



На правах рукописи

Молодкина Ольга Витальевна

**ТРАДИЦИИ ТРАГЕДИИ И МИСТЕРИИ
В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ МИРАХ
Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО И Л.Н.АНДРЕЕВА
(«Бесы» и «Черные маски»)**

Специальность 10.01.01. - русская литература

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Иркутск 2005

Работа выполнена на кафедре русском и зарубежной литературы
Стерлитамакской государственной педагогической академии

Научный руководитель доктор филологических наук,
профессор В.А. Зарецкий

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор В.В. Борисова
кандидат филологических наук,
доцент А.В.Молько

Ведущая организация. Удмуртский государственный
университет

Защита состоится «19» апреля 2005 года в 14⁰⁰ часов на заседании
диссертационного совета К.212.326.01 при Бирском государственном
педагогическом институте по адресу: 452450 г. Бирск, ул. Интерна-
циональная, 10, корпус филфака, ауд. № 20.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Бирского го-
сударственного педагогического института.

Автореферат разослан «14» марта 2005 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат филологических наук

 Н.Ю. Петровская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Сопоставление творчества Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева имеет давнюю историю, исследователи выдвигали различные основания для такого сравнения: от общности отдельных тем (Л.А. Иезугова, Г.Б. Курляндская, С.Ю. Ясенский, В.И. Беззубов, М.Я. Ермакова) до выявления сходного «типа художественного сознания» (Н.А. Панфилова). Исследователи, как правило, противопоставляют христианское мировоззрение Ф.М. Достоевского безысходному отчаянию человека в мире Л.Н. Андреева, где «Бог умер» (Ницше) и единственный путь - это бунт как последний протест против демонических законов мира, как выход, ведущий в никуда. Однако, это только одна из сторон художественного мира Л.Н. Андреева. В его рассказах и пьесах есть и стремление к светлому идеалу, и ликование достигших прозрения, и муки бесплодно ищущих истину, которая отнюдь не относительна в мире Л.Н. Андреева, а находится в той же христианской системе нравственных ценностей, что и в мире Ф.М. Достоевского. Это утверждение можно рассматривать как гипотезу, которую мы постараемся подтвердить в ходе нашего исследования.

Трагичность и мистериальность как глубинные основы художественного мира Ф.М. Достоевского не раз привлекали внимание исследователей. Начало этой традиции положили работы Вяч.И. Иванова, С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, М.М. Бахтина и Л.П. Гроссмана. Эта традиция была продолжена в трудах Р.Г. Назирова, Л.И. Сараскиной, Ю.Ф. Карякина, Б.С. Кондратьева и др. Однако, в романах Ф.М. Достоевского исследователи чаще видят не мистериальное умирание-воскресение (И.И. Евлампиев, А.А. Казаков), а трагическую неразрешимость конфликта: трагедию своеволия (Н.В. Кашина), трагедию эвклидовского разума (Г.С. Померанц), трагедию двойника (ИЛ. Волгин). И если в романе «Братья Карамазовы» еще отыскивается мистериальное начало (В.А. Недзвецкий), то «Бесы» определяются как «антимистерия» (С.Н. Булгаков, Р.Л. Шмараков) или рассматриваются как роман-пророчество о трагической судьбе русской революции, приведшей к торжеству бесов (Ю.Ф. Карякин, Л.И. Сараскина, М.М. Пришвин, М.М. Гарин). Г.Г. Ермилова считает, что в основе «Бесов» лежит «событие падения», которое будет искуплено покаянием только в «Братьях Карамазовых». Она доказывает, что «Идиот» «Бесы» и «Братья Карамазовы» составляют своеобразный триптих. Анализ основных направлений исследования трагической и мистери-

альмой традиций в творчестве Ф.М. Достоевского показывает, что взаимодействие этих традиций как основа художественного мира писателя изучено недостаточно. Сама проблема эта стала доступна для изучения только в последнее время.

В исследованиях, посвященных творчеству Л.И. Андреева, авторы, как правило, подчеркивают трагическую безысходность, отчаяние, катастрофическое восприятие действительности (М.Я. Ермакова, К) В. Бабичева, Л.А. Иезуитова, В.А. Келдыш, М.В. Еременко). Исследуются трагическое значение власти иллюзий (Н.Н. Мамай), трагедия человеческою разума (М.В. Еременко), трагический героизм как вызов судьбе и самому Богу (О.Н. Осмоловский), трагическое переосмысление библейских мотивов в прозе и драматургии Л.Н. Андреева (Е.В. Корнеева). Изучены отражение в творчестве Л.Н. Андреева социальных противоречий и социальной психологии (Е.А. Михеичева, Б.С. Бугров), изображение «предельно дисгармоничных состояний» и «трагической гибели возвышенных идеалов» (Л.А. Смирнова), темы безнадежного бунта и смерти как единственного средства преодоления раздвоенности бытия (Н.Ю. Филоненко).

Гораздо реже исследователи обращаются к мистериальному подтексту произведений Л.Н. Андреева. О мистериальном переживании Л.Н. Андреевым важнейших событий человеческого духа пишет Г.Н. Боева. Н.Н. Арсентьева говорит о возможности преобразования героя Л.Н. Андреева. Н.В. Барковская считает, что в «Черных масках» просматривается мистериальный хронотоп. Однако ни в одном из этих исследований, как и в работах о творчестве Ф.М. Достоевского, не ставится вопрос о взаимодействии трагического и мистериального начал как основе художественного мира писателя. Этот вопрос требует изучения.

Цель диссертационного исследования: выявить общие законы построения художественных миров Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева на основе анализа принципов трансформации жанровой памяти трагедии и мистерии в их творчестве.

Задачи исследования:

1. Выделить и рассмотреть общие жанропорождающие мотивы в произведениях Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева.
2. Проследить, как взаимодействует жанровая память трагедии и мистерии на уровне субъектной организации текста; выявить роль карнавализованного мироощущения в процессе этого взаимодействия

Объект исследования: романы Ф.М. Достоевского «Идиот» и «Бесы», пьесы Л.Н. Андреева «К звездам», «Савва», «Анатэма», «Черные маски». При необходимости привлекаются и другие произведения писателей. В центре нашего внимания находятся роман «Бесы» и пьеса «Черные маски».

Предмет исследования: система жанропорождающих мотивов и жанровые модификации субъектной организации романов Ф.М. Достоевского и пьес Л.Н. Андреева, возникающие в результате взаимодействия жанровой памяти трагедии и мистерии, а также восходящие к сказке и мифу.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Внутренняя форма (смыслопорождающая структура) романов Ф.М. Достоевского и пьес Л.Н. Андреева во многом определяется взаимодействием жанровой памяти трагедии и мистерии; это взаимодействие осуществляется на основе сходных принципов, что объясняется как преемственностью художественного опыта, так и типологическими схождениями в творчестве писателей. Взаимодействие трагического и мистериального сюжетов осложняется влиянием карнавального мироощущения.

