у нас же *ребеночек*». Смысл этот совсем отсутствует из перевода. Ср.: «[б]и хадмаар байна, хөх тариа хадмаар байна. Би тантай сууна, та тэгээд тариачин, жинхэн тариачин эр болно, манайх унагатай болно, тэгмээр байн уу?» (565, досл.: «я хочу жать, жать зелень. Я за вас выйду, а вы станете земледельцем, настоящим земледельцем, у нас будет жеребенок, хотите?»).
- **голубчик:** «голубчик» – в переводе этот многоговорящий образ не получил отражения вообще. В большинстве случаев он переведен как *хонгор минь* (досл.:

«дорогой мой»), свойственно в связи с Алешей и один раз в связи с Маркелом, братом старца. Но есть случаи, когда переводчик предпочитает слова-обращения типа *эрхэм ээ* (досл.: «уважаемый»), например, в связи с Митей; *эрхэмтэн минь* (досл.: «мой уважаемый») или оценочно-маркированное обращение *эвийс минь* (досл.: «мой бедный/жалкий») в связи с Зосимой; и только однажды употребляется словосочетание *тагтаахайнууд минь* (досл.: «голуби мои») в связи со школьниками, на похоронах Илюши. Это говорит о том, что переводчик игнорировал значимость этого элемента текста, и заменил их синонимами. Причиной этому может быть, во-первых, стремление переводчика не повторяться, во-вторых, в монгольской языковой культуре подобные обращения являются «чужими». В результате ослабевает степень выразительности повтора, как неотъемлемого компонента структурно-семантической организации художественного текста. Таким образом, на основе перевода монгольский читатель не сможет обнаружить те семантические связи (имеется в виду связь с концептом *дитя*), которые были в оригинале.

- **ангел** – слово *ангел*, имеющее большую роль с точки зрения нашего исследования, как мы обнаружили, оказало некоторую трудность переводчику. Оно в переводе было воспроизведено всевозможными синонимами. Напр.: *Бурханы сахиус* (досл.: «божий талисман»); *жигуурт сахиус* (досл.: «крылатый талисман»); *тэнгэрийн элч* (досл.: «посланник неба»); *Бурханы биелсэн сахиус* (досл.: «талисман в божей плоти»). *Сахиус*⁴⁵⁷ – это талисман (или просто вещь), имеющий образ известных богов из буддийской и языческой религии, носимый на шее, для предохранения от болезней, чар и других несчастий, но употребляется также для обозначения обличия бога (напр. статуи Будды). Как мы видим, в переводе полностью теряется значение образа. Далее, отмечаются потери семантических нюансов, что говорит об отсутствии внимательного отношения к авторскому слову, но в то же время нельзя забывать и о том, что словарный состав и синтаксическая структура языков не совпадают, что оказывает дополнительную трудность.
- **зерно**: «пшеничное *зерно*» – «буудайн *үр*» (полное совпадение); «самое малое *зерно*» – «өчүүхэн *үр*» (досл.: «крохотное зерно»). В художественной системе «Братьев Карамазовых» из всех значений мотива *зерно* наиболее яркую

⁴⁵⁷ См.: Цэвэл Я.: указ. соч., с. 473.

реализацию получает значение «потомство», о чем уже говорилось раньше. Именно посредством этого значения в текстовую ткань романа вплетается мотив *рода – семьи*, который имеет центральное место. В монгольском языке слово *ур* имеет два значения: «зерно, семя, плод» и «потомок, зародыш», которые часто употребляются в повседневной речи; благодаря этому, при простом ассоциативном процессе монгольскому читателю открываются все, выше упомянутые семантические поля, заложенные в мотиве *зерно*, улучшая при этом потенциал истолкования.

Исследование, сделанное нами на предыдущих страницах, было построено на принципах сопоставительного лингвостилистического метода, который дал нам возможность получить некоторую информацию о приемах и способах, которых выбрал переводчик при переводе романа «Братья Карамазовы» с русского на монгольский язык. Подводя итоги, можно сказать, что переводчик, выбирая стратегию перевода, отдал предпочтение комбинированному способу. В основном, он следует способ текстуально точного, приближающегося к дословному, перевода. Но русский и монгольский языки разносистемные, синтаксическая структура и словарный набор не совпадают, поэтому возникает дополнительная трудность при составлении предложений, так как нельзя механически переносить строй русского языка. Особенную трудность при переводе, как мы видели выше, имело воссоздание христианской лексики, а также элементы русской картины мира (категория времени, пространства, концепт *сердце* и т. д.), широко представленные в романе. При переводе элементов христианской лексики переводчик пользуется буддийскими терминами, при этом, как правило, происходит существенное искажение важных коннотаций семантики религиозных концептов. В некоторых случаях наблюдается прием механической передачи (способ прямого заимствования слов). Так, например, некоторые понятия, свойственные общехристианской лексике (напр.: Евангелие), транспортированы без изменений и объяснительных комментариев, что оказывает реципиенту перевода существенные трудности для восприятия.

В практике перевода, как известно, невозможно обойтись без определенных пропусков, изменений, которые не влияют на общее содержание оригинала, но

абсолютно недопустимо искажение смысла. К сожалению, анализ показал, что в некоторых местах смысловые нюансы авторской концепции не получили отражения из-за необоснованных пропусков, что демонстрирует недостаточное внимание переводчика к особенностям индивидуального стиля Достоевского. Напр., грубой ошибкой является многократный пропуск слова *вдруг*, которое, как мы видели выше, важно не только с точки зрения романного времени, но играет значительную роль и с точки зрения построения персонажа. Это частично верно и в случае слов *сердце* или *изба*. Выбор лексических средств имеет решающее значение для адекватной передачи стиля автора в переводе. Поэтому здесь необходимо одновременно учитывать не только смысловую точность, но и стилистическое и экспрессивно-эмоциональное соответствие подлиннику избранных переводчиком средств. Весомым недостатком монгольского перевода «Братьев Карамазовых», как мы указывали выше, является нейтрализация элементов текста, несущих православную коннотацию. В определенных случаях встречается нейтральная передача эмоционально-окрашенных лексических единиц (напр., ласкательные или просторечные формы слова *дитя*), что обусловлено, во-первых, не совсем верными предпочтениями переводчика в пользу использования той или иной лексической единицы при переводе, во-вторых, из-за структурного различия языков (напр., отсутствие уменьшительно-ласкательной формы в монгольском языке). В случаях, когда невозможно использовать принцип эквивалентного перевода, необходимо компенсировать утерянную эмоциональную окраску, как это было, например, в случае добавления местоимения *мой* (*минь*), передающего теплоту и непосредственность звучания фразы. Далее, сопоставительный анализ текстов показал, что переводчик часто игнорирует данные в оригинале словесные повторы и, при передаче их на монгольский язык, выбирает всевозможные синонимы. Так, сохранение стилистической интенции автора – передачи смыслов однокоренными словами – отходит на второй план, уступая приоритет передаче информативного компонента, вследствие чего текст восстанавливается со значительной потерей выразительности (см. примеры передачи концепта *сердце*). А между тем, ведущие ученые по теории перевода считают, что

