

Кирстен Рутсала

**КАРТИНА И ЗЕРКАЛО:
МЕТАПАРОДИЯ В «БЕДНЫХ ЛЮДЯХ»
И «ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ»**

А хорошая вещь литература, Варенька, очень хорошая(...) Глубокая вещь! Сердце людей укрепляющая, поучающая, и — разное там еще обо всем об этом (...) у них написано! (...) Литература — это картина, то есть в некотором роде картина и зеркало; страсти выраженье, критика такая тонкая, поучение к назидательности и документ.

Макар Девушкин

Бедные люди

Уже в начале писательской карьеры Достоевский остро осознавал свою принадлежность к русской литературной традиции. Пушкин искал свои литературные модели почти исключительно на Западе и перерабатывал их затем для русского читателя, прекрасно понимая свою роль как новатора. Достоевский родился на целое поколение позже, и поэтому он уже мог работать в рамках национальной литературы, которая, подобно повлиявшим на нее иностранным литературам, столь стремительно развивалась в первые десятилетия XIX века. Существование подобного наследия подвигало Достоевского экспериментировать в области стиля, жанра и других литературных конвенций при создании собственных произведений.

Отношения между романами Достоевского и произведениями его предшественников сложны и запутанны. С одной сто-

роны, он как бы участвует в диалоге с писателями более ранней эпохи, откликаясь на их книги своими собственными и пересматривая литературные конвенции в соответствии со своими нуждами. С другой стороны, в самом этом процессе можно усмотреть элемент подражательства: в своих произведениях он следовал традиции подчеркнутой литературности и метапародии¹, начатой Пушкиным. Термин «метапародия» обозначает текст, выходящий за рамки пародии и становящийся оригинальным произведением. В любой пародии два плана или кодовые системы обнаруживаются одновременно, например, узнаваемые элементы стиля пародируемого автора соединяются со смешной или нетрадиционной темой. В то время как целью простой пародии является создание юмористического эффекта на основе несоответствия этих двух планов, авторы метапародий создают многослойные тексты на основе запутанной игры аллюзий на иные тексты и традиции, ссылок на самого себя и собственно оригинального текста. В метапародии литературные конвенции используются в качестве отправной точки для создания текстов, которые трансформируют или даже преобразуют эти самые конвенции. Поэтому творчество Достоевского принадлежит традиции, наиболее поразительной чертой которой является то, что она в некотором смысле постоянно бросает вызов любой другой традиции. Напряжение между, с одной стороны, следованием прежней традиции, а с другой — ее пересмотром становится очевидным в его ранних романах.

Первый роман Достоевского «Бедные люди» явился в литературном мире сенсацией. Радикальный критик Белинский возглавил хвалебный хор в адрес Достоевского и изображения в его романе обездоленных героев «из жизни». Для Белинского высшим достижением романа являлось проявление сочувствия автора к бедным. Безусловно, социальная критика остро чувствуется в «Бедных людях», особенно в описаниях невозможных условий существования обездоленных героев Достоевского. Однако делая акцент исключительно на это, Белинский и другие современные ему критики не заметили не менее (если не более) важных аспектов романа. Основным из них является намеренная метапародия Достоевского на унаследованную литературную традицию.

На первый взгляд, «Бедные люди» представляют собой довольно простую историю: пожилой чиновник полюбил молодую женщину, она, ценя его дружбу, не может ответить взаимностью и в дальнейшем вступает в брак по расчету с человеком, который когда-то ее соблазнил и бросил. Однако за границами чисто сюжетных линий видно, что Достоевский тщательно выстраивает свой текст как реакцию на другие литературные произведения. Он оперирует известными формами, типами героев и ситуаций, однако, обманывая ожидания читателя, он трансформирует эти традиционные элементы в нечто абсолютно новое.

Выбор эпистолярной формы в качестве структуры своего романа является серьезным авторским решением Достоевского. К сороковым годам позапрошлого века эта форма считалась решительно устаревшей, что направляло внимание читателя к более раннему периоду истории литературы — к XVIII столетию, когда сентиментальный роман в письмах был обычным явлением в литературе. Однако вместо того, чтобы описывать высокородную добродетельную героиню и ее возлюбленного, как это делали романисты XVIII века, Достоевский выбирает в качестве своих протагонистов двоих несчастных, влачащих жалкое, полунищенское существование. Более того, как указывает ряд критиков, Достоевский кардинально изменяет традиционные роли героя и героини сентиментального романа. В традиционном эпистолярном романе «героиня и ее письма находятся в центре внимания, а герой существует в основном для того, чтобы фокусировать на ней внимание читателя.»² В «Бедных людях» главную роль Достоевский отводит Девушкину — этот персонаж и его письма занимают в романе наиболее важное место. Тот факт, что Девушкин играет роль, обычно отводимую героине, акцентируется и его фамилией, возводимой к слову **девушка**.

Достоевский изменяет устаревшую новеллистическую традицию и в других отношениях. В какой-то степени «Бедные люди» выводят классический сентиментальный роман за его условные границы. Критический момент в жизни Вареньки уже позади — ее соблазнили и бросили еще до начала романа. Таким образом роман «Бедные люди» начинается тогда, когда классический сентиментальный роман должен бы был завер-

шиться. Точно так же Достоевский подтрунивает над читательскими ожиданиями, создавая то, что можно назвать «любвные отношения без любви». В отличие от традиционного романа в письмах, в котором центральное место отводится любовной интриге, «Бедные люди» по ходу действия романа все больше удаляются от подобного развития событий. В первом письме Девушкина мы находим единственное упоминание о поцелуе между главными героями, затем, однако, читателю (так же как и Девушкину) становится все более ясно, что Варенька, несмотря на чувство глубокой привязанности к своему покровителю, не может ответить на его любовь.

