

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Мотив каллиграфического письма в произведениях Н.В. Гоголя
и Ф. М. Достоевского

Исполнитель Николаева Алина Евгеньевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук,
доцент
(ученая степень, ученое звание)

Непклонова Елена Олеговна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент

(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«15» сентября 2025 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2025

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические основы изучения мотива литературного произведения в современном литературоведении.....	6
1.1. Понятие мотива в литературоведении.....	6
1.2. Понятие мотивной структуры и метод мотивного анализа литературного произведения.....	18
1.3. Типология и критерии определения мотивов в художественном произведении.....	22
Выводы.....	30
Глава 2. Анализ мотива каллиграфического письма в повести Н.В. Гоголя «Шинель» и в романе Ф.М.Достоевского «Идиот».....	31
2.1. Мотив каллиграфического письма в русской литературе XIX в.....	31
2.2. Мотив каллиграфического письма как средство создания образа князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот».....	34
2.3. Мотив каллиграфического письма как средство создания образа Акакия Акакиевича в повести Н.В. Гоголя «Шинель».....	43
Выводы.....	99
Заключение.....	99

Введение

Творчество Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, двух великих писателей XIX в., неоднократно сопоставлялось в литературоведческих исследованиях в самых различных аспектах. Это и отмечавшееся уже современниками родство и литературное преемство писателей в осмыслении темы «маленького человека», и близость религиозно-философских воззрений, и сам художественный диалог Ф.М. Достоевского с Н.В. Гоголем, отобразившийся в ряде его произведений. Вместе с тем, до сих пор остаются не в полной мере исследованы все «точки пересечения» двух писателей, в частности, на таком уровне организации литературного произведения, как его мотивная структура.

Так, в поле зрения исследователей до сих пор практически не оказывался весьма значимый, на наш взгляд, мотив каллиграфического письма, встречающийся в повести Н.В. Гоголя «Шинель» и в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Так, можно выделить только отдельные замечания исследователей относительно смысла этого мотива в повести Н.В. Гоголя, и только одну статью, посвященную данному мотиву в романе «Идиот».

В связи с этим представляется весьма перспективным рассмотреть семантику и функции данного мотива у Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского в сопоставительном аспекте. Таким образом, **актуальность** исследования обусловлена недостаточным вниманием исследователей к изучению художественного диалога Ф.М. Достоевского и Н.В. Гоголя на мотивном уровне.

Научная новизна исследования обусловлена отсутствием специальных исследований, посвященных месту данного мотива в

мотивной структуре указанных произведений и их рассмотрению в сопоставительном аспекте.

Объектом исследования являются произведения Н.В. Гоголя «Шинель» и Ф.М. Достоевского «Идиот».

Предмет исследования: мотив каллиграфического письма, его семантика и функции в указанных произведениях, рассмотренные в аспекте художественного диалога писателей.

Материалом проведенного исследования послужили прозаические произведения Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, а также произведения литературной критики, посвященные их творчеству.

Цель исследования: сопоставить семантику и функции мотива каллиграфического письма в произведениях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского в аспекте художественного диалога писателей.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи:**

- рассмотреть категорию мотива в теоретической поэтике;
- описать различные подходы исследователей к определению понятия мотива;
- описать мотивную структуру повести Н.В. Гоголя «Шинель» и выявить роль в мотивной структуре повести мотива каллиграфического письма;
- описать мотивную структуру романа Ф.М. Достоевского «Идиот» и выявить роль мотива каллиграфического письма в этой структуре;
- сопоставить семантику и функции мотива каллиграфического письма в рассмотренных произведениях.

В работе используются методы мотивного анализа, сравнительно-сопоставительный, статистический, описательный методы исследования.

Методологической основой послужили работы В.Я. Проппа, А.Н. Веселовского, Б.М. Гаспарова, М.М. Бахтина, И.В. Силантьева и др.

Теоретическая значимость исследования. В работе предлагается обзор современных литературоведческих обобщающих работ, посвященных анализу научных поисков, связанных с определением понятия мотива, выявление роли категории мотива в поэтике литературного произведения. Выявляются различные разновидности мотивов и их роль в мотивной структуре рассмотренных произведений. Полученные результаты исследования способствуют дальнейшему уточнению разновидностей мотивов, а также выявлению принципов творческого диалога на основе переосмысления ключевых мотивов своего и чужого произведения.

Практическая значимость. Материалы выпускной работы могут быть использованы для дальнейшего изучения творческого диалога Ф.М. Достоевского и Н.В. Гоголя, более детального описания мотивной структуры их произведений.

Структура работы: дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной научной литературы.

Глава 1. Теоретические основы изучения мотива литературного произведения в современном литературоведении.

1.1. Понятие мотива в литературоведении.

В современном литературоведении существует множество различных подходов к определению, классификации и методам выявления и анализа мотивов литературного произведения. Данная область литературоведения представляет собой сложную и многообразную сеть концепций и подходов, имеющих различные точки пересечения и непрерывно развивающихся благодаря новым исследованиям. Такая множественность интерпретаций категории мотива связана как со спецификой функционирования мотивов в различных типах словесного творчества, родах и жанрах литературы, так и со сложностью данной конструктивной единицы художественного мира литературного произведения, ее способностью реализовываться на разных уровнях организации художественного целого. В связи с этим, опираясь на анализ специальных научных источников, можно утверждать, что терминологическая ясность и точность определения понятия мотива до сих пор не достигнуты.

Вероятно, немаловажную роль в сложившейся ситуации, связанной с определением данного понятия, играет само происхождение понятия мотива из иной по отношению к литературе области искусства - музыки. Так, в первый раз термин «мотив» был зафиксирован в «Музыкальном словаре» (1703) С. Де Броссара. Уже в XVIII веке понятие мотива оказалось весьма

востребованным в анализе композиции музыкального произведения. Под мотивом в теории музыки стали понимать минимальный фрагмент мелодии, обладающий смысловой цельностью и который может быть распознан «среди множества других аналогичных построений». В музыкальном произведении ключевые (часто начальные) мотивы образуют ядро темы и подвергаются различному варьированию, трансформациям и столкновениям с мотивами других тем.

Эти базовые свойства музыкального мотива: единство, повторяемость, вариативность, со- и противопоставление с другими мотивами – лежат в основе понятия мотива и сохраняются при перенесении данного понятия в другие сферы, в частности, в область литературоведения. Поэтому, говоря о литературных мотивах, в первую очередь, следует понимать под мотивом в первую очередь конструктивную и семантическую единицу, для которой характерна обособленность, повторяемость в различных вариациях и сочетаемость с другими подобными единицами.

Принято считать, что впервые понятие мотива была перенесено из области музыковедения в сферу эстетики словесного творчества немецкими романтиками Ф.Шиллером и И.Гете, рассматривавшими музыкальное и словесное искусство как взаимосвязанные и во многом близкие формы творческой деятельности. Однако дальнейшее осмысление категории мотива применительно к литературе начинается в европейской и отечественной науке в XX в. Так, на рубеже XIX-XX веков теория мотива оказалась востребованной в среде исследователей и собирателей фольклора и древних литературных памятников, что дало толчок к развитию данного аспекта изучения поэтики литературного произведения. Прежде всего к теории мотива

обратились исследователи фольклорных нарративов. Позднее сфера исследований начинает распространяться и на индивидуальное авторское творчество. Вместе с тем само значение термина «мотив» долгое время оставалось достаточно неопределенным, трактовалось учеными по-разному.

В основе всех современных подходов к исследованию мотива как в повествовании, так и в лирике, лежат работы А. Н. Веселовского. Это не случайно, поскольку А.Н.Веселовский является одним из создателей отечественной исторической поэтики. Исследователи в дальнейшем развивали различные аспекты и направления его исследований, потенциал которых остается актуальным и сейчас. Действительно, Веселовский рассматривает мотив прежде всего в аспекте исторической поэтики. Предметом его изучения долгое время были быт и культура различных эпох, отраженные в литературных произведениях. В процессе исследований ученый пришел к выводу о важной роли заимствований, в частности, сюжетов и мотивов, на разных этапах истории мировой словесности. Поставив перед собой задачу разделить «на волокна ткань языческих построений, добираясь до все более и более простых форм» [1, с.149].

Так ученый выбирает понятие мотива как «простейшей формы». «Под мотивами, - писал Веселовский, - я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения. При сходстве или единстве бытовых или психологических условий на первых стадиях человеческого развития, такие мотивы могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты» [1, с. 535.]. Первоначально акцент делался А.Н. Веселовским на т.н. «странствующих мотивах». Это прежде всего мотивы, встречающиеся с незначительной долей вариативности практически во всех мифологиях и эпических памятниках древности. Например, мотив боя

отца с сыном или поединка героя с чудовищем. Однако постепенно Веселовский все больше подчеркивает универсальный характер мотивов, их способность к формированию независимо от каких-либо инокультурных влияний.

Таким образом, по мнению А.Н. Веселовского, мотивы явились своеобразными непосредственными откликами древнего человека на среду обитания, отображением этой среды, воспроизводимым в однородных условиях. Такие мотивы, в свою очередь, впоследствии объединялись в сюжеты, что позволяет объяснить близость многих сюжетов, созданных разными народами. При этом именно мотивы являются универсальными минимальными единицами сюжетостроения. Тем самым Веселовский противопоставил мотив и сюжет в аспекте теории заимствования, подчеркнув, что мотивы, как результаты спонтанной апперцепции, не заимствуются в отличие от сюжетов, представляющих собой устойчивые сочетания мотивов.

Наиболее значимыми для нашего исследования положениями теории мотива, созданной А.Н. Веселовским, является положение о семантической целостности мотива, обусловленной его образной природой. Значимость данного положения была осмыслена целым рядом исследователей, среди которых Е.А. Мелетинский, В.И. Тюпа, И.В. Силантьев и другие ученые, изучавшие образную природу мотива, генезис и эволюцию мотивов русской словесности.

Также актуальным для нашего исследования является интертекстуальный аспект изучения мотива, выделенный Веселовским. А.Н.Веселовский рассматривает мотив в аспекте интертекстуальности. По его мнению, мотивы представляют собой определенный «костяк», скрытый за подробностями мировосприятия, которые и делают одни мотивы отличными от других в различных текстах. В своих трудах Б. М. Гаспаров также

рассматривал интертекстуальный подход к пониманию мотива. Он отметил, что текст представляет собой смысловую сетку различных взаимосвязей, причем эти связи образуются благодаря мотивам. Веселовский утверждал, что проводить сравнительный анализ произведений через их схожие сюжеты неправильно, поскольку такие сюжеты могут быть объяснены историческими особенностями или национальной спецификой. В этом и видится причина, по которой Веселовский выделил мотив как неделимую единицу сюжета, так как, по его словам, идентичность может быть обусловлена предположением общих мотивов. В результате исследований, ученый развивает мысль о том, что в творческой деятельности различных писателей существуют комбинации мотивов, формирующих сюжетные ряды. Фундаментом для разного рода эпических жанров стали композиции, образовавшиеся из комбинаций мотивов. Мотивы могут складываться в сюжеты, либо формироваться из последних. Теория мотива А. Н. Веселовского лежит в основе работ, посвященных синхроническому изучению мотива. Также такой подход называют структурным.