переводчику, чтобы полностью воссоздать все особенности оригинала, надо передать не только мысль в отдельных общих чертах, но и нюансы мысли.⁴⁵⁸

На основе вышесказанного приходим к выводу, что для адекватного перевода необходим подробный анализ текста подлинника, включающий не только выявление значимых авторских образов, но и изучение механизмов их зарождения и языкового воплощения. Это значит, что переводчику необходимо приблизиться к пониманию индивидуально-авторских образов как на ментальном, так и языковом уровнях. Ведь, мировосприятие переводчика может не совпадать с мировосприятием автора, поэтому необходимо изучить язык и идиостиль оригинала, чтобы выявить особенности мировосприятия автора, воплощенные в языке произведения. В интервью, вышедшем несколько лет назад в монгольской газете «Өнөөдөр» (см. выше переведенный нами отрывок из интервью), в связи с переводом «Братьев Карамазовых» Гомбосурэн говорит о странности языка Достоевского. Повторы, находящиеся в тексте оригинала он объясняет болезнью автора, что свидетельствует о том, что переводчик не знаком с литературными концепциями, связанными с поэтикой Достоевского, хотя это было бы необходимостью для полного понимания произведений и языка Достоевского, тем более, что правильная трактовка оригинала является залогом успеха в процессе перевода.

Но, несмотря на некоторые существенные недостатки, перевод в общем демонстрирует адекватность передачи смыслового содержания текста оригинала и не оказывает особых затруднений монгольскому читателю, хотя на вопрос о том, производит ли перевод такое же впечатление, как оригинал на исходном языке, на основе нашего анализа не можем дать однородный и исчерпывающий ответ.

⁴⁵⁸ Ср.: Крупнов В. Н.: *В творческой лаборатории переводчика. Очерки по профессиональному переводу*. М., 1976, с. 52.

3.6. Заключение и выводы

Подводя итоги исследования, прежде всего обозначим несколько вытекающих из нашей работы принципиальных положений. Известно, что *детство* было для Ф. М. Достоевского кардинальной темой, к которой он настойчиво обращался на протяжении всего своего творчества. Следовательно, анализ творчества писателя на любом уровне не мыслим без тщательного рассмотрения и осмысления детства в его художественно-философской концепции человека и мира. Приступая к работе, мы исходили из того, что тема детства составляет сложную проблематику, к решению которой можно подойти с разных сторон. Тематизация детства в произведениях писателя сопрягается с индивидуальным художественным опытом освоения материала, закрепленного за понятием детства историко-культурной традицией. Вследствие этого наряду с существующими культурными и художественными представлениями образуется оригинальная и самоценная авторская проекция детства, которая особенно четко проявилась именно в последнем романе писателя. В «Братьях Карамазовых» *дитя* становится одним из основных мотивов и определяет его особенности как в области содержания, так и в области формы, приобретая характер неисчерпаемости, свойственной *концепту*. Отсюда ведущим в диссертационной работе выступает понятие *концепта*, далее – выявление средств реализации концепта *дитя*, этого сложного поэтического образования, которое включает в себе понятийные, образные и ценностные признаки, а также выявление и анализ закономерностей его бытования и функционирования в тексте. В соответствии с поставленной целью материалом был роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». По мере необходимости привлекались и другие произведения писателя, наряду с фрагментами из «Дневника писателя».

В первой части работы мы обратились к «классической» теоретической литературе о Достоевском-романисте, направленной на жанровую типологию поздних произведений писателя. Так, были рассмотрены теории Вяч. Иванова, Б. М. Энгельгардта, Г. С. Померанца, М. М. Бахтина, Л. П. Гроссмана и В. Н. Захарова, а также теории венгерских ученых Д. Кирая и А. Ковача. Затем сделали краткий обзор критической литературы, сосредотачивающейся на жанровом своеобразии романа «Братья Карамазовы». Так как отправной точкой

нашего исследования было изучение концепта *дитя*, немислимого вне категории *семьи*, нам показалось, что рассмотр последнего романа Достоевского в рамках традиции *семейного романа* будет вполне плодотворным, поэтому мы перешли к синопсису работ, связанных с типологией семейного романа. В связи с этим были рассмотрены исследования М. М. Бахтина, А. Н. Богданова, В. А. Надзевецкого, а также теории о жанрах русских формалистов Ю. Н. Тынянова и Б. В. Томашевского. Кроме этого мы опирались и на работы венгерских исследователей, таких как, напр., Т. Горилович, Е. Фюлеп или А. М. Саас Х. После обзора литературы нами была проанализирована эволюция концепции семьи в творчестве писателя, в центре которой стоит понятие «случайного семейства». Наш анализ показал, что ей характерны те же стадии формирования, которые наблюдались при жанровой эволюции семейного романа, а именно – сдвиг от семейной идиллии к ее распаду. В романе «Бедные люди», в линии Вареньки появляется семейная идиллия, корни которой уходят как к начальному этапу западноевропейского романа, так и к православному фольклору, хотя уже видны симптомы «случайного семейства». В повести «Неточка Незванова» фигурирует «странная семья» как прообраз «случайного семейства», но пока его масштабы не велики – остаются в рамках одной семьи. Как мы обнаружили, в «Братьях Карамазовых» уже видны все характерные черты «случайного семейства», вместе с тем расширены масштабы семейных проблем. Таким образом, общественные и нравственные кризисы страны оставили существенные следы на всех изображенных в романе семьях.

Во второй и центральной части нашего исследования мы, исходя из положения, согласно которому концепт *дитя* появляется в романе «Братья Карамазовы» в самом разнообразном виде, и обладает текстообразующим потенциалом, во-первых, поставили задачу раскрыть значение понятия *концепта*, во-вторых, продемонстрировать языковые средства реализации концепта *дитя* и выявить его образную структуру, а в-третьих, определить функцию концепта *дитя* в тексте романа. Эта задача обусловила использованные нами методы концептуального, этимологического и семантико-стилистического подхода к тексту.

Для целостного анализа прежде всего была разработана традиция темы детства в русской литературе, а также был сделан обзор критической литературы, фокусирующей на детскую тему в творчестве Достоевского.

