БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А. В. Бабук

# Художественная антропология детства в литературе XIX в.

МИНСК
БГУ
2018

УДК 82.0
ББК 83.011
Б12

*Печатается по решению*
*Редакционно-издательского совета*
*Белорусского государственного университета*

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор кафедры литературы
и межкультурных коммуникаций УО «Могилевский государственный
университет имени А. А. Кулешова» *А. Н. Макаревич*;
доктор филологических наук, профессор кафедры
теории и практики коммуникации Ярославского государственного
университета имени П. Г. Демидова *Е. А. Федорова*

**Бабук, А. В.**

Б12 Художественная антропология детства в литературе XIX в. / А. В. Бабук. – Минск : БГУ, 2018. – 143 с.
ISBN 978-985-566-509-1.

Предлагается рассмотрение детства как психокультурного феномена в литературном тексте в рамках художественной антропологии. Исследование художественной антропологии детства проводится на основе синтеза феноменологического (выявление психических феноменов), образно-мотивного (выявление мотивов и образов) и нарратологического (изучение нарратива) методов анализа как поэтического (английский и русский романтизм), так и прозаического (реализм Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского) текстов в литературе XIX века.

**УДК 82.0**
**ББК 83.011**

**ISBN 978-985-566-509-1**

© Бабук А. В., 2018
© БГУ, 2018

# ВВЕДЕНИЕ

Итоги прошедшего столетия достаточно противоречивы. С одной стороны, XX век подарил миру множество достижений в различных областях научного знания, с другой стороны, экологические, политические, военные катаклизмы привели мир к кризису, который поставил человеческое сообщество на грань существования. Проблематизировалось само понятие «человек»: идеи гуманизма поставлены под сомнение, столетие в трудах гуманитариев получило название неантропологической эпохи. Более чем актуальны слова Э. Агацци о том, что «было время, когда одной из наиболее серьезных задач философии считалось доказательство бытия Бога; видимо, уже трудно сомневаться в том, что в наше время важнейшей задачей философии является доказательство бытия человека» [6, с. 34]. Стремлением восстановить утраченную целостность мира и человека во многом объясняется рост антропологических исследований в разных отраслях гуманитарной науки. Сегодня ученых, как никогда прежде, начали волновать фундаментальные вопросы онтологии и духовно-нравственной экзистенции. Эти процессы стали стимулом для поиска новых подходов к изучению человека, в том числе в литературоведении.

Советское литературоведение, несмотря на бесспорные и признанные во всем мире достижения, не всегда могло в полной мере исследовать антропологическую проблематику: социологизированный подход с макроуровня идеологических абстракций и текстоцентризм как главная литературоведческая установка не позволяли рассматривать человека в единстве духовной и телесной жизни. «Антропологический поворот» в литературоведении, проявившийся в западноевропейской науке в 80-е гг. XX в., в 2000-е обозначился и на постсоветском пространстве, что стало поводом для оживленной дискуссии в журнале «Новое литературное обозрение» [37]. При всей настороженности по отношению к конкретным реализациям антропологического подхода литературоведы признают правомерность антропологических исследований на материале литературы: во-первых, деятельность человека охватывает различные сферы, такие как социальная, духовная, экономическая, политическая, поэтому рассмотрение человеческой жизни в рамках одной науки вне взаимосвязи с другими отраслями естественного и гуманитарного знания является не совсем корректным; во-вторых, кризис литературоведения на рубеже XX–XXI вв. (по словам И. П. Смирнова, сегодня «литературоведение – угасшая наука» [192, с. 8]) делает необходимым обновление как

проблематики, так и методологии литературоведческих исследований, в том числе путем обоснования междисциплинарного подхода, который, по словам К. М. Ф. Платта, заключается в разработке художественной антропологии, исследующей онто- и филогенез человека в литературном тексте [164].

Междисциплинарный подход предполагает привлечение знаний из других наук при использовании методики пристального чтения. Это означает, что если раньше объектом исследования для литературоведения были текст, его автор и читатель в процессе коммуникативного взаимодействия, то сегодня текстоцентризм уступает место более широкому и многоаспектному рассмотрению произведения в контексте философии, истории, культуры и т. д.

Вместе с тем переориентация научной парадигмы на антропологический вектор побуждает к рефлексии над методологией исследования: проблема заключается в том, чтобы не утратить завоевания литературоведения XX в. с его сосредоточенностью на смысле текста, на духовном диалоге автора и читателя и не растворить предмет науки о литературе в безбрежном море «cultural studies», как это случилось в европейской и американской филологии, но в то же время актуализировать проблематику и методологию литературоведческих исследований в свете новой социокультурной ситуации. Как констатирует Ш. Поллок (не без иронии, разумеется), сегодня в Америке «филология – это разорительный для бюджета кошмар, трудоемкое, доиндустриальное, кустарное ремесло, которое сильнейшим образом контрастирует с фордовским методом и массовым маркетингом большинства гуманитарных наук» [167]. В определенной степени эти слова можно отнести и к постсоветской филологии, которая должна найти свое место в изменившемся мире. Если один из важнейших запросов сегодняшнего дня связан с осмыслением человека, то литературоведению необходимо отрефлектировать методологию антропологических исследований в применении к литературе.

Таким образом, в **теоретическом** аспекте актуальность нашего исследования определяется предпринятой в нем попыткой обосновать один из вариантов анализа произведения в аспекте художественной антропологии. По нашему глубокому убеждению, исследование художественной антропологии писателя должно основываться на синтезе феноменологического, образно-мотивного и нарратологического подходов к анализу текста художественного произведения. Каждый из данных подходов разработан в литературоведении [53; 242; 237], однако исследовательский потенциал их комплексного использования в контексте проблемы художественной антропологии еще не изучен.

В качестве *объекта* изучения выбрана художественная антропология детства, что обусловливает **культурологический** аспект актуальности исследования: антропологический кризис охватил все сферы жизнедеятельности человека и все социальные институты, в том числе институт семьи, который, будучи одной из важнейших составляющих человеческой культуры, претерпел существенные изменения, затронув прежде всего интересы ребенка. Не случайно проблемы семьи и детства сегодня привлекают пристальное вни-

мание общественных и государственных организаций, ученых всех стран. Увеличение количества семейных разводов и вместе с тем одиноких родителей, воспитывающих детей; рост детей, находящихся в социально опасном положении; позднее вступление людей в брак; рост числа малодетных семей; возникновение суррагатного материнства как попытка подрыва материнства; принятие ювенальной юстиции и узаконивание института однополых браков в Западной Европе – все эти процессы побуждают современных ученых-гуманитариев (а также и нас с вами) к исследованию вопросов семьи и детства, в том числе и в художественных текстах предшествующих эпох.

По точному замечанию Н. В. Тишуниной, «ребенок как текст культуры может быть осмыслен как определенная информация, выявляющая ценностные приоритеты конкретной культуры и одновременно ее "проблемные узлы"» [208, с. 126]. В литературе XIX в. тема детства становится одной из центральных. Пройдя через все столетие, она отражает как процесс осмысления детства и ребенка в их антропологической специфике, так и поиск новых принципов художественной антропологии.

Выявить своеобразие осмысления темы детства и ребенка можно только через анализ художественной антропологии писателя на фоне предшествующей литературной традиции и в контексте национальной, культурно-исторической и ментальной специфики. Исходя из принципа исторической и национально-культурной обусловленности художественной антропологии, в качестве *материала* исследования были выбраны произведения английских и русских поэтов-романтиков, поскольку именно в лирике была представлена первая эмоциональная реакция на цивилизационные и мировоззренческие изменения, происходившие в Европе на рубеже XVIII–XIX вв., и определены основные слагаемые мифа детства, а также произведения Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского, в которых был переосмыслен романтический миф детства и предложены новые художественные решения в изображении детства и ребенка. Анализ произведений английских и русских поэтов и писателей в контексте проблемы художественной антропологии и с применением нового подхода к ее исследованию позволяет решить проблемы, существенные для понимания их творчества, в частности показать национальную, культурную и биографическую обусловленность художественных открытий писателей в области антропологии детства, а также определить становление и развитие темы детства в литературе романтизма и реализма, что обеспечивает **историко-литературный** аспект актуальности данного исследования.

Художественная антропология детства определяется взаимодействием архетипических представлений об идеальном прошлом, закрепленных в мифе о золотом веке и затем актуализированных в романтическом мифе детства, который функционирует в литературе XIX в. в качестве культурного кода, а также эмпирическим (биографическим, читательским, культурным) опытом писателя и отражается на феноменальном, образно-мотивном и нарративном уровнях текста.

Проблемное поле данного исследования включает несколько вопросов, решение которых предполагает знакомство с основными результатами в изучении мифа, антропологии, литературы, в том числе поэзии, романтизма, творчества Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского, а также с такими разделами методологии литературоведения, как образно-мотивный, феноменологический и нарратологический анализ. Указанные аспекты проблемы имеют давнюю традицию осмысления.

Так, миф рассматривался с точки зрения феноменологии [128; 179], структурной антропологии [130], философии [138], психоанализа [246], в аспекте эволюции [241], как явление поэтики художественного произведения [12; 147; 3].

Антропологический поворот в литературоведении реализуется в нескольких направлениях. Популярным стало аксиологическое (ценностное) направление (от греч. ἀξία «ценность»), что обусловлено кризисом гуманизма, с которым столкнулось человечество на рубеже XX–XXI вв. [89; 106]. Ценностная антропология как методология исследования основывается на Священном Писании, святоотеческом наследии и трудах представителей русского философского ренессанса – Н. А. Бердяева [22; 23], В. В. Розанова [184], В. С. Соловьева [195], С. Л. Франка [222], И. А. Ильина [102] и др. О. А. Бердникова отмечает, что для современной методологии исследования словесности характерны два направления – церковно-догматическое и культурно-догматическое [21]. Представители первого направления занимаются поисками «церковности» и отождествлением литературы с ветвями той или иной христианской конфессии (М. М. Дунаев [75], А. М. Любомудров [143]); представители второго (Ж. Батай [14], И. А. Виноградов [46], И. И. Виноградов [47], И. А. Есаулов [80], В. Н. Захаров [87; 88], В. А. Котельников [227], В. И. Мельник [148], А. С. Собенников [194] и др.) исследуют духовный путь художников слова. Взаимосвязь литературы и христианства рассматривается в работах таких ученых, как Н. П. Жилина [84], В. Н. Сузи [202; 203] и др.

Перспективным представляется направление, связанное с использованием в литературоведении данных философской антропологии. Например, С. В. Федотова, рассматривая произведения М. Горького, Вяч. Иванова, В. Маяковского, показывает, что их авторы пытались осмыслить антропологические сдвиги, происходившие на рубеже XIX–XX вв., через призму уже известных философских концепций человека, благодаря чему литература Серебряного века при ее внимательном чтении современниками могла выполнить важную функцию барометра, предсказывающего возможные пути развития общества [220].

Оригинальную концепцию художественной антропологии разрабатывает белорусский ученый А. Н. Андреев, который трактует историю литературы как процесс нарастания персоноцентризма – превращение человека в личность [7] – и обосновывает принципы персоноцентрического литературоведения.

Наряду с тенденцией связать антропологический вектор в исследовании литературы с духовно-нравственными поисками писателей достаточно определенно заявила о себе попытка рассматривать литературную антропологию в связи с изучением художественного произведения через призму традиционных литературоведческих понятий, таких как жанр, герой и повествователь, автор, персонаж, характер, образ, тип, прототип, лицо, персона, историческая личность и т. д. [245, с. 9–10]. Суть современной литературной антропологии заключается в том, что текст, во-первых, исследуется комплексно – с привлечением данных иных дисциплин гуманитарного цикла, во-вторых, выступает как источник информации, отражающей не только особенности современной на момент создания произведения реальности, но и определенные антропологические изменения. По словам В. В. Савельевой, антропологические черты можно найти как в облике автора художественного произведения, создающего свой неповторимый образ в рамках антропологического дискурса, так и в образах персонажей [185]. В рамках такого подхода к литературному тексту проводятся исследования, направленные на выявление особенностей материально-телесной стороны героя [165], концептуального антропологического образа различных писателей [20; 191], которые в той или иной степени охватывают различные антропологические аспекты текста. Однако недостаток большинства подобных работ, на наш взгляд, заключается в том, что исследование антропологической проблематики в них ограничивается проблемно-тематическим уровнем текста. Как перспективное направление можно расценивать антропоэтику – науку, которая занимается «выявлением содержательного и структурного изоморфизма между строением неорганического тела человека (его личностной органикой) и строением языковых структур в практике поэтического высказывания» [193].

Очевидно, что антропологически ориентированное литературоведение стремится использовать такие методы исследования текста, которые открывают возможность интерпретировать его в аспекте человека. Вместе с тем методология подобных исследований еще находится в стадии становления. На наш взгляд, недостаточно разработан такой аспект художественной антропологии, как взаимодействие в творческом сознании писателя авторитетных (коллективных) дискурсов и индивидуального жизненного опыта, которое проявляется в специфике духовных и телесных практик героев произведения. Изменение призмы восприятия текста (установление «антропологической оптики») означает привлечение других подходов к его анализу.

Один из таких подходов предлагает феноменология, в основании которой лежит философское учение Э. Гуссерля о структуре феноменов. Феноменология как метод исследования активно применяется в гуманитарных науках, и в частности в литературоведении [264]. По словам С. С. Хоружего, «соединение антропологической направленности с базой феноменологии – самая оптимальная исходная позиция для продвижения новой неклассической ан-

тропологии» [226, с. 414]. Феноменологический подход к анализу текста художественного произведения помогает выявить функционирование психических феноменов в сознании человека, исследовать внутреннюю жизнь и опыт как писателя, так и его героев; может использоваться для выявления интенциональных особенностей авторского видения мира и видения мира героем.

Нарратология сегодня является одним из наиболее интенсивно разрабатываемых направлений литературоведения. Цель нарратологии заключается в изучении логики, специфики и принципов репрезентации нарратива в «повествовательных произведениях любого жанра и любой функциональности» [237, с. 9]. Внимание в нарратологических исследованиях уделяется позиции автора [271], нарратора [262], читателя [269], а также фокализации [82] и точке зрения как репрезентации повествования. Повествование рассматривается как текст, сложившийся под влиянием личности, позиции и ценностных установок нарратора [267], поэтому важную роль в нарративной структуре художественного произведения занимает его субъектная организация [126].

Каждый метод анализа, утверждает Н. С. Болотнова, «вооружает исследователя художественного текста знанием конкретных способов и приемов его анализа, позволяя правильно понять его идейно-художественное своеобразие и неповторимость видения мира автора» [31, с. 484]. На наш взгляд, изучение художественной антропологии детства в литературном произведении (заметим, что проблемы детства исследовались в психологии, литературоведении и культурологии [2; 62; 90; 125; 128; 250; 105; 162; 188; 272; 243; 244]) возможно и продуктивно на основе синтеза феноменологического, нарратологического и образно-мотивного анализа, поскольку только комплексный подход дает возможность объективного исследования специфики образа детства, а также своеобразия видения мира ребенком.

Творчество Диккенса и Достоевского традиционно вызывает большой интерес ученых-гуманитариев. Значимыми для темы данного исследования являются исследования, посвященные христианским мотивам в творчестве Диккенса (Э. Вильсон [45], Б. Вестбург [276], Дж. Гарей [249], Х. Хауз [261], Д. Уолдер [274]) и Достоевского (Н. А. Бердяев [24], К. В. Мочульский [152], Н. Т. Ашимбаева [10], Н. Ф. Буданова [40], Т. А. Касаткина [114], И. А. Кириллова [118], преподобный Иустин Попович [105], К. А. Степанян [201], В. Н. Сузи [202], Б. Н. Тихомиров [207] и др.); различным аспектам поэтики Диккенса (воображение писателя [249], гротескные образы в произведениях [260], искусство аналогии как основа писательского метода [252]; традиции романтизма [258], специфика реализма [270] и др.). Особо следует отметить теорию полифонического романа в творчестве Достоевского, разработанную М. М. Бахтиным [16].

В последнее время актуализировались исследования творчества Достоевского в аспекте художественной антропологии. При этом если О. А. Богданова анализирует творчество писателя сквозь призму синергийной антропологии [29], Л. С. Драгунская – посредством сопоставления с идеями

фрейдизма и марксизма [72], В. В. Дудкин – в русле ницшеанства [74], И. И. Евлампиев – путем изучения метафизики личности [76], то В. М. Камнев [108], А. Б. Криницын [131], В. А. Подорога [166], Б. Н. Тарасов [204], митрополит Антоний Храповицкий [8], Г. К. Щенников [239] осмысливают проблему художественной антропологии в творчестве Достоевского в связи с проблемой ценностей и в контексте национальных традиций, ментальности, русского характера.

Особое место занимают сопоставительные исследования творчества Диккенса и Достоевского. Их проблематика варьируется от своеобразия творческого метода [256] и вопросов источниковедения [77] до темы социальной несправедливости в творчестве [180].

Особо следует выделить вклад в изучение творчества Достоевского белорусских ученых, которые исследовали этические [199], лингвистические [233] аспекты творчества писателя, характеризовали проблематику его публицистики [157] и своеобразие сюжета [78].

Поскольку дети, как правило, выступают в качестве главных героев произведений Диккенса, то во всех исследованиях, посвященных писателю, в той или иной степени затрагивается тема детства. Так, А. Адриан описывает отношения родителей и детей в произведениях Ч. Диккенса [248]; С. Кроттерс на примере Дэвида Копперфильда и Оливера Твиста повествует о трудностях, с которыми приходится сталкиваться маленьким героям [251]; Р. Петиссон анализирует образ героя-ребенка сквозь призму философии, социальной истории и теологии [268]. При этом ни одно из исследований не затрагивает особенностей нарративного представления ребенка и его психологии.

В работах, посвященных рассмотрению детской темы в творчестве Достоевского, высказано немало продуктивных идей. Так, К. А. Баршт акцентирует в детской проблеме «этико-эстетическую триаду “красота – добро – истина”» [13]; В. В. Борисова анализирует тему детства в малой прозе писателя в контексте пасхальной традиции [35]; А. В. Денисова описывает «игру во взрослость» детей в произведениях Достоевского [66]; В. В. Иванов анализирует культ «образа Богомладенца» [94]; Е. А. Краснощекова, исследуя роман воспитания, постулирует момент «семейного единения как знак завершения душевных скитаний, преодоления заблуждений юности, достижения “полного развития”» [130, с. 461]; М. А. Кустовская связывает тему детства с концепцией «живой жизни» [132]; В. А. Михнюкевич отмечает близость концепции детства у Достоевского средневековым представлениям о ребенке [151, с. 22]; Г. Померанц подчеркивает, что детство у Достоевского – подобие «незримой полноты истины» [169, с. 235], которая, согласно словам писателя, есть Иисус Христос; Д. В. Постнова обращает внимание на детскую мудрость, присущую героям писателя [171, с. 324]; М. А. Широкова считает, что дети у Достоевского составляют «проявление идеальной сущности человека» [234, с. 93]; Ю. Карякин настаивает на том, что в детских образах Достоевский проверял свои любимые идеи и концепции [111, с. 45; 110, с. 110]. Однако в этих и других работах, посвященных теме детства в твор-

честве Достоевского, ребенок не рассматривается как целостное явление, обладающее своей психологией, особым взглядом на мир; не затрагивается отражение специфики детского мышления в связи с особенностями нарратива. Тема детства в творчестве английского и русского писателей не исследована в контексте европейского романтического мифа детства.

Отметим, что творчество Диккенса и Достоевского и собственно тема детства сегодня находятся в центре внимания научного сообщества. Актуальные вопросы изучения творчества английского писателя в современной науке обсуждаются на ежегодном симпозиуме международного общества Диккенса, а также на ежегодной конференции «The Dickens Project», проводимой калифорнийским университетом в Санта-Круз. Современные исследования творчества Достоевского пополняются новыми идеями благодаря симпозиумам международного общества Достоевского «Русская словесность в мировом культурном контексте», регулярным научно-практическим конференциям в Бресте (2011, 2012, 2014), селе Даровом, Петрозаводске и ежегодным конференциям в старорусском и санкт-петербургском домах-музеях Достоевского. На ежегодной конференции в Великом Новгороде «Духовные начала русского искусства и просвещения» произведения Достоевского и других писателей рассматриваются в аспекте христианской антропологии. Особый статус темы детства в произведениях английского и русского писателей подтверждает проведение ежегодных конференций «Dickens and Childhood» в лондонском доме-музее Диккенса, а также по теме детства в творчестве Достоевского в Коломне (2003). Конференции «Русское детство» в Кракове (2013) (Польша) и Арзамасе (Россия), посвященные социально-психологическим и литературоведческим аспектам проблемы, подтверждают ее значимость. В западноевропейской гуманитарной мысли сформировалось особое направление, получившее название философии детства [263].

Вместе с тем остается неизученным вопрос о влиянии созданного в эпоху романтизма культурного мифа детства на художественную антропологию в произведениях Диккенса и Достоевского; не рассматривалась культурная и ментальная специфика осмысления ими детства как особого периода в жизни человека; не уделялось должное внимание поискам писателей в передаче своеобразия детского взгляда на мир. На наш взгляд, рассмотрение данных вопросов на основе синтеза принципов образно-мотивного, нарратологического и феноменологического анализа позволит, во-первых, разработать новый подход к анализу художественной антропологии, во-вторых, расширить диапазон изучения творчества Диккенса и Достоевского, ввести его в контекст теоретической и исторической поэтики.

В данной монографии впервые обосновывается новый подход к изучению художественной антропологии детства; на примере переосмысления романтического мифа детства в литературе реализма разрабатывается такой аспект художественной антропологии детства, как взаимодействие в сознании писателей архетипических представлений и эмпирического опыта.

# Глава 1
# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

## 1.1. Художественная антропология: обоснование методологии анализа

В широком смысле антропология (от др.-греч. ἄνθρωπος) – это комплекс наук о человеке, человеческой культуре и обществе [93, с. 7]. Попытки изучить различные сферы деятельности человека были предприняты еще в Античности, когда возникла философия как «ценностное, смыслообосновывающее образование», которая еще до Сократа (обратившегося к поиску рациональных оснований человеческих действий) рассматривала мир через призму человека, реально заявившего о себе как о «мере вещей» [73, с. 298], и провозгласила тем самым антропоцентризм главным принципом философского знания. Антропоцентризм получил окончательное оформление в эпоху Ренессанса, когда человек стал ценностным и морально-этическим ориентиром.

Именно в эпоху Возрождения происходит становление этнологии и этнографии как наук о человеке (группах людей) и социуме. В основу этих наук положен принцип дистанцирования, т. е. восприятия собственной культуры не в закрытом, а открытом типе структуры. Такой тип восприятия бытийных явлений помогает «восстановить индивидуальные явления на основании фрагментов, заимствованных из разных категорий» [134, с. 12]. Специфика антропологии, по К. Леви-Строссу, заключается в том, что исследователь помещает объект своего наблюдения «в иную перспективу: культуры начинают варьироваться по отношению друг к другу» [145, с. 273], формируя межкультурные связи. Это позволяет исследователю эмпирически познать иной по сравнению со своим культурный опыт. Сопоставление этнокультурных связей позволяет открыть не только специфику изучаемой культуры, но и познать уникальность собственной. Кроме того, в отличие от историка, который движется от настоящего к прошлым элементам социальной реальности, взгляд этнолога, направленный на изучение бессознательных элементов социума, применим к конкретной ситуации настоящего и поэтому устремлен от частного явления к общему.

Данные принципы имеют общеметодологическое значение и применимы к другим гуманитарным наукам и к нашему исследованию. В частности,

бесспорными являются, во-первых, необходимость изучения художественной антропологии писателя в сопоставлении с художественной антропологией представителя иной национальной литературы; во-вторых, осмысление и интерпретация художественной антропологии на основе изучения текста как совокупности феноменов, отражающих ментальную и психическую деятельность человека – автора и героя.

Восприятие человеком мира происходит посредством системы знаков, которая отражает свойства познаваемого объекта и выполняет когнитивную функцию, репрезентируя уникальность объекта. Сама же система знаков во взаимодействии понятия и акустического образа, по словам Ф. де Соссюра, образует язык [196, с. 69].