Таким образом, Веселовский рассматривает сюжет как тему, состоящую из определенных мотивов или совокупность тем [1, с.500]. Он подразумевал под мотивом самую простую единицу повествования, которая образно «дает ответы на разные потребности бытового поведения или первобытного разума». Такое определение понятия стало основой для углубления разработки данного термина в будущем. Соотнесенность мотива с сюжетным рядом, темой, жанром, которые выделял Веселовский, стала объектом для дальнейшего изучения.

Однако некоторые исследователи внесли в концепцию Веселовского ряд уточнений. Например, В.И. Тюпа подчеркивает, что

«Веселовский все же рассматривал мотив и сюжет в одной плоскости. “Это семантические единицы — односоставные и многосоставные — одного и того же художественного языка” [2, с.4]. По мнению исследователя, следует рассматривать категории мотива и сюжета как принадлежащие разным уровням организации литературного произведения.

Между тем, несмотря на множество дополнений и переосмыслений исходной концепции Веселовского, одной из самых значительных высказанных им идей является идея об эстетической значимости мотива. Ценность данной идеи заключается в том, что она обуславливает связь между общими вопросами генезиса эстетического начала и проблематикой генезиса мотива в литературе. Речь идет о концепции происхождения образа. Отмечая такие специфические характеристики мотива, как воспроизводимость, историческая обусловленность и др., А.Н. Веселовский подчеркивает, что одной из главных характеристик мотива является образность. По мнению исследователя, признак мотива — это образный схематизм. В эстетическом акте извлекаются образы предметов, их звуки, цвета, типы как нечто отдельное.

Большой вклад в развитие теории мотива внесла исследователь сюжетов и жанров литературы эпохи Древности О. М. Фрейденберг. Исследователь рассматривала мотив как образное представление сюжетной структуры. [3, с. 222]. Основное внимание О.М. Фрейденберг уделяла генезису мотивов, их связи с опытом первобытного мироощущения и обусловленной этим опытом семантике мотивов, воспроизводимой в сюжетах мифов разных народов. Рассматривая категорию мотива в аспекте исторической поэтики, О.М. Фрейденберг основное внимание уделяет мифологическому типу словесного творчества, как стадияльно соотносимому с генезисом мотива. Важным наблюдением автора явилась выявленная связь между мотивом и персонажем в эпоху мифотворчества: «В сущности, говоря о персонаже, - подчеркивает

Фрейденберг, - тем самым пришлось говорить о мотивах, которые в нем получали стабилизацию; все морфология персонажа представляет собой морфологию сюжетных мотивов. Значимость, выраженная в имени персонажа и, следовательно, в его метафорической сущности, разворачивается в действие, составляющее мотив: герой делает только то, что семантически сам означает» [4, с.221-223].

Таким образом, если в целом работы О.М. Фрейденберг лежат в русле идей А.Н. Веселовского, то в отдельных аспектах разработки теории мотива О.М. Фрейденберг выявляет новые значимые характеристики мотива, связанные с особенностями мифопоэтического мышления древности, подкрепляя свои наблюдения богатым мифологическим материалом.

Таким образом, если в целом работы О.М. Фрейденберг лежат в русле идей А.Н. Веселовского, то в отдельных аспектах разработки теории мотива О.М. Фрейденберг выявляет новые значимые характеристики мотива, связанные с особенностями мифопоэтического мышления древности, подкрепляя свои наблюдения богатым мифологическим материалом.

Не менее значимы исследования мотива, выполненные Б.В. Томашевским. Исследователь связывает понятие мотива с понятием темы, так как оно, по его мнению, скрепляет текст произведений. Если членить их по тематическому признаку, то останутся неразложимые части. Такие компоненты он и определяет как мотивы [5, с. 136-137]. Для Томашевского наиболее актуальным являлось рассмотрение мотива на фабульно-сюжетном уровне. Для исследователя мотив является мельчайшим элементом повествования, неразложимым на компоненты. Именно сцепление мотивов позволяет произведению сохранять внутреннее единство, его тематическую связь. Логическое и хронологическое сцепление мотивов образует, по мнению Томашевского, фабулу произведения, так же как и непосредственно реализованная в произведении последовательность мотивов образует сюжет. При этом Б.В. Томашевский, выделяя фабульные и сюжетные мотивы, обращает внимание на тот факт, что в литературном произведении далеко не

все мотивы связаны с фабулой и сюжетом, исследователь выделяет также не определяемые фабулой и сюжетом т.н. «свободные мотивы», выполняющие целый ряд иных функций, помимо выстраивания фабульного и сюжетного ряда.

Идеям Томашевского близки положения Вилема Матезиуса [6, с.239-245], предложившего рассматривать категорию мотива в контексте теории об актуальном членении речи, выделяющей тему, выражающую уже известное, и рему, выражающую новую информацию.

Представленное Б. В. Томашевским понимание мотива близко теории актуального членения. Он обозначает фабулу как единство мотивов в их логически-обоснованной причинно-временной связи, а сюжет как единство этих же мотивов, но в том же порядке, в каком они фигурируют в произведении.

Теорию мотива А. Н. Веселовского развивали и существенно трансформировали также такие известные исследователи, как В. Я. Пропп и В. Б. Шкловский. В работе «О теории прозы» Шкловский понимает мотив как закон, обозначающий нечто исключительно необычное в его создании. [7, с. 31]. Такая идея «остранения» схожа с положением, которое предложил С. Томпсон: в мотиве должно быть что-то необычное, что остается в памяти. [8, с. 7].

В. Я. Пропп в работе «Морфология сказки» рассматривает понятие мотива с той точки зрения, которую выдвигал А. Н. Веселовский. В. Я. Пропп обращался к сюжетам сказок и выявлял в них определенные повторяющиеся элементы, которыми и называл мотивами. Это были, например, события, повторяющиеся действия или образы, встречающиеся в различных сказках, за счет которых и формировались разные сюжеты. В теории мотива, продвигаемой В. Я. Проппом, есть один значимый аспект, который стоит взять во внимание: по мнению исследователя, некоторые мотивы являются универсальными. Например, общими для многих сказок будут являться мотивы оставления дома, борьбы. В. Я. Пропп рассматривает каждый мотив и выделяет их функцию в сюжете. Функция мотива «поиска», например,

заключается в искании либо чего-то утраченного, либо чего-то ценного. Такой мотив может влиять на развитие сюжета, поскольку может быть связан с достижением определенной цели или получением знаний [9, с.92].

При этом, по мнению В.Я. Проппа, мотив не может обладать неразложимостью, как полагал А.Н. Веселовский. Обосновывая свою точку зрения, ученый приводит примеры мотивов, например, поединок героя со Змеем, которые можно, по его мнению, членить на более мелкие компоненты, а также заменять эти компоненты на иные вариативные. Например, вместо Змея может выступать любой антагонист, поединок может быть заменен выполнением трудных задач и т.д. Гораздо важнее, по мнению Проппа, выявление функционально значимых компонентов, реализация которых может быть различной. Поэтому понятие функции представляет В.Я. Проппу более актуальным для изучения морфологии волшебной сказки, чем понятие мотива. Функция, таким образом, является обобщением мотива, его прагматическим значением в произведении.

Таким образом, теория мотива В. Я. Проппа является попыткой проанализировать сказочные сюжеты с точки зрения систематического подхода. Его работы имеют высокую значимость для современного литературоведения, так как позволяют ученым детальнее изучить функции мотивов и их строение в сказках, а также обнаружить закономерности и универсальные элементы. Однако данная теория может быть полезной в первую очередь для изучения сказочных произведений, а не для литературы других жанров.

Среди исследователей категории мотива следует выделить также И.В. Силантьева, автора монографии «Теория мотива и проблемы мотивного анализа». В своей работе И.В. Силаньев предоставляет подробный обзор истории изучения категории мотива в отечественном литературоведении: от построений формальной школы до современной фольклористики. Так, прочерчивая историю изучения данной категории в отечественной филологии, автор подчеркивает значимость трудов А.Н. Веселовского, на основе которых сложилось семантическое направление изучения мотива. Именно учение

Веселовского о семантической целостности мотива, по мнению И.В. Силантьева, стало основой для формирования разнообразных концепций мотива, направленных на выявление его образной природы. Важным достижением исследований И.В. Силантьева является детальное изучение различных концепций, позволившее автору уточнить устоявшиеся представления об эволюции научного знания о мотиве. Так, в частности, по мнению И.В. Силантьева, идеи Веселовского нашли продолжение в исследованиях А.Л. Бема, также исходившего из представления о семантической неделимости мотива при наличии делимости морфологической. Действительно, в своих исследованиях А.Л. Бем сделал ряд наблюдений, имеющих существенное значение для дальнейшего изучения данной категории. Так, в частности, А.Л.Бем обнаружил взаимосвязи основных мотивов фабульной схемы и развивающихся из них «привходящих», «валентных мотивов» [10, с.227]. Например, ключевой мотив «любовь чужеземки к пленнику» уже содержит, по мысли Бема, потенциально выводимые из него мотивы «освобождения пленника чужеземкой» и «смерти чужеземки». Таким образом, Бем приходит к пониманию сюжетообразующего потенциала мотива.

Рассматривая историю изучения категории мотива, И.В. Силантьев предлагает оригинальную трактовку полемики В.Я. Проппа с А.Н. Веселовским. По мнению исследователя, В.Я. Пропп существенно трансформировал интерпретацию мотива А.Н. Веселовским, заменив семантический критерий определения мотива на логический. Нельзя не согласиться с Силантьевым в том, что В.Я. Пропп, рассматривая мотив как логическую конструкцию, неизбежно пришел к выводу о его разложимости на составляющие – субъект, объект, предикат, имеющие множество вариантов реализации, в то время как А.Н. Веселовский считал мотив неразложимым целым исключительно с позиций семантического подхода. Не случайно, по мнению Силантьева, В.Я. Пропп заменил понятие мотива на понятие функции действующего лица, как более обобщенной и «постоянной величины».

С точки зрения современной нарратологии, понятия мотива и функции в равной мере актуальны и взаимодополняют друг друга. Не случайно И.В. Силантьев подчеркивает, что функцию можно рассматривать как один из смысловых компонентов мотива, который не ограничивается ею, но включает в свою семантику как «генеральную сему, занимающую центральное и инвариантное положение в структуре вариативного значения мотива»[11, с.104]

В завершение рассмотрения истории изучения категории мотива остановимся на работах А.П. Скафтымова. Анализируя роман Ф.М. Достоевского «Идиот», исследователь предлагает рассматривать в произведении отдельные тематические комплексы, к которым он относит действующих лиц романа, а также эпизоды и наиболее мелкие, неделимые тематические единицы – мотивы [12,с.31]. Скафтымова интересует прежде всего сюжетная функция мотива, в связи с чем он называет мотив тематическим. При этом исследователь понимает мотив как «целостное психологическое качество действующего лица, как правило, доминирующее в структуре личности героя»[11, с.104]. Например, в романе «Идиот» Скафтымов выделяет мотивы «вины», «жажды идеала и прощения», «гордыни» и др. Очевидно, что речь идет в первую очередь о психологических мотивах произведения, мотивы предстают как целостное выражение психологической составляющей образов героев. Сочетания психологических мотивов формируют сложные философско-психологические темы произведения.