Центральные фигуры в «Бедных людях» являются одновременно и убедительными, правдоподобными персонажами, и героями, заимствованными из других текстов, — «наполовину человеческими существами, наполовину литературными пародиями», как называет их Виктор Террас.³ Образ пожилого чиновника Макара Девушкина характерен для прочно установившейся к сороковым годам XIX века натуралистической традиции рассказов о чиновниках. Статья 1929 года русского критика-формалиста Виктора Виноградова посвящена возникновению русского натурализма, восходящего к французской *ecole frenetique*.⁴ Такие французские писатели, как Гюго, Бальзак и Жюль Жанен, попытались сорвать вуаль сентиментализма с пошлости и откровенной реальности быта. Русские писатели также последовали по этому пути, что обусловило создание некоторых литературных «типов», которые должны были представлять те или иные сословия, профессии или психологические черты. Фигура маленького человека, чиновника, занимала огромное место в литературе русского натурализма в тридцатые-сороковые годы позапрошлого столетия. Повесть Гоголя «Шинель» (1842), сыгравшая такую важную роль в «Бедных людях», выросла именно из этой традиции. Гоголевское изображение этого литературного типа, оказавшее огромное влияние на современников, совмещало в себе натуралистическое изображение грубой реальности быта с обновленной ветвью сентиментализма. Виноградов так описывает технику Гоголя: «В повестях Гоголя жалостные нотки сентиментально-патетической декламации контрастировали с тоном комически-гротескного наброска. В «Шинели» последователи Гоголя видели призыв к

пересмотру изобразительных средств сентиментализма в соответствии с новыми средствами изображения, которые Гоголь проповедывал ранее. Писатели, принимая «Шинель» за исходную отправную точку, спешили обновить старые формы сентиментализма этим новым гоголевским стилем. Они также испытывали воздействие «филантропической» школы французской литературы, а именно романов Жорж Санд». ⁵

Отсюда Виноградов заключает, что добавление изобразительных средств сентиментализма к новой традиции — традиции натурализма — обновляет и преобразует оба упомянутых течения.

Достоевский идет еще дальше, оснащая Девушкина не только характерными чертами сентиментального героя, но и психологической глубиной. Образ чиновника зачастую являлся образом сатирическим, поэтому, несмотря на сентиментальные нотки, рассказчик, от имени которого ведется повествование в «Шинели», сознавая свое превосходство, нередко высмеивает Акакия Акакиевича. И вновь Достоевский отвергает исходные предпосылки, лежащие в основе этого приема, и реконструирует его в соответствии со своими потребностями. Он изменяет тональность повествования таким образом, что читатель воспринимает Девушкина как бы изнутри, а не с некой позиции превосходства, абсолютно внешней по отношению к действию романа. ⁶

Тот факт, что прочитав «Шинель», Девушкин начинает отождествлять себя с Акакнем Акакиевичем, свидетельствует о том, что Достоевский ставил себе задачей «переписать» гоголевского героя. Девушкин узнает себя в Башмачкине и ему стыдно, что другие читатели, возможно, станут высмеивать его поведение:

Да, и что же тут такого, маточка, что вот хоть бы и я, где мостовая плоховата, пройду иной раз на цыпочках, что я сапоги берегу! Зачем писать про другого, что вот де он иной раз нуждается, что чаю не пьет? А точно все и должны (...) чай пить!

Девушкин не в силах провести границу между собой и литературным героем, о котором он прочитал. Он подвергает по-

* В статье К.Рутсала курсивом выделены цитаты из произведений Ф.М. Достоевского; слова, выделенные автором, даны разрядкой (прим. ред.)

весть Гоголя резкой критике не потому, что, как он заявляет, «и случиться не может, чтобы был такой чиновник» — тот факт, что он видит в Башмачкине так много собственных черт, ставит под вопрос эту имеющую целью лишь самооправдание критику. Девушкину скорее чужда позиция гоголевского рассказчика, позволяющая читателю отгородиться от образа Акакия Акакиевича и надсмеяться над ним.

Литературный вкус Девушкина, как показывает его восхищение ратазьевской бульварщиной типа «Итальянских страстей» или «Ермака и Зулейки», нельзя назвать тонким, однако в его реакции на «Шинель» Достоевский позволяет Девушкину сделать важное заключение об ограниченности гоголевского подхода. Достоевский считал, что попытка понять психологию человека и через это понимание почувствовать сострадание к другому имела для литературы неопределимое значение. И хотя, подобно Гоголю, Достоевский не скрывает человеческих слабостей своих героев и даже позволяет себе смеяться над ними (например, над восхищением Девушкина ратазьевской писаниной или его юношеской страстью к незнакомой актрисе), он, в отличие от Гоголя, неизменно показывает нам и их истинную человеческую природу, заставляя нас сопереживать им. Джозеф Фрэнк, автор многотомной критической биографии Достоевского, таким образом формулирует отношение между подходами Достоевского и Гоголя: «И “Бедные люди”, и “Шинель” содержат одну и ту же гоголевскую смесь “смеха сквозь слезы”, однако в разной пропорции: если для Гоголя главенствующим является “смех”, то у Достоевского превалируют “слезы”.»⁷ Реакция Девушкина на «Шинель» является частью более широкого диалога Достоевского с Гоголем. Кроме уничтожения в своем романе дистанции между героем и рассказчиком, столь очевидной в «Шинели», Достоевский пересматривает то, как Гоголь использует гротескные и комические детали. Комический эффект «Шинели» во многом основан на страстной привязанности Акакия Акакиевича к новой шинели, являющейся пародией на романтическую любовь. Одержимость Акакия Акакиевича шинелью по меньшей мере абсурдна, а по большей — просто жалка. Вместо того, чтобы окружать своим вниманием неодушевленный предмет, Девушкин сосредоточивает всю свою любовь и привязанность на человеческом существе. Как

образ Девушкина, так и роман «Бедные люди» в целом представляют собой отклик и метапародию на «Шинель». Видоизменяя гоголевский способ использования гротеска и очеловечивая образ чиновника, придавая ему психологическую глубину и более независимое звучание, Достоевский участвует в диалоге с Гоголем на нескольких уровнях.

Девушкин эмоционально реагирует и на повесть Пушкина «Станционный смотритель» (1830), хотя в этом случае его реакция положительна. И вновь он отождествляет себя с персонажами повести, а именно с главным ее героем, Самсоном Выриным:

Теперь я «Станционного смотрителя» здесь в вашей книжке прочел; ведь вот скажу я вам, маточка, случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя, как по пальцам разложена. [...] Я, например, — я туп, я от природы моей туп, так я не могу слишком важных сочинений читать; а это читаешь — словно сам написал, точно это, примерно говоря, собственное мое сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно — вот как! [...] Я и сам в таких же положениях подчас находился, как, примерно сказать, этот Самсон-то Вырин, бедняга. Да и сколько между нами ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных!