О тесной связи языка и культуры говорили многие представители гуманитарных наук. По мнению К. Леви-Стросса, язык в искусстве выполняет две функции: с одной стороны, «он суть упорядочивание мира (т. е. структурная модель мира); в нем и через него с помощью оппозиций и корреляций реализуется логическое построение»; с другой стороны, «язык является результатом культуры в том, что он отражает материальные модальности (климат, техники выживания и т. д.), традиции, институты» [145, с. 110]. Кроме того, язык является посредником и инструментом коммуникации, способствующим построению отношений между людьми в социальной среде. Именно поэтому антропология предполагает изучение места человека в системе коммуникации, его социальных взаимоотношений с другими людьми, которые являются результатом определенных политических, социально-исторических, культурных, духовных и других процессов и потому отражают ментальную специфику человека и его восприятие себя в соотношении с другим. Изучение феномена человека посредством исследования его языка (речи) можно считать третьим методологическим принципом антропологии.

Одним из зеркал языковой репрезентации культуры является литература, которая, будучи средством моделирования действительности, занимает главное место в эстетическом познании человека. Вхождение в мир художественного произведения необходимо, поскольку, как утверждает В. Д. Исаев, «литература и искусство заставляют человека сопереживать, ставить себя на место героев и чувствовать то, что переживают литературные герои» [103, с. 86]. Литературное произведение представляет собой сгусток внутренних переживаний, которые помогают последующему поколению познать себя и свое место в мире. С помощью литературы происходит не только познание читателем предшествующего опыта, но и фиксация настоящего, эмпирически усвоенного автором.

С возникновением науки как института этот опыт постепенно начал претворяться в иные формы знаний (история, философия и т. д.). Непосредственная связь этих форм знаний с деятельностью человека приводит к становлению антропологии как науки о человеке. Полезность антропологии И. Кант видел в изучении того или иного свойства практической деятельно-

сти человека, «позволяющего превратить каждое отдельное свойство в самостоятельную тему» [109, с. 141]. Этим утверждением Кант предопределил интеграцию антропологического знания со многими гуманитарными научными дисциплинами.

Причина вторжения антропологии в различные научные сферы, получившего название антропологического поворота в гуманитарной культуре, кроется в том, что в XX в. вновь ощущается необходимость обретения целостного взгляда на мир и человека в нем. Поэтому антропология как наука, рассматривающая человека в рамках его социально-знаковой деятельности, оказалась востребованной в литературоведении, где, по словам Н. Поселягина, под такой социально-знаковой активностью понимается не только физическая сторона человеческой жизни, особенности бытового уклада, но прежде всего функционирование знаковых медиаторов – текстов [170].

Антропологический кризис коснулся и науки о литературе. Это обусловлено тем, что уже с конца XIX в. стремительные перемены в общественно-политической, экономической, нравственной и культурной жизни человека постепенно приводили к отчуждению искусства от человека. В конце XX в. наступление информационной эры привело к утрате литературой центрального места в культуре. Кризис идеи автора, изменение представлений о сущности литературного творчества, о функциях литературы проблематизировали статус культуры и литературы, обозначив разрыв культурной преемственности. Соответственно, обозначился и кризис литературоведения как науки.

Стремление к сохранению культурных ценностей мотивирует литературоведов XXI в. искать новые подходы к изучению литературы в области антропологии, которая к этому времени становится междисциплинарной наукой. Восстановление утраченной связи литературы и действительности заключается и в реконструкции тех ожиданий, на основе которых создавалось и воспринималось то или иное литературное произведение, а значит, в его антропологической проекции [9].

Литературный текст на протяжении всей истории человечества является отражением не только действительности, но и человеческой ментальности, развитие и изменение которой, по мнению В. И. Тюпы, наиболее продуктивно происходит во время смены исторических эпох и культурных парадигм. Согласно теории самоорганизующихся систем в эпоху кризисов формируются так называемые точки бифуркации, где происходят качественные сдвиги в человеческом сознании. Литературные произведения кризисных эпох возникают в результате авторской рефлексии над этими сдвигами. Так, ментальный кризис конца XVIII в. в социальной сфере привел к буржуазным революциям во Франции и Англии, в сфере духа – к «золотому веку уединенного сознания» [216, с. 15], который получил свое осмысление в литературе романтизма, а затем развитие в литературе реализма.

В этом отношении антропология, рассматривающая человека во всех его ипостасях и проявлениях [120, с. 22], открывает новые горизонты исследований для различных наук гуманитарного цикла, в том числе литературоведения. Наука о человеке предлагает, как пишет И. П. Смирнов, антропологизировать литературу [192, с. 8].

Антропологический подход в литературоведении условно может быть рассмотрен в двух направлениях: антропологии литературы и литературной антропологии [5]. Кажущийся синонимичным, ряд этих словосочетаний указывает на два противоположных взгляда на литературу в русле антропологии. Антропология литературы, в отличие от литературной антропологии, рассматривает человека не как объект, а как субъект литературного творчества. Другими словами, антропологию литературы интересует автор, его мировидение, принципы миромоделирования в произведениях, сущность авторской картины мира. Кроме того, антропология литературы ставит своей задачей ответить на вопросы, связанные с взаимодействием человека и текста: в чем заключается функция литературы [100], в чем смысл обращения читателя к художественному вымыслу [240] и т. д.

Исследования в рамках антропологии литературы предполагают взгляд на литературу сквозь призму исторической поэтики, т. е. среди прочего осмысление поэтологических констант в контексте смены исторических эпох. Как указывает С. С. Аверинцев, «именно художественное сознание, в котором всякий раз отражены историческое содержание той или иной эпохи, ее идеологические потребности и представления, отношения литературы и действительности, определяет совокупность принципов литературного творчества в их теоретическом (художественное самосознание в литературной теории) и практическом (художественное освоение мира в литературной практике) воплощениях. Иначе говоря, художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обусловливает главные линии и направления исторического движения поэтических форм и категорий» [116, с. 3]. При таком понимании предметом антропологии литературы является специфика художественного освоения человеком окружающего мира. В применении к нашему исследованию значимым оказывается рассмотрение художественной антропологии писателя в контексте поиска им новых художественных форм, которые неизбежно связаны с процессом осмысления человека.

Литературная, или художественная, антропология (далее в работе мы будем использовать термин «художественная антропология», чтобы избежать смысловой нечеткости и отождествления с термином «антропология литературы») рассматривает литературное произведение как материал для изучения человека через его отражение в тексте, в соотношении его естественно-природной, социально-бытовой и социально-родовой ипостасей [185, с. 108]. Т. Б. Удотов сообщает, что интерес для художественной антропологии представляет человек не столько как творец текста, сколько как неповторимый

уникальный образ, созданный автором [217]. Антропологический подход к тексту дает исследователю возможность затронуть все возможные сферы проявления человека, в том числе сферу ценностей, регулирующих его жизнедеятельность.

Сущность художественной антропологии связана как с отражением особенностей той или иной культуры в тексте, так и выражением сущности самого бытия и его ценности, представляющей «принцип эйдетической организации события, т. е. в конечном счете, принцип формы» [106, с. 6], под которой понимают не только текстовую организацию художественного произведения, но и его содержательную сторону. Согласно утверждению К. А. Баршта, важнейшим для писателя является взаимодействие человека с миром вокруг него, и в этом взаимодействии реализуется его свобода [13, с. 12]. Действительно, изображение человека в литературном произведении происходит в свете эйдоса, идеи, сущности. Как пишет И. И. Докучаев, по мере выявления этих идей исследователь выстраивает «ценностные модели, лежащие в основе интерпретации литературно-художественных образов» [68, с. 140].

Исследование художественной антропологии писателя основывается на указанных выше методологических принципах. Принцип историзма в проекции на антропологическую проблематику предполагает изучение такого аспекта, как соотношение устойчивого и изменчивого в авторском представлении о человеке. Под устойчивым, очевидно, надо понимать архетипические представления, укорененные в культуре, сохраняющие свою значимость в качестве своего рода фреймовых структур сознания, под изменчивым – привнесенные в процессе исторического развития представления и оценки. Можно предполагать, что, отражая изменения в понимании мира и человека, писатель оценивает их с точки зрения базовых культурных ценностей, которые выполняют парадигматическую функцию в его восприятии действительности.

В этом смысле знаменательным является исследование литературы с помощью христианской антропологии[1]: литература рассматривает окружающий мир сквозь призму христианского вероучения, развивая в человеке понимание важнейших аксиологических категорий (ценностей). Будучи сугубо практической религией, христианство помогает восстановить веками складывавшиеся аксиологические связи и ориентиры в культурно-исторической ретроспективе и отразить их в художественном произведении.

Однако христианские ценности по-разному интерпретируются и функционируют в различных конфессиях. Раскол вселенского христианства на

[1] Акцент на христианской антропологии обусловлен тем, что и Ч. Диккенс, и Ф. М. Достоевский, чьи произведения стали материалом для нашего исследования, были верующими людьми, воспитанными в системе христианских ценностей. Совершенно очевидно, что в применении к литературе Востока необходимо учитывать идеи восточных религий, формирующих ценностный кругозор автора и героя.

католицизм и православие, а затем последующая Реформация католической церкви и появление протестантизма привели к тому, что в историческом развитии человечества сформировались, по существу, две цивилизации – западноевропейская, в которой выделяются римокатолицизм и протестантизм, и восточнославянская, основанная на православии. Для этих цивилизаций характерно разное понимание человека, разные системы ценностей, которые, взаимодействуя с разными национальными традициями, определяют и авторское видение человека, и собственно характер изображения человека как героя литературного произведения, осмысление его ментальных и поведенческих установок. Соответственно, аксиологический аспект как важнейший фактор, определяющий художественную антропологию писателя, является объектом исследовательского внимания, причем именно в сопоставительном плане.

Исходным тезисом методологии рассмотрения литературного произведения в свете художественной антропологии можно считать мысль М. М. Бахтина о том, что «человек есть формально-содержательный ценностный центр художественного видения» [15, с. 87]. Олицетворяют этот центр и автор, и герой, поскольку «каждая конкретная ценность художественного целого осмысливается в двух ценностных контекстах: в контексте героя – познавательно-этическом, жизненном, и в завершающем контексте автора – познавательно-этическом и формально-эстетическом, причем эти два ценностных контекста взаимопроникают друг в друга, но контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя» [15, с. 88]. Чтобы это предотвратить, отмечает М. М. Бахтин, принципиально важным становится представление о герое не как части авторского слова, а как о цельном структурном образе, имеющем собственную «форму отношения к событию, форму переживания в целом жизни и мира» [15, с. 92]. Тем не менее авторский ценностный кругозор является одним из главных аксиологических векторов художественного произведения, а выявление особенностей художественной антропологии тесно сопряжено с личностью автора, с его системой ценностей. В свою очередь, это означает, что антропология литературы и художественная антропология, пересекаясь в точке взаимодействия автора и героя, связаны друг с другом. Изучение художественной антропологии, т. е. специфики изображения человека в произведении, не только не исключает, но и предполагает исследование авторской активности как объекта внимания антропологии литературы.

Подводя предварительный итог, можно сказать, что основополагающими принципами исследования литературного произведения в аспекте художественной антропологии являются, во-первых, рассмотрение его в сопоставительном контексте – как в диахроническом, так и синхроническом, во-вторых, анализ феноменов, характеризующих телесную и духовную (психическую, ментальную, поведенческую) специфику человека (героя), проявляющуюся в языке; в-третьих, определение ценностных установок автора и героя.

Общие принципы исследования определяют конкретную методологию. На наш взгляд, наиболее адекватный подход к исследованию произведения в аспекте художественной антропологии возможен на основе синтеза образно-мотивного, феноменологического и нарратологического анализа, что, с одной стороны, помогает выявить специфику восприятия мира героем, с другой – определить особенности художественного сознания, механизмы моделирования художественного мира в произведении и через это своеобразие – понимание человека. Названные виды анализа известны и успешно апробированы в практике литературоведческих исследований. Задача дальнейшего изложения – обосновать возможность и продуктивность их синтеза при анализе художественной антропологии писателя.

Итак, образно-мотивный анализ литературного текста предполагает понимание его как семиотического объекта [53], что означает выявление образов как формы художественного мышления [19, с. 175] и преобразования действительности [160], а также мотивов как простейших повествовательных единиц текста, которые зарождаются в сознании и представляют наиболее яркие впечатления действительности [43, с. 301]. Образно-мотивный анализ можно считать фундаментальным методом исследования текстов, поскольку суть словесного искусства, согласно Ю. М. Лотману, заключается в попытке «преодолеть коренное свойство слова как языкового знака – необусловленность связи планов выражения и содержания – и построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах, по иконическому принципу» [142, с. 65]. Мотив же в данном случае является «простейшей повествовательной единицей, образно ответившей на разные запросы первобытного ума или бытовых наблюдений» [44, с. 11].

Принципы образно-мотивного анализа разработаны Б. М. Гаспаровым. Этот анализ основывается на выявлении: 1) литературных образов, формирующих читательское восприятие различных единиц художественного произведения (героя, бытовой обстановки, пейзажа и т. д.) через повторяющиеся фрагменты текста и сохранение этого восприятия в памяти; 2) мотивов, которые на феноменологическом уровне определяют смысловую коннотацию текста. Простейшими образами являются художественные, а также (у Б. М. Гаспарова – картинные) возникающие у читателя при восприятии персонажей и предметов текстового пространства. При этом, говоря о литературных образах, следует отличать «образный отклик, возникающий в качестве косвенного, метонимического воплощения феноменов незрительного характера, от образа-картины, непосредственно отображающей зримый предмет» или явление. Отличие это заключается в наличии схематического абриса, намека на предмет вместо полной картины в восприятии абстрактных понятий. Такой образ в терминологии Б. М. Гаспарова получил определение иероглифического [53, с. 252]. Другим важным образным аспектом, позволяющим осуществить зрительное воплощение незрительных по своей сути явлений, является кинетический компонент образа, состоящий из восприятия

«образа движения», фиксирующий «его направленность в пространстве, скорость, плавность или прерывистость, движение единичного объекта либо множества тел – без конкретного воплощения самого движущегося предмета» [53, с. 253]. И картинный, и иероглифический, и кинетический образы соединяются в представление, возникающее у читателя при восприятии «образа слова или целого выражения, воплощенного в письменных знаках» [53, с. 255] литературного текста. Для выявления мотивов используется анализ компонентов – феноменов, которые, попав «в орбиту смыслообразуюшей работы мысли» [53, с. 336] читателя, составляют подвижное поле текста.

Результаты образно-мотивного анализа, разработанного Б. М. Гаспаровым в рецептивном аспекте (т. е. в проекции на читательское восприятие текста), могут быть интерпретированы с точки зрения психологии в проекции на автора или героя как отражение ключевых феноменов их сознания: в образах и мотивах художественного произведения воплощаются результаты психической деятельности человека, феномены сознания, таким образом, обретают материальное – языковое воплощение.

Соответственно, становится понятным и закономерным предложение использовать феноменологический анализ как инструмент для выявления феноменов смыслового поля. Как пишет В. И. Тюпа, литература функционирует как эмоциональная рефлексия, представляющая собой «переживание переживаний (впечатлений, воспоминаний, эмоциональных реакций)» [215, с. 12]. Интенциональное переживание, по Э. Гуссерлю, данное «теперь», в текущий момент времени, «в рефлектирующем сознании имманентного восприятия вещей» [59, с. 238], порождает наглядные представления, фантазии, которые и создают литературный текст – своего рода модификацию этого переживания [61, с. 36]. На выявлении этого интенционального переживания и строится феноменологический анализ художественного текста. Осмысление текста с точки зрения феноменологии есть переход «от индивидуального описания психического к сущностному рассмотрению», что М. Хайдеггер назвал объективным бытием сознания [223, с. 129]. Таким образом, в задачу исследователя входит выявление объективного бытия сознания с помощью установки, которой он обладает в момент возникновения переживания от прочитанного текста.

Как указывалось выше, феноменологический метод анализа текста восходит к учению Э. Гуссерля о структуре феноменов [59, с. 399], которые (в применении к литературному тексту) непредвзято проявляют сами себя [38, с. 24]. Исходная идея Гуссерля заключалась в том, что мир невозможно разделить на явления и сущности: «Объект – это активность самого сознания; форма же этой активности – интенциональный акт, *интенциональность*. Интенциональность – конституирование объекта сознанием – ключевая концепция феноменологии» [228, с. 284]. Об этом позднее писал А. Ф. Лосев: «Физическое зрение видит предмет во всей его случайной пестроте данного момента, а феноменологическое зрение видит его смысловую структуру, независимую от случайностей и пестроты и во всех этих

случайностях и пестроте пребывающую неизменной и самотождественной» [139, с. 769]. Поскольку восприятие мира носит феноменальный характер, т. е. представляет данность сознания, постольку, считал Э. Гуссерль, оно должно быть свободно от всяких предпосылок, являться результатом личного опыта, так как сознание (представление о сущности) возникает только на основе личного опыта.

В применении к литературному произведению этот тезис означает, что личный опыт автора, его индивидуальное восприятие мира воплощаются в поэтике, соответственно, текст предстает как результат авторского интенционального переживания предмета. Автор осмысливает (конституирует) феномен и воспроизводит его образ в слове. Так текст становится результатом (и отражением) психической (интенциональной) деятельности автора. М. К. Мамардашвили, утверждая соотнесенность феноменологии и литературного творчества, пишет: «В действительности написание литературного текста не есть занятие, отдельное от жизни, само построение какой-то условной, воображаемой конструкции впервые придает логику тому, что ты раздельно видел в своей жизни...» [144, с. 27]. Для писателя текст оказывается «единственным средством распутывания опыта, он есть орган, посредством которого мы видим, читаем событие» [144, с. 27].

Известно, что у художественного произведения имеются «два полюса, которые можно назвать "художническим" и "эстетическим": первый относится к тексту, созданному автором, второй – к тому, как читатель конкретизирует текст» [101, с. 202]. Специфика феноменологического подхода к исследованию текста художественного произведения заключается не в том, что текст несет в себе как историко-архивный документ, но в открывающейся возможности для читателя извлечь что-либо из него во время акта чтения [269, с. 403]. Находящееся в непрестанном становлении сознание читателя, используя память в качестве одного из главных ресурсов мышления, подчеркивает Л. С. Выготский, «устанавливает взаимоотношения между прошлым, настоящим и будущим» и «открывает в тексте потенциальную множественность связей» [52, с. 207]. Процесс познания феномена при этом представляет для читателя наибольшую значимость.

Таким образом, объектом изучения становится феномен как уникальный, не теоретический, а практический опыт авторского восприятия и постижения мира, который выступает результатом интенционального акта – конституирования объекта сознанием [228, с. 284]. В процессе чтения этот опыт постепенно переходит к читателю и становится эмпирической единицей его сознания или интенционального переживания (от лат. intentio – стремление, намерение, направленность; нем. Intentionalität). Задачей читателя в таком случае является полное погружение в реальность текста.

Однако при каждом последующем прочтении того или иного произведения читательское сознание открывает новые горизонты художественных пластов и безграничность их интерпретаций. Это происходит в результате формирования образов, которые являются следствием отношения читателя

к тексту как к онтологической действительности, действие и переживание которой происходит в текущий момент времени. Каждый прочитанный текст в результате идентификации обязательно производит изменение внутри читающей личности, в его подлинном «я». При этом текст не совпадает полностью ни с авторским, ни с читательским восприятием, а существует, как правило, на пересечении этих отношений. Соответственно, задача исследователя, использующего феноменологический анализ, состоит в том, чтобы максимально приблизиться к тексту, сосредоточившись на структуре представленных в нем феноменов.

Феноменологический анализ предполагает три этапа. Прежде всего определяется структура феномена, для чего в нем выявляются составные части, или уровни (в этом отношении феноменологический анализ можно считать предшественником структурализма). Следующая ступень связана с онтологическим исследованием феномена. На третьем этапе выясняется причинная обусловленность феноменов произведения, которая кроется в реальности.

В некоторых исследованиях, в частности в работе Д. Эмбри, указывается, что феноменологический анализ текста включает несколько подвидов: 1) интенциональный; 2) мотивационный; 3) эйдетический. Интенциональный анализ представляет собой взгляд «посредством рефлексии на предыдущие и последующие актуализованные и неактуализованные процессы, претендированные и ретротендированные в текущей фазе. Для этого интенционального синтеза объект является тем же самым объектом во всем многообразии способов, какими он предстает перед читателем» [242, с. 182]. Например, в случае если нарратор ведет повествование по прошествии времени (возвращается в детство, при этом став взрослым человеком), то эта «имманентная интенциональность перекрывает разрыв, так что тот же самый объект является снова», и таким образом читатель может увидеть героя в том виде, в котором он явился ранее [242, с. 183]. Мотивационный анализ позволяет выявить мотивы явления. Эйдетический анализ используется для выявления фундаментальных основ, эйдосов, т. е. «идеальных объектов, которым не присущи пространственные, временные и каузальные отношения, но которые тем не менее непосредственно переживаются в интенциональных процессах» [242, с. 187]. Выявление скрытых феноменов текста при феноменологической установке, а также объединение их на основе тесной взаимосвязи интенционального, мотивационного и эйдетического способов анализа позволяет исследователю относиться к литературному произведению как целостному явлению. Поэтому важным моментом является «установка духовного созерцания», благодаря которой, по словам М. Шелера, исследователю «удается усмотреть или ухватить в переживании нечто такое, что остается скрытым вне ее: а именно, некую область “фактов” особого вида» [231, с. 198].

Как и в случае образно-мотивного анализа, результаты феноменологического могут быть спроецированы не только на читателя и автора, но и на

героя произведения, давая возможность выявить интенциональность его видения мира, скрытые мотивы поведения и ценностные установки.

В современном литературоведении определились два варианта феноменологического подхода к анализу произведения: 1) феноменологическая критика – имманентное, некритичное и безоценочное прочтение-восприятие текста с последующим его описанием; 2) рассмотрение текста с точки зрения феноменологии как результата психической деятельности автора.

При исследовании художественной антропологии феноменологический анализ представляет интерес в синтезе с другими видами анализа, в частности образно-мотивным, поскольку именно образы и мотивы являются тем элементом поэтики, в которых воплощаются результаты непредвзятой психической деятельности автора. Кроме того, в произведениях о детстве феноменологический анализ призван раскрыть особенности детского видения мира.

Раскрытие основных образов и мотивов вместе с «установкой духовного созерцания» на выявление того или иного феномена в художественном тексте и последующее осмысление произведения в современной художественной антропологии, на наш взгляд, невозможно без учета повествовательных инстанций. Функционирующие в тексте образы и мотивы образуют словесный ряд, представляющий собой нарратив, посредством которого читатель узнает особенности развития событий и их последующую взаимосвязь в истории. Так возникает необходимость нарратологического анализа, суть которого состоит в исследовании повествовательных особенностей художественного текста. Нарратологический анализ представляет собой выявление специфики нарратива – текстуального изложения фактов и событий в сюжете литературного произведения.

Текст, как и языковой знак, состоит из плана выражения и плана содержания. На основе этих двух планов повествования строится коммуникация в тексте автора и читателя с помощью таких элементов, как достоверность или вымышленность повествуемого мира, стратегия повествования, метаповествование и метатекст, система повествователей, представляющих разные точки зрения на одни и те же события, и т. д. Основными категориями нарратологии, изучающей особенности повествования, являются нарратор (повествователь), автор и читатель, которые включаются в систему повествовательных инстанций. Нарратологический анализ художественного текста представляет собой выявление особенностей повествовательного представления фабулы художественного произведения, события которой с помощью слов и образов формируют нарратив. Объект нарратива художественного произведения, в свою очередь, может быть представлен с помощью субъектно-объектных отношений, актуализации смысла некой третьей независимой точки зрения в хронотопе, а также в совокупности макрособытий художественного произведения. Все эти элементы формируют объект нарратива посредством нарративного акта в художественном тексте.

Каждое событие условно разбивается на эпизоды, которые можно сегментировать дискурсно, диегетически и актуально. По словам В. И. Тюпы, «дискурсное членение предполагает возможность выявления в рамках единого нарративного дискурса внутритекстовых субдискурсов – фрагментов, различающихся субъектом, адресатом или способом высказывания» [215, с. 305]. «Суть диегетического членения состоит в обнаружении и схематизации интриги, потенциальной смыслосообразности событийного ряда, который различными его наблюдателями или участниками может быть увиден, понят и рассказан по-разному» [215, с. 305]. Актуальное членение ориентировано на выявление референтных параметров эпизода повествуемого мира. Разделяя нарративную цепь события на эпизоды, исследователь выявляет ценностный кругозор, сформированный повествователем во время нарративного акта. Этот ценностный кругозор, ставший «семантическим универсумом текста» [215, с. 307], в совокупности с отбором предметов, действий, пространственно-временных связей задает фокализацию, т. е. точку зрения нарратора. Сущность нарратологического анализа как раз и состоит в выявлении конфигурации этой точки зрения.