2. Трагический конфликт порождается противоречием между стремлением личности к самоутверждению, обособлению от мира и желанием восстановить утраченное единство с мировым целым. Трагическое мироощущение проявляется в развитии мотивов одиночества, отделенное™ от мира, богооставленности человеческого существования, находящегося под властью бесовских сил.

3. Трагическая отъединенность от мира преодолевается в мистериальном преображении (умирании-воскресении), которое становится последним и главным превращением в судьбе героя, ищущего истину (преображение достигается не всеми героями). Путь к преображению - это цепь метаморфоз, порождаемых выбором, который герой делает в точке бифуркации. Пути героев Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева представляют собой динамические процессы, развертывающиеся в хронолоне, законы которого формируются во многом под влиянием библейской поэтики.

4. Мистерия как жанр, восходящий к мифу, унаследовала от него отождествление означающего и означаемого, что проявляется в реализующих жанровую память мистерии произведениях как особая значимость слова, способную управлять миром. Мистерия становится источником сакральных игр, в том числе религиозных обрядов и рыцар

СКОГО служения, образы которых создаются в произведениях Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева. В поисках истины герои совершают переход из пространства повседневной игры в пространство игры сакральной.

5. Противоречивость, человеческого сознания, его внутренний драматизм предстают в художественных мирах Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева как столкновение разнонаправленных сил, представленных в виде ролей-масок. Маска стремится подменить собою лицо; во шикает необходимость борьбы за возвращение к сущности, первообразу, освобождение души. Это также необходимость вычлнить свой истинный голос из хора фиктивных голосов, обрести цельность сознания, что возможно только путем приобщения к соборному сознанию.

Научная новизна работы обусловлена самим подходом и подбором материала для изучения. Впервые сопоставляются роман Ф.М. Достоевского «Бесы» и пьеса Л.Н. Андреева «Черные маски»; впервые произведения Ф.М. Достоевского, Л.Н. Андреева рассматриваются с точки зрения взаимодействия в их структуре жанровой памяти трагедии и мистерии на уровне системы жанропорождающих мотивов и на уровне субъектной организации текста. В ходе исследования уясняются типологические связи и преемственность художественного опыта Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева, возникающие на основе взаимодействия памяти драматических жанров в их произведениях.

Актуальность работы состоит в том, что избранный нами ракурс исследования дает возможность рассмотреть фрагмент истории жанров как «представителей творческой памяти в процессе литературного развития» (М.М. Бахтин), а также увидеть развитие художественную опыта XIX века в литературе XX века в аспекте взаимодействия жанровой памяти с авторским сознанием.

Методологическая база. В своем исследовании мы опираемся на *теорию* М.М. Бахтина о диалогической природе образотворчества, имеющую своей основой философскую систему А.Ф. Лосева; принципы структурного и типологического методов, разработанные К.М. Лотманом и Д.С. Лихачевым, а также на учение Б.О. Кормана о субъектной организации художественного произведения. Структурный метод предполагает, что художественное произведение рассматривается как система разноуровневых отношений, при этом уровни выделяются на основе оппозиций. Типологический метод позволяет выявить инвариантные закономерности развития структурных функ-

ним на основе сопоставления далеких (принадлежащих разным эпохам), но относительно эквивалентных функционально литературных явлений.

Практическая значимость работы заключается в том, что материалы данного исследования могут быть использованы в школьных и вузовских курсах, спецкурсах и спецсеминарах по истории русской литературы XIX и XX веков.

Апробация диссертационного исследования. Основные положения диссертации отражены в шести статьях. По теме диссертации были сделаны доклады на конференции, посвященной 180-летию юбилею Ф.М. Достоевского (Стерлитамак, 2001), на межвузовской конференции «Актуальные проблемы изучения филологических дисциплин в вузе и школе» (Самара, 2003), на Третьих международных Измайловских чтениях, посвященных 170-летию приезда в Оренбург А.С. Пушкина (Оренбург, 2003), на региональной научно-практической конференции «Филология в контексте культуры и образования» (Стерлитамак, 2004).

Структура работы подчинена определенным нами задачам. Диссертационное исследование состоит из «Введения», двух глав, «Заключения» и библиографического списка, включающего 216 наименований.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается выбор темы, производится анализ литературоведческих трудов по избранной тематике, определяются цели и задачи исследования, а также содержание основных понятий

Первая глава «Система жанропорождающих мотивов в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева» состоит из трех параграфов: § 1. «Мотивы одиночества, отделенности от мира, оставленности человека», § 2. «Роль оппозиции "душа- маска" в романе "Бесы" и в пьесе "Черные маски"», § 3. «Мотив игры в романе "Бесы" и в пьесах Л. Андреева».

В параграфе «Мотивы одиночества, отделенности от мира, оставленности человека» рассматриваются взаимоотношения героя и мира в романах Ф.М. Достоевского (начиная с «Униженных и оскорбленных») и в драмах Л.Н. Андреева мир воссоздан в его переходном, кризисном состоянии. У Достоевского это состояние мира проявляется, как показал М.М. Бахтин, через систему диалогических отношений как между героем и *другими*, так и Внутри сознания одного героя (че-

ловек «перестает совпадать с самим собой»). У Л.Н. Андреева на первый план выходит второй тип диалога, при этом мироустройство и человеческий микрокосм взаимопроецируются друг на друга. Кризисное состояние мира, которое в «малом времени» (обыденности) воспринимается как грозящее человеку несчастьями и смертью, в «большом времени»¹ открывает возможности перерождения и обновления. Трагический мотив отчужденности от мира, который связан с конечностью человеческого существования, обреченностью на смерть, обрывающую все связи, взаимодействует с мистериальным мотивом приобщения к вечно становящемуся бытию, в котором смерти нет.

Кризисное состояние мира, преломляясь через личностное бытие героя, активизирует действие таких законов его внутренней жизни, которые в обычном, повседневном существовании не могут быть проявлены. Так, одиночество в этом мире осмысляется не как временное состояние человека, но как его сущностное свойство. Задано ли это свойство самим местом человека в мироздании или оно определяется трагической виной личности? Иными словами, родовое это свойство или индивидуальное? От ответа на этот вопрос зависят поиски путей преодоления одиночества. Оно может быть вызвано тем, что человек не принадлежит к здешнему миру или утратил свое место в нем. Преодоление одиночества в мире Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева возможно только на пути восхождения к духовному бытию, и разум не может помочь человеку на этом пути. Разум способен познать только внешнюю сторону вещей: фактов, явлений, отношений между людьми. Это знание приобретаетсся путем наблюдения и анализа и сохраняется в виде эмпирического опыта. Знание сущности приобретаетсся откровением и становится духовным опытом личности.