Таким образом, рассмотренная история изучения категории мотива показывает, что в отечественном литературоведении сложились несколько подходов к изучению категории мотива, а именно структурный и семантический и тематический. Несколько сложившихся направлений обусловлены разным пониманием исследователями целостности и неделимости мотива, соотношения в нем универсального и частного,

варьируемого. Сторонники семантического подхода показали важность образной природы мотива, именно образность обеспечивает целостность мотива в концепциях данного подхода.

1.2. Понятие мотивной структуры и метод мотивного анализа литературного произведения.

По мере развития теоретических исследований категории мотива в отечественной науке формировалось представление о мотивной структуре литературного произведения и методах ее анализа. Значимую роль в рассмотрении мотивов как структурно организованных в литературном произведении принадлежит Б.М. Гаспарову. Данный исследователь рассматривал понятие мотива прежде всего с позиций структурно-семиотического, а также семантического анализа. Не случайно исследователь активно использует понятие лейтмотива, заимствованное из области музыкального искусства.

По мнению теоретиков музыки, понятие лейтмотива впервые встречается во второй половине XIX в. в сочинениях Г.П. фон Вольцогена, анализировавшего специфику полифонических сочинений Рихарда Вагнера. Вслед за Г.П. фон Вольцогеном понятие лейтмотива широко распространяется среди теоретиков музыкального искусства. Под лейтмотивом в музыковедении понимается главный, ведущий мотив, многократно воспроизводимый в произведении. Постепенно понятие лейтмотива проникает в сферу изучения литературного произведения, иногда мотив и лейтмотив рассматривают практически как синонимы, иногда они противопоставляются по степени значимости для произведения, а система мотивов рассматривается на оси «центр-периферия». Так, например, Ю.Фолк [13, с.185] подчеркивал важность вычленения в литературном произведении центральных мотивов, к которым может быть приложим термин «лейтмотив», и периферийных. К лейтмотивам Ю.Фолк относит прежде всего актуальный повторяющийся знак, организующий внутренние связи литературного произведения, способствующий формированию его ассоциативного плана. Таким образом,

можно говорить о различиях между понятиями лейтмотива и мотива, в первую очередь, относящимися к области структурной организации произведения.

В работе М.Б. Гаспарова «Литературные лейтмотивы», с одной стороны, утверждается близость понятий мотива и лейтмотива, исследователь подчеркивает их однородность, считая лейтмотив понятием производным. Как подчеркиваем М.Б. Гаспаров, лейтмотивы в литературном произведении обладают подвижностью, они могут сменять друг друга, находиться в отношениях со-и противопоставления, контраста [14, с.30]. Исследователь подчеркивает, что мотив обнаруживает системные свойства, вступая в сложные взаимодействия с другими мотивами в литературном произведении. Именно системность вводится Гаспаровым в круг наиболее значимых характеристик мотива, необходимость изучать системные свойства мотивов обусловлена целостностью художественного мира литературного произведения.

В контексте данной проблематики Б.М. Гаспаров считает одним из важнейших методов анализа литературного произведения метод мотивного анализа, подразумевающий выявление мотивной структуры литературного произведения, анализа мотивов в их системных связях друг с другом. Как отмечает В.Руднев, уже в 1970-е гг. в работах Б.М. Гаспарова применяется термин «мотивный анализ», причем «за единицу анализа берутся не традиционные термы – слова, предложения, а мотивы, основным свойством которых является то, что они, будучи кросс-уровневыми единицами, повторяются» [15, с.256]. Такой анализ, с одной стороны, позволяет выявить сложную сеть семантических скреп художественного целого, реализующихся на различных уровнях организации литературного произведения, а с другой стороны, открывает большие возможности для широкого контекстуального изучения литературных произведений, поскольку ассоциативное поле, порождаемое мотивной структурой произведения, отсылает к философским, психологическим, культурно-историческим и другим сферам, актуализируемым посредством мотивов в художественном тексте.

Анализируя понятие мотива, Б.М. Гаспаров отмечает, что мотив «раз возникнув, повторяется затем множество раз, выступая при этом каждый раз в новом варианте» [14]. Тем самым исследователь, с одной стороны, опирается на теорию мотива А.Н. Веселовского, отмечавшего повторяемость и варьирование мотива, а с другой стороны, развивает его положения, о чем свидетельствует уточнение «каждый раз», которое подчеркивает нетождественность одного и того же мотива при его повторении. Это очень существенное замечание, показывающее важную роль контекста, в котором реализуется и семантизируется тот или иной мотив. Тем самым Б.М. Гаспаров по-новому оценивает принцип лексической и семантической вариативности, отмеченный ранее многими исследователями, но требующий дальнейшего исследования.

Также весьма значимо утверждение Б.М. Гаспаровым типологического разнообразия мотивов, к которым, по мнению исследователя, может быть отнесено практически все: любая деталь или событие, любой предмет или его характеристика. Статус мотива они приобретают благодаря повторяемости в тексте. При этом наиболее частотные и значимые из этих повторяющихся элементов могут быть отнесены, по мнению исследователя, к лейтмотивам. При этом можно рассматривать лейтмотивы на разных уровнях литературного произведения: тематическом, образном, звуковом и т.д. Главной функцией мотивов и лейтмотивов, помимо рассмотренной ранее связующей функции, являются, тем самым, создание подтекста, «второго плана» литературного произведения.

Таким образом, в основе теории мотива Б. М. Гаспарова оказываются и структурный, и семантический подходы. Его концепция, базируясь на основных положениях А.Н. Веселовского, в то же время имеет существенные отличия. Следует отметить, что «формалисты» и «лингвисты» подразумевали под мотивом строгую и конкретную смысловую единицу, в то время как Б.М. Гаспаров полагает, что мотивом может быть любое слово, любой предмет, звук и т.д. По его мнению, в первую очередь мотив определяет его способность к репродукции в тексте. Б.М. Гаспаров не принимает концепции мотива, в

основе которых лежит изучение его формальной выраженности, где главной задачей является обнаружение фиксированного числа этих мотивов и составление некоторого каталога. Исследователь утверждает, что такой список составить не представляется возможным, так как он создается в процессе раскрытия структуры и через саму структуру. Такой подход, на наш взгляд, будет наиболее полезен для изучения мотивов в лирических произведениях.

Б.М. Гаспаров ввел термин «мотивный анализ», предшественниками которого стали анализ лейтмотивной техники поздних опер Р. Вагнера и теория мотива А. Н. Веселовского. Ученый объяснял данный анализ таким образом, что для исследования берутся не слова, а мотивы, главная особенность которых заключается в их повторении, причем последние имеют определенную связь с другими мотивами в текстовом материале. Существует понятие «лейтмотивного построения» произведения, суть которого заключается в изучении художественной системы, где мотив за счет многократного повторения становится лейтмотивом. Он являет собой основу для воплощения идейного замысла писателя.

В литературном произведении, как правило, встречается множество мотивов. Объединенные общей тематикой, они собираются в мотивный комплекс (или мотивный ряд). Влияние концепции мотива А.Н. Веселовского в этом утверждении очевидно, поскольку для него мотивы — это нервные узлы, прикосновение к которым пробуждает в сознании определенные образы. В этой связи Б.М. Гаспаров и другие исследователи развивают и уточняют учение А. Н. Веселовского, вводя представление о мотивном комплексе как специфическом единстве, где образы и мотивы взаимосвязаны.

Таким образом, в современном литературоведении, под влиянием трудов Б.М. Гаспарова и ряда других исследователей, в частности, Жолковского и др., под мотивным комплексом принято понимать сложную совокупность эмоциональных, тематических, ценностных составляющих, который являет собой единую эстетическую суть. Он определяет системность художественного произведения. Выделяют внутреннюю системность и внешнюю. Внутренняя системность представляет собой совокупность

содержания и комплексов в творчестве одного автора. Внешняя системность рассматривает мотивные комплексы отдельного автора или определенного периода.

1.3. Типология и критерии определения мотивов в художественном произведении.

В конце XX века происходит подведение итогов полуторавековой истории изучения категории мотива, осмысливается влияние на формирование теории мотива структуральной и лингвистической поэтики, в рамках которых мотив стал рассматриваться прежде всего внутри конкретного художественного текста. Так, в работах Н.Д. Тамарченко, И.В. Силантьева, В.И. Тюпы и других исследователей подчеркивается, что мотив на протяжении XX в. изучался преимущественно в двух аспектах: фабульном и лексико-семантическом.

Большое влияние на развитие теории мотива оказали также работы Ю.М. Лотмана, посвященные анализу структуры художественного текста. В результате сформировалось понимание, что мотивы являются важным средством формирования художественного текста как «вторичной моделирующей системы», в которой над обычными смысловыми связями, возникающими между словами, надстраиваются дополнительные, характерные только для художественного высказывания. Тем самым мотив становится одной из важнейших категорий поэтики. Тем самым стало отчетливее осознаваться главное свойство мотива – системность, способность взаимодействовать с другими мотивами, а также с другими элементами поэтики художественного произведения.

При этом речь идет как о смысловом, так и о формальном уровне организации произведения. Поэтому мотивы относятся к формально-смысловым структурам художественного текста, организующим как отдельный текст, так и группу произведений (одного автора, жанра, литературного направления и др.). Объем мотива, тем самым, может быть различным, в зависимости от его смыслового наполнения: от одной

лексемы до словосочетания и более, поскольку он может реализовываться на разных уровнях организации литературного произведения. В настоящее время наличие мотивной структуры осмысливается как фундаментальный признак художественного текста.

Существуют различные типологии мотивов. Так, еще в н. XX в. выделяли мотивы мифологические, фольклорные и литературные. Мотивы классифицировались в соответствии с родами и жанрами литературных произведений. Например, можно выделить элегические мотивы, характерные для жанра элегии и ее позднейших модификаций вт.п. XIX – XX вв. Выше отмечалось деление мотивов на центральные (лейтмотивы) и побочные, второстепенные.

Начиная с работ А.Н. Веселовского актуальным оказывается деление мотивов на статические (тематические) и динамические (ситуационные), связанные с действиями персонажей. Также часто обращается внимание на степень вовлеченности мотивов в сюжетное развитие произведения, в связи с чем выделяют мотивы, включенные в сюжет, и мотивы, независимые от сюжета произведения, свободные.

Так, например, С. Сендерович [16, с.101-113] обращает внимание на 3 критерия, на основании которых следует выявлять группы мотивов, и которые должны рассматриваться во взаимосвязи:

- рекуррентность (повторяемость в тексте или в той или иной группе текстов);
- типы сближений;
- способы выделения в тексте.

Говоря о повторяемости мотива, исследователи последних лет, например, В.Шмид, Н.Д. Тамарченко и др., обращают внимание на разные способы повторения мотива, не всегда связанные с лексическим уровнем текста. Действительно, в художественном тексте не всегда повторяются одни и те же лексемы, относимые к одному мотиву. Это могут быть и синонимичные лексемы, причем, степень синонимии может варьироваться от общепринятой до авторской. Например, в

стихотворении В.Иванова «Есть мощный звук...» лексемы жемчужина, сирена, Маргарита могут быть отнесены к одному мотиву, несмотря на то, что они не являются синонимами в строго лексическом смысле. Речь в данном случае может идти только об окказиональной синонимии, реализуемой только в рамках конкретного художественного текста, его поэтики.