При выявлении значения понятия *концепт* теоретическую основу составили труды таких ученых, как С. А. Аскольдов, Д. С. Лихачев, Ю. С. Степанов, Н. Д. Арутюнова и т. д. При раскрытии образной структуры концепта *дитя* мы опирались на достижения по исторической поэтике таких выдающихся ученых, как О. Фрейдберг, А. Афанасьев или В. Я. Пропп. Кроме того, по ходу анализа ссылаемся на работы К. Г. Юнга, П. Флоренского, Л. В. Карасева, С. М. Толстой, Т. Я. Яценко и мн. др., а также на работы известных достоеведов, которых не будем тут перечислять. Для раскрытия семантического поля концепта *дитя* были использованы этимологические, семантические, толковые и мифологические словари и энциклопедии. Так, мы обнаружили, что концепт *дитя* появляется в романе в самом разнообразном виде. Его репрезентантами могут быть, во-первых, такие небесные существа, как *ангел* и *голубь*, являющиеся постоянными атрибутами Алеши Карамазова (но не только!). Во-вторых, мотивы *солнце*, *свет*, *радость*, проявляющие семантическую общность с *дитя* и характеризующие образы таких героев, как Алеша и Митя Карамазовы, старец Зосима и даже Грушенька. Далее оказалось, что в концептосферу *дитя* входят еще и мотивы *смех* и *улыбка*, характеризующие в первую очередь образы Мити и Ивана. Мотив *зерно/семя*, являющееся центральным в романе, как нами было показано, тоже может быть вариативным репрезентантом концепта *дитя*. Из множественных значений, свойственных ему, наиболее яркую реализацию в тексте получила вариация *семя – потомство*, общепринятая для библейских текстов. Дальнейшее изучение мотива *зерно/семя* показало, что в поучениях Зосимы он обретает особую идейную нагрузку и становится наряду со *светлым воспоминанием*, принесенным с *детства*, еще и ключом *воспитания детей*. Помимо этого мы выявили, что *дитя*, благодаря своей концептуальной потенциальности, связывается и с богатым этимологией и символикой мотивом *камня*.

Наше предположение о том, что концепт *дитя* устанавливает связь с главнейшими идеями романа, проверялась в главе «Функция концепта *дитя*». Анализируя слово *совесть* на основе концептуального исследования

Н. Д. Арутюновой, мы установили, что в нем подразумевается присутствие т. н. «высшего» голоса, с которым человек соотносит свои действия. Имманентный анализ текста показал, что в романе этим «высшим» голосом является *дитя*. Раскрывая тему *совести*, мы проследили, каким персонажам присуще чувство *совести* и оказалось, что оно присуще только тем героям, с которыми так или иначе связывается концепт *дитя*. Например, в рассуждениях Ивана концепт *дитя* соединяется со *страданием* и *безвинностью*, и в то же время указывает на *совестливость* героя и способность его к *состраданию*. Интересно было обнаружить, что рассказ Ивана о страданиях безвинных детей реализует параллелизм между ним и Зосимой, который в своих поучениях приводит подобные факты. Кроме того, рассмотренный нами комплекс *совесть – дитя* в главе «Великий Инквизитор», как было показано, интерпретируется с точки зрения инквизитора, которого заставляют высказаться именно укоры *совести*. В линии Илюши Снегирева связь *совесть – дитя* была показана нами с нескольких сторон, и даже в связи с Федором Карамазовым и Ракитиным было обнаружено содействие этого идейного комплекса, не говоря уже о мальчиках, в линии которых мы видели его особенно яркую актуализацию. Таким образом, мы выявили, с одной стороны, соотнесенность концепта *дитя* с героями, а с другой – с такой важной идеей романа как *совесть*. Дальнейший анализ показал, что концепт *дитя* демонстрирует связь и с такими не менее важными идеями как *ответственность* или *воскресение*. Например, *воскресению* Мити способствует образ бедного *дита*, появившегося в его «вещем» сне, образ и слова юного брата старца заставляют Зосиму преобразить свою жизнь и стать монахом, а рождение *детей* Таинственного гостя способствует открытию тайны о страшном преступлении, совершенном им в молодости. При этом обнаружилось, что описание *воскресения* или *преображения* героев всегда сопровождается элементами, входящими в концептосферу *дитя*. Это такие мотивы, как *солнце*, *птички*, *радость*, *улыбка* или *умиление*.

Результаты сделанного анализа подтвердили наше предположение о том, что концепт *дитя* является существенным, смыслообразующим константом романа «Братья Карамазовы». Как мы показали, он проходит по линии почти каждого героя, активизируя при этом множество мотивов (*ангел*, *голубчик*, *смех*, *улыбка*, *радость* и т. д.), которые в свою очередь могут выступать как в роли

атрибутов персонажей, так и в составе единой системы, организующей сюжетное пространство.

Это значит, что концепт *дитя* обнаруживается на всех уровнях художественного целого «Братьев Карамазовых»: и в языке, и в сюжетно-композиционной структуре, и в системе образов, и даже на уровне проявления авторского идеала. На примерах из текста мы показали, что концепт *дитя* имеет богатую, разветвленную образную структуру, которая выстраивается по принципу семантического сцепления компонентов. Благодаря этому он проходит путь насыщения смыслом и прямо или опосредованно связует смысловые элементы главнейших тем романа. В ходе работы обозначилось несколько точек такого сопряжения (напр., *дитя – совесть*, *дитя – перерождение* и т. д.). Таким образом, концептосфера «Братьев Карамазовых» представляет собой сложную многоуровневую систему, в которой концепт *дитя* получает центральное место и служит своеобразным декодирующим ключом к идейной структуре романа, способствуя при этом выявлению индивидуально-авторских смыслов и метасмыслов.

В главе «Несходные половины юного существа или *двойственность* образов как проявление *незаконченности* героев» рассматривались элементы, делающие зримыми разорванность идентичности героев, находящихся в стадии формирования. Помимо этого, с помощью мотива *незаконченности* мы продемонстрировали, как представляется в романе процесс становления героев, частично связывающий их с *детским* началом. Для этого были детально рассмотрены такие показательные фрагменты, указывающие на несформированность характеров, как например, слово *мгновение* в связи с Митей.

В третьей части работы мы сделали сопоставительный анализ романа «Братья Карамазовы» с его монгольским переводом, в рамках которого были решены такие задачи, как обзор теории перевода, корни которого уходят в эпоху античности, освещение фактов знакомства монгольского читателя с творчеством Достоевского, а также анализ самого текста перевода. Исследование перевода было построено на принципах сопоставительного лингвостилистического метода, основу которого составили работы русских ученых-переводоведов, таких как А. В. Федоров, Я. И. Рецкер, А. Д. Швейцер.

Вопросы полноценной передачи содержания подлинника ставились и в статьях монгольских исследователей, поэтому при анализе мы опирались также на труды Б. Ринчена, Г. Акима и О. Адъяа. Кроме этих работ в базу нашего анализа вошли взгляды У. Эко и П. Торопа, связанные с переводческой деятельностью.

В результате сопоставительного анализа мы получили некоторую информацию о приемах и способах, которых выбрал переводчик при переводе романа «Братья Карамазовы» с русского на монгольский язык. На основе сделанного анализа мы установили, что переводчик, выбирая стратегию перевода, отдал предпочтение комбинированному способу. В основном, он следует способу текстуально точного, приближающегося к дословному, перевода.

Для определения качества перевода анализировались фрагменты, входящие, с одной стороны, в семантическое поле концепта *дитя*, а с другой – репрезентирующие ключевые категории русской национальной и православной картины мира, так как воспроизведение национально-специфических реалий является одним из важнейших вопросов теории переводоведения. К тому же, эти фрагменты входят в состав основополагающих для каждой культуры категорий: *категории времени, пространства и человека*. Так, были проанализированы такие содержательные аспекты категории *времени* как *вечность*, указывающий на круговорот жизни, и *вдруг*, являющийся выразителем т. н. «лихорадочного» времени Достоевского и, будучи знаком *незаконченности* героев, иллюстрирует семантику категории времени в рамках смыслового мира концепта *дитя*. В связи с категорией *пространства* был рассмотрен способ воспроизведения концепта *изба*, являющегося фундаментальным для славянской культуры и в то же время указывающего на общность с концептом *дитя*. Далее были выбраны такие, относящиеся к категории *человека* концепты, как *дитя*, а также *бог*, *черт* и *сердце*, являющиеся коренными для православного мира. При анализе особый акцент получил вопрос о том, сохраняется ли смысловое единство этих концептов в переводе.