Таким образом, соотношение (взаимосвязь) образно-мотивного, феноменологического и нарратологического анализа выглядит следующим образом: исследование феномена как психического явления в художественном тексте невозможно без определения основных образов и мотивов, совокупность которых формирует нарратив. При этом следует отметить, что антропология, в том числе и художественная антропология писателя, сосредоточена на мелочах повседневной жизни, которые в то же время воспринимает как отражение общественно-исторических контекстов, прежде всего принятой в обществе системы ценностей. Это означает антропологическую проекцию феноменологии. В свою очередь, феноменологический анализ выявляет взаимодействие эмпирических структур и смысловых кодов – как общепринятых, так и личностных, усвоенных в процессе наблюдения над жизнью, чтения и благодаря воспитанию в рамках определенной культуры, вот почему любое описание материала не может быть в полной мере непредвзятым, как того требовал Э. Гуссерль, – оно всегда представляет собой интерпретацию, осуществляемую в рамках традиций восприятия, сформированных культурным контекстом. Наконец, нарративная стратегия автора отражает его антропологическую установку и обусловлена ею.

Соответственно, исследование художественной антропологии писателя на основе синтеза феноменологического, образно-мотивного и нарратологического анализа предполагает такой алгоритм: сначала определяется структура феномена (в нашем случае это феномен детства), характеризуется его сущность (бытийная явленность), выявляется причинная обусловленность специфики культурными, биографическими контекстами, а также антропологической установкой автора. Затем исследуется его образно-мотивное представление, которое воплощается в нарративе с учетом структурно-семантических компонентов феномена. Интерпретация результатов иссле-

дования предполагает выявление путей взаимодействия в авторском сознании культурных кодов и эмпирических наблюдений над реальностью.

Необходимость синтеза различных методов анализа художественной антропологии объясняется стремлением к достижению объективного представления обо всех их структурных составляющих, представленных с разных точек зрения. Если образно-мотивный анализ позволяет выявить специфику видения мира повествователем, если феноменологический анализ демонстрирует ценностные установки автора и героя, то нарратологический анализ обнаруживает телеологичность текста и определяет ценностный кругозор повествователя. Примененные в синтезе, образно-мотивный, феноменологический и нарратологический способы анализа текста дают возможность реконструировать специфику сознания и психологии повествователя, а значит, непосредственно выявить компоненты авторской художественной антропологии в тексте.

Особый интерес данный подход к исследованию художественной антропологии детства представляет при изучении произведений, в которых в качестве субъекта повествования выступает ребенок. В литературоведении много внимания уделялось осмыслению темы детства в произведениях разных писателей, однако, как правило, исследователи рассматривали ребенка только как объект изображения. Между тем ребенок по-своему видит, понимает и оценивает мир, в том числе мир взрослых. Поскольку писатель, создающий текст о детях, является взрослым, зрелым человеком, то, используя ребенка в качестве лица, от которого ведется повествование, он, погружая читателя в мир детских переживаний, проводит рефлексию пережитых событий. В этом отношении взгляд ребенка может функционировать в художественном произведении как один из способов остранения авторского опыта, открывая перед писателем дополнительные возможности в исследовании как мира взрослых, так и особенностей детского восприятия действительности, а также детской психологии.

## 1.2. Повествование от лица героя как остранение феноменологического опыта в художественной антропологии

В основе плана выражения текста лежит форма, которая в совокупности с планом содержания «развоплощает тот материал, которым она оперирует не только на отдельных произведениях искусства, но и на целых областях художественной деятельности» [52, с. 80]. Для этого «развоплощения» автор прибегает к различным приемам – способам «построения готового материала (текста) или его формирования» [52, с. 67]. Одним из таких приемов является остранение.

Остранение как принцип изображения мира было осмыслено представителями формальной школы, признававшей зависимость целостности и смысла литературного произведения от его формы. Согласно В. Б. Шкловскому, функция приема исходит из сущности искусства, заключающегося не в назывании вещи, а в предоставлении читателю возможности пережить «ощущение вещи как ви́дение, а не как узнавание» [236, с. 13]. Он назвал это явление остранением вещей. По Шкловскому, прием остранения находит свою реализацию в любом виде искусства, где наличествует фактор образности [236, с. 17], собственно художественное творчество – это и есть искусство делать мир странным и необычным. Для нас важно отметить, что Шкловский создал свою концепцию искусства как остранения вслед за появлением идей Гуссерля, – в этом отношении его тезис о том, что цель остранения – вывод вещи из автоматизма восприятия, на языке феноменологии означал бы изменение вектора интенциональности сознания.

Развивая идеи В. Б. Шкловского, И. Калинин пишет о том, что сущностью остранения является диссоциация героя с реальностью, т. е. наблюдение за собственным телесным опытом со стороны. Такой «контраст между "спокойствием" субъекта восприятия и физическим трепетом его тела и задает переживание возвышенного» [107], т. е. находящегося на некотором метафизическом расстоянии. «Возвышенное предстает как мир, от которого невозможно заслониться словами; это то, что запускает процесс письма (творчества. – *А. Б.*), но при этом письмо не снимает той напряженности, которая его запустила. Репрезентация оказывается проницаема для возвышенного; тревога, чувство опасности, присутствие подступающего к человеку мира смывают плотины репрезентации, за которые человек пытается спрятаться» [107].

Функция приема остранения, таким образом, заключается в исключении из познавательной зоны воспринимающего посреднического фактора – книги, холста, киноэкрана – для имитации непосредственного восприятия материала с полным погружением в него. Это означает, что в основе приема остранения лежит феноменологическая установка. Так, содержание созданного в искусстве с помощью приема остранения мира не только отражает его художественные особенности, но и феноменологически выражает экзистенциальное состояние самого человека. Именно поэтому сам процесс создания художественного произведения автором, его выдумывание, организация и дезорганизация, сложение и разложение на части уже есть остранение [197, с. 179].

Согласно А. Ханзен-Лёве, целью остранения является перемещение привычной точки зрения на воображаемую позицию, с которой автор получает возможность по-новому взглянуть на вещь или описываемое им явление. Такой подход «изымает процессы восприятия и мышления из их конвенционального прагматического контекста и рассматривает как имманентный феномен» [225, с. 14]. В результате в сознании читателя происходит смысловой сдвиг, «который также заменяет привычное, ожидаемое обозначение чуже-

родным» [225, с. 19]. Е. Сошкин считает, что такая «остраняющая коммуникация может быть опосредованной или прямой. К первому случаю относятся, например, все виды как бы непроизвольного остраняющего воздействия на читателя, а заодно – опционально – и на персонажа посредством каких-либо элементов или качеств повествуемой реальности» [197].

В нашем исследовании мы будем рассматривать в функции приема остранения такую повествовательную форму, при помощи которой рассказчик, используя, как правило, индивидуальный стиль, сообщает читателю о том, что когда-то сам пережил, тем самым формируя непосредственное восприятие художественного мира произведения. Структуралисты назвали такую форму персонального повествования приемом «мир глазами героя», суть которого заключается в том, что автор, погружая себя в сознание того или иного персонажа, ведет повествование от его имени, сохраняя при этом все индивидуально-личностные особенности восприятия событий.

Прием «мир глазами героя» открывает путь к познанию опыта субъективного внутреннего переживания или того, что В. Г. Белинский назвал «внутренним созерцанием истины» [18, с. 493]. Этот внутренний опыт, в свою очередь, открывает путь к поиску ответа на фундаментальные вопросы антропологического знания: «...как вернуть человеку утраченное восприятие мира, как преодолеть отчуждение между человеком и вещью, как само осознание исторического движения в качестве серии сломов и переформатирования элементов внутри одной системы или перераспределения их между несколькими различными системами может стать способом сохранения идентичности субъекта, оказавшегося внутри очередного исторического слома» [197] и т. д. В этом смысле прием остранения оказывается полезным и для субъекта творчества, который путем перевода своего опыта с помощью нарратива в текст как бы отделяет себя от него, создавая при этом расстояние между своим «я» и объектом переживания, и приобретает способность увидеть свои действия со стороны, т. е. объективировать жизненный опыт. Безусловно, повествование от лица героя открывает возможность и более объективной передачи внутреннего мира персонажа – в целостности субъективного видения и достоверности феноменологического восприятия действительности.

Сказанное означает, что словесная репрезентация художественных текстов связывает прием остранения с нарратологией – разделом литературоведения, изучающим особенности повествования. Главную роль в повествовании играет нарратор. В. Шмид в «Нарратологии» выделяет несколько типов нарратора (повествователя): 1) недиегетический нарратор, повествующий со своей собственной (нарраториальной) точки зрения; 2) диегетический нарратор, применяющий точку зрения настоящего собственного (нарраториального) «я»; 3) недиегетический нарратор персональной (рефлективной) точки зрения; 4) диегетический нарратор, повествующий о своих приключениях с точки зрения повествуемого (персонального) «я» [237, с. 129–130]. Типы нар-

раторов, образуя так называемые повествовательные инстанции, задают характер повествования, что в итоге определяет его нарративные особенности.

Точку зрения, которой обладает нарратор, Ж. Женетт назвал фокализацией, указав, что она может быть двух видов – внутренней и внешней. Внутренняя фокализация предполагает наличие фиксированного нарратора и предоставляет читателю полный доступ к внутреннему миру героя, его чувствам, переживаниям; внешняя ограничивается внешними впечатлениями о событиях, происходящих вокруг героя [82, с. 206]. Выбор повествовательной инстанции, остраняющей обыденный мир, зависит от автора, его индивидуального мировосприятия и опыта, т. е., как уже было сказано выше, имеет антропологическую проекцию. В свою очередь, повествовательная инстанция определяет восприятие произведения читателем, поскольку для него герой-повествователь выступает как окно, через которое воспринимается внутренний мир художественного произведения.

В третьей и четвертой главах данного исследования мы будем рассматривать два типа текстов Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского – в которых нарратор является рефлективно-диегетическим и недиегетическим. В первом случае нарратор-ребенок будет использовать внутреннюю фокализацию, рефлектируя произошедшие с ним события с помощью своего повествуемого «я», во втором – внешнюю фокализацию будет осуществлять безличный нарратор.

Особое видение, создаваемое с помощью приема остранения, указывает не только на нарративное присутствие протагониста [135], но и на субъектную организацию мира героя. Такая структурированная совокупность видений героев, часто совокупность, состоящая в динамичной борьбе силовых линий их точек зрения, соотносит текст с его субъектами, что составляет субъектную организацию литературного произведения [126, с. 43].

Как показал Б. О. Корман, субъектная организация произведения, в свою очередь, подразделяется на «формально-субъектную и содержательно-субъектную организацию текста. Формально-субъектная организация текста есть соотнесенность разных частей текста с носителями речи, определяемыми по формальному признаку (степень выявленности в тексте). Содержательно-субъектная организация текста есть соотнесенность текста с носителями речи, определяемыми не столько по степени, сколько по мироотношению и стилю, т. е. по признаку содержательному» [126, с. 43]. Соответственно, прием остранения образует формально-субъектную организацию произведения, в то время как его нарратологические, феноменологические и образно-мотивные особенности характеризуют содержательно-субъектную организацию текста.

В процессе исследования художественной антропологии детства в следующих главах мы будем рассматривать содержательно-субъектную организацию текстов. Исследование субъектной организации художественного произведения дает возможность преодолеть ограниченность видения героев и во множестве их точек зрения рассмотреть ценностные ориентиры в мире автора. В то же время такой подход к литературному тексту ориен-

тирован прежде всего на героя как на личность, когда «наиболее важно не что или о чем говорится, а кто говорит» [55].

Открытие множественности точек зрения, но в то же время отстаивание собственной позиции в гуманитарной науке называется персонализмом. Понятие «персонализм» происходит от латинского слова «person», что означает «личность», т. е. субъект, готовый раскрыться в контексте разнообразных социальных отношений и предметной активности. Понятие личности одновременно отличает каждого человека от других и в то же время соединяет его с другими. Литературные тексты выступают проявлением личностного начала.

На уровне поэтики подобные тексты моделируют субъектное видение и сознание героев. Возникновение персонализма способствовало зарождению автобиографического жанра, когда текстом становится описание событий собственного бытийно-антропологического опыта. Прием остранения в данном случае выступает в форме внутреннего монолога, образующего «личный модус повествования» героя (Р. Барт). В полной мере такая внутренняя фокализация реализуется при ведении повествования от первого лица. Однако герой далеко не всегда соответствует повествователю, поскольку угол зрения героя в значительной мере уже угла зрения повествователя. В случае автобиографии герой является только участником фабулы произведения, а повествователь рассказывает читателю о том, что пережил сам, будучи героем. Повествователь, в отличие от героя, согласно Ж. Женетту, «обладает абсолютным знанием, он познал Истину – не ту истину, к которой герой приближается в ходе последовательного и непрерывного движения, но ту, которая, наоборот, хоть ей и предшествовали предзнаменования и нарративные анонсы, обрушивается на него в тот самый момент, когда он некоторым образом оказывается удаленным от нее больше, чем когда-либо» [82, с. 261]. Такая неинформированность героя и информированность повествователя, на наш взгляд, побуждает видеть в повествовании от лица героя прием остранения, который составляет психологический компонент произведения и погружает читателя в мир пережитых героем событий и чувств.

Повествование от лица героя в функции остранения феноменологического опыта имеет давнюю историю в мировой литературе, причем уже в Античности использовалось в двух вариантах и, соответственно, с двумя целями. Так, Апулей в произведении «Метаморфозы» предоставляет возможность увидеть действительность глазами нарратора Луция, выступающего в двух обличьях: человеческом и ослином. Используя безобидную пародию для усиления повествовательного эффекта и оценивая жизнь людей глазами осла, автор изображает жестокость и распущенность древнеримского мира.

В произведениях Марка Аврелия повествование от лица героя используется для объективации психологического опыта. В первой книге «К самому себе» из цикла «Размышления» римский философ описывает своих близких, друзей, родственников, учителей, по отношению к которым чувствует долг за предоставленный ими опыт воспитания, позволивший ему приучить себя

к саморазвитию. Установка на дистанцирование от действительности и объективацию собственной личности позволяет автору увидеть себя со стороны, что, по его мнению, приводит к стяжанию добродетели.

В средневековой христианской литературе объективация духовной жизни становится главным способом осмысления мира и человека. Об этом писали Святые Отцы православной Церкви, такие как Григорий Нисский [58], Григорий Палама [117], Игнатий Брянчанинов [98], Немесий Эмесский [158]. Согласно библейской антропологии человек, сотворенный по образу и подобию Божьему, утратил этот образ в результате грехопадения. Отсюда смысл жизни каждого христианина – посредством веры в Иисуса Христа, опираясь на Божьи заповеди, остранить себя, т. е. познать свои грехи, раскаяться в них и развивать при этом добродетели. В награду за успешную борьбу с грехами человек через церковные таинства получает благодать от Бога, обретает способность увидеть мир непосредственно, как ребенок. Реализация приема остранения в литературе Средневековья основывалась на евангельском понимании детства как образа рая: Иисус Христос уподобил сознание детей райскому блаженству, сказав ученикам, что, если они не очистят душу от греховных страстей, не обратятся и не будут как дети, то не войдут в Царство Небесное. Это означает, что спасения достоин тот, «кому удается сохранить в себе детскую невинность и детскую открытость Богу и миру» [119, с. 53].

Ярким примером использования приема остранения служит «Исповедь» Блаженного Августина [4]. Важной составляющей этого произведения является познание истины повествователем и недоступность ее герою, поскольку философ проводит сравнение своей жизни до прихода к осознанной вере в Бога с жизнью, которую он обрел к моменту написания произведения благодаря своей христианизации. Подробное описание пережитого духовного кризиса в «Исповеди» Блаженного Августина стало началом поворота приема остранения в сторону психологизма как формы проявления индивидуального самоощущения человека. Идентификация себя как самосознающего «я» легла в основу жанра автобиографии.

В эпоху Возрождения развитие приема остранения связано с увеличением количества рассказчиков, благодаря чему в произведении возникает сложная, мозаичная картина мира. Так, Дж. Боккаччо в «Декамероне» устами семи молодых женщин и троих юношей обнажает пороки ренессансного общества и в то же время поет гимн ему. «Десять молодых людей, рассказчиков, представляя ранний образ гуманистического сообщества, удаляются ради сохранения достоинства человека» [230, с. 76], но уже без морального осуждения порока, поскольку источником этой морали является не Бог, а сам человек.

М. Сервантес в романе «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» показывает борьбу человека с несправедливостью и его стремление исправить действительность в соответствии с высокими идеалами Возрождения, которые для него заключаются в человечности, справедливости, правдолюбии, альтруизме. Нарратологически прием остранения М. Сервантес пред-

ставил с помощью так называемого условного автора, который проводит сатирическую, юмористическую и пародийную игру. Писатель использует несколько посредников между автором и героем. Таким образом, повествование усложняется и приобретает субъективный характер, что придает роману остраняющий эффект.

В конце XVII – начале XVIII в. прием остранения получает новый статус в связи с осознанной психологизацией и усложнением повествовательной структуры текста. Исследование духовной жизни индивида и выявление «господствующих, ключевых признаков его личности и поведения» [56, с. 16–17] во внутреннем самосознании положило начало творческой саморефлексии и обозначило новый этап в эволюции приема остранения.

Первым психологическим произведением, в котором ведется повествование от первого лица, является роман аббата Прево «История кавалера де Грие и Манон Леско», где писатель изображает нравственный рост главного героя, его стремление к достижению житейской мудрости, полноценной глубины восприятия и понимания бытия. Прием остранения позволяет выявить философские и этические мотивы, растворенные в фабуле романа.

Интерес к личности, которая не просто сталкивается с тяготами окружающего мира, а становится жертвой общественной среды, появляется у авторов эпохи барокко, прежде всего в жанре пикарески – плутовского романа, который чаще всего оформлен в виде мемуаров или путевых заметок, где герой-плут предстает рассказчиком и участником описываемых событий. Как пишет С. Пискунова, «чаще всего пикареска – это исповедь наизнанку, нацеленная не на морально-нравственное изменение человека, а на самооправдание, не на раскрытие “человека внутреннего”, а на демонстрацию “человека внешнего”» [163, с. 9]. Примером такого произведения может служить роман «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос, пример бродяг и зерцало мошенников» Франсиско де Кеведо. В показе разрушающего воздействия общества на человека заключается функция повествования от лица героя в литературе XVII в.

В эпоху Просвещения усиливаются субъективистские тенденции, когда индивидуальное сознание человека постепенно становится показателем сознания общественного. Об этом свидетельствует также передача повествования герою-рассказчику – свидетелю или участнику повествуемых событий. Мемуарная и мемуарно-дневниковая форма повествования в тетралогии «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта, романах «Робинзон Крузо» Д. Дефо и «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна остраняет реальную действительность, создавая своеобразный сатирико-утопический гибрид, где человек выступает в роли обитателя как жестокого и порочного, так и идеального общества (Дж. Свифт); представляя творческую альтернативу алчному и властному буржуазному миру XVIII в. (Д. Дефо); открывая мир бессознательных душевных переживаний, сопряженных с лирико-юмористической формой повествования, авторскими отступлениями и перемещением во времени (Л. Стерн).

Осознание субъективных душевных переживаний обыкновенного человека способствует развитию эпистолярного и дневникового жанров в литературе Просвещения. В произведениях С. Ричардсона «Памела, или Награжденная добродетель», «Кларисса, или История юной барышни», «История сэра Чарльза Грандисона» поднимается центральная проблема просветительского романа – самоопределение личности, борьба человека за свободу и право быть хозяином собственной жизни. Используя повествование от лица героя, Ричардсон как представитель пуританской морали исследует природу стремления человека к самоанализу, «посредством которого раскрывается внутренний мир» [79, с. 72].

В русскую литературу прием «мир глазами героя» проникает в конце XVII – начале XVIII в. в связи с пробуждением интереса к отдельной личности и частной жизни. Первым произведением русской литературы, вобравшим в себя жизнеописание человека с целью объективации жизненного опыта, считается «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное». Осознавая себя в качестве «прямого продолжателя и последователя старых “героев” русской церкви», автор описывает свою жизнь как подвижническую, причем сосредоточивает внимание на онтологии быта. В. В. Кожинов видит в «Житии протопопа Аввакума» «поведение и сознание самостоятельной человеческой индивидуальности во всем многообразии ее проявлений» [122, с. 229].

Одним из первых русских писателей, в творчестве которого целостный портрет героя, данный вне событийной насыщенности, занимает центральное место, является Н. М. Карамзин. В повести «Рыцарь нашего времени» Карамзин, изобразив с помощью повествования от лица героя историю созревания личности, создал тип человека «чувствительного», характерный для литературы сентиментализма.

В свою очередь, И. А. Крылов в «Почте духов», опираясь на традицию Апулея, добивается эффекта сатирического остранения абсурдного общественного мироустройства, используя точку зрения «естественного человека», в функции которого выступают подземные и водные духи.

Психологизм в русскую литературу приходит с романом М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Структура повествования, которое ведется от лица безымянного офицера, штабс-капитана Максима Максимыча и протагониста Григория Александровича Печорина, позволяет объективно раскрыть личность главного героя. Особый интерес представляет «Журнал Печорина», в котором герой посредством исповеди пытается познать себя, отрицательные стороны своей личности.

В творчестве Л. Н. Толстого представлены все возможности приема остранения. В качестве примера В. Б. Шкловский приводит повесть «Холстомер», в которой автор с помощью повествования от лица лошади рассказывает о тяготах жизни людей. Примечательно, что в конце рассказа, несмотря на убийство лошади, автор сохраняет прием и применяет его «вне

случайной мотивировки» [107, с. 15]. С другой стороны, В. Б. Шкловский упоминает сцену битвы под Аустерлицем в романе «Война и мир», когда в решающий момент сражения Андрей Болконский становится «обуреваемым страстью тщеславия» [107, с. 15], – в этом проявляется взгляд героя на себя со стороны. В «Исповеди» автор, исследуя собственные душевные переживания, доходит до экзистенциального кризиса, что является результатом объективации себя.

Подводя итог, можно сказать, что повествование от лица героя представляет собой прием, позволяющий, во-первых, открыть уникальный субъективный взгляд автора или героя-повествователя на внешний мир в единстве феноменологического опыта и нарратологической явленности, во-вторых, объективировать душевные переживания как проявление внутреннего мира личности в их словесной, образно-мотивной определенности. Длительная история приема в мировой литературе и постепенное расширение функций свидетельствуют о его ценности как фактора художественной антропологии.

Важно отметить, что наиболее известные и знаковые для истории литературы примеры использования повествования от лица героя в функции остранения феноменологического опыта и объективации внутреннего мира связаны с переходными эпохами, когда происходит смена культурных парадигм и возникает необходимость изменить восприятие действительности, увидеть мир и человека другими глазами.

Связь повествования от лица героя в функции остранения с феноменологическим анализом обусловлена его концентрацией на субъективных переживаниях повествователя, поскольку таким способом автор заставляет как героя, так и читателя переживать события художественного произведения.

Образно-мотивный анализ понуждает к пониманию особенностей образного представления мировидения героя и мотивов его поступков. Нарратологический анализ, погружая исследователя в мир художественного произведения, помогает увидеть эти представления непосредственно в тексте. В своей совокупности феноменологическая информация, образно-мотивная составляющая и нарратив отражают антропологическую установку автора художественного произведения.

Таким образом, антропологический поворот в литературоведении в конце XX – начале XXI в. актуализирует необходимость поиска новых подходов к анализу художественного произведения, которые делали бы возможной реконструкцию целостного образа человека. Актуальным является такой вариант исследования художественной антропологии, который, концентрируя внимание на проблемно-тематическом уровне произведения, не исключает завоеваний теоретического литературоведения XX в.