Эта дифференциация подлинной и эмпирически воспринимаемой действительности становится актуальной для героев романа Ф.М. Достоевского «Идиот», но в их языке нет слов, чтобы обозначить, проявить ее, а значит и нет возможности осмыслить, осознать. Когда различие между духовным бытием и эмпирической действительностью уходит из сознания и языка, люди начинают руководствоваться мыслью, что существует только видимая реальность и знание о ней есть полное, исчерпывающее знание о мире. Но оно неизбежно оказывается мертвым знанием, неспособным объяснить явления живой действительности.

¹ О большом и малом времени см. Бахтин М.М. Рабле и Гоголь // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. Художественная литература 1975. С. 495

Однако даже в людях, преимущественно погруженных в сферу мертвого знания, иногда пробуждается память о высшей действительности. В романе «Идиот» это происходит под влиянием князя Мышкина, который не только обладает подлинным знанием о мире, но и умеет вовлекать в его сферу людей, не совсем утративших способность видения сущности вещей. В начале романа это происходит с Лебедевым и Рогожиным. В романах Ф.М. Достоевского воссоздан мир, в котором люди большей частью отпали от пути, указанного Божьим промыслом, но еще помнят о нем. Эта память может объединять их, позволяет понимать друг друга, совершать свой путь не в одиночку. С возможностью единения людей в Боте связано у Достоевского представление о «соборной вине и соборном спасении» (И.А. Есаулов) и вера в бессмертие. Представлению о соборной вине, сформулированному в «Бесах» Тихоном и в «Братьях Карамазовых» Зосимой, противостоит тема трагической вины личности, вставшей на путь своеволия и, таким образом, сознательно выбирающей одиночество как противоположное православной соборности начало. Апофеоз такого одиночества - судьба Ставрогина. Тема одиночества неразрывно связана с темой утраты себя самого. Отпадение от целого приводит к уничтожению личности. Это разрушение проецируется на весь художественный мир «Бесов». Истинная близость между людьми, населяющими город, в котором происходит действие романа, или невозможна, или легко разрушается. Узлы дружбы и любви, спасающие от одиночества, разрываются под действием бесовских сил, олицетворенных в образе Петра Верховенского (так распадается союз Степана Трофимовича и Варвары Петровны). Разобщенности людей способствует и значащая пытая инфернальность пространства города.

Героев Л.Н. Андреева мы застаем в ситуации, характерной для сознания человека рубежа XIX - XX веков: общий путь от эмпирической к духовному бытию утерян, а личностный не найден. Эта ситуация интерпретируется исследователями как кризис рационалистического познания. Одиночество действительно безысходно, если признать, что единственный доступный человеку путь познания - рационалистический. Из всех героев пьес Л. Андреева только доктор Керженцев («Мысль») абсолютно уверен в этом, остальные же находятся в поиске, в беспокойном стремлении к некоей утраченной и забытой гармонии. Отсюда их метания, тоска, ощущение пустоты, окружающей их и проникающей в душу

Главный интерес и Ф.М.Достоевского, и Л.Н. Андреева сосредоточен на попытке героя переродиться, преодолеть свою отдаленность от мира и вернуться к людям. Попытки эти обречены на неудачу. Ставрогин ищет помощи у Тихона, но неверие становится преградой на пути к спасению. Хаггарт («Океан») слушает музыку старого Дана, которая «на непонятном языке говорит Богу о самом важном», и слышит в ней повесть о своей душе, о своих страданиях, но океан снова притягивает его к себе.

В поисках личности, не утратившей единства с Богом, Л.Н.Андреев обращается к ветхозаветным сюжетам. В основе «Анатэмы» Книга Иова, пьеса «Самсон в окопах» написана по мотивам библейской легенды о Самсоне, ослепленном филистимлянами. Давид Лейзер и Самсон испытывают унижение и отчаяние, они чувствуют, что Бог покинул их в горе и несчастьях. Но оставленность Богом - не одиночество гордого ума, разрушающего самое себя. Оставленность - это испытание, лишение помощи Божьей в земных делах, но не лишение надежды, возможности говорить со своим Богом и уповать на милость. Его Давид Лейзер однажды переживает такую минуту откровения, общения с Богом, недоступного Анагэме. В образе Преданного закланию воплощена трагедия человеческого разума, неспособного познать истину. Анагэма - воплощение мертвого знания, недаром он появляется среди людей под именем Нуллиус - ноль, ничто, смерть. Логика мер и весов оказывается недействительной на уровне духовного бытия.

И Ф.М.Достоевский, и Л.Н.Андреев ищут пути преодоления отчуждения человека от духовной реальности, при котором он становится «посторонним» людям, миру, жизни, самому себе. Один из таких путей - попытка избавиться от маски, чуждой роли, порабошающей личность и превращающей ее жизнь в некое «бытие в смерти» (И.И.Евлампиев).

В параграфе «Роль оппозиции "душа - маска" в романе "Бесы" и в пьесе "Черные маски"» исследуется взаимодействие этих сопоставленных мотивов в художественных мирах Ф.М.Достоевского и Л.И.Андреева.

Душа и маска соотносятся как сущность - видимость, живое мертвое, открывающая человеку подлинное мание - обманывающая человека, творение Бота - атрибут дьявола и т.д. Иногда маска, надетая человеком, начинает влиять на его поступки, диктовать свою роль. Не приобретает некую самостоятельность (Здесь маска уже элемент не только обряда или бытового поведения, но и бытия и в этом качестве функционирует в произведениях искусства как плод образотворче-

ства и семиотическим феномен.) Высшая степень такой самостоятельности - появление двойника. Тема двойничества в литературе XX века (в том числе и у Л.Н. Андреева) связана с наследием Ф.М. Достоевского, в чьем творчестве, как это уже неоднократно отмечалось исследователями, она возникает во многом под влиянием древнерусской повести XVII века. Переставая слышать, голос своей души, позволяя заглушить его бесовскому наваждению, человек подпадает под власть двойника и совершает странные и страшные поступки, которые мучают его и приводят к трагической гибели. Маска становится проводником бесовских сил.

Если это происходит с одним человеком, его признают больным, безумным, и действительно, это состояние переходит в тяжелую болезнь или кончается смертью (Ставрогин, Иван Карамазов у Ф.М. Достоевского, доктор Керженцев, Лоренцо ди Спандаро у Л.Н. Андреева). Когда эта болезнь охватывает какой-то пласт общества, она принимается в нем за норму, пока не приводит к катастрофе. Такое общество описывает хроникер в романе Ф.М. Достоевского «Бесы».

Маска становится знаком судьбы героя. В «Бесах» при первом приезде Ставрогина в город хроникер отмечает, что лицо его было похоже на маску и оттого производило неприятное впечатление (хотя Ставрогин очень красив). Неприятное, потому что маска - мертвая. Затем лицо Ставрогина обретает сходство с маской трагической. На протяжении всего романа Ставрогин пытается сопротивляться этой маске; знаменательно, что описание его застывшего лица автор помещает в начале главы «Ночь», повествующей о наиболее активных действиях героя, направленных на предотвращение приближающихся катастроф (посещение Кириллова, Шатова, Лебядкиных).