Выявление мотивов на основе сходства отдельных элементов текста было осмыслено как проблема также к концу XX в. благодаря накопившемуся большому количеству исследований отдельных литературных произведений. Так, например, неоднократное повторение одного и того же слова (и однокоренных слов) может быть воспринято как мотив. Так, например, в пьесе А.Н. Островского «Гроза» [17] слова с корнем гроз – встречаются 19 раз. Это и само слово «гроза» в разных значениях, и глагол «грозить» и другие. Эти данные – полные и частичные сходства лексем – позволяют утверждать, что мотив грозы является одним из ведущих в произведении А.Н. Островского.

К частичному сходству можно отнести также разную степень синонимии. Так, например, Петербург в поэме А.С. Пушкина «Медный Всадник» будет назван Петрополем, Петроградом, а также большим количеством перифрастических вариантов. В этом отношении можно говорить о мотиве города, Санкт-Петербурга, реализованном с помощью различных вариантов наименований и описательных форм. Иногда номинации могут настолько существенно различаться, что усмотреть в них общий мотив оказывается возможным только при тщательном анализе текстов. Так, например, Р. Якобсон относит к одному мотиву оживающего изваяния Медного Всадника и Золотого петушка в произведениях А.С. Пушкина.

Важными, по мнению ряда исследователей, в частности, Б.М. Гаспарова, В.Шмида и др., является противоположение мотивов. Так, например, мотивы тьмы и света, холода и тепла, дьявольских и ангельских сил и др. часто становятся основополагающими в

литературных произведениях, в частности, в эпоху романтизма. Пары таких противопоставленных мотивов часто вступают в межгрупповые взаимодействия. Например, мотивы дьявола и ангела, как правило, сопровождаются пространственными мотивами «верха» и «низа», например, гор и долин, причем, соотношение этих пространственных координат может быть неоднозначным. Так, например, в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» [18] Печорин, многократно ассоциирующийся в романе с «дьявольским началом», часто обозревает окрестности с высоты гор, из окна дома, расположенного на большой высоте, т.е. «сверху вниз», как часто осматривает мир лермонтовский демон.

Все подобные отношения между мотивами создают уникальное смысловое поле литературного произведения, структурируемое благодаря сложной системе взаимоотношений между мотивами различных типов и групп. Причем, одноуровневые мотивы (например, пространственные) образуют свои отдельные поля, которые, в свою очередь, определяют общее смысловое поле произведения. В связи с этим С.Сендерович отмечает, что сам факт «сопринадлежности» нескольких элементов текста одному полю позволяет отнести эти элементы к реализации одного и того же мотива. Сам процесс становления этих элементов мотивами одного поля является поэтологическим процессом, повторяемость этого поля осуществляется в тексте и требует осмысления читателем.

Разумеется, процесс постижения этих смысловых полей как опознание мотивов в элементах этих полей – есть некая заданность текста, определяющая его смысловой потенциал.

Исследователи неоднократно подчеркивали такую особенность мотивов, как их взаимообусловленность. Появление одного мотива подразумевает наличие и реализацию других, смежных с ним мотивов, поскольку появление одного из мотивов актуализирует целое смысловое поле, делающее «видимыми» остальные мотивы,

принадлежащие данному полю. Это смысловое поле воспринимается как «узнаваемое» благодаря, во-первых, его устойчивости и воспроизводимости в литературной традиции (например, идиллический хронотоп, реализуемый в целом ряде системно взаимосвязанных мотивов); во-вторых, сам текст может актуализировать смысловое поле без явного подключения к литературной традиции за счет повторов, со-и противопоставлений мотивов относительно друг друга и т.д.

Однако бывают случаи, когда какая-либо единица текста становится мотивом не в силу своих системных связей, а, наоборот, в силу своей выделенности, уникальности. Например, мотив студенческой удали у Н.Языкова или отставки (абшида) у Д.Давыдова, приобретающие особую смысловую нагрузку в силу своей уникальности, становящиеся опознавательным знаком уникальной поэтической системы. Выделенность данных слов в текстах формируется благодаря напряжению, вызванному проблематичностью их нахождения в поэтической системе. Тем самым возникает «суггестивное отношение» слова с контекстом, слово становится мотивом, репрезентирующим оригинальный авторский стиль.

Таким образом, исследования последних десятилетий показали, что дальнейшие пути мотивного анализа литературного произведения предполагают выявление в тексте определенных закономерностей, таких как повторяемость (рекуррентность), смежность (со- и противопоставления), а также в отдельных случаях, наоборот, выделенность отдельной единицы в качестве репрезентанта важных аспектов смысла произведения.

Для того, чтобы мотивы были опознаны, автор формирует в произведении смысловые поля, актуализирующие группы мотивов, между которыми существуют многообразные системные отношения, как предусмотренные литературной традицией, так и отклоняющиеся от нее.

Подводя итоги обзора ключевой проблематики, связанной с изучением категории мотива, отметим, что длительный период исследований позволил сформировать следующие положения:

- мотив является минимальной неразложимой семантически единицей текста;
- мотив выполняет в литературном произведении художественную функцию;
- мотив является текстовой единицей разного объема и уровня (фонетической, чаще всего – лексической, синтаксической);
- мотив обладает такими свойствами, как повторяемость, смежность и выделенность;
- полемика исследователей XX в. относительно границ и смыслового объема понятия мотива связана с разными подходами к рассмотрению мотива, в первую очередь – структурным и семантическим.

Стремясь разделить мотивы (количество которых бесконечно) и повествовательные функции волшебной сказки (количество которых ограничено), В.Я. Пропп выявил специфические различия между этими важными структурообразующими принципами. Однако это разграничение следует считать достаточно условным, поскольку повествовательные и мотивные функции в сказке не дифференцированы. Сказочные функции, выделенные В.Я. Проппом, не только организуют развитие сюжета, но и выявляют в не связанных на первый взгляд по смыслу фрагментах текста смысловые элементы, являющиеся реализацией этих функций, а значит – являющихся повторяющимися элементами, т.е. мотивами. Таким образом, осуществляется поэтическая функция текста – за счет повторений и смежностей, открывающих сложный смысловой план текста. Распознавая сказочные функции как повторяющиеся мотивы, слушатель воспринимает текст как сказку, которая реализует его читательские ожидания, раскрывает ожидаемые им смыслы.

Тем самым нарративная и поэтическая функции мотива оказываются взаимосвязаны.

Выводы

Таким образом, в современной литературоведческой науке наблюдается стабилизация представлений о функциональной и содержательной природе мотива, о чем свидетельствует появление целого ряда работ, подводящих итоги почти столетней истории изучения категории мотива.

Различные подходы к пониманию понятия, статуса и функций мотива, его границ внутри целого литературного произведения постепенно синтезировались, выработывался комплексный подход к изучению мотива в литературном произведении с учетом его разновидностей типов словесного творчества (миф– фольклор – литература), жанрово-родовой специфики, типа художественного сознания и т.д.

В моей работе, посвященной вопросам реализации мотива каллиграфического письма в повести Н.В.Гоголя «Шинель» и в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», будут учтены как структурный, так и семантический методы анализа мотивов, а также рассмотрены особенности реализации мотивов в рамках романтической и реалистической художественных систем.

Глава 2. Анализ мотива каллиграфического письма в повести Н.В. Гоголя «Шинель» и в романе Ф.М.Достоевского «Идиот».

2.1. Мотив каллиграфического письма в русской литературе XIX в.

Основываясь на выполненном анализе теоретических аспектов изучения категории мотива, мы будем рассматривать мотив каллиграфического письма, исходя из сформулированных выше условий распознавания данного содержательного элемента как мотива, а именно его повторяемость и вариативность, смежность с другими мотивами, образующими общие смысловые поля и при этом выделенность данного мотива как уникального, характеризующего героев выбранных произведений в особом аспекте.

Прежде чем обратиться к анализу произведений Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, выясним, насколько распространен выбранный нами мотив в русской литературе периода творческой деятельности указанных авторов. Для этого воспользуемся корпусными методами и определим степень частотности данного мотива в русской литературе.

Анализ текстов русской литературы показывает, что упоминания каллиграфического письма является достаточно редкими в русской литературе. Было зафиксировано наличие лексем «каллиграфия» и «каллиграфический» у незначительного количества авторов:

- А. Погорелского («Монастырка»);
- С.Т. Аксаков («Детские годы Багрова-внука»);
- М.Е. Салтыков-Щедрин («Повесть о том, как мужик двух генералов прокормил», «История одного города»);

Ф.М. Достоевский («Идиот»);

- А.П. Чехов («Лист»);

- Н.В. Гоголь («Мертвые души», «Шинель»);

- Д.В. Григорович («Кошка и мышка», «Не по хорошему мил, а по милу хорош»);

- А.И. Куприн («На переломе»)

В большинстве приведенных произведений смысловой элемент «каллиграфическое письмо»/ «каллиграфия» не становится значимым мотивом, являясь, скорее, бытописательной или характерологической деталью, используемой в произведении однократно и не включенной в ряд других значимых мотивов. Наиболее частотным оказалось использование лексемы «каллиграфия»/ «каллиграфический» оказалось у М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Помимо частотности употребления (не менее 3 раз относительно одного персонажа), данная лексема регулярно употребляется в контексте сатирического изображения мира, что позволяет распознать в данном случае у этой лексемы функцию мотива.

Приведем примеры, предоставленные Национальным корпусом русского языка:

М. Е. Салтыков-Щедрин. Сказки / Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил:

Вот что, ваше превосходительство, вы пойдете направо, а я налево; так-то лучше будет! — сказал один генерал, который, кроме регистратуры, служил еще в школе военных кантонистов учителем каллиграфии и, следовательно, был поумнее.

Полетели ключья, раздался визг и оханье; генерал, который был учителем каллиграфии, откусил у своего товарища орден и немедленно проглотил.

И вдруг генерала, который был учителем каллиграфии, озарило вдохновение...[19]

Очевидно, что в данных примерах мотив каллиграфии появляется в ироническом либо сатирическом контексте. Причем, в первом примере причастность генерала к каллиграфии (учитель каллиграфии) иронически противопоставляется интеллектуальным способностям персонажа. Во втором примере можно увидеть комический прием «соединения несоединимого»: рядоположенные «учитель каллиграфии» и «откусил у своего товарища орден и немедленно проглотил» бросает сатирическую тень на каллиграфические умения, связывая их с низким интеллектом и абсурдным поведением.

Так же комично выглядят расположенные рядом «учитель каллиграфии» и «озарило вдохновение», где каллиграфия иронически противопоставляется творчеству.

Подобные примеры связаны с целым рядом культурно-исторических факторов, которые привели к устойчивой ассоциации каллиграфического письма со светскими формами власти, и прежде всего, с нижним звеном государственных служащих – канцелярскими чиновниками.

Если первоначально каллиграфическое письмо формировалось в культуре высокой книжности Древней Руси, в монастырях как центрах образования и просвещения, то в период реформирования высших органов государственной власти в XVI-XVII вв. каллиграфия становится олицетворением формальных норм и правил, которым можно следовать механически, без понимания их смысла и назначения.