В связи с этим наше исследование показало, что особенную трудность при переводе имело воссоздание христианской лексики, а также элементы русской картины мира (категория *времени, пространства, концепт сердце* и т. д.), широко представленные в романе. При переводе элементов христианской

лексики, как мы видели, переводчик пользуется буддийскими терминами, вследствие чего, как правило, происходит существенное искажение важных коннотаций семантики религиозных концептов. В некоторых случаях наблюдается прием механической передачи (способ прямого заимствования слов). Так, например, некоторые понятия, свойственные общехристианской лексике (напр.: Евангелие), транспортированы без изменений и объяснительных комментариев, что может оказать реципиенту перевода существенные трудности для восприятия. В некоторых местах смысловые нюансы авторской концепции не получили отражения из-за необоснованных пропусков, что демонстрирует недостаточное внимание переводчика к особенностям индивидуального стиля Достоевского. Так, грубой ошибкой считается нами многократный пропуск слова *вдруг*, которое, как мы определили, важно не только с точки зрения романного времени, но играет значительную роль и с точки зрения построения персонажа. Это было частично верно и в случае слов *сердце* или *изба*. Весомым недостатком перевода является далее нейтрализация элементов текста, несущих православную коннотацию.

На основе сделанного нами исследования можем смело заявить, что универсальность поэтического мышления Достоевского дает возможность и сегодня обнаружить новые способы чтения его текстов, так как средства и принципы внутренней организации романа настолько оригинальны, что их осмысление предстает неисчерпаемой задачей для исследователей его творчества. Процесс работы над романом «Братья Карамазовы», а также его монгольским переводом, мотивирует дальнейшие исследования по теме. Особый интерес с нашей точки зрения представляют монгольские переводы произведений Достоевского, так как, во-первых, они составляют малоизученную территорию, и выводы и замечания могут способствовать дальнейшему совершенствованию переводов произведений Достоевского на монгольский язык, во-вторых, сопоставительный анализ текстов оригинала и перевода имеет важное значение для разработки теоретических проблем, связанных со спецификой перевода художественной литературы с русского языка на монгольский, в-третьих, подобный анализ может внести некоторый вклад как в монгольское переводоведение, так и в русское достоеведение.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

Художественные произведения

1. Достоевский Ф. М. Бедные люди // *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т. 1, Л., 1972.
2. Достоевский Ф. М. Повести и рассказы. 1848–1859 // *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т. 2, Л., 1972.
3. Достоевский Ф. М. Идиот // *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т. 8, Л., 1973.
4. Достоевский Ф. М. Подросток // *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т. 13. Л., 1975.
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // *Полное собрание сочинений в 30-ти томах.* Т. 14 – 15, Л., 1976.
6. Достоевский Ф. М. Карамазовын хөвүүд. УБ., Монсудар, 2009.
7. Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах, Т. 4. М., 1960.
8. Толстой Л. Н. Анна Каренина. М., 2009.

Исследования и критика на русском языке

9. Автономова Н. С. Познание и перевод: Опыты философии языка. М., 2008
10. Алексеева В. Н. Проблема перевода художественного произведения на иностранный язык. Ярославский педагогический вестник. Ярославль, 2012. № 3, Том I.
11. Арутюнова Н. Д. «Палка о двух концах»: К проблеме семантической редукции в текстах Достоевского. // *Серия литературы и языка.* Т. 64, № 2. М., март – апрель, 2005, с. 3 – 14.
12. Арутюнова Н. Д. О стыде и совести // *Логический анализ языка: Языки этики.* М., Языки русской культуры, 2000, с. 54–78.
13. Астафьева Л. А. Символическая образность как средство психологического изображения // *Проблемы художественной формы. Русский фольклор XIV.* Ленинград, 1974, с. 109–118.
14. Ашимбаева Н. Т. Сердце в произведениях Достоевского и библейская антропология // *Достоевский и мировая культура.* Альм. № 6, Спб., 1996, с. 109–117.

15. **Афанасьев А. Н.** Религиозно-языческое значение избы Славянина // <http://slavya.ru/trad/home/izba.htm>.
16. **Бабович М.** Судьба добра и красоты в свете гуманизма Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования*, Т. 1. Л., 1974, с. 100–108.
17. **Бабук А.** «Миф детства» как олицетворение «золотого века» в творчестве Достоевского // *Вопросы литературы*. 2014, № 1, с. 225–247.
18. **Бальжинимаева Ц. Ц.** Лингвистические особенности перевода художественных произведений с русского на бурятский и монгольский языки. Улан-Удэ, 2006.
19. **Бахтин М. М.** Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
20. **Бахтин М. М.** Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
21. **Бахтин М. М.** Эстетика словесного творчества. М., 1979.
22. **Баршт К. А.** Древнерусская литература в творчестве и поэтике Достоевского // *Studia Russica*, XI. 1987, с. 280–313.
23. **Белик А. П.** Художественные образы Ф.М. Достоевского. М., 1974.
24. **Белопольский В.Н.** Достоевский и философская мысль его эпохи: концепция человека. Ростов-на-Дону, 1987.
25. **Бем А. Л.** Достоевский. Психоаналитические этюды. Берлин, 1938.
26. **Бердяев Н. А.** О русских классиках. Мирозерцание Достоевского. Париж, 1968.
27. **Бердяев Н. А.** Откровение о человеке в творчестве Достоевского // *О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов*. М., 1990.
28. **Берковский Н. Я.** О русской литературе. Л., 1985.
29. **Бертагаев Т. А.** Лексика современных монгольских литературных языков на материале монгольского и бурятского языков. М., 1974.
30. **Бицилли П. М.** К вопросу о внутренней форме романов Достоевского // *Годишник на Софийския университет. Историко-филологически фак.* Т. XLII. 1945 – 1946. София, 1946.
31. **Бицилли П. М.** К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // *Избранные труды по филологии*. 1996, с. 483–549.
32. **Богач Д. А.** Сакральное значение природы в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Вестник Челябинского Гос. Университета*. 2013, № 2 (293). Филология. Искусствоведение. Вып. 74, с. 10–15.