Не без самооправдания узнает Девушкин свои черты в Вырине. И Девушкин, и Вырин — простые добрые люди, центром жизни которых являются молодые женщины: в случае Девушкина это Варенька, а Вырина — его дочь Дуня. Обе женщины соблазнены в одинаковой степени беспринципными мужчинами, и как Девушкин, так и Вырин бессильны им помочь. Хотя Дуня впоследствии выходит замуж за своего соблазнителя и счастлива с ним, ее отец этого не знает и до конца жизни так и не может оправиться от потери. Реакция Девушкина на повесть основана на его одобрительном отношении к психологическому подходу Пушкина к своим персонажам, к его проникнутой искренней к ним симпатией манере повествования.

Девушкин находится под настолько сильным влиянием этой повести, что некоторые его действия могут быть истолкованы как прямое, хотя и неосознанное им самим, подражание

Самсону Вырину. Меньше чем через месяц после прочтения повести он разыгрывает сцену, весьма похожую на случай, описанный в повести. Вырин отправляется в Петербург, чтобы отыскать свою дочь и гусарского офицера Минского, с которым она убежала. В ходе этой встречи разъяренный Минский спускает Вырина с лестницы своего дома. В конце повести Вырин начинает пить и умирает. Девушкин в середине своего запоя, вызванного растущими долгами и отчаянием, также предстает перед офицером — потенциальным варенькиным соблазнителем. Описывая впоследствии это происшествие, Девушкин пишет:

Я, Варенька, ничего, по правде, и не помню; помню только, что у него было очень много офицеров, или это двоилось у меня — Бог знает.[...] Ну, тут-то меня и выгнали, тут-то меня с лестницы и сбросили, то есть оно не то чтобы совсем сбросили, а только так вытолкали.

Это самоисправление, когда Девушкин сначала заявляет, что его «сбросили с лестницы», а затем оговаривается, что на самом деле «только так вытолкали», говорит само за себя. Его желание представить происшествие как можно в более «литературном» свете, а также смутные воспоминания о действительном ходе событий заставляют его позаимствовать деталь из «Станционного смотрителя», а именно, что его спустили с лестницы. Вначале он использует более сильный глагол «сбросили», а затем заменяет его на глагол, использованный в соответствующей сцене пушкинской повести: «вытолкали». Хотя, казалось бы, Девушкин этого и не осознает, но как его действия, так и то, как он их описывает, похоже, основаны на литературной модели пушкинской повести. Таким образом, Макар Девушкин является персонажем, в высшей степени находящимся под влиянием художественной литературы, а также инструментом, посредством которого Достоевский совмещает и обновляет более ранние литературные приемы.

В то время как критики немедленно и единодушно одобрили образ Девушкина как значительное литературное достижение, образ Вареньки обычно трактовался как нежизненный, предсказуемый и неоригинальный.⁸ Оценка Вареньки Белинским не являлась исключением — хотя он особенно отметил создание Достоевским такого героя как Девушкин, он также указал на то, что русским писателям редко удавались женские

образы.⁹ Виноградов был первым, кто признал значимость Вареньки для «Бедных людей». В цитированной выше статье он убедительно доказывает, что образ Вареньки, как и Девушкина, создан в результате успешного сочетания приемов натурализма и сентиментализма.¹⁰ Однако, по его мнению, образ этот так и остается в основном литературным приемом. Он далее отмечает, что важность Вареньки для текста романа заключается прежде всего в ее роли адресата: именно ее письма мотивируют чувства и поступки Девушкина.¹¹ И хотя Девушкин занимает центральное положение в романе, это не отрицает того факта, что и Варенька является по-своему убедительным персонажем, и ее психологическая мотивировка заслуживает не меньшего внимания, чем мотивировка Девушкина.

Точно так же, как Девушкин является персонажем, которого из «родной» натуралистической традиции поместили в незнакомую атмосферу сентиментального романа в письмах, так и Варенька — это традиционная героиня в нетрадиционной ситуации. Ее прошлое вполне соответствует истории героини сентиментального романа: идиллическое детство на лоне природы, переезд в жестокий и полный пороков город, рано испытанное страдание, первая платоническая любовь, сиротство, чрезвычайная чувствительность. Однако к началу действия в «Бедных людях» Варенька уже пережила традиционный кризис сентиментальной героини — она соблазнена и брошена Быковым. В классическом сентиментальном романе, как, например, «Кларисса» Ричардсона (1747—48) или «Бедная Лиза» Карамзина (1792), героиня не находит в себе сил пережить позор утерянной добродетели и чувство покинутости, она накладывает на себя руки или умирает естественной смертью. Достоевский же создает то, что можно было бы назвать продолжением традиционного сентиментального романа: несмотря на потерю репутации и стесненные обстоятельства, его героиня выживает и теперь она должна столкнуться с необходимостью продолжать вести свое такое эфемерное существование и строить планы на будущее.

Точно так же как Девушкин — типичный герой-чиновник — внезапно становится героем сентиментального романа, сентиментальная героиня Варенька должна теперь столкнуться с практическими проблемами быта. Эта перемена очевидна из их переписки. Девушкин осыпает Вареньку конфетами, цветами и

ласковыми именами — точно как сентиментальный герой, ухаживающий за своей возлюбленной. Письма же Вареньки зачастую гораздо короче и содержат по большей части выражения озабоченности тем, как себя прокормить и защитить от зловещих Анны Федоровны и Быкова. И хотя она явно очень благодарна и привязана к Деушкину, тем не менее она не отвечает на чрезмерно сентиментальные пассажи в его письмах. По получении его первого письма — этой довольно настойчивой попытки казаться «романтичным», Варенька мягко ему выговаривает:

И право, я сейчас же по письму угадала, что у вас что-нибудь да не так — и рай, и весна, и благоухания летают, и птички чирикают. Что это, я думаю, уж нет ли тут и стихов? Ведь, право, одних стихов и не достаёт в письме вашем, Макар Алексеевич! И ощущения нежные и мечтания в розовом цвете — все здесь есть!

Ответ Вареньки ясно показывает, что она не принимает на себя роли сентиментальной героини, которую Деушкин пытается ей навязать — она уже играла ее когда-то и дело закончилось полной для нее катастрофой. Деушкин понимает намек и с этих пор старается контролировать свои чувства.