Вариантами омертвляющей маски являются роли, навязываемые окружающими людьми. Так, Ставрогин сопротивляется навязываемому ему Петром Верховенским роли Ивана-царевича. Эта роль оказывается амбивалентной: для Петра Верховенского и самого Николая Ставрогина это Самозванец, а для Шагова, Марьи Тимофеевны Лебядкиной - спаситель. Ставрогин отказывается от чуждой ему маски Самозванца, но и спасителем-демиургом не становится. Он не мешает Петру Верховенскому в его разрушительной деятельности, и потом) выход из нижнего мира, царства смерти (черты которого все четче проявляются в губернском городе, где происходит действие «Бесов»), для него закрыт. Образ Ивана-царевича связан с мифологическим героем

побеждающим змея. Ставрогин должен был победить змея в самом себе, но не сделал этого.

Степан Трофимович Верховенский - это один из героев романа, сохранивших живую душу. В финале выясняется, что под масками либерала 40-х годов, «ученого», «друга», «приживальщика» таился человек, который любил Варвару Петровну, ее верный рыцарь, посмеявшийся признаться в своей любви только на смертном одре. Признаться и открыть, что ему отвечали взаимностью. Но эта награда ждет его в конце трудного пути. Степан Трофимович уходит из города и становится странником. Это не просто внешнее изменение его жизни, пространственное перемещение становится знаком некоей внутренней метаморфозы. Большая дорога излечивает его душу и даже возвращает давно утраченную веру. Как-то сама собой определяется и цель его путешествия - Спасов, В-й монастырь. Спас - Христос, Степан Трофимович идет к Богу, сам еще этого не понимая. Полагаясь на милость Его («что Бог даст»), он вырывается из-под власти масочного мира. Перед смертью Степан Трофимович просит почитать ему Евангелие и узнает в словах Священного Писания отражение своей судьбы и своей вины. Происходит мистериальное возвращение души к своему первообразу.

В пьесе Л.Н. Андреева «Черные маски» герою тоже приходится вступить в борьбу за свою душу, которой пытаются завладеть слуги Саганы, явившиеся на бал к герцогу под масками вместо его друзей. Душа герцога Лоренцо ди Спандаро становится полем борьбы двух начал - мрака и света, сатаны и Бога. Маски показывают ему скрытую жизнь его души и тайны прошлого. В «Черных масках», как и в «Бесах», маскарад начался раньше, чем его было решено устроить на празднике. На балу герцогу Лоренцо открывается, что он, возможно, сын конюха, а не рыцаря. Сомнения в своем происхождении не случайно имеют такое значение для героя. Рыцарь-крестоносец для сознания средневекового итальянца - соединение земного благородства и высшей святости. Таким образом, узнав ужасную тайну своего рождения, Лоренцо уверен, что теряет не только право на владение замком и землями, но и свое имя, место на земле и вообще в мироздании, право служения верховному господину - Богу. Роль рыцаря для Лоренцо, как и для Степана Трофимовича Верховенского, оказывается ролью сущностной, исполнением высшего предназначения. Лишаясь ее, герой становится Лоренцо Бывшим. Хозяин замка восстал против окружающих его масок, но после убийства двойника его собственное лицо превращается в маску

Лоренцо, в сущности, убил самую себя, и лицо ею становится маской смерти. То же самое происходит в «Бесах» со Ставрогиным («застывшее лицо», напугавшее Варвару Петровну), серией «экспериментов» на протяжении долгих лет умершвлявшим свою душу.

И у Ф.М. Достоевского, и у Л.Н. Андреева борьба героя с масочным миром - это борьба с силами тьмы, принимающими облик беса-искусителя или двойника. При этом самое страшное - это когда маска неосознаваема: человек незаметно для себя все больше и больше подпадает под власть чуждой ему роли. Здесь важен момент возвращения к своей сущности: осознание маски и сбрасывание ее (если еще есть на это силы). Часто избавление от чуждой роли происходит как пересечение границ игрового пространства, законам которого вынужден подчиняться герой.

В параграфе «Мотив игры в романе Ф.М. Достоевского "Бесы" и в пьесах Л.Н. Андреева» исследуются функции игры в создании модели мира. Так, поведение Петра Верховенского можно интерпретировать и как игру повседневную (политическая интрига, борьба за власть), и как игру сакральную (языческий обряд основателя новой религии, превращающийся в антиобряд). Если сакральная игра (обряд) гармонизирует миропорядок, то карнавальная, выходя за отведенные ей пространственные и временные границы, несет хаос и смерть. Карнавальная игра, вторгаясь в жизненное пространство, высвобождает разрушительные силы: бал в пользу гувернанток кончается бесчинствами толпы и пожаром в Заречье. Пожар в «Бесах» становится знаком высвобождения темных сил, подчиняющих себе душу и разум человека. Очищение и обновление, производимые огнем, для всех героев, за исключением Лембке, остаются нереализованной возможностью. Карнавальная преисподняя превращается в реальную, а вместо мнимой смерти героев ожидает действительная гибель. То же происходит в «Черных масках» Л.Н. Андреева, где бал-маскарад (прашник, генетически связанный с карнавальным действием) заканчивается пожаром, в котором гибнут Лоренцо и Экко.

С образом карнавальная игра и у Ф.М. Достоевского, и у Л.Н. Андреева соединяется мотив тира азартной, которая тоже создает модель мира перевернутого, ненормальной. Но если карнавальная тира сосредоточена на процессе, то азартная - на конечной цели и по тому предполагает постоянное просчитывание вариантов, шансов на выигрыш. Мотив азартной игры, связанной с бесовством, прослеживается в повелении Петра Верховенского и Апатэмы

Рыцарское служение - еще один вид священной игры В «Бесах» возникает противопоставление рыцарства испитого и мнимого или «оперного» В сознании Гаганова, Ставрогиной, Лебядкиной живут представления о рыцарстве, могущие служить для оценки поведения, но не наполняющиеся практическим жизненным содержанием Наиболее отчужден не только от рыцарского идеала, но и от знания о нем Николаи Ставрогин Даже Лебядкин, играющий роль шум, оказывается в этом вопросе компетентнее его

В «Черных масках» Л.Н. Андреева шут Экко тоже знает о мире больше своего господина Он раньше Лоренцо обнаруживает сатанинскую природу масок, а потом и вовсе оказывается переодетым рыцарем В финале пьесы служба Экко становится служением, как и Лоренцо, он становится одним из участников сакрального действия, противостоящего игре масок

В «Бесах» тоже только два героя заслуживают звания истинного рыцаря, и оба они платят дорогой ценой за свое посвящение Это Степан Трофимович Верховенский и губернатор Лембке - два главных «мученика» Петра Верховенского Они проделывают в романе самым длинный путь, переходя из пространства повседневной игры, превратившейся в бесовскую, в пространство сакральной Первый уходит из юрода, воплощая идеал странствующего рыцаря, второй сходит с ума, но в своем безумии тоже приближается к рыцарскому идеалу