Исследование специфики художественной антропологии должно основываться на таких общеметодологических принципах, как изучение литературы в контексте других гуманитарных наук; в сопоставлении с иной национальной культурой и предшествующей литературной традицией; через

выявление динамики форм художественного сознания и поэтики, характеристику соотношения устойчивого и изменчивого в представлении о человеке, взаимодействия в сознании писателя общепринятых культурных кодов и собственного эмпирического опыта; анализ феноменов психической деятельности автора и героя, свидетельствующих о специфике мировидения, обусловленной возрастными, национальными, культурными, конфессиональными факторами; выявление ценностных ориентаций; рассмотрение поведенческих особенностей персонажа в коммуникативном взаимодействии с другими людьми посредством анализа его речи.

Методологические принципы обусловливают необходимость синтеза образно-мотивного, нарратологического и феноменологического анализа, открывая путь к анализу произведения в аспекте художественной антропологии. Образно-мотивный анализ выявляет специфику видения мира повествователем; феноменологический анализ, определяя структуру изображаемого в произведении феномена, позволяет определить ценностные установки автора и героя; нарратологический анализ, обнаруживая авторскую стратегию и телеологичность текста как целого, характеризует ценностный кругозор повествователя.

Как важный фактор художественной антропологии выступает повествование от лица героя, выполняя функцию феноменологического остранения авторского опыта и непредвзятого исследования внешнего мира героем. Эволюция приема остранения заключается в движении от объективной формы повествования к субъективной. Если в Античности с помощью этого приема показывается состояние внешнего мира, то открытие и дальнейшее развитие психологизма в литературе Средневековья, эпохи Просвещения, а затем романтизма и реализма придает повествованию от лица героя функцию исследования внутреннего мира и через это остранения внешнего мира, во взаимодействии с которым реализуется потенциал личности. В выборе нарративной формы проявляется специфика авторской художественной антропологии.

# Глава 2
# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ДЕТСТВА В ПОЭЗИИ РОМАНТИЗМА

## 2.1. Миф детства как культурный код: истоки, функции, структурно-семантические составляющие

В возрастной психологии детством называется период индивидуального созревания человека от рождения до отрочества, включающий развитие от беспомощного существа до вполне сознательной личности, способной принять ответственность за себя и за своих близких [154, с. 96]. Как период филогенеза детство характеризуется не только возрастными физиологическими и психологическими чертами, но и особенностями мировосприятия. Поэтому современная гуманитарная наука рассматривает детство и как определенный период развития человека, и как особый психокультурный феномен.

Однако представление о детстве как особом этапе жизни человека, отмеченном антропологической спецификой, формировалось в мировой культуре постепенно. Вплоть до XVIII в. человечество представляло собой «цивилизацию взрослых»: детство рассматривалось как этап, который необходимо преодолеть, чтобы стать полноценным членом общества; ребенок не осознавался как совокупность характерных физиологических и психологических признаков.

Первый антропологический сдвиг происходит в эпоху Возрождения. Антропоцентризм как основа ренессансного мировоззрения позволил человеку устремить взор на себя. Закономерно в эпоху Возрождения происходит перелом и в отношении к детям: в искусстве появляется образ заботливой матери, а также изображение ребенка в период внутриутробного развития («Эмбрион» Леонардо да Винчи). В работах мыслителей эпохи Возрождения (например, у Монтеня) впервые проступают идеи детского воспитания и обучения.

В результате буржуазной и промышленной революций в Западной Европе происходит переход от традиционного общества к индустриальному. Развитие науки и техники, рост производственных отношений создают предпосылки для отделения семьи от общества и формируют понятие частной жизни. Эти изменения коснулись в том числе и ребенка, который в глазах родителей предстает особым типом человека со своими психофизиологическими особенностями.

Важный вклад в понимание детства внесли учение Ж.-Ж. Руссо о «естественном» человеке и педагогическая концепция Дж. Локка. Руссо приходит к выводу, что для успешного созревания личности необходимо создать такие условия, которые дадут ребенку возможность развиваться самостоятельно. В романе «Эмиль, или О воспитании» он показал особенности развития ребенка на разных этапах формирования человеческой личности. В романе «Исповедь» философ рассказывает о детстве главного героя, используя прием «мир глазами ребенка» впервые в мировой литературе (С. Ф. Мусиенко).

Эти открытия обусловили изменение культурной парадигмы, возникновение темы детства в литературе XIX в. и осмысление ее в антропологическом аспекте. Формирование художественной антропологии детства происходило в несколько этапов, каждый из которых был отмечен открытием новых принципов изображения. Первым таким этапом было создание мифа детства в литературе романтизма.

Миф детства в литературе и культуре романтизма представляет собой вариант культурного мифа. По словам Т. Е. Абрамзон, «культурными мифологиями, в отличие от мифологий архаических (свойственных первобытному обществу) и религиозных (характерных для античных и средневековых государств), в последние десятилетия принято называть системы коллективных представлений, функционирующих аналогично архаическим и религиозным мифологическим представлениям, но в иных культурно-исторических условиях, которые сформировались в секуляризованных западных и ориентированных на западные модели обществах нового времени, т. е. XVII–XVIII вв.» [3, с. 7]. Миф проявляется в истории культуры в разных формах, однако всем его историческим разновидностям свойственны сходные функции, которые, согласно исследованиям ученых, сводятся к функции утопического моделирования идеальной действительности, противостоящей актуальной современности; функции познания и в то же время проблематизации существующей действительности через идеализацию прошлого; функции психологической компенсации состояния неудовлетворенности, характерной для современников переходных эпох, отмеченных резкими изменениями в мировоззренческой и социальной сфере. Способность культурного мифа гармонизировать мироощущение человека переходной эпохи, «ликвидировать зазор между эмпирической действительностью и идеальными представлениями об обществе, а также интересами каждого, которые могут не совпадать с общими интересами» [121, с. 456], обусловливает его постоянное присутствие в человеческой истории. В культурном мифе утверждаются общезначимые ценности эпохи, которые, как правило, основаны на универсальных архетипических представлениях.

Как известно, романтизм возникает как реакция на крушение просветительских идеалов свободы, равенства, братства во время Великой французской буржуазной революции. Вместе с тем для нас более продуктив-

ным является современное представление о том, что в конце XVIII – первой трети XIX в. происходят глубинные ментальные потрясения, связанные с разрушением ролевого Он-менталитета и постепенным освоением Я-менталитета, которое характеризует автономное, радикально индивидуализированное сознание [216, с. 24]. Этот процесс был обусловлен совокупностью исторических, культурных, мировоззренческих причин, среди которых постепенное развитие капиталистических отношений, рост городов, разрушение традиционного уклада жизни, что влекло за собой неизбежное ослабление человеческих и семейных связей. Немаловажным фактором была просветительская критика религии и церкви, которая так или иначе влияла на самосознание людей, предполагая бóльшую меру ответственности человека за свои поступки и в то же время обрекая его на ощущение онтологической незакрепленности своего бытия в мире.

Обретение индивидуального сознания происходило не сразу и нелегко, что, напротив, вызвало ментальный кризис в сознании современников. Романтизм как тип мироотношения можно рассматривать в качестве первой реакции на исторические, культурные и мировоззренческие потрясения и попытку разрешить ментальный кризис. При этом если конец XVIII – первую треть XIX в. в длительной исторической перспективе рассматривать как начало новой культурной эпохи, то именно для этого периода характерно, как правило, стремление современников опереться на прошлое, актуализировать непреходящие ценности. Закономерно, что формой освоения нового и способом психологической компенсации состояния неуверенности и непонимания происходящих процессов, а также неудовлетворенности действительностью становится романтическое двоемирие как основание для мифологизации мира. В романтической картине мира конфликт между внешним и внутренним, пишет Ф. П. Федоров, «бесконечным и конечным как этически и эстетически неравноценными, но равными так сказать по “силе” субстанциями обретает абсолютный характер» [219, с. 279]. Жестокой и пошлой действительности романтики противопоставляют мир мечты, фантазии, идеализированное (утопическое) представление об ином мире, удаленном во времени и пространстве. Одним из таких «миров», создаваемых в воображении, оказывается для них мир детства. Но это мифологизированный мир, созданный, повторим, по архетипическим моделям, в качестве которых выступает миф о золотом веке.

В мифе детства человек эпохи романтизма, по существу, актуализирует свой психологический портрет: мучительное переживание одиночества, несвободы (так, герой пушкинской поэмы «Цыганы» Алеко бежит от «неволи душных городов»), представление о ложности норм светского приличия вызывает тяготение к простой естественной жизни в единении с природой и в соответствии с ее законами, желание обрести чувство защищенности, достижимое только в семье, под покровительством отца и матери. Реальность

воспринималась романтиками как отрицание базовых ценностей человеческого существования. Чувство утраты этих ценностей и страстное желание их восстановления составляет психологическую и социокультурную основу мифа детства в культуре романтизма.

Миф детства, таким образом, отражает специфическое мироощущение человека конца XVIII – начала XIX в. Стоит отметить, что культурный миф создается определенной социальной группой и выражает ее мироощущение. Создателем мифа детства была дворянская творческая интеллигенция, наиболее чувствительная к ментальным потрясениям эпохи. Именно литература оформляла это, часто неосознаваемое, мироощущение в словесных образах и в то же время формировала определенные модели поведения, усваиваемые читателями-современниками благодаря книгам.

Основу литературного текста в той или иной степени составляет миф. По мнению А. Ф. Лосева, это связано с тем, что «художественное понимание, или форма, знает себя, стремится к себе, чувствует себя, и потому она – миф. Она – полная одухотворенность» [140, с. 76]. Однако стоит согласиться с Э. Рахматуллиной, которая указывает, что «миф как способ глобального концептирования немыслим вне парадигматики, вне единства мифологического повествования (сюжетов, событий, персонажей) и мифологической картины мира» [181, с. 135]. Парадигма мифа детства в литературе романтизма формируется в соответствии, как уже было сказано, с основными структурно-семантическими составляющими мифа о золотом веке.

Основу дошедшей до настоящего времени версии мифа о золотом веке образуют мифологические представления Античности. Их раннюю форму можно найти в поверьях самых отсталых народов о предках, живших лучше, чем современники; как указывает С. А. Токарев, в таких представлениях срабатывает логика «от противного»: «…прежде все было не так, как сейчас, притом, как правило, – лучше» [211, с. 471].

Понятие «золотой век», точнее, «золотой род», впервые упоминается в поэме Гесиода «Труды и дни», согласно которой первое поколение людей во время правления бога Кроноса наслаждалось состоянием блаженства [211]. По Гесиоду, «первая эпоха – золотой век, при титане Кроносе, была своего рода раем, люди жили долго, никогда не старели, и их существование напоминало существование богов» [240, с. 71]. Развитие шло по пути регресса, когда каждая последующая эпоха (серебряный, затем медный и железный век) считалась тяжелее предыдущей. Миф о золотом веке представлен в поэме Овидия «Метаморфозы», где мир фантастических образов обретает реальность, а также в «Энеиде» Вергилия. В христианстве идеал золотого века отождествлялся с образом рая, который человек утратил в результате грехопадения.

Миф о золотом веке, таким образом, включает в себя такие структурно-семантические составляющие, как идиллическое единство Бога и человека,

чистота (естественность) и невинность человека, бесконфликтность и блаженство ввиду отсутствия смерти, рай как образ гармонии природы и человека.

Для нас важно отметить, что мифологема золотого века как идеального, но утраченного прошлого присутствует в мифологиях разных народов, причем ее возникновение и последующая актуализация в культуре происходит, как правило, в результате крупных цивилизационных изменений. Вот почему любая социальная утопия, в том числе культурный миф детства, воспроизводит в конкретно-исторической модификации основные слагаемые мифа о золотом веке как утраченном идеальном состоянии мира (не случайно в русской литературе миф о золотом веке «получает развитие в связи с возникновением разного рода утопий и поисками "рая на земле"» [129, с. 172]). В мифе о золотом веке заложен определенный компенсаторный механизм, чем объясняется его востребованность именно в переходные эпохи в качестве стереотипа (фрейма) восприятия настоящего.

Следует добавить, что структурно-семантические составляющие мифа реализуются в образно-мотивной структуре произведения, образуя мифологизированную картину мира, которая «репрезентирует идейно-содержательный и эмотивный аспекты мифологического дискурса, так как посредством картины мира происходит экспликация субъективных установок автора (аксиологических, эмотивных, смыслообразующих)» [181, с. 136]. В этом смысле, по словам Р. Барта, «литература как особый дискурс образует означающее, и отношение между личным переживанием и дискурсом создает художественное произведение, которое можно определить как значение» [12, с. 78]. Значение, в свою очередь, восстанавливается в процессе экспликации и анализа (интерпретации) структурно-семантических составляющих мифа.

Структурно-семантические составляющие романтического мифа детства оформляются как антиномичные по отношению к современной действительности, которая представляется современникам грубой и пошлой, и таким образом проблематизируют ее. Рационализму и прагматизму буржуазных отношений, которые ассоциативно связываются романтиками с рациональностью поведения взрослого человека, в мифе детства противопоставляется детскость как состояние чистоты, искренности и непосредственности. Детскость характеризует мировосприятие романтического героя и в то же время представляет утраченный и недостижимый идеал.

Внимание к феномену детства позволило романтикам совершить значимые для последующего развития литературы и в целом гуманитарной науки открытия. Н. Я. Берковский в свое время справедливо отмечал, что «романтизм установил культ ребенка и культ детства. <...> С романтиков начинаются детские дети, их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые. <...> В детях максимум возможностей, которые рассеиваются и теряются позднее. Внимание романтиков направлено к тому в детях и в детском сознании, что будет утеряно взрослыми» [25, с. 31]. Действи-

тельно, одно из главных достижений романтизма заключается в открытии мира душевных переживаний ребенка, фиксации его эго. Это означает, что ребенок у романтиков приобрел психическую составляющую.

Современный психолог Э. Эриксон, анализируя феномен детской игры, пришел к выводу о том, что «каждый ребенок создает собственную микросферу, маленький мир послушных игрушек, служащих тихой гаванью, которую он устраивает для того, чтобы возвращаться, когда у него возникает нужда в капитальном ремонте эго» [244, с. 30]. Стремление вернуться в уютный и простой мир детских игрушек лежит в основе текстовой стратегии романтиков, которые в своем воображении уносятся в идиллическое пространство, чтобы обрести внутреннее обновление и эмоциональную «подпитку» в «тихой гавани», недостижимые в реальной действительности. Именно поэтому Дж. Г. Байрон в стихотворении «К музе вымысла» ("To Romance") воспевает воображение, помогающее ему, уже взрослому человеку, вернуться в прекрасный мир детства:

Проститься нелегко со снами,
Где жил я девственной душой,
Где нимфы мнятся божествами,
А взгляды их – как луч святой!
Где властвует Воображение,
Все краски дивные одев...
(пер. В. Брюсова) [11, т. 2, с. 29].

Поскольку основу романтического мироощущения составляет «конституциональная интолерантность» (Э. Эриксон) – неприятие внешнего мира, то все романтические произведения фиксируют разрыв между идеалом и реальной действительностью. В результате несовпадения идеала и действительности герои романтических произведений склонны к фрустрации, способом преодоления которой является такое свойство сознания, как способность мифологизировать мир. Поэтому одной из форм онтологической рефлексии у романтиков становится сказка, а детская психология и мышление выступают мерилом ценностей, которые противостоят злу внешнего мира. В произведениях Э. Т. А. Гофмана («Кавалер Глюк», «Крейслериана», «Крошка Цахес, по прозванию Циннобер») герой именно в сказочно-фантастическом мире одерживает победу над онтологическим злом, с которым сталкивается в реальности, и эта победа помогает ему обрести душевные силы для противостояния жестокому миру. Идилличность и бесконфликтность детства, таким образом, осознаются, с одной стороны, как недостижимый идеал, с другой стороны, как утраченная в результате взросления особенность возраста.

Образ утраченной идиллии у романтиков связан с естественной природой. Выступая против рационализма эпохи Просвещения, романтики апеллировали к идеалам, которые, по их мнению, были утрачены обществом в процессе технократизации, начавшейся в эпоху буржуазных революций.

Поэтому для их произведений характерны культ природы и обращение к истории как первоисточникам бытия человека. Корни такого воззрения находятся в натурфилософии Ф. Шеллинга, основная идея которой заключается в том, что природа есть самостоятельно развивающийся духовный организм, объединяющий и индивидуализирующий все живое вокруг. В единении с природой и кроется для романтиков смысл человеческого существования. Эпоха Просвещения, рассматривая природу лишь в качестве сырьевого источника и средства жизни, разрушила этот идеал; напротив, романтики сделали попытку восстановить его. Так, Новалис видел спасение человечества в примирении человека и природы:

Могильная плита
Отвалена от входа.
Воскресли мы. Свята
Спасенная Природа...
(пер. Вяч. Иванова) [161, с. 22].

Романтики обращаются к истории, причем не только как онтологическому первоисточнику, но и как проявлению индивидуальности человека и нации. Романтический герой, являясь ценностным отражением личностного начала, в то же время причастен к жизни всего мира и человечества в целом. Индивидуальность человека проявляется во всех возможных сферах деятельности, поскольку восприятие мира, в котором пребывает человек, проходит через его сознание. Причем если природа рассматривается как явление целостного порядка, то человек – как проявление частного. Так, в поэме И. Х. Ф. Гельдерлина «Рейн» знаменитая река предстает как целый мир, а окружающее пространство – как его часть. Однако во множественных переплетениях целого и части, общего и частного проявляется такая особенность детского мышления, как синкретизм, поэтому можно сказать, что специфика детского мышления свойственна самой поэтике романтизма, определяя специфику мирообраза в произведениях романтиков.

Миф детства с точки зрения феноменологии, как и всякий миф в целом, «устанавливает связь настоящего с прошлым и будущим, объясняет происхождение и устройство мира, учреждает космический и социальный порядок, предписывает человеку обрядовыми действиями поддерживать этот порядок, до мелочей регламентирует его поведение» [128, с. 40]. Этим объясняется двуединая природа мифа детства, который, с одной стороны, основывается на биографическом опыте поэта, с другой – опирается на архетипические представления, прежде всего на миф о золотом веке.

В самом деле, для большинства авторов эпохи романтизма именно воспоминание о собственном детстве, о своем доме, укладе домашней жизни является источником мифа детства. В случае неблагополучного детства миф воссоздается в произведении заново по общепринятой модели, выполняя, как уже было сказано, компенсаторную функцию, восполняя нехватку

целостности и полноты жизни во взрослой жизни. Как своеобразный метатекст, выявляющий механизм реализации этой компенсаторной функции, можно интерпретировать слова главного героя романа Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда»: «Я вернулся в детство, я снова владею всем тем, что было когда-то моим, и больше уж этого не потеряю. В детстве мы были ближе к вечному и ко всему невидимому, тогда мы еще не сознаем разницы между преходящим и непреходящим, все окружающее – в согласии с нами, во всем мы находим самих себя и ощущаем магическую связь между тем, что рядом, и всем мирозданием» [206, с. 226].

Идеал детства становится источником внутреннего обновления для человека, живущего в реальной действительности, а семейная история автора – предпосылкой и основой для литературного произведения, выполняя, таким образом, рефлексию социальной истории и внутрисемейного быта, которые проявляются в представлениях о семье.

Идеализированное представление о семье – основа мифа детства в литературе романтизма. Это, с одной стороны, объясняется тем, что катаклизмы буржуазных революций и последующие стремительные преобразования социальных устоев затронули институт семьи, привели к ослаблению семейных связей, становлению эгоистической морали. Об этом писал Ф. О. Шатобриан в книге «Политический, исторический и моральный опыт о революциях древних и современных». Именно утрата психологической защищенности, которую дает семья ребенку и которой лишен взрослый человек, переживается романтиками наиболее остро. С другой стороны, возможно, в культе идеальной семьи, который создали романтики, парадоксально проявляется и ослабление в результате мировоззренческих катаклизмов XVII–XVIII вв. статуса Бога: обретение позиции индивидуальной ответственности личности (характерной для взрослого человека) не одномоментный, а достаточно сложный процесс, который неизбежно сочетается с желанием вернуться под защиту Отца. Сочетание реального и символического планов характеризует образ идеальной семьи в произведениях романтиков и его центральное положение в мифе детства.

Культ семьи, в которой родители и дети гармонично сосуществуют друг с другом, предстает в воспоминаниях поэтов-романтиков о собственном детстве, в их мечтах о семейном счастье, в экстраполяции образа идеальной семьи на ближайшее окружение, в том числе друзей.

Противоречие между идеалом и действительностью, свободой и подавлением, жизнью и смертью, ностальгия по утраченной гармонии побуждают романтиков мечтать о пересоздании мира согласно идеальному образцу, каковым для них является идеал детства. Вот почему миф детства формируется не только как пластичный, осязаемый в своей конкретности образ идеального бытия, но и как своеобразная социальная утопия.

Таким образом, исторические и мировоззренческие катаклизмы рубежа XVIII–XIX вв. обусловили актуализацию мифа о золотом веке в структурно-

семантических и образно-мотивных составляющих культурного мифа детства в литературе романтизма:

• идеальные образы отца, матери, семьи и дома, которые выступают как замещение мифологических первопредков, а в христианстве – Святого семейства и Дома;

• идилличность и бесконфликтность детства как коррелят первозданного райского блаженства;

• чистота и невинность ребенка, детскость как аналог состояния первобытного человека до «грехопадения» и коррелят мифологемы «благородного дикаря», которая, согласно М. Элиаде [241, с. 13], сопутствует мифу о золотом веке;

• культ естественной природы (в противопоставлении цивилизации) как вариант замещения образа рая;

• мотив утраты и недостижимости идеального состояния как коррелят мифологемы «потерянного рая».

Миф детства в единстве его структурно-семантических составляющих представляет собой своеобразный культурный код, парадигма которого, с одной стороны, формировалась в соответствии с парадигмой мифа о золотом веке, с другой – определяла восприятие детства и ребенка не только в эпоху романтизма, но в целом в XIX в. Однако перечисленные структурно-семантические признаки характеризуют европейский инвариант мифа детства, который в силу национальной и культурной специфики получал разную интерпретацию в разных национальных литературах. Далее будет рассмотрена феноменология детства в поэзии английских и русских романтиков, что соответствует принципу анализа художественной антропологии в сопоставительном аспекте.

## 2.2. Феноменология детства в поэзии английских и русских романтиков

В литературе романтизма миф детства складывается прежде всего из освоения и осмысления детства как феномена. В психологии ребенка романтики находят черты, недостающие взрослому человеку или утрачиваемые им в процессе жизни. Отсутствие черт ребенка во взрослом человеке заставляет романтиков рассматривать детство как идеальное состояние, противостоящее грязно-эгоистической материальной практике жизни. Не удивительно поэтому, что положительные герои их произведений часто напоминают большого ребенка или наделяются чертами романтического юноши, в котором обнаруживается глубина и чуткость человеческой души. Так ребенок и его внутренний мир в романтическом произведении получают особый психологический статус.

Воспроизводя типологические в рамках общеевропейского романтизма структурно-семантические составляющие мифа детства, английские и русские романтики по-разному осмысливали и реализовывали их на феноменологическом уровне. Это отличие объяснялось как разными историческими условиями, в которых формировался романтизм в Англии и России, так и разной ментальностью народа, которая определяется множеством факторов, в том числе культурными и конфессиональными традициями, а также особенностями географического положения страны. Ментальность, в свою очередь, проявляется в совокупности духовных и телесных практик.

Английский романтизм, возникший в эпоху культурно-исторического перелома, стал художественным выражением нового взгляда человека на мир, обусловленного многообразием сложных противоречий и конфликтов в жизни Европы конца XVIII – начала XIX в. Вместе с тем важным представляется то, что Англия была первой страной, в которой произошла буржуазная революция (1640–1650 гг.) и начали формироваться капиталистические отношения. Именно поэтому для ранних английских романтиков, принадлежавших к «озерной школе», было характерно острое неприятие современного промышленного города; в свою очередь, консерватизм – особая приверженность традициям как определяющая черта английской ментальности – обусловил идеализацию добуржуазных патриархальных отношений с присущим им культом дома, семьи, природы.

В рамках этой общей парадигмы оформляется феноменология детства, которая в произведениях английских романтиков мифологизируется, представая как своеобразный культурный миф.

Детство в произведениях английских романтиков осмыслено как воплощенная идиллия. Поэтому с детством связаны мотивы гармонии, счастья и беззаботности. Так, в стихотворении У. Блейка «Из колыбельной песни» (“A Cradle Song”) образ безмятежного детства реконструируется благодаря таким характеристикам, как «звонкий ключ», «тихий, тонкий лунный луч», которые воплощают красоту мира, «счастливый сон», «спокойный сон», «материнский нежный смех», «улыбок легкий рой», которые акцентируют чувство покоя и защищенности ребенка. В стихотворении «Весна» (“Spring”) образ счастливого детства дополняется мотивами всеобщего веселья, радости, песни, в которых отражается открытость ребенка доброму миру и гармоничное единение с ним:

Всюду птичий щебет.
Весело, весело
Встречаем мы весну!