Кроме проводимого Достоевским пересмотра роли типичных героев, подчеркнутая литературность «Бедных людей» очевидна и в других отношениях. Эпистолярная форма романа немедленно сигнализирует читателю о том, что текст представляет собой переработку устаревшей традиции и перевоплощает героев в писателей. Письма позволяют Деушкину и Вареньке придать своим переживаниям некую форму, о чем-то умолчать, а какие-то события представить так, как им бы хотелось, чтобы их видели другие. В некотором смысле можно считать, что оба персонажа сознательно искажают истину, хотя их мотивы для сокрытия информации продиктованы великодушным желанием напрасно не тревожить своего корреспондента. Это особенно верно по отношению к Деушкину. Читатель вынужден читать между строк, чтобы полностью понять две стороны его жизни, которые он болезненно пытается скрыть от Вареньки: свою бедность и истинную природу своих чувств к ней. Так в своем первом письме Деушкин пытается правдиво, но в то же время с самой лучшей стороны описать свое новое жилище:

Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть, или еще лучше сказать, кухня большая, в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный [...]

Конечно, несмотря на попытки Девушкина скрыть тот факт, что его комната — лишь угол в кухне, и Варенька, и читатель сразу понимают, в чем дело.

Литература и написание писем занимают большую часть энергии и свободного времени Девушкина. Его переписка с Варенькой содержит многочисленные отклики на книги, которые он прочитал, описания его встреч с Ратазевым и отрывки из бульварных романов последнего. В какой-то момент Девушкин даже признается, что мечтает стать поэтом. Его отчаяние по поводу того, что Варенька должна уехать, частично основано и на том, что он боится потерять ее как корреспондента — об этом свидетельствуют и его повторяющиеся жалобы на то, что ему некому будет писать. В некотором смысле его переписку с Варенькой можно считать стилистическими упражнениями. Девушкин сознательно работает над сочинением писем, вырабатывая свой стиль. Чередую длинные описания городских улиц Петербурга с берущим за душу изображением шарманщика и нищего ребенка, а также собственными размышлениями о бедности и богатстве, Девушкин делает следующее немаловажное признание:

Признательно вам сказать, родная моя, начал я вам описывать это все частью, чтоб сердце отвести, а более для того, чтоб вам образец хорошего слогу моих сочинений показать. Потому что вы, верно, сами сознаетесь, маточка, что у меня с недавнего времени слог формируется.

Описание Девушкиным городских улиц является одним из наиболее подчеркнуто литературных мест в романе — как с точки зрения обоих героев, так и с точки зрения автора. Девушкин пытается правдиво и «со стилем» описать происшествие, которому он был свидетелем, и впечатление, которое оно на него произвело.

Стиль Варенькиных писем резко контрастирует со стилем Девушкина. Ее язык отличается простотой и прямоотой, синтаксис — большей отточенностью, а вокабуляр не такой яркий и разговорный, как у ее корреспондента. Варенька редко использует народные выражения и уменьшительные образования, столь характерные для Девушкина (его первое письмо, например, содержит не менее сорока диминутивов). Предмет ее писем ограничен несколькими повторяющимися темами: бедность Девушкина и ее собственная, намеки на то, что ей приходится терпеть от руки Анны Федоровны и Быкова, унижения от тех, кому ее прочат в содержанки, ее переживания (обычно — чувство подавленности, сменяемое порой короткими минутами радости), а также предчувствия скорой смерти будущей осенью.

Выдержки из варенькиного дневника дают более полное представление как о ее характере, так и о стиле изложения. Вместо того, чтобы продолжать стандартную сентиментальную историю соблазненной и покинутой девушки, как ожидают и Макар Девушкин, и, возможно, читатель (да и сама Варенька указывает, что именно это будет содержанием ее дневника), она обманывает эти ожидания, рассказывая нечто совсем иное. После нескольких вводных страниц, где Варенька пишет о переезде ее семьи в Петербург, о злоключениях в пансионе, о смерти отца, она приступает к главной части — повествованию о Покровском, своей первой платонической любви, и его отце. Соединение натурализма и сентиментализма в этом рассказе очевидно. С одной стороны, варенькина неостребованная любовь к Покровскому и его преждевременная смерть являются весьма подходящими темами для сентиментального романа. Как указывает американский исследователь Гэри Розеншильд, «ничто так не льет воду на мельницу сентиментализма, как невозможность достижения счастья.»¹² Чистая любовь Вареньки к обреченному молодому человеку, безусловно, попадает в струю сентиментализма, и девушка рассматривает смерть Покровского как начало собственных несчастий. Образ отца Покровского привносит в повествование элемент натурализма. Как отмечает Виноградов, Покровский-старший является «литературным родственником» и отражением Девушкина, который повторяет его судьбу¹³ (т.е. теряет единственное существо,

придававшее смысл его жизни). Вначале, подобно Девушкину, Покровский-старший кажется типичным чиновником, объектом сатиры. Однако в варенькином дневнике он раскрывается как законченный, психологически убедительный герой, который выходит за пределы стереотипа чиновника.

Внешность Покровского-старшего также сигнализирует о том, что в варенькином рассказе присутствует отход от мотивов сентиментализма. Последняя сцена в ее дневнике, гротескный и одновременно трогательный образ Покровского, бегущего за повозкой, увозящей гроб с телом его сына, книжки, выпадающие из его карманов на каждом шагу, указывают на направление «Бедных людей» в целом. Вместо того, чтобы продолжать концентрироваться на типично сентиментальных переживаниях, как, например, смерть матери или история ее собственного соблазнения, Варенька заканчивает свой дневник на этом уникальном эпизоде. Соединяя в «Бедных людях» черты сентиментализма и натурализма с глубоко психологическими характеристиками, Достоевский выходит за пределы подражания или пародии на более ранние литературные течения — к абсолютно оригинальному методу изложения.