В предыстории Лембке упоминается о некоем подобии детской игры, которую можно интерпретировать по-разному Когда Андрей Антонович терпит неудачу в реализации своих жизненных планов и надежд, он клеит бумажный мир, приводимый в движение с помощью скрытого механизма С одной стороны, это занятие можно истолковывать как манипуляцию объектами внешнего мира Лембке понимает, что манипулировать людьми ему не под силу, и утешается тем, что управляет фигурками С другой стороны, плоды творчества Андрея Антоновича образуют последовательность, которая прочитывается как некий символический ряд, имеющий отношение к более высокому уровню бытия, чем повседневная игра «во власть» Всею Лембке сделал три бумажных картины театр, поезд железной дороги и кирку Они символизируют этапы пути сохранивших живую душу героев Достоевского театр - дорога церковь Сначала такой герой играет свою роль в повседневном бытии («театре жизни»), затем, чувствуя, что маска стремится заместить собою лицо, отправляется в путешествие, и дорога приводит его в храм Божий, к откровению Бога в своей

душе. Это этапы пути Степана Трофимовича Верховенского. Это путь и самого Лембке, только он клеил его «модель» из бумаги, не в силах вступить в него в реальной жизни (расстаться с ролью губернатора). Безумие губернатора - это освобождение его души, теперь он подчиняется только велениям своего сердца, и главным мотивом его деятельности становится спасение людей. И в «Бесах», и в «Черных масках» поведение героев, перешедших в пространство сакральной игры, оставшимся в бытовом пространстве людям представляется безумием, которое нужно остановить. На уровне духовной реальности поведение Степана Трофимовича Верховенского, Лембке, Лоренцо ди Спадаро, шута Экко и есть норма, но непосвященным не дано увидеть и понять это. Если на низших уровнях игра ведется ради конкретного выигрыша (безопасность, деньги, власть), то на высшем уровне игра становится жизнетворчеством.

В художественных мирах Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева, как мы уже убедились, существует единый вектор восхождения от эмпирического к духовному бытию. Герои, сознательно или бессознательно стремящиеся совместить свой путь с этим вектором, оказываются в ситуации выбора между свободой и безопасностью. Одним из способов преодоления отделенности от мира, освобождения от маски становится переход в пространство сакральной игры, существующее на пороге безумия и смерти. Человек, пожелавший (или обреченный) узнать истину, приближается к границе умопостигаемого мира и рискует потерять рассудок или (и) жизнь.

Трагичность бытия человека, существующего на грани миров, обреченного на вечную двойственность, выражается в оппозиции «душа - маска». Развертывание парадигмы этих сопоставленных мотивов в художественном тексте образует сюжеты, обладающие свойством «двойной объяснимости»², то есть реализующие жанровую память как трагедии, так и мистерии.

Во второй главе «Взаимодействие мистерии и трагедии на уровне субъектной организации текста» рассматривается взаимодействие разных систем сознания в пределах сознания каждого из героев. В романах Ф.М. Достоевского роль таких систем играют «(ч)жое слово» и авторское сознание, часто вступающее в конфликт с мировидением героя. В пьесах Л.Н. Андреева, тяготеющего к романтическому типу творчества, субъектов сознания может быть меньше, чем

² Назиров Р. И. Творческие привычки Ф.М. Достоевского. Саратов 1982. С. 107

субъектов речи, тогда на сцене появляются двойники и персонажи, персонифицирующие душевные свойства героя. Но преобладание формально-субъектной организации здесь мнимое, так как перед зрителем разворачивается жизнь души *одного* героя, и в ней совершается конфликт разных систем сознания

Вторая глава состоит из трех параграфов. § 1. «Мистериальный и трагический сюжеты в романе "Бесы"», § 2. «Мистериальное начало в трагедиях Л.Н. Андреева», § 3. «О поэтике мемаморфоз в мирах Достоевского и Андреева».

Параграф «Мистериальный и трагический сюжеты в романе "Бесы"» посвящен анализу «субъектных сюжетов» трех героев Ивана Шатова, Степана Трофимовича Верховенского и Николая Ставрогина. Они погибают на разных этапах пути, который в мистерии определялся как путь ищущего истину. Каждый из этих героев пройдет через свои искушения, предательство и Голиофу (жизнь Христа - первообраз для христианского мистика), но не каждый «дорастет до воскресения».

Шагов погибает в тот момент, когда любовь к жене воскресила его для новой жизни. В романе смерть Шатова воспринимается как трагедия, потому что обрывает жизнь только что начавшего жить человека и влечет за собой смерти Марии Шатовой и ее ребенка. Но в контексте мистериального сюжета герой успел пройти свой путь познания истины, и физическая смерть уже не может быть препятствием на этом пути.

Иначе совершает свой путь мистериальных поисков истины Степан Трофимович Верховенский, хотя вступить на этот путь его побуждает тоже любовь к женщине. Мы уже говорили в первой главе о рыцарском служении, которым завершает свою жизнь Степан Трофимович, и о смысле пространственных констант, определяющих его движение к духовному прозрению. Сущность этого прозрения определяет значение образа Верховенского-старшего не только в контексте романа «Бесы», но и шире - всего творчества Достоевского. Последнее странствие Степана Трофимовича - это путь *кающегося грешника*. Сходство путей Степана Трофимовича и Шатова в том, что любовь к женщине ведет их к принятию мира и вере в Бога. Но для того, чтобы измениться, нужно *уйти* от прежней роли, от бесконечного омертвляющего повторения одних и тех же слов, действия и мыслей. Ожить Шатов уходит из организации Петра

¹ О субъектной организации см. Кормань Ю. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Ижевского ун-та, 1992. С. 177-178.

Шагов уходит из организации Петра Верховенского Степан Трофимович уходит из города, в котором жизнь его представляла собой непрерывное повторение действий, инициированных другими

Степан Трофимович Верховенский не только становится толкователем библейской притчи вторюю эпиграфа романа, но и своим поступком как бы отвечает на вопрос, звучащий в первом эпиграфе — строках из пушкинскую стихотворения — и определяющий состояние всех героев романа и страны в целом

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит видно
Да кружит по сторонам

«Выйти на дорогу» - значит перестать кружить, найти нужное направление Степан Трофимович выходит на дорогу, ведущую в Спасов, к Христу. Важно, что связь между эпиграфами к роману и судьбой Степана Трофимовича проявляется как ответ и словом, и поступком мистериальное посвящение в истину было ее переживанием, знание становится жизненным содержанием. Этим мистериальным переживанием истины разрешается «трагедия общественного деятеля, который сам ужасался при виде своего порождения» (10 Д. Левин), трагедия отца, проклявшего собственную сына и трагедия безнадежно влюбленного, который двадцать лет не смел признаться в своей любви

Возможность воплотить в своей судьбе мистериальный сюжет была открыта и перед Ставрогиным. Читая главу «У Тихона», мы узнаем, что он напечатал свою исповедь для публичного покаяния, но вынести это испытание он не может. Ставрогин пытается подняться вверх, к небу, и эта устремленность души соединяется с пространственным перемещением (так же, как уход Степана Трофимовича) - вверх по лестнице уходит Ставрогин от Петра Верховенского, соблазняющего его ролью Ивана Царевича. Лестница в православной традиции символ совершенствования души, ее пути к Богу. На протяжении всего романа Ставрогин пытается подняться по лестнице, избавиться от бесовских наваждений, но все эти попытки заканчиваются трагически.