Так постепенно в русской культуре формируется ассоциативная связь навыков каллиграфического письма либо с низшими должностями в канцелярском мире, либо с низким уровнем интеллектуальной деятельности и тем самым навык каллиграфического письма становился средством сатирического обличения или выражения авторской иронии.

Между тем, на общем фоне выделяются писатели, воссоздающие в своих произведениях исходную символическую функцию каллиграфического письма, существовавшую как в Древней Руси, так и в европейской христианской культуре, предполагавшую тесную связь между красотой духовного мира и красотой письма, его отображавшего в духовных сочинениях.

Так, в частности, в произведениях С.Т. Аксакова обучение ребенка каллиграфии предстает как приобщение к миру как устроенному в порядке и красоте, и мотив каллиграфического письма, которому обучают героя повести «Детские годы Багрова-внука» [20] оказывается сопрячен мотивам общения с природой, родного дома, семьи.

Несколько в ином аспекте актуализируется первоначальный семантический потенциал мотива каллиграфического письма в произведениях Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского, к которым обратимся в следующих разделах работы.

2.2. Мотив каллиграфического письма как средство создания образа князя Мышкина в романе Ф.М. Достоевского «Идиот».

В нашей работе мы начнем исследование мотива каллиграфического письма с романа Ф.М. Достоевского «Идиот», поскольку, на наш взгляд, именно в этом романе данный мотив репрезентирует тот исходный культурный контекст, который первоначально был связан со статусом и религиозным смыслом каллиграфии в средневековой культуре и, в частности, в культурах Византии и Древней Руси.

Для данного мотива свойство выделенности, как одно из основных свойств любого мотива, можно считать определяющим, поскольку и семантика, и структура этого мотива, и его связи с другими мотивами произведения можно считать наименее традиционными, уникальными, что усиливается редкостью данного мотива в русской литературе.

Мотив каллиграфического письма, к которому проявляет способность главный герой романа «Идиот», долгое время не попадал в поле зрения исследователей. В настоящее время есть только одна статья, посвященная данному мотиву в

романе Достоевского, написанная А.В. Маркидоновым [21, с. 9–10. 264]. По поводу одной византийской параллели к роману Ф.М. Достоевского «Идиот». В статье автор впервые обратил внимание на роль этого мотива как в формировании образа князя Мышкина, так и в развитии темы высшей красоты и возможности ее постижения, которая развивается на протяжении произведения.

Анализируя образ героя, автор приходит к выводу, что он конструируется на основе одной из ключевых для романа оппозиций - оппозиции интеллектуально-логического – духовно-сердечного, или, говоря словами героини романа Аглаи Епанчиной, «главного» и «неглавного» ума, и мотив каллиграфического письма в этом контексте становится «связующее-различающим» началом. «Деловая» функция каллиграфии в романе, по мысли А.В. Маркидонова, постепенно ослабевает, а вместо нее усиливается ее эстетическая и символическая составляющая [21, с.6]. Тем самым, каллиграфия предстает как символ высшей красоты, иконическим ее запечатлением.

На наш взгляд, мысли, высказанные исследователем, представляют большой интерес и перспективу для дальнейшего изучения данного мотива в романе. Чтобы выявить его функцию в целом литературного произведения, обратимся к анализу образа главного героя и проследим частотность, вариативность и роль данного мотива в мотивной структуре произведения.

Князь Лев Николаевич Мышкин является главным героем романа Ф.М. Достоевского «Идиот» [22]. Как неоднократно отмечалось исследователями, в имени героя – Лев Николаевич Мышкин – заложено внутреннее противоречие. Причем, если обычно обращают внимание на оксюморонное сочетание имени и отчества героя, образованных от слов «лев» и «мышь», не менее значимым является и отчество, поскольку имя Николай в переводе с греческого означает «победитель народов» и на фоне остальных компонентов имени также приобретает неоднозначный, иронически-драматический подтекст.

Противоречивость, сложная и динамичная, неоднозначная соотнесенность рядоположных мотивов – один из основных конструктивных принципов романа, отображающийся как в самом имени героя, так и во всей его мотивной структуре.

Проследим состав, соположение и взаимосвязи мотивов, образующих эти динамические смысловые соотношения и попробуем выявить сквозные мотивы и их соотношение с мотивом каллиграфического письма.

Один из главных мотивов, сопутствующих главному герою, является мотив болезни. Причем данный мотив имеет целый ряд номинаций, крайними вариантами которого можно считать лексемы «идиот» и «падучая». Болезненность князя регулярно оказывается в центре авторского внимания как на сюжетном, так на мотивном уровне произведения. Как известно из рассказа героя о самом себе, он в течение четырех лет находился на лечении от нервного расстройства в Швейцарии.

Особое внимание автор уделяет внешнему облику князя Мышкина, в особенности, его глазам: «Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь» [22, с. 4]. Также автор отмечает, что у князя лицо «приятное», при этом «тонкое и сухое». Так, через описание внешнего облика героя, автор достигает сразу несколько целей.

С одной стороны, автор с первого знакомства с героем изображает его «странным», отделенным от окружения – через указания на иностранную одежду, не вяжущуюся с зимним петербургским климатом, «досиня иззябшее» лицо, тощий узелок, в котором было все его состояние.

Помимо вполне естественного дальнейшего объяснения такого облика князя реальными обстоятельствами, начинает формироваться смысловой план, постепенно усиливающий ощущение отделенности, *инаковости* героя по отношению к окружающему его миру.

Это ощущение инаковости усиливается благодаря тщательно проработанному портрету героя, которому регулярно будет уделяться внимание в романе с помощью повторяющихся мотивов.

Помимо описания выражения его глаз, автор подробно останавливается и на других деталях внешности героя, отмечая, что он был «светловолосый», у него была «небольшая бородка», ему 26 лет: «Молодой человек, лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкою» [22, с. 4]. Таким образом, образ князя конструируется на основе как смежных, так и контрастирующих мотивов, например, мотивов «тихого» и «тяжелого» выражения во взгляде героя.

К полюсу «тихого» тяготеют такие мотивы, как детскость, простота, скромность и другие смежные мотивы, регулярно повторяющиеся в романе. К полюсу «тяжелого» близки мотивы болезни, страдания, странности героя.

Чтобы понять, как соотносятся эти контрастные мотивы, следует обратить внимание на способы и условия соединения отдельных мотивов. Так, в описании внешности князя доминируют мотивы, соединение которых вызывает четкие ассоциации с иконописным образом.

Сравним, например, изображение внешности князя Мышкина с описанием иконописных ликов новгородской школы, взятое нами из «Археологического описания церковных древностей в Новгороде и его окрестностях» митр. Макария:

- глаза большие, выражение лиц строгое;
- все фигуры имеют продолговатость;
- старый был изображаем с седыми волосами, средовек с власами светлорусыми [23, с. 664].

В описании внешности князя Мышкина (данном в романе наиболее полно в самом начале, а затем, как эхо, неоднократно повторяющемся с помощью

упоминания отдельных деталей этого портрета) легко угадываются иконописные черты внешности, прежде всего, впалые щеки и небольшая острая бородка.

Дважды упоминаемый белый цвет (белокур, совершенно белою), а также бесцветность, «тонкого и сухого» лица, что еще больше отсылает к иконописным ликам преимущественно ранней древнерусской иконописи, где белый цвет часто использовался в качестве штриха в изображении волос и бороды святых, а также характерно утончение всего тела и отдельных его частей, и прежде всего лица.

Иконописные черты дополняются в романе указанием на тихий голос князя. Мотив тихости/тишины можно считать лейтмотивом романа, поскольку сопровождает героя на протяжении всего произведения, часто сочетаясь с мотивами кротости, агнца («овцы»), юродивого. Предельным выражением данного мотива можно считать лексему «молчание»: соотношение тихости и молчания является весьма значимым в романе, молчание князя часто изображается как высшее выражение чувства или понимания.

В целом можно отметить, что во всем облике князя присутствует некий знак «умаления»: слишком светлые волосы, слишком сильная бледность, лицо настолько тонкое, что щеки названы «впалыми», очень тихий голос – эти детали еще больше усиливают иконописный характер облика князя.

На такой образ некоего «истощания», кенозиса, «работает» и мотив сиротства князя, оставшегося с детских лет без семьи, и небольшой узелок с вещами, и досиня замерзшее лицо, внимание на котором автор фиксирует неоднократно (ср., нр., «Обратился вдруг угреватый господин к белокурому молодому человеку с узелком» [22, с. 7]).

Характерно, что иконописные черты внешности князя оттеняются несколько утрированно неприглядными чертами лиц окружающих его людей: у Рогожина «нос широк и приплюснут», «наглая, насмешливая, злобная улыбка», «неблагородно развитая нижняя часть лица». Второй попутчик

князя в начале романа – Лебедев, который характеризуется как человек «с красным носом и угреватый лицом», «угреватый господин».

Так, на фоне окружения, вырисовывается облик князя, отсылающий, с одной стороны, к иконописной традиции, выявляющей духовный лик, сокровенного человека, с помощью символических форм изображения, утрированного утончения плоти, а с другой – отсылает к теме болезни, страдания, тяжести, душевной борьбы, т.е. обременения человеческого начала грехом и невозможности выйти из-под его власти или освободить от его власти других. С этой проблематикой коррелируют параллели героя с Христом, давно выявленные исследователями.

Стремление князя взять на себя, разделить с ближними бремя страданий, помочь освободиться от тяготеющего над ними преступления, ненависти, гордыни и т.д., оказывается разрушительным, приводящим к трагическому финалу произведения. Однако трагизм оказывается частично преодоленным самим фактом присутствия в мире красоты души страдающего героя и способности окружающих чувствовать и реагировать на эту красоту.

Тем самым, актуализируется семантика каллиграфического мотива как знака присутствия в мире красоты, но лишь как символического намека на это присутствие, которым не может быть замещена сама эта горняя красота.

Действительно, проявления любви и сострадания, свойственные князю Мышкину, встречают непонимание, выражаемое через удивление или насмешку.

С этими чертами коррелирует и часто подчеркиваемая автором детскость, наивность героя, которая одновременно и притягивает, и отталкивает от него окружающих людей, вызывая злость или раздражение. Таким образом, основные мотивы, с помощью которых строится образ героя, это мотивы детскости, доброты, милостыни, тихости, агнца и др. Очевидно, эти мотивы являются смежными, сопряженными как части единого целого, и имеющие

своей задачей изобразить особенность духовно-нравственного облика героя, его отделенность от окружающих, состояние «не от мира сего».

В этой системе мотивов занимает свое место и получает свое подлинное значение мотив каллиграфического письма, как умения князя, о котором мы узнаем уже в первых главах романа.

Мы насчитали в романе не менее 3 упоминаний о каллиграфии: в первой части романа первым сам князь Мышкин называет себя «каллиграфом», затем так его рекомендует своей жене генерал Епанчин, следом за ним в седьмой главе – трижды: сначала в речи Аглаи («... Вы мне еще в альбом напишете... Папа сказал, что вы каллиграф»), «Каллиграфы, я слышала, стальными пишут»), «затем, Аглая замечает «У вас чудесный почерк!»).