То, что Варенька принимает предложение Быкова, показывает, как далеко отошла она от типичной героини сентиментального романа. В отличие от Клариссы — архетипа добродетельной героини, которая отказывается выйти замуж за своего соблазнителя из принципиальных соображений, Варенька соглашается на брак с Быковым по необходимости. Она не видит никакой другой возможности и совершенно четко осознает, что Девушкину будет не по силам содержать ее. И хотя она прекрасно понимает, что за человек Быков, в ней все же теплится надежда, что ее судьба, подобно дуниной из «Станционного смотрителя», обернется в конце концов счастливо. Читателю же ясно, что это навряд ли возможно. Когда Варенька отказывается от имени Девушкина принять деньги, утверждая, что деньгами нельзя измерить всего того, что он для нее сделал, ответ Быкова говорит о многом:

[...] он сказал мне, что все это вздор, что все это романы, что я еще молода и стихи читаю, что романы губят молодых девушек, что книги только нравственность портят и что он терпеть не может никаких книг.

Жесткая ирония Быкова, беспринципно утверждающего, что книги портят нравственность молодых девушек, его нелюбовь к литературе являются предвестниками несчастья в этом в высшей степени литературном тексте.

Некоторые критики отмечают проявления бесчувственности в том, как Варенька отправляет Девушкина за разными свадебными мелочами, полностью игнорируя его грусть по поводу их неизбежной разлуки.¹⁴ Однако Варенька, как это видно из ее последнего письма, прекрасно понимает его чувства; письмо дает понять, что все это время она знала о его любви. Ее предсвадебная лихорадка была, возможно, лишь попыткой отвлечься от дурных предчувствий о мрачном будущем, ожидающем ее после свадьбы. Одним из центральных конфликтов романа является то, что два главных героя наполняют два различных внутренних мира принципиально разными ожиданиями. Девушкин начинает переписку, одержимый желанием, типичными для сентиментального героя: он любит Вареньку и надеется, что со временем она тоже полюбит его. Варенька отвергает эти ожидания и хочет лишь одного — быть в состоянии самой содержать себя, однако она с радостью принимает любовь и заботу Девушкина и предлагает свою дружбу и привязанность в ответ. Варенька знает, что она не может играть ту роль, в которой хотел бы ее видеть Девушкин. Покидая Петербург, чтобы встретить свое туманное пока будущее в качестве жены Быкова, она посылает Девушкину неоконченное письмо, где завершено лишь обращение: «Милостивый государь Макар Алексеевич, спешу...» В письме Варенька пишет: «Когда будете смотреть на эти начатые строчки, то мыслями читайте дальше все, что я ни написала бы вам; а чего бы я не написала теперь!» Она предлагает ему, таким образом, то, чего он так жаждал — переписку в воображении, ненаписанный текст, который бы удовлетворил ожидания Девушкина как типично сентиментального героя. Первый роман Достоевского, без сомнения, является метапародическим сочинением в наиболее чистом виде. Однако техника метапародии, которой он овладел при написании «Бедных людей», в значительной степени присутствует и в его более поздних сочинениях. И следующая часть статьи посвящается дальнейшему развитию этой техники в «Записках из подполья».

Записки из подполья

Восемнадцать лет, прошедшие между выходом «Бедных людей» (1846) и «Записок из подполья» (1864), привнесли значительные изменения и в жизнь Достоевского, и в русское общество и культуру. Арест Достоевского по обвинению в связи с кружком Петрашевского и жестокие условия содержания его под стражей не могли не оказать на него огромного влияния — как физического, так и психологического. Действительно, Достоевский не только отказался от своих прежних идей, но произвел их переоценку: по его мнению, именно либеральный социализм сороковых годов привел к рационализму и нигилизму шестидесятых. Это частично отражается на структуре «Записок из подполья». Более короткая Часть первая состоит из философских размышлений человека из подполья, изложенных с точки зрения шестидесятых годов. Часть вторая содержит воспоминания рассказчика о своей юности, когда он все еще находился под сильным влиянием романтизма (особенно французского социального романтизма) и других видов либеральной идеологии. Как отмечает Ричард Певеар в предисловии к своему английскому переводу «Записок из подполья», человек из подполья не относится ни к типичным «рациональным эгоистам» шестидесятых, ни к типичным романтикам сороковых годов XIX столетия.¹⁵ Он сам замечает границу между собой и своими современниками:

Знаю, что вы, быть может, на меня за это рассердитесь, закричите, ногами затопаете: «Говорите, дескать, про себя одного и про ваши мизеры в подполье, а не смейте говорить: “все мы”». Позвольте, господа, ведь не оправдываюсь же я с этим всемирством. Что же собственно до меня касается, то ведь я только доводил в моей жизни до крайности то, что вы не осмеливались доводить и до половины, да еще трусость свою принимали за благоразумие, и тем утешались, обманывая сами себя.

В этом сложном и противоречивом образе Достоевский демонстрирует причину и следствия в укрупненно-наглядном виде: благонамеренные либеральные идеи сороковых годов,

доведенные до своего логического конца, могут произвести на свет разрушительную философию, подобную философии человека из подполья. Как пишет русский исследователь-эмигрант Константин Мочульский: «Мечтатель-романтик сороковых годов в шестидесятых годах превратился в циника-парадоксалиста.»¹⁶ Таким образом, Достоевский не только полемизирует со своими современниками, он дискутирует с молодым собой.

В «Записках из подполья» затрагиваются некоторые темы, уже исследованные в «Бедных людях», однако теперь они рассматриваются с точки зрения шестидесятых годов. Та же самая социальная среда Петербурга сороковых годов и даже некоторые из тех же литературных течений, как например, сентиментализм и натуралистическая школа, пересматриваются во второй части романа. И хотя во многих отношениях они далеки друг от друга, человек из подполья и Деушкин характеризуются некоторыми чертами, общими для обоих. Оба есть или были государственными чиновниками, оба стыдятся собственной бедности, оба глубоко эмоционально переживают свои отношения с молодыми женщинами. Однако здесь сходство заканчивается. Хотя Деушкин вынужден уступить Вареньку Быкову, он сам является жертвой обстоятельств — его бедность лишает его возможности спасти девушку от брака по расчету. Однако человеку из подполья некого винить в потере Лизы, кроме самого себя, его собственное тщеславие не позволяет ему принять от нее предложение о помощи и возможное спасение.