Рады все на свете.
Радуются дети.
Петух – на насесте.
С ним поем мы вместе...
(пер. С. Я. Маршака) [26, с. 74].

Образ ребенка и детства у Блейка является воплощением счастья, которое должно быть естественным состоянием каждого человека. Развивая идеи Руссо, Блейк утверждает, что человек рождается для радости и привносит эту радость в мир самим фактом своего рождения, – эту мысль поэт высказывает в стихотворении «Дитя-радость» (“Infant Joy”):

– Мне только два дня.
Нет у меня
Пока еще имени.
– Как же тебя назову?
– Радуюсь я, что живу.
Радостью – так и зови меня!
Радость моя –
Двух только дней, –
Радость дана мне судьбою.
Глядя на радость мою,
Я пою:
– Радость да будет с тобою!
(пер. С. Я. Маршака) [26, с. 78].

В идиллической картине детства закономерно актуализируются древнейшие пасторально-буколические образы, прежде всего образ ягненка. В стихотворении «Агнец» (“Lamb”) У. Блейк разрабатывает сложную систему ассоциаций, связанных с этим образом: на предметном уровне агнец выступает как ягненок, у которого «волнистый пух», «голосок, что нежит слух»; в переносном смысле агнец обозначает кроткого, послушного человека и потому в стихотворении характеризует ребенка, благодаря чему ягненок и дитя уравниваются и отождествляются («ты – ягненок, я – дитя»). На символическом уровне агнец, который согласно Новому Завету выступает как именование Иисуса Христа и в то же время отсылает к искупительной жертве, обозначает Творца и одновременно Христа («Кто пастись тебя привел / В наш зеленый вешний дол? <…> Был, как ты, он слаб и мал, / Он себя ягненком звал. <…> Он такой, как ты и я» [26, с. 59]). Игра значениями заглавного образа дает возможность не только раскрыть многоплановую семантику детства, подчеркнуть кротость, нежность ребенка, но и указать на его изначальную связь с Царством Небесным.

Менее очевидна символическая составляющая образа ягненка в стихотворении «Весна», в котором актуализируется буколический мотив:

Милый мой ягненок,
Голосок твой тонок.
Ты ко мне, дружок, прильни,
Язычком меня лизни.
Дай погладить, потрепать
Шерстки шелковую прядь…
(пер. С. Я. Маршака) [26, с. 75].

Стихотворение, на первый взгляд, кажется непритязательным и наивным гимном весеннему обновлению природы. Однако сам поэт, иллюстрируя стихотворение, в сюжетах рисунков акцентировал именно символический смысл: на первом изображена женщина, сидящая под деревом с младенцем на коленях, протягивающим ручки к стаду овец; на последнем – младенец, ласкающий агнца, и четыре ангелоподобные фигуры, расположившиеся между ветвями. Символика иллюстраций отсылает к Святому семейству, таким образом, идиллия детства предстает под покровительством Христа.

Онтологическим первоисточником и прообразом идиллии для английских романтиков выступает природа как символ гармонии и счастья и как зачаток жизни. «Волшебный мир Природы», признается У. Вордсворт, «не раз / Спасал меня в пустыне городов» («Строки, написанные вблизи Тинтернского аббатства, на берегу реки Уай, в июле 1798 г.» / "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798"). Поэтому счастье как характеристика детства основано на том, считает Вордсворт, что именно ребенок, пришедший в мир из недр бессмертия, находится ближе всего к природе. Бессмертным предстает ребенок в знаменитом стихотворении «Нас семеро» ("We are Seven"):

«Да нет уж двух: они в земле,
А души в небесах!»
Но был ли прок в моих словах?
Все девочка твердила мне:
«О нет, нас семь, нас семь!»
(пер. И. Козлова) [173, с. 68].

Для Дж. Байрона природа ассоциируется с материнством, поэтому родственная связь с природой аналогична родственной связи ребенка с матерью:

Природа-мать, тебе подобных нет,
Ты жизнь творишь, ты создаешь светила.
Я приникал к тебе на утре лет,
Меня, как сына, грудью ты вскормила
И не отвергла, пусть не полюбила.
Ты мне роднее в дикости своей,
Где власть людей твой лик не осквернила.
Люблю твою улыбку с детских дней,
Люблю спокойствие, но гнев еще сильней...
(пер. В. Левика) [11, т. 2, с. 179].

Аналогичный мотив, хотя в сентиментальном ключе, развивает Блейк, создавая в стихотворении «Заблудившаяся девочка» ("The Little Girl Lost") идиллическую картину спасения дикими зверями заснувшего в пустыне усталого ребенка:

К детке тигры подошли,
Барсы игры завели...
И на землю, присмирев,
Опустился старый лев.

Он из пламенных очей
Светлых слез струил ручей,
И, склонив златую прядь,
Стал он спящую лизать.

Львица, матери нежней,
Расстегнула платье ей,
И в пещеру – в тихий дом –
Львы снесли ее вдвоем...
(пер. С. Я. Маршака) [26, с. 87].

Культ природной стихии характерен и для С. Т. Кольриджа, который в «Сказании о старом мореходе» ("The Rime of the Ancient Mariner") превозносит природу как воплощение красоты и гармонии:

И Солнце слева поднялось,
Прекрасно и светло,
Сияя нам, сошло к волнам
И справа в глубь ушло
(пер. В. Левика) [172, с. 61].

Солнце, луна, стихия предстают в мифопоэтическом сознании поэта как символы чистоты, света и тишины. Природа в целом, несмотря на разного рода видения старика в балладе, становится образом рая, в котором все субстанции соединились в единое гармоничное целое.

И вот бесшумный, легкий бриз
Меня овеял вдруг,
Не зыбля, не волнуя гладь,
Дремавшую вокруг.

Он в волосах моих играл
И щеки освежал.
Как майский ветер, был он тих
И страх мой исчезал...
(пер. В. Левика) [172, с. 75].

Доверие к природе, единение с ней утрачивается взрослым человеком, но в минуты испытаний восстанавливается – так прочитывается смысл стихотворения Кольриджа, в котором имплицитно актуализируется ценность детства как идеального состояния человека в мире.

Связь мотива красоты природы с детским и юношеским восприятием мира более прозрачно выражена в стихотворении Т. Мура «Закат на море» ("How Dare To Me The Hour"):

Люблю закат румяный в море,
Когда он тонет в бездне вод,
В мечтах о прошлом стихнет горе,
И юность будто вновь придет...
В волнах дорожкой золотой
На запад солнца луч бежит,
Пойти бы по дорожке той,
Она в волшебный мир манит...
(пер. Б. Колесникова) [86, с. 190].

Мир, в том числе природа как среда обитания человека, предстает перед ребенком полным загадок, чарующим видением, требующим немедленной разгадки. Ребенок выступает как неутомимый исследователь внешнего мира. Но и взрослея, поэтически настроенный человек не утрачивает удивления перед непостижимостью мира. Соприкосновение с природой оживляет для лирического героя стихотворения У. Вордсворта «Кукушка» ("To the Cuckoo") воспоминание о детстве и том чувстве непостижимой тайны, которое свойственно детскому восприятию мира:

Ты – звонкий голос тишины,
Загадка для меня.
Тебя я слушал с детских лет
И думал: где же ты?
Я за холмом искал твой след,
Обшаривал кусты.
Тебя искал я вновь и вновь
В лесах, среди полей.
Но ты, как счастье, как любовь,
Все дальше, все милей.
Я и сейчас люблю бывать
В твоем саду весной,
И время юности опять
Встает передо мной...
(пер. Д. Мина) [49, с. 561–562].

Тот же мотив сродненности ребенка и природы звучит в стихотворении Вордсворта «Бабочка» ("To a Butterfly"): бабочка вызывает в сознании лирического героя воспоминание о «чудной поре» детства, детских играх, о семье – об отце и любимой сестре, которые оживают в памяти. Бабочка выступает как мнемонический знак детства и в то же время как символ его мимолетности и хрупкости воспоминания о нем («Она ж боялась потерять / Пыльцу с прозрачных крыл»). В стихотворении «Мальчик» ("There Was a Boy") Вордсворт феноменологически точно описывает способность ребенка воспринимать обыденные явления окружающего мира как чудо:

И звонкий свист, и хохот, и в горах
Гул перекатный эха – чудных звуков
Волшебный хор! Когда же, вслед за тем,

Вдруг наступала тишина, он часто
В безмолвии природы, на скалах,
Сам ощущал невольный в сердце трепет,
Заслышав где-то далеко журчанье
Ключей нагорных. Дивная картина
Тогда в восторг в нем душу приводила
Своей торжественной красой, своими
Утесами, лесами, теплым небом,
В пучине вод неясно отраженным.
(пер. Д. Мина) [50, с. 227].

Это детское восприятие в зрелом возрасте порождает умение прозревать метафизическую глубину в самых простых вещах, особенно если они связаны с воспоминанием о детстве. Так, Т. Мур в стихотворении «Вечерний звон» ("Those Evening Bells"), ставшем знаменитым и любимым в России благодаря переводу И. Козлова, создает своего рода метафизическую мистерию о скоротечности жизни, о непостижимой власти времени, уносящего в прошлое любимые тени, о неизбежной травме взросления и ухода в мир взрослой жизни:

Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом,
И как я, с ним навек простясь,
Там слушал звон в последний раз! [172, с. 184].

В то же время элегическая грусть вносит в стихотворение мотив детства как утраченного рая.

Свойственное ребенку визионерство, способность видеть чудесное в самых обыденных явлениях формируют поэтическое воображение. Именно поэтому Байрон связывает музу вымысла с детскими годами, считая, что в зрелые годы способность к фантазии и мечте сменяется трезвой рассудочностью под знаком поиска Истины:

Царица снов и детской сказки,
Ребяческих веселий мать,
Привыкшая к воздушной пляске
Детей послушных увлекать!
Я чужд твоих очарований,
Я цепи юности разбил,
Страну волшебную мечтаний
На царство Истины сменил!
(пер. В. Брюсова) [11, т. 2, с. 29].

Для ребенка характерна особая феноменологическая чуткость, способность воспринимать мир с предельной яркостью, в чем проявляется эффект остранения, присущий детскому взгляду, который всякий раз видит

привычные вещи словно впервые. Так, в произведении «Влияние природы на развитие воображения в детстве и ранней юности» ("Influence of Natural Objects in Calling forth and Strengtheing the Imagination in Boyhood and Early Yorth") Вордсворт пишет, воспроизводя в детальном описании остроту детского зрения:

Я чувствовал ее и днем в полях,
И в час ночной у озера и летом,
И в зимний день, когда садилось солнце
И далеко блестели окна хижин
Сквозь сумерки морозные, когда
Меня домой и не дозваться было
Счастливая для всех для нас пора!
(пер. М. Фроловского) [49, с. 411].

У поздних романтиков, в частности у Дж. Байрона, идиллическая картина детства как гармоничного единения с природой переосмысливается и на первый план выходит мотив свободы, вольного скитальчества, мужественного единоборства с природными стихиями. Так, Байрон воспевает детство именно как царство вольной жизни в противопоставлении с рабским духом мира взрослых, в котором поэту приходится жить:

Хочу я быть ребенком вольным
И снова жить в родных горах,
Скитаться по лесам раздольным,
Качаться на морских волнах.
Не сжиться мне душой свободной
С саксонской пышной суетой!
Милее мне над зыбью водной
Утес, в который бьет прибой!
(пер. В. Я. Брюсова) [11, т. 2, с. 31].

Стоит обратить внимание на то, как разительно отличается байроновский образ ревущего океана, которому скалы «шлют свой бестрепетный привет», от безмятежной морской глади, ведущей в волшебный мир, у С. Т. Кольриджа и Т. Мура. Вместе с тем изменение ценностных акцентов не отменяет аксиологически значимое для романтиков чувство единства с природой.

В поэзии английского романтизма ребенок предстает как целостный образ, гармония которого обусловлена чистотой и непосредственностью детства. Так, в цикле У. Блейка с показательным названием «Песни невинности» детей характеризуют дружелюбие, доверчивость, ясная и светлая веселость, поэтому они предстают в изображении поэта как проявление лучших свойств человеческой природы. Большое значение имеет для Блейка религиозная символика, благодаря которой родители и в целом взрослые соотносятся с покровителями – образами Христа и Богородицы, оберегающими безмятежное детство от жестокой реальности окружающего мира. Няня, забот-

ливо пестующая своих питомцев, пастух, оберегающий стадо, отец, который спешит найти и вернуть домой заблудившегося ребенка, – все взрослые создают для ребенка уютный, спокойный и защищенный мир.

Однако идиллический образ детства в сознании и поэтической картине мира романтиков постоянно соотнесен с миром реальной действительности. Даже в тех произведениях, в которых такое противопоставление не выражено в сюжетном и образно-мотивном строе, оно представляет собой значимое отсутствие. Поэтому идиллия детства воспринимается читателем как своего рода утопия, воплощающая авторское представление об идеальном мире. Чаще в творчестве поэтов присутствует композиционный параллелизм, благодаря которому идиллическая картина детства, данная в одном произведении, отрицается картиной жестокого мира в другом.

Особенно это характерно для У. Блейка, который после цикла «Песни невинности» ("Songs of Innocence") пишет цикл «Песни опыта» ("Songs of Experience"), где картина радостного детства сменяется образом жестокого реального мира, неласково встречающего ребенка в момент его появления на свет, как, например, в стихотворении «Дитя-горе» ("Infant Sorrow"):

Мать вопит! Отец молчит...
В страшный мир мне путь открыт.
Тварь дрожащая нагая –
С омерзеньем родился я.

Как из тучи – дьяволенок,
Плача, рвусь я из пеленок
И отца луплю, пока
Жду – невкусного – соска...
(пер. В. Топорова) [172, с. 35].

Отсутствие рецептивной формы и имплицитного читателя данного стихотворения указывает на погруженность лирического героя-ребенка в мир переживаний, вызванных эмоциональным состоянием родителей. Кроме того, использование формы повествования от первого лица усиливает эффект разрушения идиллического образа радостного и беззаботного детства. Так постепенно в поэзию проникает мотив испытания ребенка жизнью, который станет одним из основных в литературе реализма.

Важно, однако, что разрушение идиллии часто ведется с помощью тех же образов, которые использовались для создания пасторально-буколического колорита. Так, Вордсворт в поэме «Терн» ("The Thorn") изображает продажу овец крестьянином ради выгоды, что привело семью к обнищанию и многочисленным бедам. Благодаря подтекстовой актуализации укорененных в христианской культуре ассоциативных значений (например, Христос часто предстает Добрым Пастырем, а овцы выступают как элемент иконографии Рождества Христова) бытовая ситуация получает символический смысл: в стихотворении можно увидеть и трагедию ухода человека из есте-

ственной природной среды обитания, и косвенное указание на последствия отказа от религиозных ценностей:

Овцу я продал, и моя
Досыта стала есть семья,
Окрепли дети – мне ж кусок
И горе был, и шел не впрок.
Настала страшная пора,
Смятение вошло в мой дом:
Овечье стадо – мой оплот,
Моим же созданный трудом, –
Как снег растаяло, и нас
Настиг беды и скорби час...
(пер. Ю. Петрова) [172, с. 93].

Как уже говорилось, миф детства в литературе романтизма генетически связан с мифом о золотом веке и воспроизводит его основные структурно-семантические составляющие. В этом контексте интерес английских поэтов к идиллической и бесконфликтной жизни патриархальных племен можно считать вариацией мифа детства: так, Байрон в поэме «Остров» ("The Island") воплощает целостность и гармоничность отношений островитян, которые еще не познали алчной и эгоистической сути европейского буржуазного общества.

Там нив мирских не окупать трудом,
Где зреет хлеб на дереве – плодом.
Там тяжб никто на поле не вчиняет.
Век золотой, – что золота не знает, –
Царит меж дикарей – или царил,
Доколь Европы меч не усмирил
Невинной вольности простых уставов
И не привил заразы ваших нравов...
(пер. Вяч. Иванова) [11, т. 3, с. 276].

Ключевые слова данного отрывка: «невинность», «вольность», «простые уставы» – соотносятся с основными мотивами мифа детства в разработке английских романтиков. Мысль Блейка о том, что на смену веку невинности приходит время жестоких испытаний и столкновения идиллии с суровой действительностью, у Байрона расширяется до представления о золотом веке как времени детства человечества.

Мечта о достижении совершенства, социальной и исторической справедливости, а также красоты окружающего мира, лежащая в основе представления о золотом веке человечества, наполняет поэзию П. Б. Шелли. В поэме «Королева Маб» ("Queen Mab") поэт воспевает единство природы и общества, в гармонии с которой должен жить человек, а также на основе философских обобщений переосмысливает процесс исторического

развития. Идеалом золотого века в поэме предстает идиллический мир будущего, в котором нет места конфликтам и войнам, социальному неравенству, нищете, преступлениям:

Но вскоре развалины исчезли, –
По всей земле построили из них
Иные зданья – для иных страстей,
И человечество преобразилось
И, как любимый матерью ребенок,
Счастливей и прекрасней с каждым годом
И благородней делалась земля...
(пер. К. Чемена) [232, с. 87].

Детство как представление об идеальном устройстве мира становится у английских романтиков критерием оценки современного буржуазного общества. Так, в «Песнях опыта» Блейка образ изменившегося в эпоху капитализма Лондона формируется благодаря таким деталям, как «плач испуганных детей», «трубочистов юных крики», «девчонки в закоулках мрачных», «капли детских слез». В поэме Вордсворта «Безумная мать» ("The Mad Mother") разрабатывается образ поруганного материнства, когда в стране появилось множество бездомных женщин, «скитающихся по большим дорогам, прижимая к груди голодного ребенка или в отчаянии склоняющихся над холмиками детских могилок». В отличие от мирного, уютного, защищенного детства, описанного Блейком в колыбельной песне, у Вордсворта колыбельная, которую поет мать своему ребенку, описывает жизнь как цепь испытаний, тревог в открытом и незащищенном мире, грозящем малышу гибелью:

Не бойся, маленький! Поверь
Тебя, отважная, как зверь,
Переведу сквозь реки я
И сквозь дремучие края.
Сооружу тебе жилье:
Из листьев – мягкую кровать.
И если ты, дитя мое,
До срока не покинешь мать, –
Любимый мой, в глуши лесной
Ты будешь петь, как дрозд весной...
(пер. И. Меламеда) [50, с. 151].

Подводя предварительный итог, можно сказать, что феноменология детства в поэзии английских романтиков, во-первых, определяется основными структурно-семантическими составляющими мифа о золотом веке, что выявляет парадигматическую функцию архетипических представлений о прошлом; во-вторых, реализуется в текстах с помощью таких мотивов, как мотив гармонии, счастья, беззаботности, свободы, родственной связи ребенка с природой, мотив восприятия мира как чуда, а также в пасторально-

буколических образах, переосмысленных в контексте христианской символики, и образах Христа и Богородицы как покровителей безмятежного мира детства.

В России основные структурно-семантические составляющие мифа детства получили иное осмысление. Русский романтизм, как и западноевропейский, возникает в эпоху смены культурно-исторических эпох, социальных парадигм и становления новой национальной литературы. Однако исторический контекст формирования русского романтизма был иной. Кроме общего для Европы разочарования в результатах Великой французской буржуазной революций исторической почвой для становления русского романтизма послужили общенациональный подъем в годы Отечественной войны 1812 г., с одной стороны, и атмосфера реакции после поражения восстания декабристов 1825 г. – с другой. Задачей русских романтиков, как и европейских, был поиск новых аксиологических оснований бытия, а также их утверждение в художественной практике. Ценностный аспект, как показал Ю. М. Лотман, становится одним из основных составляющих художественной антропологии детства в их поэзии [141, с. 127].

Существенным фактором, повлиявшим на специфику русского варианта мифа детства, следует считать устойчивость христианских ценностей в сознании русских людей. Религиозный кризис, начавшийся в Европе в результате просветительской критики церкви, в России проявился не столь остро. Поэтому просветительский взгляд на детство был по-своему трансформирован в России, где ребенок с присущими ему такими качествами, как чистое, непосредственное и открытое восприятие мира, помещается в центр мироздания. Ребенок как воплощение счастья, семья и дом как необходимое его условие в произведениях русских романтиков становятся аксиологическим центром мифа детства, определяя специфику его национального варианта именно в религиозном осмыслении. Кротость, доброта, чистота ребенка в христианском понимании ближе всего к идеалу святости и состоянию блаженства – полного счастья, которое возможно при восприятии мира в его целостности, доступном только детям. Как сказано в Священном Писании, «блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5:8).

Значимость для русского варианта мифа детства такой категории, как блаженство, объясняется тем, что в христианстве, согласно А. П. Лопухину, «внешние свойства не имеют никакого значения, и все обусловливается внутренним достоинством человека, которое и служит источником блаженства» [137, с. 711]. В парадигме романтического двоемирия отрицание жестокой действительности достигается именно за счет ухода во внутренний мир, обретения радости и счастья. Поэтому у русских романтиков счастливый и идеальный мир детства приобретает визионерский характер: он связан прежде всего с прошлым и возникает в воспоминаниях, видениях.

Считается, что лирическое открытие ценности детства в русской поэзии осуществил М. Ю. Лермонтов, у которого миф детства получил наиболее

глубокое и системное воплощение. Т. М. Лобова достаточно подробно проанализировала феномен детства в творчестве поэта, отметив, что у Лермонтова присутствует понимание ценности детства, образ рано повзрослевшего ребенка, мотив защиты гармоничного детства, соотнесенность отцовско-материнского комплекса с архетипическими образами Бога Отца и Богоматери [136]. Добавим к этому некоторые соображения.

В лирике Лермонтова акцентируется образ детства как утраченного рая и оставшегося в прошлом недостижимого для взрослого человека ощущения полноты жизни. Для поэта характерно использование воспоминания о детстве в «минуту жизни трудную». К примеру, в стихотворении «Умирающий гладиатор», описывая последние мгновения жизни павшего в бою гладиатора, поэт погружает героя в «луч воображенья», благодаря которому

Он видит круг семьи, оставленный для брани,
Отца, простершего немеющие длани,
Зовущего к себе опору дряхлых дней...
Детей играющих – возлюбленных детей [135, с. 503].

Особый колорит в такой кризисный момент приобретают описания природы и родного дома – дома детства, предстающие в воспоминаниях как часть идиллического прошлого. Так, в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» прошлое воссоздано как остраненное памятью гармоничное видение, как «прекрасное мечты моей созданье»:

И вижу я себя ребенком, и кругом
Родные всё места: высокий барский дом
  И сад с разрушенной теплицей;
Зеленой сетью трав подернут спящий пруд,
А за прудом село дымится – и встают
  Вдали туманы над полями.
В аллею темную вхожу я; сквозь кусты
Глядит вечерний луч, и желтые листы
  Шумят под робкими шагами... [135, с. 66–67].

Однако этот сон наяву, сновидческая реальность, отмеченная предметной точностью и конкретностью, – «обман», рассеивающийся в результате вторжения в идиллию реального мира, который, в свою очередь, для поэта является призрачным и неестественным. В этом контексте многозначным становится мотив мечты, обозначающий и воображение, благодаря которому воссоздается идиллическое прошлое детства, и желаемое, утопическое по своему характеру будущее об истинном мире, построенном по христианским законам.

В этом проявляется существенная особенность русского варианта мифа детства – его более драматичный и внутренне конфликтный характер. Если, например, у Блейка и Вордсворта идиллическая картина детства и изображение жестокого мира взрослой жизни существуют параллельно, никогда

не соприкасаясь в одном тексте, то у Лермонтова принцип романтического двоемирия является организующим началом, определяя развертывание поэтической мысли в произведении. Так, в «Казачьей колыбельной песне» мать, убаюкивая «прекрасного младенца», рассказывает ему не только о красоте мира, но и об угрозах, которые несет человек человеку:

По камням струится Терек,
Плещет мутный вал;
Злой чечен ползет на берег,
Точит свой кинжал... [135, с. 50].