33. **Борисова В. В.** Мифологические аспекты картины мира в романе Достоевского «Братья Карамазовы» // *Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс*. Воронеж, 1979, с. 38–49.
34. **Бочаров С. Г.** О двух пушкинских реминисценциях в «Братьях карамазовых» // *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 2, Л., 1976, с. 145–153.
35. **Бочаров С. Г.** Холод, стыд и свобода. История литературы sub specie Священной истории // *Сюжеты русской литературы*. М., 1999.
36. **Буланов А. М.** «Ум» и «сердце» в русской классике. Изд. Саратовского университета, 1992
37. **Буланов А. М.** Святоотеческая традиция понимания «сердца» в творчестве Ф. М. Достоевского // *Христианство и русская литература*. Спб., 1994, с. 270–306.
38. **Буланов А. М.** Статья Ивана Карамазова о церковно-общественном суде в идейно-художественной структуре последнего романа Ф. М. Достоевского // *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. 9, Л., 1991, с. 132–141.
39. **Буланов А. М.** Художественная феноменология стыда в романах Достоевского и Толстого // *Русская литература*, № 1. СПб., 2001.
40. **Булгаков С. Н.** Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // *Вопросы философии и психологии*. 1902. Кн. 1, с. 826–863.
41. **Булгаков С. Н.** Русская трагедия // *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов*. Сборник статей, М., 1990, с.193–214.
42. **Ветловская В. Е.** Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977.
43. **Ветловская В. Е.** Литературные и фольклорные источники «Братьев Карамазовых» // *Достоевский и русские писатели*. М., 1971, с.325–354.
44. **Виноградов В. В.** «Бедные люди». Сюжет и архитекtonика. // Kovács Árpád (szerk.): *Dosztójevszkij. Filológiai szöveggyűjtemény*. Budapest, 1985, 149–171.
45. **Виноградов В. В.** О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959.
46. **Галинская Л. Д.** Человек в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *София: Рукописный журнал Общества ревнителей русской философии*. Выпуск 6, 2003.
47. **Галкин А.** Пространство и время в произведениях Ф. М. Достоевского // *Вопросы литературы*. М., 1996, № 1, 316–324.

48. **Галсан С.** К вопросу о сопоставительной характеристике слова в русском и монгольском языках как сигнального знака речи. Монгол судлал, Т. 2, Улан-Батор, 1965.
49. **Гарипов Р. К., Мулюкина Л. Р.** Эквивалентность и адекватность в теории перевода // *Вестник ВЭГУ*, №29/30, с. 39–52.
50. **Голосовкер Я. Э.** Достоевский и Кант. Размышление читателя над романом «Братья Карамазовы» и трактатом Канта «Критика чистого разума». М., 1963.
51. **Горький М.** Еще о «карамазовщине» // *Ф.М.Достоевский в русской критике*. М., 1956.
52. **Грифцов Б.** Эстетический канон Достоевского // *Вопросы литературы*. Март–апрель, 2005.
53. **Гроссман Л. П.** Достоевский. М., 1962.
54. **Гроссман Л. П.** Достоевский-художник // *Творчество Достоевского*. АН СССР, М., 1959, с. 330–416.
55. **Гуляев Н. А.** Богданов А. Н., Юдкевич Л. Г. Теория литературы в связи с проблемами эстетики. М., 1970.
56. **Гумбольдт В. фон.** Язык и философия культуры. М., 1985.
57. **Денисова А. В.** «Дети странный народ...» (К проблеме детского поведения в рассказе Ф. М. Достоевского «Маленький герой») // *«Педагогия» Ф. М. Достоевского*. Ред. В. А. Викторovich. Коломна, 2003, с. 56–62.
58. **Джексон Р. Л.** Проблема веры и добродетели в «Братьях Карамазовых» // *Достоевский. Материалы и исследования*, Т.9. Л., 1991, с. 124–131.
59. **Джоунс М.** Достоевский после Бахтина. СПб., 1998.
60. **Долинин А. С.** Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.–Л., 1963.
61. Достоевский Ф. М. Материалы и исследования, Т. 1–9. Под редакцией Г. М. Фридлендера. Л., 1974–1991.
62. Достоевский Ф. М. Художник и мыслитель. Сборник статей, отв. ред. К. Н. Ломунов. М. – Л., 1972.
63. Достоевский Ф. М. и русские писатели. Традиции, новаторство, мастерство. Сборник статей, сост. В. Я.Кирпотин. М., 1971.
64. Достоевский Ф. М. в русской критике. Сборник статей. М., 1956.
65. **Dryzhakov E.** Сегментация времени в романе «Преступление и наказание» // *Dostoevsky Studies*, Vol. 6, 1985, с. 68–90.

66. Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Сборник научных трудов. Выпуск 2. Петрозаводск, 1998.
67. **Евнин Ф. И.** Реализм Достоевского // *Проблемы типологии русского реализма*. М., 1969, с. 436–454.
68. **Захаров В. Н.** Система жанров Достоевского. Л., 1985.
69. **Иванов Вяч.** Собрание сочинений, Т. 4. Брюссель, 1974.
70. **Jovanović M.** Техника романа тайн в Братьях Карамазовых // *Dostoevsky Studies*, Vol. 8, 1987, с. 45–73.
71. **Кантор В. К.** «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. М., 1983.
72. **Кантор В. К.** «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. М., 2010.
73. **Кара Д.** Книги монгольских кочевников. М., 1972.
74. **Карасев Л. В.** Мифология смеха // *Вопросы философии*. 1991, № 7, с. 68–86.
75. **Карякин Ю. Ф.** Достоевский: Все – «дите» // *Наука и религия*, № 10, 1971.
76. **Касаткина Т. А.** О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа реализма в высшем смысле. М., 2004.
77. **Касаткина Т. А.** Характерология Достоевского, М., 1996.
78. **Катто Ж.** Пространство и время в романах Достоевского // *Достоевский: материалы и исследования*. Л., 1978, Т. 3, с. 41–54.
79. **Кашина Н. В.** Эстетика Достоевского. М., 1989.
80. **Кашина Н. В.** Человек в творчестве Ф. М. Достоевского. М., 1986.
81. **Клейман Р. Я.** Вселенная и человек в художественном мире Достоевского // *Достоевский Ф. М. Материалы и исследования*, Т.3. Л., 1978, с. 21–40.
82. **Кийко Е. И.** Из истории создания «Братьев Карамазовых». Иван и Смердяков // *Достоевский Ф. М. Материалы и исследования*, Т.2. Л., 1976, с. 125–129.
83. **Киносита Т.** Диалог без слов в творчестве Ф.М. Достоевского // *Studia Russica*, XI. 1987.
84. **Кирай Д.** Раскольников и Гамлет – XIX век и Ренессанс (Интеллектуально – психологический роман Ф. М. Достоевского) // *Проблемы поэтики русского реализма XIX века*. Л., 1984, с. 112–143.
85. **Кирпотин В. Я.** Достоевский-художник. М., 1972.
86. **Кирпотин В. Я.** На грани эпох. «Братья Карамазовы» Достоевского // *Вершины: Книга о выдающихся произведениях русской литературы*. Сост. В. И. Кулешов. М., 1983.