Следует обратить внимание на тот факт, что сам Ф.М. Достоевский владел каллиграфическим письмом очень хорошо уже в молодые годы, познакомившись с искусством каллиграфии в Главном инженерном училище. Кроме того, на протяжении своей жизни Достоевский регулярно упражнялся в каллиграфии. В его рукописях и записных книжках сохранились страницы с каллиграфическими записями, выполненными разными почерками. Вероятно, каллиграфические упражнения нередко становились стимулами для творческого процесса.

Так, К.А. Баршт отмечает, что большинство каллиграфических записей Достоевского встречается именно на полях рукописи романа «Идиот». Причем, исследователь отмечает, что каллиграфические записи являются своего рода творческими стимулами для писателя, средством «сгущения памяти» [24].

Не случайно на полях романа Ф.М. Достоевский каллиграфически записывает имена исторических персонажей (Наполеона, Петра I, Нерона, Цезаря), современников (Грановского, Глинки и др.) или писателей (Шекспира, Сервантеса), а также имена своих и чужих героев литературных произведений и свое имя. Тем самым каллиграфические записи можно рассматривать как

способ выделения знаковых имен, придания им особого статуса в творческом и интеллектуальном мире автора.

Вместе с тем, функции каллиграфического письма в творческой деятельности самого автора и его героя не тождественны.

Рассмотрим подробнее сцену романа, в которой герой проявляет свое каллиграфическое мастерство. Приведем фрагмент этой сцены:

«— Ого! — вскричал генерал, смотря на образчик каллиграфии, представленный князем, — да ведь это пропись! Да и пропись-то редкая! Посмотри-ка, Ганя, каков талант!

На толстом веленовом листе князь написал средневековым русским шрифтом фразу: «Смиренный игумен Пафнутий руку приложил».— Вот это, — разъяснял князь с чрезвычайным удовольствием и одушевлением, — это собственная подпись игумена Пафнутия, со снимка четырнадцатого столетия. Они превосходно подписывались, все эти наши старые игумены и митрополиты, и с каким иногда вкусом, с каким старанием!»[22]

В этой сцене важна каждая деталь: и каллиграфические умения князя, в которых генерал увидел подлинное творчество, и содержание надписи, и ее связь с древнерусской религиозной культурой 14 в., о которой упоминает князь.

Следует обратить внимание на то, что князь Мышкин выбирает именно средневековый русский шрифт каллиграфического письма, точнее, он упоминает 14 век, что отсылает именно к древнерусскому средневековью, относящемуся к этапу наиболее глубокого христианского благочестия и подвижничества. Это период 11-14 вв., для которого характерен расцвет монастырей, христианского иконописного искусства, архитектуры и литературы и одновременно это век, завершающий древнерусский, домосковский, период истории Руси.

В сочетании с мотивами, формирующими облик князя, а также его отъединенность, особость (мотивы сиротства, бедности, детскости), мотив

каллиграфического письма встраивается в эту систему, внося дополнительные очень важные акценты.

Среди мотивов романа, тематически и семантически связанных с мотивом каллиграфического письма, можно выделить сквозные мотивы всего произведения, и мотивы, характерные для одной из частей.

Так, через весь роман проходит мотив братства, усиливающийся к концу романа. Так, князь подписывает письмо Аглае, называя себя ее братом. Братом называет князя генеральша Епанчина («... я все еще верю, что сам бог тебя мне как друга и как родного брата прислал...»), сцена братания и мены крестами князя и Рогожина и др. Этот мотив можно считать ключевым, проходящим через весь роман.

Данный мотив коррелирует с мотивом каллиграфического письма на том же самом уровне, что и другие мотивы. Точнее, мотив каллиграфического письма является своего рода семантическим ключом, выявляющим особый аспект функционирования других смежных мотивов в романе. Братство выступает как намек на иной строй межличностных взаимоотношений между людьми, который на мгновение приоткрывается в романе благодаря князю Мышкину.

Таким образом, мотив каллиграфического письма в романе Достоевского «Идиот» предстает не как сквозной, а как **концептуальный**, выявляющий сущностный смысл большой системы ключевых мотивов романа.

2.2. Мотив каллиграфического письма как средство создания образа Акакия Акакиевича в повести Н.В. Гоголя «Шинель»

Повесть Н.В. Гоголя «Шинель» была написана за 25 лет до романа «Идиот». Между тем, образ Акакия Акакиевича сразу вызывал пристальное внимание Ф.М. Достоевского. Как отмечали еще современники писателя, образ Акакия Акакиевича оказал сильное влияние на творчество Достоевского, прежде всего, став одним из стимулов создания образа Макара Деушкина из романа «Бедные люди».

Во многих литературоведческих исследованиях утверждается типологическая общность таких героев, как Самсон Вырин, Акакий Акакиевич и Макар Деушкин, при всех их существенных различиях и даже принципиально разных вариантах одного типа.

Прежде чем мы рассмотрим роль каллиграфического мотива в повести, обратим внимание на значимость житийной традиции для создания образа главного героя, многократно отмечавшуюся исследователями.

Так, многие литературоведы, например, С.А. Гончаров, В.М. Маркович и другие, обращали внимание на факт существования множественных переключек между сюжетом повести «Шинель» и «Житием Акакия Синайского» [25].

Так, целый ряд исследователей обращали внимание на общие для двух произведений мотивы кротости и смирения, несправедливых насмешек, а также последующего сожаления о них.

Также часто обращается внимание на влияние жанра жития на сюжетную структуру «Шинели»: автор изображает жизненный путь героя, фиксируя внимание на обстоятельствах рождения (как принято в жанре жития) и смерти, а также выделяя ключевые события, определяющие внутреннее развитие героя и переломные события его жизни.

С житийной традицией связаны и нарративная структура произведения: нарратор представляет историю героя ретроспективно, при этом регулярно уточняя и корректируя возможные оценки и интерпретации героя читателем.

Нарратор предстает всезнающим, способным оценить героя как «незаметное существо», слишком малое для того, чтобы его могли заметить и оценить окружающие.

Начиная от рождения, герой словно бы обречен на незаметную и несчастливую жизнь. Об этом свидетельствует начальный рассказ о выборе имени, само повторение которого из поколения в поколение словно запечатлевает в них определенный образ существования и злосчастную судьбу.

Перебор имен, намеренно отобранных автором таким образом, чтобы иронически подчеркнуть их экзотическое несоответствие культурно-бытовой среде, автор останавливается на имени Акакия, которое, с одной стороны, встает с ними в один ряд, чем усиливается комизм и нелепость этого имени, а с другой, самим повтором – Акакий Акакиевич – усиливает некоторую безысходность данной традиции наименований, как будто невозможность вырваться из круга неизбежных повторений из-за автоматизма следования давно непонятым традициям.

Между тем, в данном фрагменте текста явно сохраняется «память жанра», отсылающая к важной роли выбора имени в житийном повествовании. Так, если в житии выбор имени и крещение будущего святого, как правило, исполнено значимых деталей, которые становятся провидческим обнаружением будущей великой судьбы героя, его значения для окружающего мира, то рассказ о крещении гоголевского героя можно считать пародийным переосмыслением данного сюжетного элемента: «Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник».

Пародийный характер приобретают и мелкие детали, характеризующую куму, нарекающую имя ребенку: «жена квартального офицера», «женщина редких добродетелей», фамилия «Белобрюшкова», а также усиливающийся благодаря развитию темы добродетели, комизм оценки кума: «превосходнейший человек», «столоничальник в сенате». Тем самым можно говорить о доминировании пародийного аспекта в изображении «рождения» Акакия Акакиевича, целью которого становится своего рода «умаление образа» героя, выявления малости в значимости этой никому непонятной и как будто бы ненужной жизни.

Можно говорить о том, что, как и в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», так и в повести «Шинель» создается первоначальная установка восприятия героя, нацеленная на фиксацию видимой, сугубо внешней малости, некоторой

физической и бытовой недостаточности героя, которая должна быть оспорена иными способами восприятия героя по мере развертывания произведения.

Одним из ключевых мотивов повести является мотив повторения, выраженный лексемами «также», «то же», «такой же» и другими: героя всегда «видели все на одном и том же месте, в том же положении, в той же самой должности. так что потом уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове». Мотив повторяемости пронизывает практически все детали его быта, он поддерживается глагольными формами со значением повторяемости действия: «приходя садился...хлебал...вставал» и др.

Как часто отмечали исследователи, существование героя представляется иногда почти человеком без лица: так, в начале произведения, герой ставится в один ряд с собственным мундиром, а в финале он называется «существом», сравнивается «с мухой», на которую больше обращает внимание естествоиспытатель, чем окружающие на Акакия Акакиевича, «никому не интересное», «никому не дорогое».

Эта акцентированная «малость» героя поддерживается и изображением окружающего его жизненного пространства, которое, как отмечал ряд исследователей «минимизировано до предела и ограничено локусом стола».[26] Многократно отмечалось, что предметный мир, связанный с образом Акакия Акакиевича, – это прежде всего стол, поскольку именно стол связан с деятельностью героя, которой он занимается и днем, и ночью – переписыванием бумаг, являющимся центром и главным смыслом существования героя.

Если героя романа «Идиот» автор «умаляет», представляя его слишком замерзшим, слишком лишенным необходимого (маленький узелок), слишком худым (впалые щеки), то «умаление» образа Акакия Акакиевича строится иначе, через демонстрацию физической несообразности, непривлекательности, неприметности: «низенького роста, несколько рябоват,

несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу [27, с. 47], воротничок был такой низкий, что шея его казалась «необыкновенно длинною, как у тех гипсовых котенков, болтающих головами» [27, с. 49] и др.

«Умалению» героев произведений Ф.М. Достоевского и Н.В. Гоголя сопутствует комизм ситуаций, в которых они оказываются. Так, если князь Мышкин получает пощечину, падает или разбивает вазу, то Акакий Акакиевич, например, «имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки», «неизвестно откуда взявшись, лошадиная морда помещалась ему на плечо и напускала ноздлями целый ветер в щеку» [27, с. 49].

Рассмотрим ведущие мотивы повести «Шинель», чтобы выявить роль интересующего нас мотива каллиграфического письма в произведении. К ключевым мотивам повести «Шинель» можно отнести, во-первых, мотив Петербурга, который сопровождает героя на протяжении всего произведения. Так, название города упоминается в повести 9 раз: это и петербургский климат, обусловивший цвет лица Акакия Акакиевича и усугубивший тяжелое течение его болезни, и петербургское серое небо, сопровождающее его вечерние занятия, и петербургский северный мороз, враг всех бедных канцелярских чиновников, петербургский ветер, который дует на героя со всех четырех сторон, и, наконец, город как воплощение отчуждения, холода, безумия в финале повести предстает как завораживающее и одновременно губящее героя существо.

С мотивом Петербурга соединяются уже упомянутые выше ветер и мороз, которые также неоднократно повторяются в произведении, выполняя функции бытописания, создания образа города, чуждости, враждебности окружающей среды герою произведения.

На фоне перечисленных мотивов: бедности, худости героя, а также мотивов Петербурга, ветра и холода, мотив каллиграфического письма занимает особое положение. Как и в романе Ф.М. Достоевского «Идиот», этот мотив одновременно со-и противопоставлен системе мотивов произведения.