Рассказчик в «Записках из подполья» понимает себя лучше, чем Деушкин и Варенька. В каком-то смысле это дает автору больше свободы в проявлении утонченной литературности своего текста и более изощренного литературного экспериментирования. Это заметно на примере прямой и не оставляющей никаких сомнений ссылки на двух классических сентиментальных любовников — Терезу и Фальдони, чьи имена даны слугам в романе «Бедные люди». Деушкин не отдает себе отчета в том, что на самом деле это ссылка на сентиментальный роман Н.Г. Леонарда «Тереза и Фальдони, или Письма любовников из Лиона» (1783), хотя информированный читатель понимает, что таким образом Достоевский объявляет о своем намерении кардинально изменить традиционные роли героев сентиментального романа. В «Записках из подполья» Достоев-

ский дает своей героине не менее значимое имя — Лиза, которое не могло не напомнить русскому читателю имени героини Карамзина, прототипа «соблазненной и покинутой» в сентиментальном романе. Поскольку имя *Лиза* является довольно обычным русским именем, намерения Достоевского не так очевидны, как когда он награждает слуг в «Бедных людях» именами *Тереза* и *Фальдони*, но едва заметная ассоциация с Карамзинным намекает на трагедию, ожидающую Лизу Достоевского.

Как и герой «Бедных людей», главный герой «Записок из подполья» — сочинитель, но в данном случае его сочинения принимают форму не личной переписки, а самооправдательного признания. В то время как литературное самосознание Девушкина и как читателя, и как писателя только начинает формироваться в «Бедных людях», человек из подполья хорошо начитан и его суждения о литературе отличаются определенной утонченностью. В юности он много времени провел за чтением, чтобы хотя бы частично отвлечься от пустоты своей жизни:

Хотелось заглушить внешними ощущениями все непрерывно внутри меня накипавшее. А из внешних ощущений было для меня в возможности одно чтение. Чтение, конечно, много помогало, — волновало, улаждало и мучило.

Он упоминает некоторые книги специально, чтобы продемонстрировать свои литературные вкусы и пристрастия. Эти тексты принадлежат романтической традиции, как, например, «Манфред» Байрона, «Выстрел» Пушкина и «Маскарад» Лермонтова. Кроме того, он упоминает Гоголя, Гончарова и французскую писательницу социально-романтической школы Жорж Санд. В молодости, о которой повествует Часть вторая, человек из подполья находился под таким огромным влиянием литературы, что рассматривал мир как литературное произведение, желая стать его героем. Когда офицер в трактире отодвигает его, будто неодушевленный предмет, он страшно оскорбляется и жаждет более «литературной» ссоры. Неудивительно, что, чтобы отомстить офицеру, он обращается к литературному решению — написать о своем противнике:

Раз поутру, хоть я и никогда не литературствовал, мне вдруг пришла мысль описать этого офицера в абличительном виде, в карикатуре, в виде повести.

Я с наслаждением писал эту повесть. Я абличил, даже поклеветал; фамилию я так подделал сначала, что можно было тотчас узнать, но потом, по зрелом рассуждении, изменил и отослал в «Отечественные записки». Но тогда еще не было абличений, и мою повесть не напечатали.

Литература лежит в основе практически всех его контактов с другими людьми. Мечтая вызвать на дуэль своего бывшего однокашника, он печально признается: «Я было даже заплакал, хотя совершенно точно знал в это же самое мгновение, что все это из Сильвио и из «Маскарада» Лермонтова.»

Человек из подполья осознает свои попытки привнести литературные модели в реальную жизнь. Таким образом, он в большей степени осознает связь между литературой и жизнью, чем герои «Бедных людей». С металитературной точки зрения Достоевского Девушкин и Варенька являются традиционными литературными героями, которых он поместил в нетрадиционную литературную обстановку, дабы проследить за тем, как откликнутся на это его персонажи, как они станут действовать в ситуации, когда все их ожидания идут прахом. Человеку из подполья Достоевский придает черты дополнительной психологической сложности — он прекрасно осознает то влияние, которое оказывает на него литература. Более того, он утверждает, что именно то, что литературный текст играл для него большую роль, чем реалии бытия, в конечном итоге и разрушило его жизнь, ибо он отошел от других людей.

Возможно, наиболее поразительной чертой человека из подполья является его почти полное отчуждение от людей. Натянутая атмосфера Части первой частично связана с отсутствием иных голосов, кроме как тех, которые человек из подполья приписывает своим вымышленным собеседникам. Невозможно не заметить отсутствия даже ссылок на других в Части первой. Упоминаются лишь несколько фигур: сановник, бряцающий своей саблей; дальний родственник, завещавший человеку из подполья шесть тысяч рублей; слуга; господин, который гордится тем, что он знаток лафита и т.п. Каждый из них удостоивается не более чем беглого упоминания. Человек из подполья психологически отчужден от мира и полученное им наследство лишь позволило ему оставить службу и, таким образом, добиться уже полной изоляции. Однако даже в школьные годы чело-

век из подполья чувствовал свою удаленность от других, он никогда не мог ни понять, ни общаться со своими сверстниками. Его обращение к литературе служит как заменой человеческому общению, так и способом произвести впечатление, почувствовать себя выше своих одноклассников.

Грезы человека из подполья, имеющие, как он сам признается, весьма явный литературный характер, открывают его тайную тоску по общению с другими людьми. Вечером, накануне ужина с однокашниками, он мечтает с ними подружиться:

[...] мне мечталось одержать верх, победить, увлечь, заставить их полюбить себя — ну хоть за «возвышенность мыслей и несомненное остроумие». Они бросят Зверкова, он будет сидеть в стороне, молчать и стыдиться, а я раздавлю Зверкова. Потом, пожалуй, помирюсь с ним и выпью на т ы [...]

Точно так же он воображает, как он выходит из тюрьмы, где сидел за какое-то таинственное преступление, и предстает перед своим непобедимым противником Зверковым:

Я скажу: Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все — карьеру, счастье, искусство, науку, лю б и м у ю ж е н щ и н у, и все из-за тебя.

Однако бегство человека из подполья в литературу в поисках замены человеческому общению не увенчивается успехом. Хотя он сам в этом никогда бы не признался, сама природа его грез наяву, в которых он попытается переписать историю своей жизни, свидетельствует о том, что литература не в состоянии обеспечить тех чувств и привязанностей, которых неосознанно для самого себя он так жаждет.