87. **Клейман Р.** Поэтика молчания в художественном мире Достоевского и полилог культур большого времени // *Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов*. Ред. К. Кроо, Т. Сабо, Г. Ш. Хорват. СПб., 2011, с. 242–254.
88. **Ковач Ал.** Поэтика Достоевского. М., Водолей, 2008.
89. **Ковач А.** Роман Достоевского. Опыт поэтики жанра. Будапешт, 1985.
90. **Ковач А.** Персональное повествование. Пушкин, Гоголь, Достоевский. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, Lang, 1994.
91. **Ковач А.** «Таинственный знак» у Достоевского // *Slavisticna Revija*. Ljubljana, jul. – sept., 2005.
92. **Ковач А.** Сюжетная память в персональном повествовании // *Studia Russica*, XI. 1987, с. 97–117.
93. **Кожин В. В.** Победы и беды России. М., 2005.
94. **Комарович В. Л.** Достоевский и современные проблемы историко-литературного изучения. Л., 1925.
95. **Комиссаров В. Н.** Общая теория перевода. М., 1999.
96. **Креницын А. Е.** Исповедь подпольного человека. М., 2001.
97. **Креницын А. Е.** О специфике визуального мира у Достоевского и семантике «видений» в романе «Идиот» // *Роман Ф.М. Достоевского «Идиот». Современное состояние изучения*. Сборник работ отечественных и зарубежных ученых под редакцией Т. А. Касаткиной. М., 2001, 170–205.
98. **Кроо К.** Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст. Академический проект, 2005.
99. **Кроо К.** Достоевский в венгерских литературоведческих исследованиях (1970 – 2012) // *Достоевский. Материалы и исследования*, № 20. СПб., 2013, с. 94–95.
100. **Крупнов В. Н.** В творческой лаборатории переводчика. Очерки по профессиональному переводу. М., 1976.
101. **Кудрявцев Ю. Г.** Три круга Достоевского. Событийное, временное, вечное. М., 1991.
102. **Кульганек И. В.** Неизвестная работа А. М. Позднеева о переводе Священного Писания (Из архива востоковедов Санкт-Петербургского филиала Института востоковедения Российской академии наук) // *Исторический вестник*, №7. Сайт Воронежской епархии, ноябрь, 2000.

103. **Курляндская Г. Л. Н.** Толстой и Ф. М. Достоевский. Проблема метода и мировоззрения писателей. Тула, 1986.
104. **Латышев Л. К.** Технология перевода: Учеб. пособие для студ. лингв, вузов и фак. М., 2005.
105. **Лихачев Д. С.** Литература – реальность – литература. Л., 1981.
106. **Лихачев Д. С.** Небрежение словом у Достоевского // *Достоевский: Материалы и исследования*. Л., 1976, Т. 2, с. 30–41.
107. **Лотман Ю. М.** В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
108. **Лотман Ю. М.** Избранные статьи в трех томах, Т. 1. Таллин, 1992.
109. **Ляпина А. В.** «Основные мотивы семантического поля «случайное семейство» в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди» // *Вестник Омского Университета*. 2013, № 4 (70), с. 292–297.
110. **Ляпина А. В.** Рассказ Ф. М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке» в контексте праздничной традиции середины XIX в. и педагогических воззрений автора // *Вестник Омского Университета*. 2012, № 1, с. 263–267
111. **Мамычева Д. И.** Детство – Метаморфозы культурного взгляда. Таганрог, 2013.
112. **Маналжав Л.** Заметки о переводах буддийской литературы и научном вкладе Ю. Н. Рериха в них // <http://translationclub.blogspot.hu/2015/01/blog-post.html>
113. **Мелетинский Е. М.** Заметки о творчестве Достоевского. М., 2001.
114. **Мережковский Д. С.** Пророк русской революции: К юбилею Достоевского // *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 годов*. Сборник статей. М., 1990, с. 86–118.
115. **Местергази Е.** Мотив «дитя» и его философское осмысление в творчестве Пушкина и Достоевского // *Пушкин и теоретико-литературная мысль*. М., 1999, с. 355–368.
116. **Михнюкевич В. А.** Русский фольклор в художественной системе Ф. М. Достоевского. Челябинск, 1994.
117. **Митрополит Антоний.** Ф. М. Достоевский как проповедник возрождения. Изд. Сев-Америк. и Канадской епархии, 1965.
118. **Молнар А.** Поэтика романов И. А. Гончарова. М., 2004.
119. **Монтень М.** Опыты. Кн. 2 – 3. М. – Л., 1960, с. 72.

120. **Надзевецкий В. А.** Русский роман XIX века: задачи и перспективы целостной жанровой истории // *Вестник Московского Университета. Сер. 9. Филология*, 2013, № 2, с. 56–66.
121. **Надзевецкий В. А.** История русского романа XIX века. Неклассические формы. Изд. Московского Унив. М., 2011.
122. **Назиров Р. Г.** Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Изд. Саратовского Университета, 1982.
123. **Назиров Р. Г.** Об этической проблематике повести «Записки из подполья» // *Достоевский и его время*. Л., 1971, с. 143–153.
124. **Нансалмаа Н.** К сопоставительному исследованию лексики // *Проблемы и перспективы преподавания русского языка в Монголии*. МУШУТИС ЭШБ, Уб., 2003, № 5/57, с. 64–71.
125. **Нуриев В. А.** Психолингвистический статус грамматических преобразований при переводе художественного текста. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2005.
126. **Осмоловский О. Н.** Достоевский и русский психологический роман. Кишинев, 1981.
127. **Обломиевский Д. Д.** Князь Мышкин // *Достоевский Ф.М. Материалы и исследования*, Т.2. Л., 1976, с. 284–293.
128. **Одинокое В. Г.** Типология образов в художественной системе Достоевского. Новосибирск, 1981.
129. **Переверзев В. Ф.** Творчество Достоевского. Критический очерк. М., 1912.
130. **Платон.** Государство. Книга четвертая // <http://www.lib.ru/POEEAST/PLATO/gosudarstvo.txt>
131. **Подорога В.** Мимесис. Т. 1. М., 2006.
132. **Померанц Г. С.** Открытость бездне. Встречи с Достоевским. М., 1990.
133. **Померанцева Э. В.** Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.
134. **Понкратова Е. К.** Смех и комическое в творчестве Ф. М. Достоевского: О некоторых особенностях эстетики писателя // *Вестник Томского государственного университета*. Томск, №349/2011, с. 19–22.
135. **Пономарева Г. Б.** Житийный круг Ивана Карамазова // *Достоевский Ф. М. Материалы и исследования*, Т. 9. Л., 1991, с. 144–166.