В основе трагического сюжета всегда лежит неразрешимое противоречие (между чувством и долгом, желаемым и возможным, и псалом и действительностью). В судьбе Ставрогина это противоречие между жадной преображения (освобождения души, обретения лица) и невозможностью преобразования Герой романа пытается изменить

свою жизнь и себя: рассчитаться с долгами прошлого, избавиться от тяготящих душу воспоминаний, освободиться от ложных ролей-масок. Все эти попытки кончаются крахом, и в финале романа Ставрогин совершает самоубийство. Обретение лика не состоялось, но движение к нему было начато.

Герой пытается пройти путем принца Гарри, его сравнивают также с Гамлетом. Имена шекспировских героев как бы предсказывают читателю романа Ф.М. Достоевского ратине сюжета — и реализованное, и возможные.

Каждая роль, вольно или невольно сыгранная Ставрогиным на протяжении романа, это не только способ предъявления себя миру, но и целостная система сознания, управляющая движением сюжета на том отрезке пути, на котором действительна названная маска. Смена и взаимодействие этих систем сознания делают образ Ставрогина загадочным, мерцающим, непонятым. Отчасти он прояснен в своих проекциях на судьбы героев, связанных с ним отношениями наставничества и ученичества (Степан Трофимович, Шагов, Кириллов). Двое из них - Степан Трофимович и Шатов проходят тот же путь поисков истины, что и Ставрогин, и гибнут на разных этапах этого пути. Эта триада героев воплощает, несмотря на разность характеров, как бы разные варианты одной судьбы.

В параграфе «Мистериальное начало в трагедиях Л.Н. Андреева» в центре нашего внимания - взаимодействие мистериального и трагического сюжетов в пьесах «К звездам» и «Савва». Их нельзя отнести ни к социально-бытовым, ни к обобщенно-символическим драмам, они соединяют в себе черты и тех, и других. Уже в этих двух первых пьесах Андреева формируются те законы взаимодействия мистериального и трагического начал, которые затем будут развиваться в «Анатэме», «Черных масках», «Оксане» и др. Трагические финалы пьес, как и в романе Ф.М. Достоевского «Весь», не свидетельствуют о безысходном трагизме авторского мироощущения, рядом с героем, потерпевшим катастрофу, появляются обретите истину или путь к ней. При том как в сознании одного героя могут проявляться разные системы мироотношения (Петя Терновский в пьесе «К звездам»), так и разные субъекты сознания могут объединяться в некую синтетическую личность (в «Савве» автор попытался дать «синтез российского

мятежной духа в различных крайних его проявлениях»⁴) «К звездам» и «Савва» связаны с романом «Бесы» не только общностью законов жанрового синтеза, но и темой революции. Хотя на первый взгляд решается она в них в противоположном ключе, при внимательном рассмотрении оказывается, что образы «предводителей смуты» (Трейч, Савва) наделяются у Л.Н. Андреева той же бесовской природой, что и у Ф.М.Достоевского

Первая пьеса Л.Н.Андреева «К звездам» (1905) традиционно считается пьесой о революции. Не отвергая этого утверждения, скажем, что она - не только о революции. Действие происходит высоко в юрах, в обсерватории, где, отрезанная высотой от всего остального мира, находится семья профессора Терновского и его ассистенты. Пять дней все ждут известия из города, где произошло восстание, в котором участвуют дети Терновских - Николаи и Анна. Люди в обсерватории по-разному реагируют на изоляцию и томительное ожидание. Так, Лунцу начинает даже казаться, что наступил конец света. Его противоположность - профессор **Сергей** Николаевич Терновский, он спокоен и счастлив наверху, рядом со звездами. Но самое главное в пьесе - то, что происходит с Петей Терновским, 18-летним сыном профессора. Это герой, находящийся в развитии, становлении. Его открытие и потрясение - это потрясение ищущего Истину в древней мистерии. Отец помогает ему пройти этот путь. Сергей Николаевич Терновский давно живет с чувством вечности, которое только начало приоткрываться Пете. Петя проходит путем древнего миста - через ощущение умирания, через момент нахождения над пропастью между реальностями чувственной и духовной. Выздоровливая, он начинает напоминать отцу Николаю, который сходит с ума в тюрьме. Николай жив, но он умер, как князь Мышкин в конце романа Достоевского, князь Христос. И тоже назван идиотом. Связь их судеб неслучайна. В образе Николая тоже воплощен лик Христа «светлый, гармоничный дух», «прекрасное лицо, которое улыбалось всему миру», «уста, которые никогда не произносили слова лжи», человек, которого любили все, даже Анна.

В пьесе «К звездам» два плана: социальный и мистериальный. В социальном плане это история о поражении революции и трагических судьбах людей, так или иначе причастных к ней. В мистериальном

⁴ Из письма Л.Н. Андреева к С. Станиславскому. Цит. по: Чирва Ю.В. Примечания // Письма Л.Н. Андреева. Драматические произведения в 2-х тт. Т.1. Л.: Искусство, 1989. С. 488.

плане реализуется библейский сюжет о Боге-отце, пославшем на землю Сына. Люди убивают Того, кто пришел спасти их, но Он умереть не может. Роль Иуды исполняет рабочий Трейч, однако его предательства никто не замечает. В мистериальном мире образ Трейча раскрывается как демонический, хотя автору очень хочется соединить правду Трейча и правду Сергея Николаевича, гимн солнцу - рабочему земли и гимн поющим звездам. Столкновение в близком контексте слов «Трейч» и «черт» побуждает прочесть это имя наоборот. В соединении с демоническими планами переустройства мира это имя рождает представление о бесовской природе его обладателя.

Подобные планы строит и герой пьесы «Савва», однако этого образ более сложен. Открытие абсурдности жизни человека, который рожден свободным, а живет рабом своих вещей и привычек, совершает в душе Саввы переворот, равнозначный смерти и новому рождению (умирание — воскресение - центральная мифологема мистерии). Савва-человек любит жизнь и детей, любит правду и хочет освободить человека. Но Савва не только человек. За его спиной встает призрак демонической фигуры разрушителя мира, Антихриста. Планируя взрыв иконы, Савва покушается не только на ложь, но и на правду христианского мира. Попытка осквернения Лица Божьего катастрофическим образом воздействует на устой этого мира, что приводит к гибели людей. Взрыв иконы, задуманный Саввой, стоит в одном ряду с осквернением иконы Петром Верховенским в «Бесах» Ф.М. Достоевского и тоже становится началом трагических событий.