В Части первой человек из подполья вспоминает то, как сильно он полагался на литературу в прошлом, с неприязнью и даже презрением. Певеар отмечает, что «с тех пор, как в шестидесятые годы он начинает сочинять, слово «литературный» неизменно произносится со всем сарказмом, на который он только способен.»¹⁷ Среди наиболее поразительных парадоксов этого «парадоксального человека» выделяется его решение начать писать эти записки именно в тот момент, когда его отношение к литературе становится ядовито-отрицательным. В конце Части первой он спрашивает себя, зачем вообще пи-

сать, когда он точно решил, что не будет ни публиковать своих записок, ни читать их кому-либо. Он так и не дает определенного ответа на этот вопрос, легкомысленно заявляя: «Причин может быть тысяча.» Среди причин, которые он перечисляет, следующие представляются наиболее внушительными:

[...] я нарочно воображаю перед собой публику, чтоб вести себя приличнее, в то время когда буду записывать. [...] на бумаге оно выйдет как-то торжественнее [...] слогу прибавится.

Все эти причины связаны с формой его мемуаров, с эффектом, который они производят как подчеркнуто литературное произведение. Кажется, что, вопреки ему самому, здесь работает его литературное образование. Возможно, наиболее показательным в этом смысле является его почти поспешное признание, что сочинение может облегчить его воспоминания. Навязывая литературную структуру тревожащим его воспоминаниям, которые составляют Часть вторую, человек из подполья пытается избежать их тяжелого давления. Его общение, особенно с Лизой, превращается в историю, над которой он имеет полный контроль, по крайней мере так он все это нам представляет.

Утверждения человека из подполья, что у него нет потребности в читателях, откровенно противоречат не только его решению начать писать, но и форме, которую его сочинения принимают. Часть первая представляет собой монолог, который человек из подполья не раз пытается перевести в диалог. В этой связи Мочульский отмечает: «Герой утверждает, что пишет исключительно для себя, что никаких читателей ему не нужно, а между тем каждое слово его обращено к другому, рассчитано на впечатление.»¹⁸ Человек из подполья обращается к своей воображаемой публике не иначе как «господа», он пытается предсказать их реакцию на то, о чем он говорит, и даже приписывает им реплики в диалоге. Следующий пример иллюстрирует подобное его поведение:

Может еще и те не поймут, — прибавите вы от себя, ослабляясь, — которые никогда не получали пощечин, — и таким образом вежливо намекнете мне, что я в мою жизнь, может быть тоже испытал пощечину, а потому и говорю как знаток. Бьюсь об заклад, что вы

это думаете. Но успокойтесь, господа, я не получал пощечин [...] Но довольно, ни слова больше об этой чрезвычайно для вас интересной теме.

Так человек из подполья постоянно обращается к этому живо представляемому читателю или публике, хотя в конце Части первой он напоминает нам, что эти «господа» — его создания и их слова — это его собственные слова. Хотя этот монолог может показаться исповедью, на самом деле — это метапародия на стиль исповеди. Устоявшаяся привычка человека из подполья опровергать свои же утверждения, когда он, представляя из себя адвоката дьявола, открыто противоречит самому себе, выводит читателя из равновесия. Мы не понимаем, какова его истинная точка зрения и какому из его утверждений доверять. А он открыто поощряет подобное замешательство:

Клянусь же вам, господа, что я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил! То есть я и верю, пожалуй, но в то же самое время, неизвестно почему, чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник.

Поэтому можно назвать человека из подполья сознательно ненадежным рассказчиком. Его повествовательный стиль, по крайней мере его философия, шокирует и расстраивает читателя. Здесь мы не можем полагаться на стандартное соглашение между читателем и рассказчиком, что надо доверять словам. Вместо этого читатель должен рассматривать роман сквозь искажающую призму восприятия человека из подполья.

В конце первой части он упоминает слова Гейне, утверждавшего, что правдивую автобиографию написать невозможно и что «Исповедь» Руссо содержала многочисленные отклонения от истины, дабы сокрыть то, что происходило в действительности. Человек из подполья заявляет, что верит Гейне, однако он делает исключение для собственных мемуаров, поскольку он исповедуется лишь перед собой, а не перед публикой. Часть вторая — это его попытка быть с собой абсолютно беспристрастным. Однако Часть первая уже показала, что этот эксперимент обречен на провал.

На всем протяжении «Записок из подполья» Достоевский участвует в диалоге не только с традицией исповеди, но и другими текстами и традициями. Многие критики отмечают, что в «Записках из подполья» появляются пародии и на «Что де-

лать?» Чернышевского. Однако отклик Достоевского на «Что делать?» так и остается пародией, не превращаясь в метапародию. Книга Чернышевского не может считаться серьезным литературным произведением, в лучшем случае, это политический трактат, замаскированный под роман. Это настолько очевидно, что лишь бюрократическая некомпетентность позволила выпустить роман легально. В книге даже не предпринимается попытки вывести характеры персонажей и создается впечатление, что большинство героев абсолютно взаимозаменяемы. И действительно, кажется, Чернышевский и сам осознает, что его роман практически является самопародией. Поэтому Достоевский не участвует в серьезном, метапародическом диалоге со «Что делать?», как он это делал в «Бедных людях» с произведениями Гоголя и Пушкина, к писательскому дару которых он испытывал уважение. Скорее всего его пародия на Чернышевского вызвана опасными идеями, которые Достоевский видел в социалистическом учении, особенно в концепции «рационального эгоизма», или как называли ее английские утилитаристы, у которых Чернышевский перенял эту идею, концепция «просвещенного интереса к себе» («enlightened self-interest»).¹⁹ Достоевский пародирует Чернышевского как представителя социалистического мышления, а не как писателя.

Метапародия Достоевского на тему спасенной проститутки представляет собой точку высшего напряжения в романе и ее можно рассматривать на нескольких различных уровнях. Вначале, нарочно создавая сентиментальные картины семейной жизни, человек из подполья пленяет Лизино воображение. Затем он рисует не менее живую картину жестокой и тяжелой жизни, ожидающей Лизу, если она останется проституткой. В этот момент его не особенно волнует ее будущее, он лишь играет с ней, пытаясь достичь власти и превосходства над девушкой.

Давно уже предчувствовал я, что перевернул всю ее душу и разбил ее сердце, и, чем больше я удостоверился в том, тем больше желал поскорее и как можно сильнее достигнуть цели. Игра, игра увлекла меня; впрочем, не одна игра...