Спокойный сон младенца защищает закаленный в бою старый воин – отец, но это временное спокойствие, которое может прерваться в любой момент, и потому в будущем ребенка ждет «бранное житье», разлука с домом, с матерью. Идиллия детства, таким образом, иллюзорна, чревата разрушением.

Традиционный жанр пожелания новорожденному («Ребенка милого рожденье») у Лермонтова также оформляется, скорее, как инвектива миру взрослых: поэт желает «милому ребенку» благословенья «всех ангелов небесных и земных», спокойствия духа, красоты и достоинства, любви близких. Однако этот позитивный ряд дополняется пожеланиями «от противного», за которыми стоит собственный психологический опыт автора, свидетельствующий о его глубокой неудовлетворенности нравственным состоянием мира:

Пускай не знает он до срока
Ни мук любви, ни славы жадных дум;
Пускай глядит он без упрека
На ложный блеск и ложный мира шум;
Пускай не ищет он причины
Чужим страстям и радостям своим,
И выйдет он из светской тины
Душою бел и сердцем невредим! [135, с. 52].

Не вполне отчетливо, но в стихотворении просматривается мысль о том, что твердость в правде, свойственная «божьему херувиму», не приносит счастья человеку в мире «светской тины». Нравственный максимализм пожелания ориентирован на будущее: именно с ребенком, символом будущего, связывает свои надежды на целостный и гармоничный мир поэт.

Онтологическое одиночество поэта, который ощущает свою бездомность и неприкаянность в мире («Мой дом везде, где есть небесный свод»), страдает от отсутствия любви и подлинной дружбы, осознает биографическое сиротство как метафизическую богооставленность, проживает жизнь как «земную неволю» в постоянной мысли о смерти как переходе в царство вечного покоя, определяет статус детства в его картине мира как высшей ценности, как идеального состояния, утраченного и недостижимого.

Можно утверждать, что в русском варианте мифа детства ослаблен идиллический компонент: включенный в парадигму романтического двоемирия, миф детства приобретает более драматичный характер. Слабее выражена и парадигматика мифа о золотом веке, не случайно в 1828 г. А. А. Дельвиг пишет идиллию под знаменательным названием «Конец золотого века», в которой утверждает невозможность счастливого и безмятежного состояния:

< ... > мы счастливы были, и боги любили счастливых:
Я еще помню оное светлое время! но счастье
(После узнали мы) гость на земле, а не житель обычный.
Песню же эту я выучил здесь, а с нею впервые
Мы услыхали и голос несчастья, и, бедные дети,
Думали мы, от него земля развалится и солнце,
Светлое солнце погаснет! Так первое горе ужасно! [64, с. 198].

Нельзя не заметить также, что для русского (лермонтовского) варианта мифа детства не характерна идеализация природы в противопоставлении городскому ландшафту, что, очевидно, объясняется недостаточной степенью развития процесса урбанизации; культ естественной природы приобретает в России аксиологический подтекст и включается в состав иной оппозиции, где природа противостоит лжи и фальши светской жизни, единение человека и природы выступает не столько как натурфилософский, сколько как метафизический идеал целостности бытия. Бездомье, сиротство и одиночество лермонтовского лирического героя повышает значимость и делает более очевидным поиск божественной защиты в его варианте мифа детства. Наконец, в преобладании временных характеристик прошлого и будущего в локализации идиллии детства (в отличие от английского варианта, который, как правило, ориентирован на настоящее время) сказывается склонность русского человека к утопическому миромоделированию и бунтарская неудовлетворенность сегодняшним днем.

Отметим, что мотивы, осмысленные М. Ю. Лермонтовым, развивались и другими поэтами, но уже в рамках иной художественной системы. К теме детства неоднократно обращался А. С. Пушкин, который тоже знал трагедию духовного сиротства при живых родителях, поэтому в своих стихах воспевал иную «семью», в которую входили его друзья по Царскосельскому лицею, няня Арина Родионовна, которая, по существу, заменила ему мать. В стихотворении «Сон» Пушкин с благодарностью вспоминает няню, называя ее «мамушкой»:

Ах! умолчу ль о мамушке моей,
О прелести таинственных ночей,
Когда в чепце, в старинном одеянье,
Она, духов молитвой уклоня,
С усердием перекрестит меня
И шепотом рассказывать мне станет
О мертвецах, о подвигах Бовы... [177, т. 1, с. 146].

Знавший горечь одиночества и вынужденного изгнания Пушкин высоко ценил семью. Вторым домом и семьей для него стал Царскосельский лицей. В стихотворении «19 октября» гнетущее чувство одиночества покрывается внутренней радостью, переживаемой во время дружеских встреч и поэтического вдохновения:

Друзья мои, прекрасен наш союз
Он как душа неразделим и вечен –
Неколебим, свободен и беспечен
Срастался он под сенью дружных муз... [177, т. 2., кн. 1, с. 375].

Тот же мотив находим у Е. Боратынского, который в одном из стихотворений, написанном во время ссылки в Финляндии, свою тоску по друзьям уподобляет тоске по семье и родному дому; во встрече с друзьями, согласно автору, кроется сущность человеческого счастья:

<...> Где ты, о Дельвиг мой! ужель минувших дней
Лишь мне чувствительна утрата <...>
И где же дом утех? где чаш веселой стук?
Забыт друзьями друг заочной,
Исчезли радости, как в вихре слабый звук <...>
И я, певец утех, теперь утрату их
Пою в тоске уединенной <...> [33, с. 118].

Образ семьи связан и с местами, где прошло детство поэта. Так, в «Станcах» Е. А. Боратынского воспоминание о семье ассоциируется с тихим бытом деревни Мары, с родовым гнездом, природой:

Но мне увидеть было слаще
Лес на покате двух холмов
И скромной дом в садовой чаще,
Приют младенческих годов! [34, с. 182].

Природа не противопоставляется городской среде, но служит источником воспоминаний о детстве и предках поэта, а потому является ценностным фундаментом, на котором он возводит собственную жизнь. Именно на таких аксиологически насыщенных образах Боратынский строит свою «Сельскую элегию»:

Я возвращуся к вам, поля моих отцов,
Дубравы мирные, священный сердцу кров!
Я возвращуся к вам, домашние иконы!
Пускай другие чтут приличия законы... [33, с. 169].

Подводя итог, можно сказать, что миф детства как идиллического состояния не получил в русской романтической поэзии такой полной разработ-

ки, как в английской, что объясняется прежде всего иными историческими условиями, определявшими характер русской литературы и задачи, стоявшие перед ней. Приведенные примеры показывают значимость основных структурно-семантических составляющих мифа детства для русских романтиков, прежде всего в плане осмысления ценности семьи, дома для ребенка.

Подводя итоги, можно сказать, что роль романтизма в осмыслении ценности детства велика. Детство и ребенок предстают у романтиков как образ идеального состояния мира и человека, т. е., по существу, выполняют функцию утопического миромоделирования. Понимание детства и специфики ребенка отличается феноменологической точностью и конкретностью, однако образ детства и ребенка не осмыслен в своей антропологической обусловленности. Выполнить эту задачу предстояло новому поколению писателей.

Таким образом, миф является одной из категорий человеческого сознания. Современная антропология рассматривает миф как онтологическую действительность, характеризующую и определяющую восприятие человеком реальности. Созданный в литературе романтизма миф детства представляет собой культурный миф, который в рамках романтического двоемирия выполняет функцию утопического моделирования идеальной действительности, познания и проблематизации современности, психологической компенсации состояния неудовлетворенности настоящим. Миф детства представляет собой реакцию на развитие капиталистических отношений, процесс урбанизации, разрушение традиционного уклада жизни, в том числе семейных связей, а также ощущение онтологического одиночества человека в изменившемся мире.

В основе романтического мифа детства лежит архетипический для мировой культуры миф о золотом веке, который актуализируется в переходные эпохи, представляя собой реакцию на цивилизационные и мировоззренческие изменения и выполняя функцию культурного кода, определяющего восприятие изменившейся действительности. Миф детства актуализирует основные структурно-семантические составляющие мифа о золотом веке: идилличность и бесконфликтность детства; чистота и невинность ребенка; идеальные образы отца, матери и дома; культ естественной природы в противопоставлении городской цивилизации; мотив утраты и недостижимости идеального состояния детства. Миф детства выполняет парадигматическую функцию, определяя художественную антропологию детства в поэзии романтизма.

Миф детства в разных национальных литературах осмысливается в соответствии с культурной и ментальной спецификой. Так, для английского варианта художественной антропологии детства характерна разработка такого структурно-семантического компонента, как культ естественной природы, что выражается в актуализации пасторально-буколических мотивов, а также

мотивов красоты, покоя, беззаботности, счастья, защищенности детства. Аксиологическим центром художественной антропологии детства в поэзии русских романтиков становится семья, дом в их проекции на идею христианского блаженства. Русские поэты подчеркивают иллюзорность идиллии детства, сопрягая ее с картиной жестокой действительности, что привносит драматизм и внутреннюю конфликтность в миф детства; детство предстает как утраченный рай и как утопическая модель желаемой, но недостижимой действительности.

Художественная антропология детства в поэзии романтизма носит обобщенный характер, определяя феноменологию детства в ее универсальной антропологической проекции. Образно-мотивная система произведений не определяется эмпирическим опытом автора, а задается моделирующей функцией мифа детства как культурного кода и корректируется установками национальной ментальности.

# Глава 3
# ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ДЕТСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ РЕАЛИЗМА

Романтизм осмыслил ценность детства, выявил психологическую потребность человека уйти от жестокой реальной действительности в идиллический мир, открыл социальный, этический, экзистенциальный и эстетический аспекты темы детства. Благодаря романтикам детство и судьба ребенка для человека XIX в. предстают мерилом ценностей общества. В то же время своеобразный детоцентризм романтического мифа детства препятствовал исследованию онто- и социогенеза ребенка. Идеализация детства, характерная для литературы романтизма, в психологическом плане приводила к чрезмерному субъективизму и отрыву от реальной действительности, результатом которого часто оказывалось состояние фрустрации при несовпадении идеала с реальным миром.

Кризис романтизма положил начало исследованию жизни ребенка в его взаимодействии с социумом и постоянном развитии. Так тема детства стала одной из центральных тем реалистической литературы XIX в. Осмысливая проблему детства и ребенка, писатели-реалисты учитывали предшествующую литературную традицию, в первую очередь традицию романтизма. Созданный романтиками миф детства как потерянного рая определял направление художественного исследования проблематики детства в новой социокультурной ситуации, выполняя функцию культурного кода и определяя парадигму осмысления изменившейся действительности. При этом универсальный по своему характеру миф детства вступал в противоречие с эмпирической действительностью, и это противоречие определяло феноменологию детства в произведениях писателей-реалистов.

Отметим, что историческая ситуация в Англии и России, когда к осмыслению феномена детства обратились Ч. Диккенс и Ф. М. Достоевский, была разной, что определяло «проблемные узлы» их феноменологии. Для Англии уже в первой половине XIX в. было характерно бурное развитие капитализма, которое характеризовалось появлением фабрик и заводов с их беспощадной эксплуатацией рабочих, в том числе детей, а также кризисом семейных отношений. В России отмена крепостного права в 1861 г. ускорила сословную дифференциацию общества; дискуссии о путях развития страны между славянофилами и западниками, позднее между демократами и либералами включали обсуждение «детского вопроса», но в связи с проблемой воспитания и формирования личности, в том числе в семье; в большей степени,

чем в Англии, в огромной стране стоял вопрос о разных типах детства – дворянском, разночинском, крестьянском.

Разным был и литературный контекст, определявший традицию, в рамках которой формировалась индивидуально-творческая концепция детства Диккенса и Достоевского. Для Диккенса наиболее значимыми факторами влияния были просветительская теория Руссо и литература сентиментализма. Безусловно, он учитывал опыт поэтов «озерной школы», знал произведения о детях немецких романтиков, а также Х. К. Андерсена, В. Гюго, Ш. Бронте, в которых затрагивалась тема детства. Кругозор «гениального читателя» Достоевского был шире. В него входила вся мировая литература, в том числе произведения самого Диккенса, которые оказали на писателя большое влияние. Достоевский опирался и на опыт русской литературы в освоении темы детства, которое началось уже в 1840-е гг. в физиологических очерках натуральной школы, было продолжено в 1850-е гг. в автобиографической прозе С. Т. Аксакова «Детские годы Багрова-внука», Л. Н. Толстого «Детство. Отрочество. Юность», в романе И. А. Гончарова «Обломов» (глава «Сон Обломова»), в 1860-е гг. – в стихах Н. А. Некрасова «Плач детей», «Крестьянские дети» и др.

Следует отметить, что феноменология детства в творчестве любого писателя определяется не только совокупностью литературного, культурного и исторического контекстов, но и биографическими, прежде всего детскими, впечатлениями. Именно в детстве, в семье ребенком на подсознательном уровне усваиваются и стереотипы национальной культуры, и система ценностей, представленная в литературе, и отношение к внешнему миру, к современности. Из воспоминаний о собственном детстве писатель складывает – либо по принципу отталкивания, либо как притягательный образец – свою феноменологию детства. Сопоставление биографий Диккенса и Достоевского и феноменологии детства в их творчестве подтверждает этот тезис.

Родившийся в многодетной семье, Диккенс рано лишился отца, который в результате достаточно разгульного образа жизни был помещен в долговую тюрьму (особенности пребывания в долговой тюрьме Диккенс впоследствии изобразил в романе «Крошка Доррит»). Однако до заключения отец уделял сыну много внимания: водил в театр на спектакли «Макбет», «Ричард III», что способствовало развитию в ребенке интереса к актерской игре. Некоторые черты характера своего отца Диккенс воплотил в образе беззаботного весельчака мистера Микобера («Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим»). Диккенс писал Дж. Форстеру: «Я знаю своего отца как самого доброго и великодушного человека, который когда-либо жил в мире. Все, что я могу вспомнить о нем, будь это отношения с женой, детьми или друзьями, все выше всяких похвал. Со мной, как с больным ребенком, он проводил множество дней и ночей без утомления, но с терпением…» [257, с. 38].

Образованием будущего писателя занималась мать: она обучала сына латыни, прививала любовь к книгам, читала евангельские повествования. Как

отмечает Л. А. Полонский, «лет шести-семи от роду, Чарльз перечитал уже несколько книг, в числе которых были "Дон-Кихот", "Жиль Блас", "Робинзон Крузо", "Векфильдский священник", арабские сказки и т. д.» [168, с. 688]. Любимой книгой Диккенса был сборник сказок «Тысяча и одна ночь», образы и реминисценции из которых встречаются во многих произведениях писателя. Так, мошеннические проделки Квилпа с целью довести до банкротства и выселить маленькую Нелли вместе с дедом из магазина напоминают злые деяния героев плутовских сказок «Тысячи и одной ночи». Характер матери писателя угадывается в образах матери Дэвида Копперфильда и госпожи Никльби («Жизнь и приключения Николаса Никльби»).

Любящий отец, самоотверженная мать, мечтательность, обусловленная интенсивным чтением, – все эти детали детства Диккенса, наряду с культом семьи и семейного очага, характеризующим ментальность англичан, объясняют специфику феноменологии детства в его произведениях.

Несмотря на любовь и заботу родителей, детство Диккенса было трудным, собственно детства в полноценном понимании этого слова он не знал. Будущий писатель вынужден был уже в двенадцатилетнем возрасте работать на фабрике ваксы, чтобы помочь матери содержать многодетную семью, причем даже когда отец вышел из долговой тюрьмы, по настоянию матери будущий писатель продолжал работать на фабрике. Работа была нетрудной, но однообразной и потому утомительной: по 10–12 часов в день мальчику приходилось наклеивать ярлыки на банки с ваксой. Трудности закалили его, дали материал для творчества, знание жизни социальных низов. В то же время этот опыт наложил отпечаток на систему ценностей писателя: в большинстве романов Диккенса счастливый финал связан с обретением богатства, материальной независимости.

Вынужденное раннее взросление писателя было обусловлено и этноконфессиональным фактором, который проявился в нескольких аспектах. С одной стороны, в протестантской Англии была принята система воспитания, основанная на применении методов физического воздействия на ребенка. Мэри Уэллер, няня, маленького Чарльза постоянно наказывала, в том числе и заставляя ежедневно посещать богослужения, читать молитвы «в виде гимнов на сон грядущий» [45, с. 47] и представляя Бога в виде карающей инстанции. Впоследствии такое искажение духа религиозного вероучения привело Диккенса к мировоззренческому кризису, что отразилось в его поздних романах «Большие надежды», «Наш общий друг», «Крошка Доррит», «Лавка древностей».

С другой стороны, в основе протестантской системы ценностей лежит идея материального вознаграждения и накопления капитала и, соответственно, честного труда на протяжении всей жизни – именно эта идея обусловила жестокое, на первый взгляд, решение матери Диккенса отправить одиннадцатилетнего мальчика одного в Лондон, где он должен был устроиться на работу, а затем настоять на продолжении трудовой деятельности. Позднее этот

опыт отразится в произведениях писателя в мотиве жизнестойкости и упорства, которые характеризуют его маленьких героев во всех обстоятельствах.

Буржуазная революция, последующее развитие капитализма, отсутствие серьезных войн в Англии в XIX в. приводит страну к стабильности; бурное развитие железных дорог, рост городов, увеличение продолжительности жизни, благоустройство быта (открытие электричества, создание канализации и водопровода) характеризуют викторианскую Англию как эпоху всеобщего благоденствия, символом которой стал хрустальный дворец, построенный ко всемирной выставке в Лондоне в 1851 г., где в свое время побывали Диккенс и Достоевский. Однако рост преступности, проституции, безработицы и нищеты, появление работных домов, а также игорных домов, где люди оставляли последние деньги, демонстрировали оборотную сторону капиталистического города, которую тоже осознавал и описывал Диккенс: «Убогие домики, где выбитые окна заделаны тряпьем и бумагой и где в каждой комнате ютится по целому семейству, а подчас и по два и по три даже...», «грязь всюду» [67, т. 1, с. 253]. Опыт перенесенной в детстве жестокости, осмысление в зрелом возрасте благодаря работе репортером существенной разницы между богатыми, имеющими всевозможные блага, и бедными, обреченными на нищету, также объясняют феноменологию детства в творчестве Диккенса.

В творчестве Достоевского образы детства также имеют биографические и конфессиональные коннотации, но формируются под влиянием другой ценностной антропологии. Интерес писателя к образу ребенка восходит к детским впечатлениям, которые, по его мнению, определяют всю жизнь человека: «Без святого и драгоценного, унесенного в жизнь из воспоминаний детства, не может и жить человек... сомнения нет, что воспоминания и впечатления, и, может быть, самые сильные и святые, унесутся и нынешними детьми в жизнь» [71, т. 25, с. 172–173].

Как пишет О. Ф. Шульц, «светлым и драгоценным воспоминанием» у Достоевского было его детство в селе Даровом, которое в полной мере можно назвать счастливым. Оно включало «живые, резвые игры, жизнь на лоне природы в деревне, купанье, рыбную ловлю, одинокие мечтания в саду, роще и лесу, слушание сказок, семейное чтение, дружбу с братом, совместные с ним мечты о будущем, общие восторги литературой, светлые, сильные впечатления от прочитанного, пробуждающуюся уверенность в духовной мощи своего народа и многое другое, что дает ребенку семья, с нежно любящей детей матерью, с заботливым, хотя порою и вспыльчивым отцом...» [238, с. 117]

Несмотря на борьбу с постоянной нуждой, страх за будущее, раздражительность отца Михаила Андреевича и экзальтированность матери Марии Федоровны, родительский дом для будущего писателя оказался местом созревания его личности, определяющими свойствами которой станут отзывчивость и сопереживание людским невзгодам. Об этом Достоевский пишет в «Дневнике писателя» за 1873 г.: «Я происходил из семейства рус-

ского и благочестивого. С тех пор как я себя помню, я помню любовь ко мне родителей. Мы в семействе нашем знали Евангелие чуть не с первого детства. <...> У других, может быть, не было такого рода воспоминаний, как у меня» [71, т. 21, с. 134].

О том же вспоминает А. М. Достоевский, брат писателя: «...в семействе нашем принято было обходиться с детьми очень гуманно... нас не только не наказывали телесно, – никого и никогда, но даже я не помню, чтобы когда-либо старших братьев ставили на колени или в угол» [70, с. 67]. Это гуманное отношение проявилось, например, в том, что родители не решились отдать детей в гимназию, которая имела плохую репутацию из-за применения телесного наказания. Л. И. Сараскина отмечает, что «дети Достоевские не знали розог, как знал их, например, младший современник Федора Михайловича Лев Толстой и его герой, Николай Иртеньев, дворянский отпрыск, на всю жизнь запомнивший учительскую линейку, и угол для стояния на коленях лицом к стене, и свой стыд, свое отчаяние, свою ненависть к унижавшим его воспитателям. Достоевский – редкий, может быть единственный, представитель русской классической литературы, который не был бит в детстве» [187, с. 68].

Гуманное воспитание проявилось и в том, что детей образовывали в литературном смысле – читали святоотеческую, житийную литературу, Евангелие, произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Н. М. Карамзина и других авторов. Большое влияние на Достоевского оказало творчество Ф. Шиллера, которого он «читал до заучивания наизусть» и у которого впервые встретил идею золотого века. В трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» Шиллер писал, что все народы, у которых есть история, имеют свой золотой век, точно так же и человек имеет состояние невинности, рая, золотого века. Эту идею Достоевский впоследствии положил в основу своей антропологии детства.

В контексте гуманного воспитания в духе высокой морали и благочестия тем более сильное впечатление на Достоевского произвели увиденные им впервые случаи насилия и жестокости. Так, не будучи десяти лет от роду, он стал свидетелем изнасилования пьяным малолетней девочки. От полученных травм девочка скончалась, истекая кровью. Этот случай произвел особое впечатление на мальчика: «...из романа в роман будет преследовать Достоевского сюжет замученного ребенка – несчастное дитя будет являться ему и в снах Свидригайлова, и в галлюцинациях Ставрогина, и в черновиках к "Подростку"» [187, с. 72]. В пятнадцать лет Достоевский увидел на улице жестокое избиение пьяным егерем ни в чем не повинного ямщика и лошадей – впоследствии эти впечатления наталкивают писателя на мысль о страдании русского человека от своих пороков, о наличии «ада в душе».

Известно также, что радикальный духовный и мировоззренческий переворот в сознании Достоевского произошел после пережитой 22 декабря 1849 г. инсценировки смертной казни, к которой он в числе других участников кружка Петрашевского был приговорен, и последовавшей после этого

многолетней каторги и ссылки. Отказ от идей революционного насилия, глубоко личностное восприятие евангельского учения о самопожертвовании во имя ближних стали основанием философской системы Достоевского, в которой центральное место занимает проблема детства, разработанная писателем в рамках оригинальной интерпретации христианской антропологии.

Разный биографический опыт, разные культурные, литературные и конфессиональные традиции определили отличия в феноменологии детства, сущность художественной антропологии английского и русского писателей и специфику переосмысления мифа детства в их творчестве.

В данной главе будут рассмотрены феноменология детства в произведениях Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского и образно-мотивная структура феномена детства как отражение авторской художественной антропологии. Для анализа выбраны произведения, написанные от лица безличного повествователя, который, по словам Ж. Женетта, тяготеет «к внутренней фокализации в силу простой своей склонности (если здесь вообще можно говорить о склонности) к сдержанности и к соблюдению "свободы" своих персонажей, по Сартру, т. е. их неведения» [82, с. 213]. Использование безличного повествователя делает нарратив объективным, но необъективированным, а потому, повторим, дает возможность охарактеризовать структуру феномена детства в сознании писателя.

## 3.1. Демифологизация детства в творчестве Ч. Диккенса: обогащение мотивно-образной структуры феномена детства

Как уже было сказано выше, осмысление детства и оформление его в культурный миф в творчестве романтиков имело большое значение для литературы XIX в. Миф детства определяет в литературе реализма и в творчестве конкретных писателей парадигму восприятия и осмысления действительности. В то же время индивидуально-творческая разработка темы детства в соответствии с новой эстетикой, а также личным биографическим опытом усложняет представление о детстве, что приводит к уточнению структуры и обогащению мотивно-образной системы феномена детства.

Одним из первых писателей, в творчестве которого переосмысление мифа детства приводит к формированию новой художественной антропологии на уровне феноменологического исследования, является Ч. Диккенс.