136. **Поппе Н. Н.** О частях речи в монгольском языке // *Советское востоковедение*, Вып.1. АН СССР, 1940, с. 147–173.
137. **Пропп В. Я.** Морфология сказки. М., 1969.
138. **Пропп В. Я.** Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне). М., 1999.
139. **Пушкарева В. С.** Дети и детство в творчестве Ф. М. Достоевского и русская литература второй половины XIX века. Белгород, 1998.
140. **Раденкович Л.** Черт и/или межевой: о наименовании беса «черт» у славян // *Wiener slavistisches Jahrbuch*. 2/2014, Wiesbaden, с. 152–162.
141. **Реизов Б. Г.** К истории замысла «Братьев Карамазовых» // *Звенья*. VI, М. – Л., 1936.
142. **Рейфман П. С.** «Антропологический принцип в философии» Чернышевского и Достоевский // *Литература и история. Труды по русск. и славянской филологии. Литературоведение. Ученые записки Тартуского Гос. Унив.* Тарту, 1987, с. 13–33.
143. **Рецкер Я. И.** Теория перевода и переводческая практика. М., Наука, 1974.
144. **Розенблюм Л. М.** Творческие дневники Достоевского // *Литературное наследство*. М., 1973, Т. 83.
145. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. Ред.: Викторovich В. А., Гачева А. Г., Захаров В. Н., Касаткина Т. А., Меерсон О., Степанян К. А., Тихомиров Б. Н. М., 2006.
146. **Сабиров Р. Т.** Автохтонные верования и шаманизм в Монголии после 1990 г. // *Вестник Московского университета. Серия 13 (Востоковедение)*, №4. М., 2005, с. 20–37.
147. **Салимова Д., Тимерханов А.** Двухязычие и перевод. Теория и опыт исследования. М., 2012.
148. **Семенов Е. И.** К вопросу о месте главы «Бунт» в романе «Братья Карамазовы» // *Достоевский Ф.М. Материалы и исследования*, Т. 2. Л., 1976, с. 130–136.
149. **Скафтымов А. П.** Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
150. **Соколова Т. С.** Типология «странного семейства» в повести Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» // *Вестник ТГПУ*. 2014, 7 (148), с. 166–169.
151. **Степанян К. А.** «Сознать и сказать». «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005.

152. **Тихомиров Б. Н.** О «христологии» Достоевского // *Достоевский: Материалы и исследования*. Т. 11. СПб., 1994, с. 102–121.
153. **Тодаева Б. Х.** Грамматика современного монгольского языка. Фонетика и морфология, М., 1951.
154. **Томашевский Б. В.** Теория литературы. Поэтика. М., 1999, с. 138–139.
155. **Топоров В. Н.** Миф, ритуал, символ, образ. Исследования в области мифопоэтического, М., 1995.
156. **Топоров В. Н.** Исследования по этимологии и семантике. Том 1: Теория и некоторые частные ее приложения. М., 2004.
157. **Тороп П.** Тотальный перевод. Тарту, 1995.
158. **Тороп П.** Достоевский: история и идеология, Тарту, 1997.
159. **Тынянов Ю. Н.** Поэтика. История литературы. Кино, М., 1977, с. 255–270.
160. **Флоренский П. А.** Статьи и исследования по истории философии искусства и археологии. М., 2000.
161. **Фрейденберг О.** Поэтика сюжета и жанра, М., 1997.
162. **Фридлендер Г. М.** Достоевский и мировая литература. М., 1979.
163. **Фридлендер Г. М.** Достоевский и Томас Манн // *Серия литературы и языка*. Т. 36, № 4, 1977, с. 314–324.
164. **Хорват Г. Ш.** Основной миф в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» // *Slavica Tergestina. Vol. 3. Studia comparata et russica*. Trieste, 1995, с. 143–169.
165. **Цейтлин А. Г.** Время в романах Достоевского. Родной язык в школе. 1927, № 5, с. 3 – 17.
166. **Чирков Н. М.** О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. М., 1967.
167. **Чулков Г. И.** Как работал Достоевский. М., 1939.
168. **Швейцер А. Д.** Теория перевода. Статус. Проблемы. Аспекты. М., Наука, 1988.
169. **Шелякин М. А.** Язык и человек. К проблеме мотивированности языковой системы. // *Труды по русской и славянской филологии*. Изд. Тартусского Унив., 2002.
170. **Шестакова Е. Ю.** Концепция детства в русской классической литературе (Первая половина XIX века и русское зарубежье XX века) // *Филологический класс 16/2006*, Уральский Гос. Пед. Унив., с. 27–30.

171. **Шестов Л.** Достоевский и Ницше. (Философия трагедии) // *его же: Избранные сочинения.* М., 1993, с. 159–326.
172. **Шкловский В. Б.** За и против. Заметки о Достоевском // *Собрание сочинений в трех томах*, Т.3, М., 1974, с. 145–374.
173. **Шлегель Ф.** Эстетика. Философия. Критика. М., 1983, Т. 2.
174. **Шмид В.** Проза как поэзия. Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард., Спб., 1998.
175. **Штейнгольд А. М.** Ф.М.Достоевский – гуманист или «жестокий талант»? // *Актуальные проблемы теории и истории русской литературы.* Труды по русск. и слав. филологии. Литературоведение, Ученые записки Тартуского Гос. Унив., Тарту, 1987, с. 64–79.
176. **Шульц О.** Светлый, жизнерадостный Достоевский. Петрозаводск, 1999.
177. **Щенников Г. К.** Мысль о человеке и структура характера у Достоевского // *Достоевский Ф.М. Материалы и исследования*, Т. 2, Л., 1976, с. 3–10.
178. **Щукин В. Г.** Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки // *Вопросы философии.* 1996, № 1, с. 135–146.
179. **Эко У.** Открытое произведение. Спб., 2004.
180. **Эко У.** Сказать почти тоже самое. Опыты о переводе. Спб., 2006.
181. **Энгельгардт Б. М.** Избранные труды. СПб., 1995.
182. **Эткинд Е. Г.** «Я» изнутри и «Я» со стороны // *«Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психоэстетики русской литературы 18 – 19вв.* М., 1999.
183. **Этов В. И.** О художественном своеобразии социально – философского романа Достоевского // *Достоевский – художник и мыслитель.* М., 1972, с. 320–343.
184. **Юнг К. Г.** Душа и миф. Шесть архетипов. Перевод с английского. Киев, Государственная библиотека Украины для юношества, 1996.
185. **Юрченко Т. Г.** (сост.). М. М. Бахтин в зеркале критики. М., 1995.
186. **Якимов П. А.** Религиозная лексика – церковная лексика – библейская лексика: к вопросу о соотношении понятий // *Вестник ОГУ*, №9 (158), 2013, с. 66–68.
187. **Якобсон Р. О.** О лингвистических аспектах перевода. // *Избранные работы.* М., Прогресс, 1985, с. 361–368.

188. **Яценко Т. А.** Каузальные венетативные метафоры // *Лингвистика XXI в. (к 65 – летнему юбилею проф. В. А. Масловой)*. М., Флинта – Наука, 2014, с. 218–226.