Чтобы выявить семантику и функции этого мотива, рассмотрим подробнее ситуации в повести, в которых он появляется.

Как отмечал М. Эпштейн, любовь Акакия Акакиевича к переписыванию бумаг «восходит к архетипу писца, глубоко укорененному в мировой культуре» [28, с. 87], причем как Востока, так и Запада. Писцы высоко ценились в цивилизации Ближнего Востока, о культуре писцов свидетельствуют остатки дворца на острове Крит, не менее высоко ценились писцы в Византии и в Западной Европе. Как отмечалось ранее, особенное значение приобретало письмо в религиозных традициях, где каллиграфическое письмо воспринималось как отражение красоты и истинности текстов.

Вместе с тем в связи появлением книгопечатания в европейских странах происходит переосмысление статуса и функций рукописной традиции. Переписчиками остаются преимущественно чиновники в государственных учреждениях, в то время как наиболее значимые документы и тексты не пишутся, а печатаются. Таким образом, ограничение рукописной традиции исключительно сферой деловой документации существенно снизило общественный статус переписчика бумаг, для которых были созданы отдельные, отличные от библиотек, хранилища.

Вместе с ограничением сферы бытования рукописных текстов областью государственной документации снижается и статус каллиграфического письма. Если ранее каллиграфия воспринималась как визуальное отображение высшей красоты, то в сфере деловой документации она воспринимается как средство достижения точности понимания за счет отчетливости и ясности записанного. Эстетическая ценность каллиграфии перестает быть актуальна.

Утратив высший смысл, каллиграфия превращается в вынужденную меру сохранения точности понимания рукописного текста, также как точности понимания способствовала графическая четкость печатных букв.

Этим объясняется и изменение отношения общества к канцелярским чиновникам, каллиграфически переписывающим деловые бумаги: смысл их труда обесценивается, ассоциируется с нетворческим характером деятельности. Согбенный над бумагой переписчик становится в литературе комической фигурой, о чем свидетельствуют примеры из произведений русских писателей, приведенные в начале главы.

Рассмотренный нами культурно-исторический контекст эволюции письменной традиции позволяет понять причины обращения Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского к мотиву каллиграфического письма. Осознавая современный контекст каллиграфии, часто становящийся в литературе источником сатирического обличения, эти писатели попытались в своих произведениях реконструировать исходный смысл «буквенной красоты» через реализацию его в мотиве каллиграфического письма. Это позволило им поставить вопрос о соотношении видимого и невидимого, внутреннего и внешнего в человеке в рамках возможностей изображения человека, предоставляемых романтическим и реалистическим направлениями.

Очень важным в обоих произведениях является сопоставление несовершенства устной речи героев на фоне их каллиграфической одаренности. Так, Н. В. Гоголь пишет о Башмачкине «Если же дело было очень затруднительно, то он даже имел обыкновение совсем не оканчивать фразы, так что весьма часто, начавши речь словами: „Это, право, совершенно того." - а потом уже и ничего не было, и сам он позабывал, думая, что все уже выговорил» [27, с. 54].

Речь князя Мышкина, конечно, совершенно иная, отражающая глубину и сложность его мысли. Но в моменты напряженного переживания она тоже становится обрывочна и не завершена, например: «мне так захотелось к вам прийти...я... простите»[22].

На фоне несовершенства устной речи контрастным образом предстает красота и безупречность каллиграфического письма героев.

Важно, что оба героя находят в каллиграфии в первую очередь гармоническую стройность и красоту. Так, Акакий Акакиевич находит в процессе письма гармонию и покой: «Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра? Так протекала мирная жизнь человека, который < . > умел быть довольным своим жребием (не сетовал на судьбу, принимал все как должное, освобождался от многочисленных привязанностей)» [27, с. 53].

С не меньшим воодушевлением относится к каллиграфическому письму князь Мышкин, о чем свидетельствует известная сцена, где он характеризует все виды скопированных им каллиграфических шрифтов, в каждом находят своеобразие, некий отпечаток неких комплексов человеческих чувств и переживаний, своего рода духовных вопрошаний разных эпох.

Действительно, можно констатировать у обоих героев страсть к каллиграфическому переписыванию. В образе Акакия Акакиевича эта страсть проходит через большую часть произведения, становится главной чертой его характера, выпукло, ярко представлена читателю: "Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало", "Там, в этом переписываньи, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир".

Что касается князя Мышкина, в нем эта страсть как будто растворяется во множестве иных его особенностей и привычек, и прежде всего во множестве различных чувств и переживаний, захватывающих его целиком.

Таким образом, каллиграфический мотив, действительно оказался актуализирован обоими писателями в рамках художественных смыслов образов главных героев. Если в образе князя Мышкина мотив каллиграфического письма предстает как концептуальный, задающий важный круг смыслов и контекстов образа по мере развития его мотивной структуры, то в повести «Шинель» каллиграфический мотив становится лейтмотивом, сопровождающим раскрытие образа героя на протяжении большей части произведения.

А.В. Маркидонов в своей статье, посвященной каллиграфическому мотиву в романе «Идиот», противопоставил функции этого мотива в данных произведениях. Так, исследователь утверждает, что каллиграфическая одаренность князя Мышкина изображена как не реализованная на уровне практической деятельности, в некотором смысле «зависает», не реализуясь в действии, поскольку целью автора было сконцентрировать в этом мотиве семантику духовной красоты и порыва к горнему миру. Между тем, по мнению Маркидонова, в повести «Шинель» эстетическая и практическая функции каллиграфической одаренности Акакия Акакиевича совпадают.

Проведя исследование, хочется оспорить это утверждение исследователя. На мой взгляд, и в повести «Шинель» каллиграфический мотив используется гораздо сложнее, реализуя не только семантику практической деятельности, связанной с усердием, ограниченностью героя кругом канцелярского мира и т.д., но и с темой «нереализованной мечты об идеале», предельной «овнешненности» внутреннего мира, реализуемой на фоне важного для романа библейского подтекста («я брат твой»).

Очень важно учитывать, что сравниваемые произведения реализуются в рамках разных художественных систем: если в повести «Шинель» доминируют принципы романтического изображения мира, то в романе «Идиот» господствует реалистическая изобразительная система. Поэтому мотив каллиграфического письма реализуется в произведениях по-разному. То,

что в романе «Идиот» разворачивается в сложную мотивную систему, в повести «Шинель» лишь символически обозначено.

Эту черту непросто отследить из-за многообразия этических, психологических и философских характеристик в образе главного героя романа, однако стоит отметить, что именно она позволяет Мышкину получать средства к существованию. Когда он приезжает к генералу Епанчину, князь в качестве последней надежды на средства к жизни демонстрирует тому свой почерк, отмечая, что это, пожалуй, единственный его талант. Следует обратить внимание на то, что оба персонажа переписчика выделяются любовью к их делу, и буквы для них являются не просто знаками, а источником сильных эмоциональных волнений. Так, например, про Акакия упоминается, что у него были буквы фавориты, доходя до которых герой сразу менялся в эмоциональном плане: он подмигивал, подсмеивался, помогал губами, из-за чего казалось, что букву можно прочесть у него по лицу. С такой же страстью и воодушевлением рассуждает князь Мышкин о разных почерках, шрифтах, закорючках. «Они превосходно подписывались... с каким иногда вкусом, с каким старанием!.. Взгляните на эти круглые «д», «а». Я перевел французский характер в русские буквы, что очень трудно, а вышло удачно. Вот и еще прекрасный и оригинальный шрифт... Черно написано, но с замечательным вкусом... Дисциплина и в почерке вышла, прелесть!.. Дальше уж изящество не может идти, тут все прелесть, бисер, жемчуг... Росчерк – это наиопаснейшая вещь!.. Этакой шрифт ни с чем не сравним, так даже, что можно влюбиться в него», - определенно что-то проглядывает от Акакия Акакиевича в этот момент в князе Мышкине.

Мышкин тоже поначалу был влюблен именно в буквы, шрифт, как и Акакий, который преданно служил своему делу и с улыбкой на лице засыпал, думая, что же ему предстоит переписывать на следующий день.

Есть еще одна любопытная деталь, объединяющая этих двух персонажей: Башмачкин получает четыреста рублей в год жалования, в то время как Епанчин, восхитившись талантом князя, предложил ему тридцать пять рублей

в месяц. Если рассматривать период за год, то получится примерно та же сумма в виде четырехсот рублей.

Стоит отметить, что образ Мышкина как переписчика никак не разворачивается в дальнейшем повествовании.

Следует обратить внимание на то, что сам писатель имеет определенные сходства с князем: Достоевский передал ему и собственные прозрения, и эпилепсию, от которой сам страдал. Также автор отличался внимательностью и тщательностью по отношению к письменной работе, обладая, пожалуй, самым выверенным и ясным почерком среди писателей XIX века.

Однако более важную роль играет культурная семантика образа переписчика, сама их профессия, имеющая глубокую историю. И в средневековой Византии, и в древнейших цивилизациях данная профессия считалась почетной, благодетельной. Причиной тому служило то, что каллиграф запечатлевал вечное.

Страдалец Иов оплакивал болезнь собственной брэнной плоти, брэнность собственных слов, по его мнению достойными, чтобы человечество и Бог их услышали. [29]

В культуре разных народов и эпох данная профессия занимает центральное место, так как вечное проявляет себя во времени в тех же скрижалях, Священном писании. С. Аверинцев писал, что средние века были временем, когда «писцы» играли ключевую роль в культуре и являлись ее хранителями [30].

Великие церковные деятели, такие как, например, Сергей Радонежский, Фома Кемпийский находили в «механическом» труде переписывания путь благочестия.

Как бездушный труд переписчика стал восприниматься после создания печатной машины. Переписчики больше не были символом благодетели, теперь их деятельность была связана с неполноценной работой и текстами низшего качества. Таким образом, престиж переписчика опустились до духовно поработанного состояния, каким является Акакий.

Однако такое преобразование даже логично, ведь переписчик всецело служит переписываемому тексту, так как в этой профессии требуется полное самоотречение.

Так, Алкуин писал:

Пусть берегутся они дерзко вносить добавления,
Дерзкой небрежностью пусть не погрешает рука [31].

Акакий следует этому наставлению, он не смеет вносить какие-либо изменения в предложенном тексте. Когда его однажды попросили изменить глаголы первого лица на третье, он вспотел и отказался, сказав, что лучше перепишет что-нибудь.

Главный герой повести самым своим существом полноценно проявляет себя как переписчик, и его потупленная поза является формой пребывания его в жизни. Однако если в средние века такая поза была связана с высокими образами, то в новое время она получила ассоциацию с утратой достоинства. Неслучайно образ Акакия стал ключевым в русской литературе, ведь данный герой подавляется обществом и склоняет перед ним голову.

Следует отметить, что Акакий любит именно буквы. Не сам смысл, закладываемый в переписываемый текст, а самое малое, не подтвержденное ничем. Такая любовь к, казалось бы, ничтожным вещам, выделяет Акакия скорее как кроткого персонажа. Такая самоотдача и жертвенность, казалось бы, абсурдны, однако такая вера трогательна [32].