Тема детства проходит через все творчество Диккенса. Ребенок занимает едва ли не центральное место в его картине мира, акцентируя не только социальные, но и морально-нравственные проблемы человека XIX в. Использование таких категорий, как «детство», «детский», «ребенок», является по-

стоянным в его произведениях. Будучи неравнодушным к судьбе детей в Англии, писатель занимал активную позицию, требовал изменения отношения общества к ребенку. Произведения Диккенса, как и у романтиков, основаны на противопоставлении мира ребенка и реальности окружающего мира. Вместе с тем Диккенс постепенно углубляет осмысление этого противопоставления, показывая, что оно объясняется не только разрушающим влиянием окружающей действительности, но и эгоцентричной позицией самого ребенка.

Уже первые произведения писателя – «Очерки Боза» ("Sketches by Boz") и «Посмертные записки Пиквикского клуба» ("The Pickwick Papers"), появившиеся в 1836 г., дают основание сделать вывод о том, что структура феномена детства в сознании Диккенса определяется романтическим мифом детства и лежащим в его основе мифом о золотом веке. С одной стороны, в «Очерках Боза» он феноменологически точно рисует жизнь самых бедных слоев населения. Сам писатель на протяжении всей жизни выбирался из нищеты, поэтому ненавидел бедность, активно критиковал ее и жалел бедных людей, которые в силу своего социального положения не могли, согласно викторианскому закону, даже вступать в брак. Диккенс считал, что бедность является одним из страшнейших испытаний для человека. Вот как он описывает быт одной бедной семьи, которую английские социальные службы решили отправить в работный дом: «Было в комнате два-три стула, которые в лучшие свои дни стоили от восьми пенсов до шиллинга штука; был маленький некрашеный стол, пустой буфет в углу да кровать – из тех, что вечно встают дыбом, так что ножки у нее торчат в воздухе и вы можете либо стукаться о них головой, либо вешать на них шляпу; ни тюфяка, ни подушки, ни одеяла. <...> По другую сторону очага сидела мать с грудным младенцем на руках, который плакал, пока не засыпал, а чуть проснувшись, опять принимался плакать. <...> Дети время от времени жевали хлеб, да еще я отдавал им добрую половину обеда, который мне приносила жена; а женщина – та вовсе ничего не ела, и никто из них не ложился на кровать, и комнату за все время ни разу не подмели и не убрали» [67, т. 1, с. 82–83]. В картине бедности доминируют мотивы детского плача, нищеты, голода – именно судьба детей является главным обвинением капиталистической действительности.

Миф детства в «Очерках Боза» не только определяет видение ужасов жизни бедных семей, но функционирует в роли своеобразного фрейма восприятия действительности в целом: описывая, казалось бы, конструктивные изменения в различных районах Лондона, такие как рост численности населения в городе, развитие инфраструктуры, строительство заводов и т. д., писатель с грустью отмечает, что успехи цивилизации приводят к утрате «сердечной простоты, некогда отличавшей» [67, т. 1, с. 123] жителей английской столицы. Диккенс, пишет В. В. Ивашева, «находит страстные резкие слова для обличения бессердечия, жестокости и душевной опустошенности промышленников, коммерсантов, дельцов Сити» [97, с. 439]. Писатель мифологизирует историю английской столицы, актуализируя

такой компонент мифа детства, как любовь к прошлому как идеальному времени в его противопоставлении настоящему.

В «Посмертных записках Пиквикского клуба» прошлое как идеальное время предстает в описании «доброй старой Англии», воспоминание о которой овеяно в романе ностальгической грустью (обратим внимание на то, что в ностальгии по прошлому проявляется такая особенность английского национального характера, как консерватизм, приверженность традиции и недоверчивое отношение ко всему новому). Уже в этом произведении аксиологически значимой характеристикой героя для Диккенса становится такое качество, как «детскость», которое, будучи свойственным взрослому человеку, выступает в виде отступления от нормы и чудачества. В произведениях Диккенса много героев-чудаков, таких как мистер Пиквик («Посмертные записки Пиквикского клуба»), Смайк («Николас Никльби»), Мегги («Крошка Доррит»), «добрый ангел» мистер Пинч в («Мартин Чезлвит») и др. Этих героев за их непрактичность и неприспособленность к жизни окружающие считают «ненормальными». Но, как справедливо отмечает М. П. Тугушева, «чудак у Диккенса, существующий в холодном, враждебном и "безумном мире", – носитель человечности и особой мудрости сердца» [213, с. 205].

Детскость по Диккенсу – проявление целостного онтологического взгляда на человека и мир. В романе «Посмертные записки Пиквикского клуба» детскость характеризует не только персонажей, но и повествователя, проявляясь в такой особенности произведения, как изобилие английского юмора, который помогает героям противостоять разрушающему воздействию внешнего мира. Юмор автора и его героев, по словам Дж. Форстера, есть выражение особой творческой свободы и силы воображения писателя [257, с. 279].

Ценностные ориентиры мистера Пиквика и его спутников Сэма и Тони Уэллеров, Альфреда Джингля определяются такими утраченными в капиталистическом обществе качествами, как компетентность, ответственное отношение к своему делу, а также преданная дружба и любовь. Детскость мистера Пиквика помогает понять глубину чувств и переживаний героев. Отношение мистера Пиквика к миру и окружающим людям достаточно сдержанно, но полно искренности. Переживая неудачи, мистер Пиквик не теряет самообладания, а, как и его спутник Сэм Уэллер, сохраняет бодрость духа, сдерживая «бурное проявление страстей» [67, т. 2, с. 147].

Повествователь в романе предстает не только как внешний наблюдатель путешествия мистера Пиквика и его друзей. По проницательному суждению Достоевского, тайна юмора Диккенса, как и тайна юмора Сервантеса в «Дон Кихоте», кроется в антропологической проблеме сострадания [71, т. 28, ч. 2, с. 180]. Именно поэтому диккенсовская критика английской буржуазной действительности в его «комической эпопее» далека от жесткости сатиры, которая превращает мир в карикатуру, напротив, юмор писателя и его героев, пронизанный гуманным отношением к миру, воплощает детское – целост-

ное, простодушное и жизнерадостное восприятие мира. Детскость, таким образом, является определяющей особенностью текстового дискурса и стиля в романе, объединяя автора и его героев.

В душе мистера Пиквика и его друзей сохраняется детская непосредственность, сопряженная с доброжелательностью и взрослой солидностью. Этими своими качествами они противостоят пошлому и корыстному миру вокруг. Но, согласно Дж. Б. Пристли, Диккенс показывает не только физическое перемещение героев по Англии, но и их внутреннее ментальное движение. «Так, мистер Пиквик сперва кажется глуповатым и напыщенным старым ослом, который всего-навсего служит поводом для разного рода розыгрышей и шуток; но к моменту его благополучного водворения в Даличе он уже превращается в почтенного старого джентльмена» [175, с. 344]. Напротив, Д. Уолдер считает, что меняется не мистер Пиквик, а читательское представление о нем [274, с. 21]. На наш взгляд, уже в этом романе Диккенс осознает несовместимость детскости как нравственной доминанты личности и современного мира, проникнутого корыстью и практическим расчетом; детскость, таким образом, предстает прежде всего как идеальная ипостась личности. Это означает, что феномен детства в произведениях Диккенса отражает ценностную антропологию писателя, – детство показывается не только периодом онтогенеза человека, но образом его внутреннего состояния.

Феноменологический анализ романа позволяет определить структуру феномена детства в понимании Диккенса. Детство в представлении Диккенса включает «жизнерадостный блеск, веселье, не знающее удержу, искренность, не боящуюся холодной острастки, неувядающую надежду, мимолетную улыбку счастья» [67, т. 7, с. 114].

«Очерки Боза» и «Посмертные записки Пиквикского клуба» предопределяют дальнейшую антиномичность художественного мира Диккенса, в котором органично соединяются добро и зло, реальность и сказка, обыденность и мечта. Какой бы жестокой ни представала объективная действительность в произведениях писателя, она преодолевается авторской концепцией бытия, которую определяет идея конечной победы добра и справедливости. Во многом это объясняется верой Диккенса в нравственное воздействие литературы, которая формирует авторскую интенцию и характер разработки сюжета большинства произведений, где всегда присутствует элемент чуда, – между тем вера в чудо является свойством наивного, в данном случае детского, мировосприятия, носителем которого является сам автор.

В повести «Рождественская песнь в прозе» (“Christmas Carol”) из цикла «Рождественские повести» чудо мотивируется, с одной стороны, временем, когда совершаются события, с другой – сказочным допущением. Скруджу является призрак, помогающий ему увидеть свою подлинную сущность. Имя Скрудж созвучно слову screw, означающему холодный и равнодушный «скряга, брюзга, бездушный человек» [155, с. 348] (с выходом в свет «Рождественской песни» имя Скрудж стало нарицательным). Скрудж из

зависти и закрытости своего сердца к рождественской радости, как замечает Н. Г. Михновец, сознательно забыл обо всем на свете: «…о необходимости милосердного отношения к нуждающимся людям: и к клерку, замерзающему в его конторе, и к уличному мальчишке, попытавшемуся исполнить рождественскую песнь у двери его конторы; о родственных узах и об обязанностях по отношению к своему единственному племяннику-сироте, который несмотря ни на что пришел поздравить дядю с Рождеством; о своем компаньоне, умершем ровно семь лет тому назад» [150, с. 139]. Согласно Диккенсу, истоки такой холодности и эгоистического отношения к людям кроются в детстве: «…Скрудж был просто одиноким и заброшенным ребенком, единственным другом которого были герои его любимых книг – Али-Баба и Робинзон Крузо» [28, с. 23]. Благодаря трем духам Скрудж узнает об истинном отношении людей к нему. Осознав неизбежность адских мук и одиночества при сохранении подобного отношения к миру и людям, герой понимает необходимость внутренних изменений в себе: «…я знаю, что ты хочешь мне добра, а я стремлюсь к добру и надеюсь стать отныне другим человеком…» [67, т. 12, с. 76]. Другим человеком Скрудж становится, когда возвращается в реальность: Диккенс сообщает, что, проснувшись, Скрудж превращается в «доброго друга», «тороватого хозяина», «щедрого человека» [67, т. 12, с. 99].

Такое сюжетное завершение и нравственное изменение героя исследователи оценивают по-разному. Т. А. Боборыкина считает, что действительность, в которой оказался Скрудж, представляет собой сказочную идиллию доброго христианского мира [28, с. 138], несовместимую с реальной действительностью. Однако, на наш взгляд, Диккенс мотивирует такое перерождение героя, восстанавливая утраченный в его сознании образ невинного и чистого детства, что подтверждается следующим восклицанием Скруджа: «Я как новорожденное дитя!» [67, т. 12, с. 94]. Вера Диккенса в возможность духовно-нравственного перерождения личности основана на новозаветном представлении о человеке, которым, согласно Д. Уолдеру, определяется писательская интерпретация аксиологии детства [274, с. 114].

В то же время мотив духовно-нравственного изменения в «Рождественской песни» восходит к пасторальной традиции и через нее к фольклору. Благополучные развязки народных сказок утверждают силу смирения, мудрости и душевной чистоты, которые приводят к торжеству справедливости и победе добра над злом, причем, что характерно для английских сказок, благодаря вмешательству сверхъестественных существ. Пасторальная традиция сказывается в том утопическом идеале, который утверждает Диккенс: богатому, но одинокому и потому несчастному Скруджу в повести противопоставлены бедные, но счастливые благодаря гармоничной семейной жизни его племянник и клерк. Идиллическая модальность повествования определяется верой писателя в торжество милосердия и добра. Для нас важно отметить, что пасторальная составляющая «Рождественской песни» связывает произведение Диккенса с романтическим мифом детства в его интерпретации английскими поэтами-романтиками, в частности У. Блейком.

В рассказе «Сверчок за очагом» (“The Cricket of the Hearth”) из цикла «Рождественских повестей» Диккенс противопоставляет две семьи и два отношения к миру. Центром первой является «блаженный юный Пирибингл», объединяющий людей вокруг себя и воплощающий благополучие домашнего очага, основанного на любви. Не случайно второе название рассказа – «Сказка о семейном счастье» (“A Fairy Tale of Home”). Произведение строится на пересечении двух сюжетных линий – романтической идиллии детства и разрушении идеала. По словам Т. Н. Боборыкиной, структуру первого пласта рассказа образуют все элементы, символизирующие домашний семейный очаг, – ребенок, песенка сверчка и чайника, доверие и любовь членов семьи друг к другу [28, с. 60]. В центре этого семейного ядра находится Крошка, детская женственность которой олицетворяет красоту и тепло домашнего очага: «Они всегда показывали ее красивой и ясной, потому что они были духами семейного очага, которых всякая ложь убивает, и раз они могли знать только правду, то чем же была для них Крошка, как не тем деятельным, сияющим, милым маленьким созданием, которое было светом и солнцем в доме возчика?» [67, т. 12, с. 266].

Вторая сюжетная линия представляет собой историю разрушения семейного счастья. Если центральным мотивом первого пласта является жертвенная любовь, которую несет в себе Джон Пирибингл по отношению к слепой дочери Берте, то основной мотив второго сюжетного пласта заключается в супружеской измене. Однако благополучная развязка рассказа, переплетая две сюжетные линии, заставляет фабриканта мистера Теклтона переродиться из «некоего подобия людоеда в доброго друга и весельчака, подобно сказочному перерождению Скруджа» [28, с. 63]. Так детскость как вера в силу добра в идиллическом пространстве произведения помогает героям, Джону и Мэри Пирибинглам, противостоять невзгодам жизни и способствует духовно-нравственному перерождению отрицательного героя. Идиллическая картина увенчивается финальной сценой, в которой Теклтон просит прощения у мистера и миссис Пирибингл, а также торжеством, завершившимся праздничными танцами.

Торжество семейного очага в «Рождественских повестях», с одной стороны, мотивировано спецификой жанра, которая определяется мотивом чуда, сопутствующего празднику Рождества, с другой стороны, обусловлено влиянием мифа детства, конституирующим фактором которого является мотив семьи.

Семейной идиллии в структуре феномена детства противостоит мотив брошенности и оставленности ребенка. Это дает основание считать образ покинутого ребенка онтологически значимым в творчестве писателя [146, с. 74]. Истоки мотива покинутого ребенка объясняются самим автором в его известной речи «Больницы для бедных»: «Две угрюмые няньки, Болезнь и Бедность, приведшие сюда этих детей, присутствуют при их рождении, качают их убогие колыбели, заколачивают их гробики, насыпают холмики земли над их

могилами. Из ежегодного количества смертей в этом городе больше трети составляет смерть в противоестественно раннем, детском возрасте» [67, т. 28 с. 503]. Устойчивость мотива брошенности и оставленности детей свидетельствует о разрушении основной структурно-семантической составляющей мифа детства в сознании писателя, а также о кризисных явлениях в семье.

Мотив оставленности и покинутости связан с темой детского страдания, которая проходит через все творчество писателя. В его произведениях ребенок представлен в ипостаси либо сироты (Оливер Твист), либо полусироты при потере одного из родителей (Флоренс Домби). Сиротство героя заставляет читателя погрузиться в мир детского страдания. С момента появления на свет ребенок в произведениях Диккенса обречен на страдание. Так, в романе «Приключения Оливера Твиста» ("The Adventures of Oliver Twist") мотив обреченности возникает уже в начале произведения: «Оливер громко кричал. Если бы мог он знать, что он сирота, оставленный на милосердное попечение церковных старост и надзирателей, быть может, он кричал бы еще громче» [67, т. 4, с. 14].

Ч. Диккенс наследует традицию романа воспитания, показывая процесс становления бездомного сироты Оливера в среде воров и мошенников – Фейгина, Клейпола, Сайкса, безнравственный образ жизни которых порожден алчной моралью капиталистической Англии, где нет места ни для дружбы, ни для взаимовыручки, ни для любви. Но Диккенс и в этом романе исходит из своего убеждения в силе добра: Оливеру удается сохранить лучшие качества, и именно детскость как воплощение целостного взгляда на мир помогает ему противостоять разрушительным обстоятельствам.

Характерной чертой романа является незримое присутствие автора в лице повествователя, который, по утверждению И. М. Катарского, «неоднократно обращается и к читателю, как к интимному собеседнику, обращается и к своим героям, как к живым лицам, сопровождает свой рассказ эмоционально-лирическим комментарием» [115, с. 109]. Такой «взволнованный рассказ о чувствах ребенка» [115, с. 109], преследуемого толпой, в дальнейшем станет основой детского нарратива – этот прием Диккенс будет использовать в зрелом творчестве для погружения читателя в мир детских переживаний. В то же время автор как демиург вымышленного мира словно берет на себя функции защитника, не позволяющего погибнуть ребенку.

Во многих романах Диккенса присутствует мотив вынужденного раннего взросления. В романе «Лавка древностей» ("The Old Curiosity Shop") сирота Нелл и ее дед становятся жертвами злобного ростовщика Квилпа. В этом романе писатель не просто противопоставляет эгоистический мир корысти доброму миру простых отзывчивых людей, а изображает детский героизм, развивая, таким образом, мотив раннего взросления. Маленькая Нелл кажется физически слабой, но в сложных жизненных обстоятельствах проявляет внутреннюю силу. Желая уберечь деда от страсти к картежным играм, воровству, а также от преследований карлика Квилпа, маленькая Нелл пуска-

ется с ним в бега. Девочка в романе «Лавка древностей» олицетворяет собой не беззаботное дитя, а типичного для Диккенса героя-ребенка, у которого с раннего детства развиты чувство ответственности за ближних и непреодолимая тяга к добродетели. Развязка романа, в которой центральное место занимает смерть Нелл, кажется, на первый взгляд, трагичной. Однако смерть героини сквозь призму аксиологичности детства может быть интерпретирована иначе: доброта, трудолюбие и жертвенность Нелл настолько безграничны, что автор посчитал необходимым сохранить ее земное существование только ради спасения жизни деда, поэтому вскоре после выполнения своей жертвенной миссии Нелли умирает. Подвижничество и жертва Нелли носят искупительный характер, и эта коннотация придает особый смысл финалу, выявляя христианскую доминанту в феноменологии детства у Диккенса.

Важно отметить, что в разработке сюжета и характеров героев проявляются черты английской ментальности: раннее сиротство, постоянная жертвенная забота о дедушке, скитания и бездомье, безусловно, непосильны для Нелл, не приспособленной к жизни, которую ей пришлось вести вместе с дедом, между тем героиня обнаруживает редкую стойкость и мужество, умение терпеливо сносить все трудности, черпая силы в любви и чувстве долга. При этом трудности не ожесточили маленькую Нелл, напротив, проявили в ней нечто неземное, ангельское. Можно предположить, что Диккенс переосмысливает в русле христианской антропологии мотив ангельской чистоты и невинности ребенка, характерный для романтического мифа детства, и в то же время проецирует на героиню значимые для англичан эпохи королевы Виктории черты характера – невозмутимость, самообладание, умение противостоять трудностям.

Детскость в ее христианском осмыслении характеризует и другие женские образы Диккенса, в которых писатель ценит не ум и образование, а прежде всего чистоту, доброту, невинность и способность к самопожертвованию. Некоторые исследователи, в частности Ф. Донован, связывают эти образы с Мэри Хоггарт – сестрой жены Диккенса Кэтрин Хоггарт [253, с. 87] (именно после ее смерти у писателя появляется замысел романа «Лавка древностей»). Однако независимо от биографического контекста образы девочек в произведениях Диккенса, воплощая идеал подлинной женственности, вносят дополнительный акцент в феномен детства и в понимание детскости. Маленькие Нелл («Лавка древностей»), Доррит («Крошка Доррит»), Маделин Брей («Жизнь и приключения Николаса Никльби»), Флоренс Домби («Домби и сын») – все они посвятили себя и свою жизнь жертвенному служению близким. Мотив раннего взросления, таким образом, осмысливается не столько в социальной, сколько в аксиологической проекции – как необходимость для ребенка брать на себя ответственность и самостоятельно принимать решения.

Феноменология детства в романе «Лавка древностей» и в целом в раннем творчестве Диккенса соотносится с мифом детства, но пропущенным в сознании писателя через призму христианской аксиологии. Безусловно,

в восприятии детства сказывается влияние как сентименталистской традиции, так и английской ментальности. Понимание феноменологической установки Диккенса позволяет опровергнуть некоторые исследовательские стереотипы, закрепившиеся в диккенсоведении.

Так, во многих исследованиях ранний период творчества писателя получил название вульгарно-оптимистичного, поскольку, по ироническому замечанию Г. К. Честертона, Диккенс изображает подлинную радость бедняков [229, с. 241] на грани счастья и страдания. Действительно, для ранних произведений Диккенса характерен юмористический стиль повествования, а в сюжетостроении ощутимо влияние идиллической составляющей мифа детства: разоблачение зла и жестокости Билла Сайкса, еврея Феджина и других разбойников и благополучное возвращение Оливера к тете Розе Мэйли («Оливер Твист»); заключение учителя-деспота мистера Сквирса, наказание мошенника Ральфа Никльби и обретение Николасом Никльби благополучия («Жизнь и приключения Николаса Никльби»); счастливый брак Джо Уиллет с Долли Габриэль, Эдварда Честера с Эммой Хардейл («Барнеби Радж») – такая благополучная развязка, в которой сочетаются мотивы наказания и вознаграждения, не только демонстрирует торжество добра над злом, но и уверенность писателя в жизнеспособности идеала семьи как одного из ключевых слагаемых английской культуры.

Трудно согласиться и с утверждением, что, «реалистически рисуя тяжелую жизнь» героев, писатель «отступает от реализма, сохранив "ангелоподобность", "идеальность" и внешности, и внутренних качеств героя на протяжении всех его испытаний» [115, с. 71]. На наш взгляд, нужно говорить не об отступлении от реализма, а о своеобразии диккенсовского художественного мира, о влиянии романтического мифа детства, переосмысленного через призму английской ментальности и христианской антропологии.

Влияние мифа детства и через него мифа о золотом веке проявляется и в описаниях природы, которая у Диккенса всегда противопоставлена городской цивилизации. Будучи писателем сугубо городским, Диккенс хорошо знал угнетение, лихоимство, жестокость, жертвой которых становится житель города. Диккенс считал, что городская жизнь способствует формированию ложных идеалов и развращению нравов ребенка, о чем заявляет в переписке с Джоном Форестером, противопоставляя «скромную, тихую, безмятежную красоту покинутой деревни» «городским глашатаям» [67, т. 29, с. 266]. Усвоенная романтиками сентименталистская парадигма определяет сюжетостроение ранних романов писателя, проявляясь в решении героев покинуть город и вернуться к естественной природе. Так, Николас Никльби отвозит умирающего Смайка в деревню, где предается воспоминаниям о своей молодости: «В такие минуты Николас, почти бессознательно поддаваясь власти старых воспоминаний, показывал какое-нибудь дерево, на которое он сотни раз взбирался, чтобы взглянуть на птенцов в гнезде, и сук, с которого окликал, бывало, маленькую Кэт, стоявшую внизу, испуганную высотой,

на какую он поднялся, но самым своим восхищением побуждавшую его лезть еще выше. Был здесь и старый дом, мимо которого они проходили ежедневно...» [67, т. 6, с. 415–416]. Мотив памяти связывается с образами ребенка, природы, сельского дома. В своей совокупности этот образно-мотивный комплекс входит в структуру феномена детства в раннем творчестве Диккенса.

Внедряя описания природы в свои произведения, Диккенс воссоздает руссоистский идеал естественной природы. Закономерно, однако, что этот идеал Диккенс, следуя за Руссо, связывает с детством, поскольку именно в ребенке изначально присутствует свежесть восприятия красоты мира. Так, в рассказе «Первое мая» Диккенс, описывая праздник весны и отмечая тоску взрослого человека по красоте природы, акцентирует, следуя за поэтами-романтиками, специфику детского воображения, расцвечивающего мир, и с грустью констатирует утрату этой способности и радостного мироощущения по мере взросления: «Но что эти темные леса, шумные потоки и живописные долины, созданные щедрой природой для услады глаз и пленения чувств человеческих, по сравнению с теми картинами, которые окружали нас в детстве? То были поистине волшебные картины, ибо детское воображение наделило их красками ярче радуги и почти столь же преходящими!» [67, т. 1, с. 237]. Оппозиции детское/взрослое, сельское/городское, природное/цивилизационное определяют авторскую парадигму осмысления действительности. Утрата детской беззаботности и восприятия мира как чуда, по Диккенсу, есть в равной степени результат взросления человека и стремительного развития цивилизации: «Да, солидность и деловитость давным-давно уже сделались нам присущи, и весенние пляски показались нам ниже нашего достоинства, мы их прекратили, и постепенно они стали достоянием одних лишь трубочистов» [67, т. 1, с. 237].