Желание помочь ей приходит позже, как спонтанная реакция на ее отчаяние — возможно, это единственная искренняя спонтанная реакция, которую он признает за собой на протяжении всего романа. На следующий день, по зрелому размышле-

нию, человек из подполья начинает беспокоиться: а вдруг Лиза действительно примет его предложение помочь. И он вновь укрывается за литературными моделями, представляясь себе благодетелем из произведений Жорж Санд. Оданко, когда она через несколько дней приходит к нему, человек из подполья забывает свои благородные мечтанья и оказывается лицом к лицу с реальной действительностью:

[...] роли ведь теперь окончательно переменялись [...] героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким была она передо мной в ту ночь [...]

В этот момент метапародийная трансформация практически завершена: человек из подполья не в состоянии спасти Лизу, но, возможно, Лиза может его спасти своей любовью и состраданием. Однако спасение не осуществляется — мешают его гордость и тщеславие. Он вновь удаляется в мир своего «рационализаторства», пытаясь себя убедить, что позволяя Лизе страдать, он фактически оказывает ей услугу, ибо страдание ведет к душевному очищению. Человек из подполья так и остается лишенным спасения, однако Достоевский возвращается к теме проститутки как спасителя в «Преступлении и наказании» (1866), где Соня Мармеладова помогает Раскольникову достичь пробуждения души.

Как указывает Холквист, человек из подполья использует сюжеты, в которых он выступает в качестве героя, для того, чтобы организовать действительность, ибо он отвергает все доступные научные, философские или этические системы.²⁰ Его единственным шансом вырваться из привычного существования по литературной модели является возможность спасения, которую предлагает Лиза. Однако сразу после ее ухода герой вновь углубляется в сочинение своих историй. Он воссоздает свою встречу с Лизой, представляя себя в роли того, благодаря кому она достигла своей моральной чистоты. Существенно то, что, как он сам заявляет, после этого случая он долго был весьма доволен собой, причем не столько из-за своих действий, сколько из-за фразы о пользе от оскорбления и ненависти, посредством которой он описывает себе ситуацию с Лизой. Его попытка переписать свою жизнь, используя несколько устраивающих его условных сюжетов, на этом проваливается. А ис-

тория эта так ничем и не заканчивается. Лиза исчезает, и он больше никогда ее не видит, он же сам все ниже спускается в подполье. Записки на этом обрываются, так как человек из подполья вдруг заявляет, что не хочет больше писать, хотя «редактор» утверждает, что в действительности он продолжает сочинительствовать. Одна из характерных черт человека из подполья заключается в том, что он — не исключение, а представитель типичного современного человека, который не может вынести столкновений с реальной жизнью и ищет укрытия в фантазии. Однако его фантазии абсолютно пусты, а жизнь нельзя аккуратно завернуть в условный сюжет с предсказуемым концом...

Достоевский вновь и вновь возвращается к технике представления в своих романах знакомой сюжетной структуры лишь затем, чтобы полностью ее перевернуть или как-нибудь иначе обмануть читательские ожидания. Например, в «Преступлении и наказании» он пересматривает традиционный детективный сюжет, а в «Братьях Карамазовых» (1880) представляет жизнь Зосимы практически как отрывок из «Жития святых», а затем разрушает этот эффект описанием подробностей разложения трупа старца.¹ И в «Записках из подполья», и в «Бедных людях» Достоевский полагается на читательские ожидания, основанные на знании прежних литературных течений, а затем разрушает эти ожидания. Знания читателя становятся основой для переработки сюжетной структуры, стиля повествования и образов традиционных персонажей. В процессе метапародирования Достоевский выходит за границы своих литературных моделей. Глубоко уходя корнями в русскую и европейскую литературные традиции, романы Достоевского покидают пределы своих литературных источников, чтобы предстать перед нами блестящими новаторскими шедеврами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Термин «метапародия» ввел в литературно-критический обиход Роберт Алгер в своем замечательном исследовании «Незавершенная магия» (Partial Magic [Berkeley: University of California Press, 1975]), посвященном теории романа. В этой работе я попыталась расширить и развить вглубь концепцию метапародии.

² **Gary Rosenshield.** Varen'ka Dobroselova: An Experiment in the Desentimentalisation of the Sentimental Heroine in Dostoevskii's Poor Folk.// Slavic Review. 1986. P. 525.

³ **Victor Terras.** The Young Dostoevsky (1846–1849). The Hague: Mouton. 1969. P. 85.

⁴ **Виктор Виноградов.** Эволюция русского натурализма. Л. 1976. С. 293–390.

⁵ **Виктор Виноградов.** Указ. соч.

⁶ Полностью исследование литературных связей между Девушкиным и Акакием Акакиевичем проведено **М. Бахтиным** в «Проблемах творчества Достоевского». — Л: Прибой, 1929. С. 55–58.

⁷ **Joseph Frank.** Dostoevsky: The Seeds of Revolt (1821–1849) (Princeton: Princeton UP, 1976). P. 150.

⁸ Краткое описание современных оценок образа Вареньки см. **Rosenshield.** Указ.соч. P. 525-527.

⁹ См. статьи **Виссариона Белинского** в сборнике под ред. А.Белкина: Ф.М.Достоевский в русской критике. М. ГИХЛ. С.17.

¹⁰ **Виктор Виноградов.** Указ. соч. С. 193–197.

¹¹ **Виктор Виноградов.** Указ. соч. С. 186–187.

¹² **Rosenshield.** Указ. соч. P. 528.

¹³ **Виктор Виноградов.** Указ. соч. С. 194.

¹⁴ См., например: **Terras.** Указ. соч. P. 86.

¹⁵ **Richard Pevear.** Foreword.// Notes from Underground. by Fedor Dostoevsky. NY: Vantage Books. 1993. P. XII.

¹⁶ **К. Мочульский.** Достоевский: жизнь и творчество. Париж. 1947. С. 202.

¹⁷ **Pevear.** Указ. соч. P. IX.

¹⁸ **Мочульский.** Указ. соч. С. 203.

¹⁹ **Pevear.** Указ. соч. P. XIII.

²⁰ **Holquist.** Указ. соч. P. 227.

²¹ О дискуссии по поводу этой и других трансформаций сюжета см. **Holquist.** Указ. соч. P. 327.