Исследования и критика на венгерском языке

189. **Albert S.** A fővényre épített ház. A fordításelméletek tudomány – és nyelvfilozófiai alapjai. Áron Kiadó, Bp., 2011.
190. **Barcsi T.** A «Szív» méltósága. Az emberi méltóság és az elismerés problémája Dosztojevszkij műveiben // *Partitúra. Irodalomtudományi folyóirat*, 2014/2, c. 51–92.
191. **Gorilovics T.** A modern polgári családrégény. Bp., 1974.
192. **Fehér F.** Antinómiák költője. Dosztojevszkij és az individuum világa. Bp., 1972.
193. **Fülöp É.** Jegyzetek a családrégényről // *Studia Caroliensia* 2009, 1 (X.), c.127–132.
194. **Hell Gy.** Fordításfajták Cicerótól Leonardo Bruniig // *Fordítástudomány XIII.* (2011) 2. szám, 88–95.
195. **Horváth Cs.** A kamaszkor regénye, a regény kamaszkora // *A regény nyelvei. Tanulmányok. Az első veszprémi regénykollokvium.* Szerk. Kovács Árpád. Bp., 2005, c. 57–67.
196. **Horváth S. G.** Dosztojevszkij költői formái: A személyes elbeszélés A kamasz című regényben. Bp., 2002.
197. **Horváth S. G.** Az aranykor nyelve – a nyelv aranykora // *A regény nyelvei. Az első veszprémi regénykollokvium.* Szerk. Kovács Árpád. Bp., 2005, c. 69–91.
198. **Horváth S. G.** Dosztojevszkij polifonikus regénye (Mihail Bahtyin: Dosztojevszkij poétikájának problémái) // *Bevezetés a XIX. századi orosz irodalom történetébe*, T. 2. alk. szerk. Kroó Katalin. Bp., 2006, c. 541–564.
199. **Jónás E. Cs.** Kognitív szemantika a fordításban: orosz kognitív nyelvészet, Nyíregyháza, 2012.
200. **Klaudy K.** Bevezetés a fordítás elméletébe. Ötödik, bővített kiadás. Bp., Scholastica, 1999.
201. **Klaudy K.** Nyelv és fordítás. Válogatott fordítástudományi tanulmányok. Bp., Tinta könyvkiadó, 2007.
202. **Kroó K.** Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. Alak, cselekmény, narráció, szövegköziség. Bp., 1991.

203. **Molnár I.** Isten – Halál – Álom – Alkotás. A halott Krisztus beszédétől a visszatérő Krisztus hallgatásáig (Jean Paul és Dosztojevszkij kapcsolatának kérdéséhez). Disszertáció (MTA). Bp., 1997.
204. **Olasz S.** Mai magyar regények. Poétikai változatok fél évszázad regényirodalmában. Bp., 2003.
205. **Pappert M.** Tér – táj – lélek – idill Goncsarov Oblomov című regényében // *Utópiák és ellenutópiák*. Szerk.: Kroó Katalin és Bényei Tamás, Budapest, L'Harmattan, 2010, c. 95–111.
206. **Pappert M.** A „szívvel értés” A félkegyelmű és az Oblomov című regényben // *Puskintól Tolsztojjig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből 2*. Szerk.: Kovács Á. Bp., 2006, c. 191–203.
207. **Pappert M.** Az „Oblomovizmus” megfogalmazásai I. A. Goncsarov *Oblomov* c. regényében. Doktori disszertáció. Bp., 2013.
208. **Schmid W.** Teodicea a *Karmazov testvérekben* // *Filológiai közlöny*. 2014/3, LX. évfolyam, c. 346–353.
209. **Tallár F.** Iván Karamazov regénye // http://www.academia.edu/4190560/Iván_Karamazov_regénye
210. **Tallár F.** Regényköltészet Szkotoprigonyevszkben. A tárgyalás témája Dosztojevszkij *A Karamazov testvérek* című regényében // *Iustitia kirándul. Tanulmányok a „jog és irodalom” köréből*. Szerk. Fekete B., H. Szlágyi I., Könczöl M. Bp., 2009, c. 73–80.
211. **Tóth L.** Dosztojevszkij – hőstípusok, Bp., 1994.
212. **Vatai L.** Dosztojevszkij. A szubjektív életérzés filozófiája. Debrecen, 1992.
213. **Szász H. A.** A 20. századi családtörténeti regény, Bp., 1982.

Исследования и критика на монгольском и английском языках

214. **Catford J. C.** *A Linguistic Theory of Translation*. London, 1965.
215. **Futrell M.** Buddhism and the Brothers Karamazov // *Dostoevsky Studies*. Volume 2, 1981, c. 156–158.
216. **Jones M. V.** *Dostoevsky and the Dynamics of Religious Experience*. London, 2005.
217. **Leatherbarrow W. J.** *Fedor Dostoevsky*. Boston, 1981.
218. **Moses L.** *The Political Role of Mongol Buddhism*. Bloomington, 1977.

219. **Nida E.** Toward a Science of Translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating. Leiden, 1964.
220. **Rybatzki, Volker, Alessandra Pozzi, Peter W. Geier, and John R. Krueger** (сост.). The early Mongols: Language, Culture and History. Bloomington, 2009.
221. **Young S.** Buddhism in Dostoevsky: Prince Myshkin and the True Light of Being // *Dostoevsky on the Threshold of Other Worlds. Essays in honour of Malcolm V. Jones.* Сост.: S. J. Young, L. Milne, 2006, с. 220–229.
222. **Адъяа О.** Орчуулгын гарын авлага (монгол хэлнээс орос руу). УБ., 1983.
223. **Аким Г.** Орчуулгын санг уудлахад. УХГ (УБ), 1984.
224. **Аким Г.** Орчуулах эрдэм № 5 (1988), № 6 (1989).
225. **Аким Г.** Орчуулгын хэл найруулгын тухайд // *Орчуулгын хэл найруулгын тухай өгүүлүүд.* УБ., УБИС, 1996, с. 3–8.
226. **Дашдаваа Д.** М.Горькийн зохиолын монгол орчуулгын тухай. УХГ (УБ.), 1984.
227. **Дашдаваа Д.** Орчуулгын зарим асуудал. МЭДН (УБ.), 1977
228. **Дашдаваа Д.** Уран зохиолын орчуулгын тухай. УХГ (УБ.), 1988.
229. **Нансалмаа Н.** Чөтгөр черт хоер адилуу // *Монгол судлал. Эрдэм шинжилгээний бичиг.* №27/19. УБ, Муис, 2007.
230. **Пурэвжав Э.** Монгол хэл бичгийн судлал. УБ., 1997.
231. **Ринчен Б.** Марк Твений минь махы нь идэж дээ. Орчуулгын тухай. УБ., 1991.
232. **Ринчен Б.** Монгол бичгийн хэлний зүй 1 – 4. ШУАХ (УБ), 1964–1967.
233. **Сүхбаатар О.** Монгол хэлний хар үгийн толь. УБ., 1997.

Словари и энциклопедии

234. **Даль В.** Толковый словарь живого русского языка. М., 1955.
235. **Дамба–Ринчинэ А. Р.** Русско–монгольский словарь. Около 30.000 слов. М., 1960.
236. **Ожегов С. И.** Словарь русского языка. Около 57000 слов. М., Русский язык, 1981.
237. **Фасмер М.** Этимологический словарь русского языка в четырех томах. М., 1986, Т.1, 4.
238. **Черных П. Я.** Историко–Этимологический словарь современного русского языка. М., 1993.
239. История русского романа в 2-х томах. М.–Л., 1964, с. 247–268.

240. История всемирной литературы. Т. 5., М., 1988.
241. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. М., 1995.
242. Словарь-тезаурус синонимов русской речи. М., 2007.
243. Статистический словарь языка Достоевского. Сост. Шайкевич А. Я., Андрющенко В. М., Ребецкая Н. А. М., 2003.
244. У истоков мира: Русские этиологические сказки и легенды. Сост.: Белова О. В., Кабакова Г. И. М., 2014.
245. Mitológiai Enciklopédia. Вр., 1988, Т. 1.
246. Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Под ред. Herman D., Jahn M., Ryan M. L. Oxford, 2005.