Савва не единственный герой пьесы. Л.Н. Андреев писал, что центральная фигура Саввы равноценна трем другим: Царю Ироду, Сперанскому, Тюхе. Все они, кроме Тюхи, имеют свои законченные философские системы, ответы на загадки бытия, имеют веру. Зато у Тюхи есть видение иной реальности, страх и вопросы без ответов. Тюха всегда мрачен и боится умереть от смеха, глядя на рожи, окружающие его. За лицами людей Тюха видит их неземную сущность, и она открывается ему как нечто страшное. Он ощущает воздействие той иррациональной силы, которая управляет поступками Саввы и толкает его к трагической гибели.

Савва предвидит свою смерть и не боится ее. Вовсе не то, что замысел не приведен в исполнение, приводит его в отчаяние, а то, что бывший сообщник Кондратий видит чудо там, где для Саввы - только обман. Кондратий верил, что чудо сотворено ею руками Саввы, но не понимает Кондратия, как Анатэма не понимает веры и спасения Давида.

Лейзера («Анатэма») Савва человек, верящий в мысль Мысль не может «перескочить» через факт и понять чудо (Кондратий говорил ему «А икона-то целая! Вот вы через это перескочите с вашим-то умом!») Савва, думавший уничтожим факты и освободить идеи, теперь сам во власти факта В письме к К.С.Станиславскому Л.Н.Андреев называет главными четырех героев пьесы, в которых он пытался «дать синтез мятежной российской души», но получается, что правда Кондратия, которого эксперимент Саввы привел к вере в Бога, стоит наравне с правдой «мистика разрушения» (или даже выше нее)

Савва мечтает «в огне и громе перейти мировую грань», огонь и гром - атрибуты верховного языческого бога, того демонического божества, которое управляет судьбой Саввы Как и Ставрогин в «Бесах», думая, что сам является хозяином своей и чужих жизней, Савва отдает свою душу в руки другого хозяина Это превращение происходит незаметно для героев, с которыми оно совершается, но отмечается в системе авторской и читательского сознания как пересечение некоей границы, чреватое утратой героем своего я

В параграфе «О поэтике метаморфоз в романе Ф.М.Достоевского "Бесы" и в пьесе Л.Н.Андреева "Черные маски"» путь героев рассматривается как цепь метаморфоз, имеющих как внешне-биографическое, так и глубинное символическое значение

В мире Ф.М.Достоевского и Л.Н.Андреева метаморфозы могут совершаться как превращения и как подмены Подмена - это кажущаяся метморфоза (подмена лица маской, Бога - идолом), превращение - реальная, но эта метаморфоза иногда осложняется обратным переходом, совершающимся сразу после первого превращения Так получается непрерывная цепь переходов от одного состояния к другому и обратно, человек находится в процессе мучительного двоения, которое может закончиться трагической гибелью или восстановлением цельности (единства)- воскресением

Пути героев Ф.М.Достоевского и Л.Н.Андреева («субъектные сюжеты», по Б.О.Корману) представляют собой динамические процессы, развертывающиеся в художественном пространстве-времени, законы которой формируются во многом под влиянием библейской поэтики

Исследуя законы любого динамического процесса, можно предсказать как он будет развиваться в будущем с наибольшей степенью вероятности Но в некоторые моменты дальнейший ход процесса предсказать нельзя, так как возникает несколько одинаково вероятных

линии развития. Такие моменты Ю.М. Лотман называет «точками бифуркации», заимствуя этот термин у И. Пригожина и применяя его теорию динамических процессов при рассмотрении исторического движения⁵. Эту теорию можно применить и при исследовании пути героя в художественном пространстве-времени. Ситуация бифуркации моделируется по законам художественного творчества, создается художественный образ бифуркации. Естественно, ни термин, ни его современное содержание не были известны Ф.М. Достоевскому и Л.Н. Андрееву, но само явление существовало и моделировалось в художественном творчестве как представление о внутренних нереализованных возможностях человека и мира. В свете последних работ Ю.М. Лотмана момент «несовпадения человека с самим собой» (М.М. Бахтин) можно трактовать именно как точку бифуркации.

Путь человека в точке бифуркации определяется его сознательным выбором, но выбор этот иногда может зависеть от случайности (события из другого причинного ряда). Метаморфоза, происходящая с героем, отражает в себе антиномию «точка - путь». Превращение совершается в точке бифуркации и проявляется как изменение линии судьбы героя.

В судьбе Николая Ставрогина было несколько таких точек, две из них приходится на тот период его жизни, который описывает Хроникер (время действия романа). Причем в первой точке бифуркации большую роль играет сознательный выбор героя, а во второй - случайность.

Ситуация выбора четко обозначена в главе «У Тихона»: Ставрогин может решиться на публичную исповедь или, по словам Тихона, «броситься в новое преступление как в исход, чтобы только *избежать* обнародования листков». Николай Ставрогин наделен огромной силой, и потому метаморфозы, происходящие с ним, так или иначе искривляют пути тех, кто попадает в поле его тяготения. И когда Ставрогин выбирает путь убийцы, а не путь покаяния, то гибнет «треть всех говорящих персонажей «Бесов», то есть треть вселенной романа» (Л.И. Сараскина).

Вторая точка бифуркации - последние сутки перед самоубийством. И здесь, если принимать во внимание объективное развитие события, главную роль играет случайность. Вполне возможно, что Став-

⁵ См. Лотман Ю.М. *Изъявление Господне или азартная игра?* // Лотман Ю.М. *История и типология русской культуры*. СПб: Искусство. СПб 2002. С. 346-347

рогии бы не повесился, если бы Даша сразу приехала к нему. Ставрогин почти до самого конца верит в возможность спасения, возможность преображения, так как он не отдает свою душу всецело бесовским силам: не хочет избавляться от образа Матрешки - голоса своей совести. Жизнь Ставрогина - трагическая борьба между рассудком, узаконившим любой низкий поступок как часть эксперимента, и голосом души, который он сознательно не заглушает, несмотря на причиняемые им страдания. Но своего главного превращения - преображения, обретения лица —Ставрогин так и не достиг.

Сходным путем идет герой пьесы Л.Н. Андреева «Черные маски» герцог Лоренцо. Эта пьеса представляет наибольший интерес с точки зрения поэтики метаморфоз. Если в «Савве», «К звездам», «Анатэме» метаморфозы, происходящие с героями, управляются высшей силой и не зависят от воли героев, то в «Черных масках» они вызваны выбором герцога Лоренцо и направлены не извне, а изнутри - из глубин его сознания. Силы адские и небесные сталкиваются в битве, ареной для которой служит душа Лоренцо. Жизнь ее представлена в зримых образах: реализуется метафора «душа - заколдованный замок».