Следовательно, такая преданность переписыванию выделяет князя Мышкина как кроткую и смиренную личность, и это то, что объединяет двух этих персонажей. Однако стоит отметить, что смирение у Акакия подчеркивается как униженность, в то время как у князя смирение проявляется как проникновенность и мудрость. В его образе прослеживается непосредственная связь со средневековым мирозерцанием, что придает Мышкину духовную и нравственную силу. Таким образом, каллиграфия у князя возвращает прежний облик, в то же время приобретая новый смысл, характерный для культуры

Нового времени. Князь как бы проникает с помощью чужого почерка в дух человека, чьей рукой был начертан подлинник.

Мышкину важнее не сама буква, а человек, что за ней стоит. Закономерным является знакомство князя с фотографическим изображением Настасьи Филипповны, позволяющем ему дать глубокую характеристику ее внешности и личности.

Таким образом, талант князя постепенно начинает распространяться не только на каллиграфию, но и на саму суть событий, таким образом выдвигая идейный замысел романа и концепцию главного героя.

Главное, в чем можно сопоставить Башмачкина и Мышкина, это страсть к переписыванию. Однако оба эти героя придерживаются противоположного направления. Так, Акакий предает себя, заменяя служение буквам на плотную, физически тяжёлую материю в виде шинели, стремясь таким образом проявиться в мире. Исследователь Е. Сурков отметил, что житейный герой презирает блага материального мира и обличается в бедную одежду, в какой и был изначально изображён Акакий Акакиевич [33]. Следует отметить, что князь Мышкин предстает в начале романа в такой же худой одежде. Таким образом, оба героя предстают в житейных образах .

Однако образ Акакия как житейного героя нарушается ввиду того, что тот отказался от созерцания вечного в пользу брэнной оболочки, а также ввиду того, что тот превращается в мстителя, что приближает Акакия к мотиву продажи души дьяволу. Соответственно, повесть ближе к завершению приобретает характер антижития, основным мотивом которого становится моральное падение. Акакий Акакиевич, имевший черты подвижника, но вынужденный использовать их без какого-либо смысла, начинает искать жертву в других.

Черты «маленького человека» имеет и князь Мышкин, однако он получает противоположное, отличное от Акакия развитие: это путь наивысшего одухотворения. Если рассматривать «Шинель» как перевернутое житие, то Достоевский переворачивает его, возвращаясь к истокам, хоть и привнося

пафос личности, который характерен для Нового времени. Роман «Идиот» это демонстрация того, что житие может существовать в той пошлой среде, где Гоголь изображает его разрушение и несостоятельность. Если он ставит «маленького человека» в позицию опошленного страдальца, то Достоевский возводит такого персонажа до положительно прекрасного героя.

Тынянов в своей работе отмечал, что Достоевский часто переворачивал идеи Гоголя [34].

Следует также обратить внимание на сходство этих двух фамилий, содержащих уменьшительный суффикс «к», отличающая этих героев как людей, имеющих умаленное положение в мире.

Заключение

В данной работе была проанализирована тематическая проблематика, что позволило во второй главе рассмотреть функции, семантику и поэтологический статус мотива каллиграфического письма в произведениях Гоголя и Достоевского. Предварительный анализ значения каллиграфического письма в истории русской культуры позволил выявить, что оно восходит к древнерусской и византийской культурам, проявляя себя как одна из форм благочестия. Каллиграфические упражнения как о богоугодном монашеском времяпрепровождении упоминаются в византийских житиях. Содержание

каллиграфической записи, сделанной князем Мышкиным, является прямой отсылкой на восточнохристианский контекст каллиграфического письма – «Игумен Парфений руку приложил» 14 века. В то же время, по мере формирования государственных учреждений, каллиграфия включается в учебный процесс и практику канцелярской службы. Таким образом, каллиграфия ссылается на формализованный принцип познания и деятельности.

В крайнем пределе каллиграфическое письмо приобретает характер знака формализации рационализации, мира чиновников и, как итог, бессмысленности и бездушности действий, что становится предметом сатирического обличения в произведениях А. П. Чехова и М. Е. Салтыкова-Щедрина. В контексте данного культурно-исторического осмысления каллиграфического письма рассматриваются произведения Ф. М. Достоевского и Н. В. Гоголя.

Список литературы:

1. Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 149-535.
2. Тюпа В. И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс. – 1996. – № 2. – 4 с.
3. Фрейденберг О. М. Система литературного сюжета / О.М. Фрейденберг // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. – М.: Наука, 1988. – С. 216-237.
4. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. – М.: «Лабиринт», 1997. – 448 с.
5. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М., Ленинград: Гос. изд-во худ. литер., 1931. – 241 с.
6. Матезиус В. О так называемом актуальном членении предложения // Пражский лингвистический кружок: Сборник статей. – М.: Прогресс, 1967. – С. 239-245.
7. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М.: «Ardis», 1929. – 269 с.
8. Aarne A., Thompson S. The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography / Folklore Fellows communications. – 1973. – № 184. – 584 p.
9. Пропп В. Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. – М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. – С. 92.
10. Бем А. Л. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отделения русского языка и литературы Академии наук. Т.23. Кн.1. – СПб., 1919. – С. 225-245.
11. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: очерк историографии. Научное издание. – Новосибирск: Издательство ИДМИ, 1999. – 104 с.
12. Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках. – М.: Издательство «Художественная литература», 1972. – 543 с.
13. Falk Eugene H. Types of Thematic Structure: The Nature and Function of Motifs in Gide, Camus, and Sartre / University of Chicago Press. – 1967. – 180 p.

14. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы: Очерки / Б.М. Гаспаров – М.: Наука: Изд. фирма "Вост. Лит.", 1994. – 30 с.
15. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. – М.: «Аграф», 2001. – 256 с.
16. Сендерович С. Я. Навстречу теории мотивов // Проблемы нарратологии и опыт формализма/структурализма. – СПб.: Пушкинский проект, 2008. – С. 101-113.
17. Островский А. Н. Гроза. – СПб.: Типография Карла Вульфа, 1860.
18. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. – СПб.: Типография Ильи Глазунова, 1840.
19. Салтыков-Щедрин М. Е. Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил // Отечественные записки. – 1869. – №2.
20. Аксаков С. Т. Детские годы Багрова-внука. – М.: Детская литература, 2022. – 413 с.
21. Маркидонов А. В. Богословие и культура: монография. – СПб.: Изд-во СПбПДА, 2022. – С. 9–10.
22. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-ти т. Т. – Ленинград: Наука. Ленинградское отделение, 1974.
23. Архимандрит Макарий. Археологическое описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях: в 2 ч. – М.: Типография В. Готье, 1860. – 664 с.
24. Баршт К., Тороп П. Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия. // Текст и культура. Труды по знаковым системам. Тарту. – 1983. – С. 135-152.
25. Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 1997. – 338 с.
26. Абдуллаева А. С. Структура образа главного героя в повести Н.В. Гоголя «Шинель» / А.С. Абдуллаева // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». – 2022. – № 6. – С. 49–58.
27. Гоголь Н. В. Шинель. – СПб.: Издание А.Ф. Маркса. – 1843.15:52

28. Эпштейн М. Н. Ирония идеала: парадоксы русской литературы: Монография. – М.: Новое лит. обозрение, 2015. – 383 с.
29. Библия. Книга Иова, гл. 19. – М.: Издательство МП РПЦ, 2000. – Ст. 23-24.
30. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – С. 208.
31. Грабарь-Пассек М. Е., Гаспаров М. Л. Памятники средневековой латинской литературы IV-IX веков / М.Е. Грабарь-Пассек, М.Л. Гаспаров. – М.: Наука, 1970. – С. 261.14:16
32. Манн Ю. В. Путь к открытию характера / Достоевский - художник и мыслитель. – Ленинград: Художественная литература, 1972. – С. 284-311.
33. Сурков Е. А. Тип героя и жанровое своеобразие повести Н.В. Гоголя «Шинель» // Типологический анализ литературного произведения: сб. научных трудов / Кемерово, Кемеровский гос. ун-т., 1982. – С. 67–74.
34. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
35. Федоренко Б. В. Из творческой истории романа Ф.М.Достоевского «Бесы» // Новые аспекты в изучении Достоевского: Сборник научных трудов. Петрозаводск, 1994. - С. 265-294
36. Фетисенко О. Л. К истории восприятия Пушкинской речи (Достоевский в неизданной переписке К. Н. Леонтьева и Т. И. Филиппова) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2001. - Т. 16. - С. 330-342.
37. ФлоресЛ. Х. Л. Восстановление личности как путь к осуществлению рая на земле // Достоевский и современность: Материалы VIII Международных Старорусских чтений. Новгород, 1994. С. 261-265.
38. ФлоресЛ. Х. Л. Грехопадение в понимании Ф.М.Достоевского// Достоевский и современность: Материалы IX Международных Старорусских чтений 1994 г. Новгород, 1995. - С. 201-209.
39. ФлоресЛ. Х. Л. От страдания к счастью и от счастья к страданию // Достоевский и мировая культура. М., 1994. - № 3. - С. 45-61.

40. Флоренский П. А. Христианство и культура. М., 2001. - 432 с.
41. Флоровский, Георгий. Блаженство страждущей любви: К 100-летию со дня рождения Достоевского // Флоровский, Георгий. Из прошлого русской мысли. М., 1998. - С. 68-73.
42. Флоровский Г. В. Религиозные темы Достоевского О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов. Сборник статей. -М., 1990.-С. 386-390.
43. Фойер Миллер Р. Притчи Достоевского: парадокс и сюжет // Достоевский и мировая культура. -М., 2003.-№ 17.-С. 125-142.
44. Фойер Миллер Р. «Сон смешного человека» Достоевского: Попытка определения жанра // Достоевский и мировая культура. СПб.; М., 2004. -№20.-С. 148-169.
45. Фокин П. Е. «Братья Карамазовы». Тринадцать лет спустя // Достоевский и мировая культура. М., 1997. - № 9. - С. 165-172.
46. Франк С. Л. Достоевский и кризис гуманизма // Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.-С. 196-203.
47. Фридлендер Г. М. Пушкин, Достоевский. «Серебряный век». СПб.: Наука, 1995.-523 с.
48. Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Д., 1964. - 404 с.
49. Фудель С. И. Наследство Достоевского // Фудель С. И. Собр. соч. М., 2005. - Т. 3,-С. 5-176.
50. Христианство и русская литература. Сборник статей / Под редакцией В. А. Котельникова. СПб.: Наука, 1994-2005. - Т. 1.-5.
51. Шестов, Лев. Преодоление самоочевидностей: (К столетию рождения Ф. М. Достоевского) Властитель дум. Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX начала XX века. - СПб., 1997. - С. 461-537.
52. Щенников Г. К. Художественное мышление Ф.М. Достоевского. - Свердловск, 1978. 176 с.
53. Щенников Г. К. Целостность Достоевского. Екатеринбург: Издательство Уральского ун-та, 2001. - 440
54. Щенникова Л. П. Опыт героев Ф. М. Достоевского в процессе сознания вечного и актуального русскими поэтами 1880-х 1890-х

годов // Достоевский и современность. Материалы XVI
Международных Старорусских Чтений 2001 года. Старая Русса, 2002.
С. 233-240.

55. Янг С. Библейские архетипы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2001. - Вып. 3. -С. 382-390.