Смерти обоих героев (и Ставрогина, и Лоренцо) предшествуют сходные метаморфозы, которые вызваны выбором, сделанным в точке бифуркации. И в романе Ф.М. Достоевского, и в пьесе Л.Н. Андреева праздник превращается в катастрофу, бал заканчивается пожаром и гибелью героев. Но при всем сходстве финалов они имеют разный смысл.

Пожар, охвативший Заречье в «Бесах», и пожар в замке Лоренцо устроены человеческой рукой, но с разными целями. В романе Ф.М. Достоевского на первый план выходит разрушительная сила огня, в пьесе Л.Н. Андреева — очистительная.

И в «Бесах», и в «Черных масках» праздник, прославление жизни, превращается в торжество смерти, за которой может последовать, а может и не последовать воскресение. И если самоубийство Ставрогина, нераскаившегося преступника, не оставляет надежд на возможность такого воскресения, то для Лоренцо самосожжение - единственный способ победить силы тьмы, остаться рыцарем Святою Духа. Герой Ф.М. Достоевского, которому) был открыт мистериальный путь, приходит к трагическому финалу, а трагическая гибель героя Л.Н. Андреева обретает смысл мистериального умирания-воскресения. Таким образом в мирах Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева закон метаморфоз проявляется и в сфере поэтики жанра мистерия превращается в трагедию, а трагедия в мистирию

Взаимодействие мистермального и трагического сюжетов на уровне субъектной организации текста проявляется не только как выбор героем того или иного пути в точке бифуркации (возобладание определенного типа сознания во внутреннем диалоге-споре), как воздействие приобретшей самостоятельность (а значит, и статус «чужого слова», самостоятельного субъекта сознания) роли-маски, но и как влияние определенной модели отношения к миру и к себе самому, которая создается отцом или воспитателем. Диалог сознаний отца и сына, наставника и ученика наиболее интенсивен в творчестве Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева. Он восходит к диалогу Бога и человека, который, согласно библейской традиции, видит в Боге Небесною Отца (отношение богосыновства). В земном воплощении этого диалога сохраняется и ответственность отца за свое творение (наиболее остро переживаемая Степаном Трофимовичем Верховенским), и свобода воли сына, выбирающего свой путь (и не знающего, что чаще всего это выбор только между двумя дорогами: предназначенной отцом и противоположной ей), и драматическая напряженность коллизии участников диалога.

В заключении подводятся итоги исследования.

И для Ф.М. Достоевского, и для Л.Н. Андреева человек - тайна, некая иррациональная глубина, непознанная и непознаваемая. Организующей силой художественных миров писателей становится, с одной стороны, стремление постичь эту тайну, а с другой - сознание невозможности осветить бездну человеческой души. Путь человека и у Ф.М. Достоевского, и у Л.Н. Андреева начинается с трагического одиночества, отчуждения от мира, при котором герой становится посторонним и людям, и самому себе, и миру в целом. Одиночество является причиной появления двойника, который может интерпретироваться как теневая сторона его личности, обретшая самостоятельность маска или бес-искуситель. Мучительное двоение может закончиться духовной и физической гибелью героя (трагический сюжет) или восстановлением цельности, обретением лица, воскресением (мистерияльный сюжет).

Конфликт разных систем сознания в пределах сознания одного героя, возникающий в результате воздействия «чужого слова», осложняется тем, что субъект сознания не всегда понимает, какое слово - «чужое», а какое - его собственное (потому что маска навязывается ему именно как сю собственное слово и ею собственное лицо) Будучи объединенным от мировую целого, герой и не в состоянии это по-

нять: чтобы восстановить цельность и гармоничность собственной души, он должен воссоединиться с соборным сознанием

Субъектная организация романов Ф.М.Достоевского и пьес Л.Н. Андреева строится как взаимодействие сознания героя, который воспринимает свой путь чаще всего как трагедию, и сознания автора, осмысляющего сюжет как мистериальный. Дальнейшее исследование этого взаимодействия открывает перспективы изучения форм выражения авторского сознания в произведениях, синтезирующих историческую память разных жанров.

Основное содержание работы отражено в публикациях автора:

1. Два рода знания о мире в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» и в пьесе Л.Н. Андреева «Анатэма» // Изучение наследия Ф.М.Достоевского в вузе и школе: Сб. материалов, - Стерлитамак: Стерлитамак. гос. лед. ин-т, 2002. - С. 58 - 63 (0,3 п.л.).

2. Роль мотива масок в образовании сюжетов и в порождении жанров у Ф.М.Достоевского и Л.Н.Андреева // Жанровое своеобразие русской и зарубежной литературы XVIII - XX веков: Сборник статей. - Самара: Изд-во СПГУ, 2002. - С. 162 - 167 (0,5 п.л.).

3. Роль оппозиции «душа - маска» в поэтике Ф.М.Достоевского и Л.Н.Андреева («Бесы» и «Черные маски») // «Ученые записки» Стерлитамакского государственного педагогического института и Стерлитамакского филиала Академии наук Республики Башкортостан. - Выпуск 1: Лингвистика. Литературоведение: Сб. науч. тр. - Стерлитамак: Стерлитамак. гос. пед. ин-т, 2002. - С. 163 - 166 (0,5 п.л.).

4. Трагический сюжет в судьбе Николая Ставрогина // Актуальные проблемы изучения и преподавания филологических дисциплин. Литературоведение: Материалы межвузовской научно-практической конференции (май 2003). - Самара: Изд-во СГПУ, 2004. - С. 174 - 179 (0,5 п.л.).

5. Поэтика метаморфоз в романе Ф.М.Достоевского «Бесы» и в пьесе Л.Н.Андреева «Черные маски» // Третьи международные Измайловские чтения, посвященные 170-летию приезда в Оренбург А.С.Пушкина. Оренбург 9-10 октября 2003 г.: Материалы: В 2 ч. - Оренбург: Издательство ОГПУ, 2003 - Ч. 1. - С. 207-214 (0,6 п.л.)

6. Мотив игры в романе Ф.М.Достоевского «Бесы» // Филология в контексте культуры и образования. Сб статей и материалов регион. Пауч.-практ. конф. Стерлитамак, Стерлитамак гос. пед. акад. 2001 С. 46-51 (0,4 п.л.)

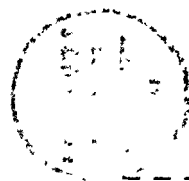


Из фондов Российской национальной библиотеки

Подписано печать02.2005 г.
Гарнитура «Times» Бумага ксероксная. Формат 60x80 1/16
Печать оперативная Усл.-печ л. 1,5. Уч.-изд л 1.36
Заказ № **20/05** Тираж 100 экз.

Отпечатано в типографии Стерлитамакской государственной педагогической академии 453103, Стерлитамак, пр Ленина, 49.

Из фондов Российской национальной библиотеки



22 МАР 2005

10