Природа в творчестве Диккенса символизирует антропологические истоки человека. Не случайно еще в «Очерках Боза» переписчик перед смертью просит мать похоронить его не в «тесном, душном» Лондоне, а в «открытом поле» [67, т. 1, с. 101]. Напротив, городское пространство воспринимается как мертвая территория, где рядом с разрушенными домами, затхлой водой, грязью и крысами вынужден жить ребенок, самим своим существом связанный с природой и противостоящий миру цивилизации. В романе «Оливер Твист» читаем: «Сначала они шли по самым людным и густонаселенным кварталам города, а затем, свернув в узкую улицу, еще более грязную и жалкую, чем те, какие они уже миновали, они приостановились, отыскивая дом, являвшийся целью их путешествия. По обеим сторонам улицы дома были большие и высокие, но очень старые и населенные бедняками. <...> Некоторые дома, разрушавшиеся от времени и ветхости, опирались, чтобы не рухнуть, на большие деревянные балки, припертые к стенам и врытые в землю у края мостовой. <...> В сточных канавах вода была затхлая и грязная. Даже крысы, которые разлагались в этой гнили, были омерзительно тощими» [67, т. 4, с. 53]. Диккенс не просто констатирует контраст между сельской и городской жизнью, как это делал Руссо, но приходит к пониманию

того, что в условиях буржуазного общества идиллия мифа детства невозможна. Ирония, явственная в приведенном отрывке, фиксирует сложную гамму авторских переживаний – от сожаления об утраченном рае до признания его относительности и преходящести.

В литературоведении достаточно устойчивым является представление об эволюции Диккенса-писателя, в частности о наличии двух периодов в его творчестве – оптимистического раннего и пессимистического позднего. Действительно, романы, написанные Диккенсом после «Дэвида Копперфильда», не несут следов прежней всеобъемлющей доброты, а «веселое сентиментальное представление о человеке как будто потускнело» [229, с. 215]. В этой регрессии добра Д. Фангер видит значительный прогресс темы зла [256, с. 68] в творчестве Диккенса: мистер Грэдграйнд в «Тяжелых временах» остается чванливым и своенравным человеком даже после нравственного изменения сына Тома и его признания в ограблении банка; этого не происходит даже в романе «Крошка Доррит», где героиня выходит замуж за бескорыстного Артура Кленнема после раскрытия его тайны, а злодей мистер Мердл совершает суицид.

На наш взгляд, продуктивнее говорить о том, что жизненные наблюдения Диккенса вступают в противоречие с парадигмой романтического мифа детства и постепенно разрушают ее. Об этом свидетельствует развитие старых и появление новых мотивов в структуре феномена детства в сознании писателя, что приводит к демифологизации детства как рая и воплощения беззаботной идиллии. При этом признаки такого усложнения и, соответственно, постепенного разрушения мифа детства проявлялись уже в ранних романах Диккенса, в частности в том, что в структуре феномена детства появляется мотив денег, успеха и капитала.

Мотив раннего взросления, как уже говорилось, является одним из ключевых в структуре феномена детства в творчестве Диккенса. Однако в ранних романах взросление детей, как правило, обусловлено такими факторами, как сиротство и среда: сирота Оливер Твист рано взрослеет в силу своего вынужденного асоциального положения и бедности; Николас Никльби – в результате пребывания в деспотической школе мистера Сквирса.

В дальнейшем Диккенс все чаще представляет последствия, к которым приводит торжество идеи денег, успеха и капитала в сознании людей, показывает, как капиталистическая мораль с ее установкой на достижение материального благополучия становится одним из главных факторов, разрушающих чистоту и невинность ребенка – основополагающий структурно-семантический компонент мифа детства. Дети, которые с раннего детства впитывают в себя денежную идею викторианской Англии, готовы идти на любые поступки ради собственного успеха и выгоды. Постепенно они становятся алчными, скупыми, гордыми, как, например, Фанни Доррит, которая, мечтая о богатстве, печется исключительно о собственном престиже. Гордость, по словам Г. Гиссинга, становится одной из главных тем романа «Домби и сын» [259].

В романе «Домби и сын» (“Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation”) мотив раннего взросления и детского страдания обусловлен буржуазными устремлениями семьи: мальчик Поль «знает и понимает уже достаточно много для своего возраста», поскольку его отец мистер Домби воспитывает сына в духе времени, мечтая сделать из него богатого наследника. Нравственные страдания мальчика, обусловленные познаваемой им жестокостью буржуазно-экономических отношений, приводят его к ранней смерти. Роман «Домби и сын», в котором ребенок становится жертвой идеи денег, успеха и капитала, свидетельствует о переакцентуации мотивной структуры феномена детства в творчестве писателя.

Советские литературоведы, в частности Н. П. Михальская, уделяли внимание таким факторам в творчестве Диккенса, как обличение социальной несправедливости, морализм и восхваление «трудолюбия простого человека» [149, с. 3], критикуя аксиологический и конфессиональный компоненты художественной антропологии писателя, в числе которых родительский комплекс в отношениях «ребенок – взрослый». На наш взгляд, морализм поздних произведений Диккенса направлен на критику жестокого обращения с детьми, обусловленного протестантским взглядом на ребенка как на «сатанинское отродье» [45, с. 209] и обузу для родителей, а также попустительского отношения к детям, связанного с развитием городской цивилизации. О лицемерии и противоречивости современной системы воспитания в семье Диккенс пишет в письме Фрэнку Стоуну от 13 декабря 1858 г.: «Половина всего зла и лицемерия, что существует в христианском мире, проистекает (на мой взгляд) из упорного нежелания признать Новый завет учением, имеющим свою собственную ценность, из стремления насильственно сочетать его с Ветхим заветом, а это служит источником всяческого переливания из пустого в порожнее и толчения воды в ступе» [67, т. 30, с. 112].

Противоречие между двумя взглядами на воспитание, в результате которого ребенок становится нравственным инвалидом, определяет феноменологию Диккенса и свидетельствует об усложнении структуры феномена детства. Так, юный Николас Никльби оказывается жертвой деспотической системы воспитания в школе в Деттбойс-Холле; Мартин Чезлвит страдает от лицемерия Сета Пекснифа и стремления его племянника Джонаса заполучить наследство Энтони Чезлвита; Эдвин Друд – жертва амбиций его дяди Джаспера.

Здесь стоит разграничить два подмотива, определяющих феномен детства в произведениях Диккенса, в равной степени отражающих процесс разрушения мифа детства: социальная жестокость, обусловленная условиями жизни, и жестокость, проявляющаяся в семье. Первый подмотив имеет место, когда ребенок после кончины родителей вынужден столкнуться с жестоким миром; второй – в семье, где к детям применяются как физические, так и моральные насильственные методы воспитания. На примере отношений между детьми и родителями Диккенс показывает разрушение идеального образа взрослого как важнейшего структурно-семантического компонента мифа детства.

Деспотизм взрослых по отношению к детям, «приправленный» показным религиозным пафосом, запечатлен в цикле рассказов «Церкви лондонского Сити» ("City of London Churches"), в котором писатель, основываясь на своих детских и взрослых впечатлениях, осмысливает состояние современной ему церковно-приходской жизни. Прогуливаясь по Лондону и вспоминая о том, как его «таскали на религиозные собрания, на которых ни одно дитя человеческое, исполнено ли оно благодати или порока, не способно не смежить очи» [67, т. 26, с. 99], Диккенс замечает, что ничего не изменилось со времен его детства. «Останки мертвых сограждан», прогнившие доски, разлагающееся железо, сукно, камень образуют смрад внутри церкви, в котором прихожанам невозможно ни стоять, ни тем более осуществлять религиозный культ. При этом священник произносит нравоучения, которые сам никогда не исполняет, а прихожане искушают своих детей различными мирскими предметами – игрушками, шариками. По мысли писателя, в этом внешнем опустошении обряда кроется опустошение внутреннее, где давно нет места подлинному религиозному чувству. Так Диккенс выражает одну из главных своих идей: в обществе ослабевают и формализуются искренние отношения между поколениями.

Таким образом, анализ феноменологии детства Диккенса отражает процесс демифологизации романтического мифа детства. В то же время очевидным представляется определяющее влияние парадигматики мифа детства на сознание писателя: основные структурно-семантические составляющие мифа детства воспроизводятся в структуре феномена детства в его произведениях. Но феноменологический опыт «достраивает» образ детства, выявляя и конкретизируя антиномичность идеальной нормы и реальной действительности. При этом идеальные ценности, явленные в мифе детства, не утрачивают своей значимости в сознании Диккенса, а выступают призмой восприятия мира.

## 3.2. Ремифологизация детства в произведениях Ф. М. Достоевского

Известно, что Ч. Диккенс был одним из любимых писателей Ф. М. Достоевского; следы диккенсовского влияния присутствуют во многих, особенно ранних, его произведениях. Однако именно поэтому очевидны отличия между ними, прежде всего в осмыслении интересующей нас проблемы детства. Иной биографический опыт, культурно-исторический и конфессиональный контекст обусловили иную структуру феномена детства в произведениях Достоевского.

Феноменология детства в произведениях Достоевского определяется спецификой «реализма в высшем смысле» – уникального творческого метода

писателя. Попыткам раскрытия сущности данного метода посвящено множество статей и монографий современных исследователей – В. А. Викторовича, Т. А. Касаткиной, К. А. Степаняна и других авторов. Все они ссылаются на знаменитые слова Достоевского из письма Н. Д. Фонвизиной: «…если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [71, т. 28, ч. 1, с. 176]. Личность Иисуса Христа Достоевский считает своим идеалом и вводит его образ в свою ценностную антропологию, трансформируя в соответствии с ним миф детства.

Для нас представляет интерес замечание В. В. Иванова о том, что с точки зрения антропологии реализм опирается на «проникновение», под которым понимается «некий transcensus субъекта, такое его состояние, при котором возможным становится воспринимать чужое “я” не как объект, а как другой субъект. <…> Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением, чужого бытия: “Ты еси”» [92]. Онтологическое понимание любви к человеку, восприятие его таким, каков он есть в реальной жизни, легло в основу ценностной антропологии Достоевского.

Феноменологический подход, применяемый к произведениям Достоевского, позволяет не просто анализировать и проводить интерпретацию характера и поступков героев произведений писателя, а вынуждает осваивать их внутреннюю сущность на основе выявленных феноменов в текстах. При этом в отличие от Диккенса, чья феноменология детства несет следы влияния мифа детства даже тогда, когда направлена на его разрушение, Достоевский, по существу, производит ремифологизацию детства, но в рамках, с одной стороны, своей ценностной антропологии, в основе которой лежит христианский взгляд на ребенка и человека, с другой стороны, в контексте «почвеннической» идеи, с которой сопряжен идеал детскости. Именно народ, согласно Достоевскому, является носителем простоты и непосредственности, которая заключается в детскости. В этом смысле идея почвенничества, противостоящая западничеству, согласно утверждению Г. Померанца, синонимична романтизму, возникшему как ответный противовес европейским течениям Нового времени, обусловленным буржуазными революциями [169, с. 245].

Следует отметить, что Достоевский обращается к художественному осмыслению недворянского детства, создав многочисленные образы униженных и оскорбленных детей, поставив проблему «случайного семейства».

Для анализа феноменологии детства в творчестве Достоевского и выявления структуры феномена детства в сознании писателя обратимся (как и в случае с произведениями Диккенса) к произведениям, в которых детство и ребенок показаны с точки зрения безличного повествователя.

Как и у Диккенса, в галерее образов Достоевского детям принадлежит особое место. Это обусловлено, с одной стороны, тем, что у Достоевского была особая предрасположенность к детям, он мог легко «войти

в миросозерцание детей» и даже на какой-то момент, как пишет А. Г. Достоевская, «сам становился ребенком» [69, с. 293], с другой стороны, высокой аксиологической значимостью ребенка в его сознании. В романе «Идиот» Достоевский устами князя Мышкина говорит о том, «что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет. О боже! Когда на вас глядит эта хорошенькая птичка, доверчиво и счастливо, вам ведь стыдно ее обмануть! Я потому их птичками зову, что лучше птички нет ничего на свете» [71, т. 8, с. 58]. В этих словах явственно звучит христианский мотив умиления – любви к ближнему, в то же время они свидетельствуют о восприятии Достоевским детства и ребенка как основного нравственного критерия оценки мира взрослых. Чистота и невинность ребенка воплощают христианский идеал душевной чистоты и естественности.

В то же время эйдетический анализ произведений Достоевского выявляет двуипостасность образа ребенка в творчестве писателя. Согласно В. А. Михнюкевич, «для Достоевского ребенок – это "образ Христов на Земле"» [151, с. 22], поэтому писатель неоднократно подчеркивает божественную мудрость, присущую детям: «Он (ребенок), еще не умея связать двух мыслей, великолепно иногда понимает самые глубокие жизненные вещи. Один ученый немец сказал, что всякий ребенок, достигая первых трех лет своей жизни, уже приобретает целую треть тех идей и познаний, с которыми ляжет стариком в могилу» [71, т. 22, с. 9]. Однако дети в творчестве Достоевского далеко не всегда проявляют непосредственность и чистоту, а, скорее, наоборот, дискредитируют ее, что «будто бы вступает в противоречие с художественно-философской идеализацией писателем ребенка» [151, с. 27]. Сам Достоевский уже в «Бедных людях» относит таких детей к «злым», т. е. к детям жестоким, не почитающим родителей и способным на преступление. Т. А. Касаткина видит в этих образах мотив покинутости: «"Злые дети", оказывается, – то же самое, что "бедные люди". Люди бедные потому, что дети злые. Люди сами себя делают несчастными, покидая и забывая друг друга» [112, с. 104].

Романтическое противопоставление мира идеального и реального преломляется в творчестве Достоевского в рамках его представления о золотом веке. В этом отношении, согласно В. А. Михнюкевич, Достоевский близок средневековой традиции понимания детства как образа рая [151, с. 21]. Обретение рая, по Достоевскому, возможно только при соединении людей во имя братской любви. Как пишет Н. Ф. Буданова, «пути преобразования мира писатель видит... прежде всего в "переустройстве" души человеческой – в духовном возрождении как отдельного человека, так и нации в целом» [40, с. 231]. Идеал, таким образом, в творчестве Достоевского становится реальностью, а миф – действительностью.

К. А. Варовой замечено, что золотой век в поэтике Достоевского «существует в трех временных перспективах: фрагментарно в границах психической жизни отдельных людей как мечта; во время сна – как образ, который проходит трансформацию от целостности до распада; как идеальное, как часть

сознания, которая служит опорой и ориентиром для следования принципам любви в жизни отдельного человека и утверждения этого принципа в истории человеческого рода» [41]. Именно образы Я-идеального помогают реализовать онтологичность детства и ребенка в творчестве Достоевского. Это фантастическое «детское воображение даже по природе своей» [71, т. 25, с. 187] делает произведения Достоевского близкими романтической традиции.

Ф. М. Достоевский утверждает, что для обретения рая важно не только изменять себя, но еще и служить другому человеку, находящемуся рядом, т. е. ближнему. Поэтому мотив любви становится центральным звеном переосмысленного мифа детства в художественной антропологии писателя. У Достоевского любовь, основанная на жертвенном служении ближнему, в конечном счете должна привести человечество не просто к перерождению, а к братскому воссоединению. Об этом писатель говорит в рассказе «Сон смешного человека», продолжая «романтическое открытие ребенка как поэтического антипода антипоэтического рассудка» [169, с. 237].

В контексте данной системы ценностей трагические судьбы детей становятся у Достоевского обвинением обществу, деформирующему прежде всего детские души, разрушающему их идиллическое состояние невинности.

Как и у Диккенса, важным элементом структуры феномена детства в творчестве Достоевского является мотив раннего взросления. Раннее взросление, как правило, обусловлено смертью родителей (князь Мышкин в романе «Идиот») или распадом семьи (Нелли в романе «Униженные и оскорбленные»). Поэтому, как пишет В. Н. Захаров, в произведениях Достоевского «нет изображения веками нажитых семейных форм частной жизни, его герои зачастую не имели и не имеют семьи, а если она и есть, то была или стала “случайной”; родственные чувства героев обесчеловечены социальными (в большинстве случаев – имущественными) отношениями» [87, с. 125]

Основу художественной антропологии Достоевского составляет борьба между эгоистическими влечениями человека и его стремлением к достижению духовно-нравственного идеала. Когда человек в результате неправильного выбора стремится к пороку, это приводит к антропологическому кризису, который заставляет страдать невинного. В роли невинного всегда выступает ребенок.

Мотив детского страдания присутствует во многих произведениях Достоевского. Его наличие в мире, согласно писателю, обусловлено прежде всего онтологией зла. Чаще всего ребенок становится жертвой физического или духовного насилия. Так, в рассказе «Елка и свадьба» мотив раннего взросления и страдания связан с образом мальчика, который на детском рождественском балу сталкивается с сословным неравенством, определяющим отношения взрослых. Происшествие, которое описывает Достоевский, противоречит самому духу Рождества как праздника всеобщей любви и милосердия. Для взрослых праздник, отмечает повествователь, лишь повод и возможность решать иные проблемы, чисто меркантильного свой-

ства. Отношение хозяев к детям определяется их сословным статусом: раздавая подарки детям, они учитывают статус родителей, в результате самая богатая девочка, имевшая триста тысяч рублей приданого, получила дорогую куклу, а сын гувернантки – служившей у хозяев бедной вдовы – простую книгу без картинок, но, как иронически отмечает повествователь, толковавшей «о величии природы, о слезах умиления и прочее». В отношениях между детьми такого разделения нет: бедный мальчик подружился с красивой девочкой, и вместе они «весьма усердно принялись наряжать богатую куклу» [71, т. 2, с. 97]. Однако богатый чиновник и потому «почетный гость» Юлиан Мастакович, возмечтав со временем жениться по расчету на дочери хозяев, «девочке с приданым», прервал детскую игру и загнал мальчика под стол, а потом начал выгонять его, присмиревшего до последней степени, и оттуда, как собачонку. Сословное неравенство разрушает идиллию детства, в результате переосмысливается мотив утраченного рая как один из структурно-семантических элементов мифа детства.

Вводя в хронотоп мифа детства мотив детского страдания, писатель не прорисовывает образ замученного ребенка, а делает его частью вывернутого наизнанку общества. Объясняется это тем, что, по мнению Достоевского, именно в детстве кроются зачатки не только будущей добродетели человека, но и его пороков. Так, в романе «Униженные и оскорбленные» Достоевский на примере сироты Нелли изображает пробуждение и созревание гордости и эгоизма в ребенке: «11 вчера и третьего дня, как приходила ко мне, она на иные мои вопросы не проговаривала ни слова, а только начинала вдруг смотреть мне в глаза своим длинным, упорным взглядом, в котором вместе с недоумением и диким любопытством была еще какая-то странная гордость. Теперь же я заметил в ее взгляде суровость и даже как будто недоверчивость» [71, т. 3, с. 277].

Иногда эта гордость проявляется в детской обиде (как у Нелли), которая превращается в уныние, способное довести человека до крайней степени отчаяния. Примером такого отчаяния может быть Ипполит Терентьев («Идиот»), который, будучи неизлечимо больным, находясь «в своей раздражительной обидчивости» и получая от нее «чрезвычайное наслаждение» [71, т. 8, с. 331], в восемнадцать лет совершает попытку самоубийства, чем доказывает свой постулат о том, что «люди и созданы, чтобы друг друга мучить» [71, т. 8, с. 328]. Нелли в романе «Униженные и оскорбленные», которую характеризует «болезненно впечатлительное и рано развившееся сердце», и раздражительный и обидчивый Ипполит в «Идиоте» – примеры детей, в которых происходит пробуждение зла.

Роман «Униженные и оскорбленные» близок к сюжетным мотивам романа Диккенса «Лавка древностей», однако именно поэтому очевидным является отличие между английским и русским писателями в разработке мотива детского страдания. Как уже говорилось выше, Диккенс в образе Нелл подчеркнул ее кротость, жертвенность, ангелоподобие. Достоевский в образе Нелли, которая, как и Нелл, растет в бедности и переживает недетские

впечатления и эмоции, впервые показывает результат «унижения и оскорбления», который видит в «эгоизме страдания». Нелли, в отличие от Нелл, глубоко травмирована своим недетским детством, ее психология – патологическая психология, которая проявляется в недоверии девочки даже к тем людям, которые любят ее и желают ей добра. Вынужденная просить милостыню на Вознесенском мосту в Петербурге, Нелли «таилась», замкнувшись в «гордость и недоступность» [71, т. 3, с. 299], и только смертельная болезнь помогла ей избавиться от ожесточения. «Эгоизм страдания», унижения паче гордости в характере Нелли – зерно образов демонических женщин в романах Достоевского. Для нас важно подчеркнуть, что, по Достоевскому, страдания и унижения разрушают душу ребенка. В таком осмыслении мотива проявляется характерное для писателя понимание русского человека – своевольного, бунтующего, находящегося на пределе своих душевных сил и на пороге преступления.

Характерной особенностью романа «Униженные и оскорбленные» является изображение Петербурга – огромного мрачного города, «в потаенных закоулках» которого «среди взбалмошного кипения жизни, тупого эгоизма, сталкивающихся интересов, угрюмого разврата, сокровенных преступлений, среди всего этого кромешного ада бессмысленной и ненормальной жизни» [71, т. 3, с. 300] разворачиваются трагические события романа. Будучи городским писателем, Достоевский понимал опасность крупного города, разрушающего гармонию человека с природой. В. Н. Топоров, анализируя внутреннее состояние героев «петербургского текста» Достоевского, среди отрицательных характеристик жителей этого города отмечает раздражительность, усталость, одиночество, мучительность, болезненность, мнительность, безысходность, бессилие, бессознательность, лихорадочность, нездоровье, смятение, уныние, отупление, напряжение, ипохондрию, тоску, скуку, хандру, сплин и т. д. [212, с. 313–314].

Достоевский считал город местом, оказывающим деструктивное воздействие на человека. Город в произведениях Достоевского становится топосом разрушения мифа детства. Не случайно большинство произведений писателя было написано в Старой Руссе – небольшом городе, где Достоевский мог спокойно работать, находясь вдали от цивилизации. На деструктивный характер городской среды, с одной стороны, и созидательность деревенской среды, с другой – указывает связь самых ярких детских впечатлений героев Достоевского с малым городом или деревней. Так, в романе «Униженные и оскорбленные» нарратор – писатель Иван Петрович вспоминает «золотое, прекрасное время» своего детства, когда «так резво, весело бились маленькие сердца». «Жизнь сказывалась впервые, таинственно и заманчиво, и так сладко было знакомиться с нею. Тогда за каждым кустом, за каждым деревом как будто еще кто-то жил, для нас таинственный и неведомый; сказочный мир сливался с действительным...» [71, т. 3, с. 178]. В рассказе «Сон смешного человека» природа предстает как воплощение золотого века:

«Высокие, прекрасные деревья стояли во всей роскоши своего цвета, а бесчисленные листочки их, я убежден в том, приветствовали меня тихим, ласковым своим шумом и как бы выговаривали какие-то слова любви. Мурава горела яркими ароматными цветами. Птички стадами перелетали в воздухе и, не боясь меня, садились мне на плечи и на руки и радостно били меня своими милыми, трепетными крылышками» [71, т. 13, с. 112]. В обоих описаниях очевидны отсылки к идиллическому образу природы и мотиву чуда в стихах поэтов-романтиков. Однако у Достоевского идеал природы осмыслен как антропологический идеал, центральное место в котором занимает идиллический образ ребенка: «И наконец, я увидел и узнал людей счастливой земли этой. Они пришли ко мне сами, они окружили меня, целовали меня. Дети солнца, дети своего солнца, – о, как они были прекрасны! Никогда я не видывал на нашей земле такой красоты в человеке. Разве лишь в детях наших, в самые первые годы их возраста, можно бы было найти отдаленный, хотя и слабый отблеск красоты этой. Глаза этих счастливых людей сверкали ясным блеском. Лица их сияли разумом и каким-то восполнившимся уже до спокойствия сознанием, но лица эти были веселы; в словах и голосах этих людей звучала детская радость» [71, т. 25, с. 112]. Детство как утраченный рай в художественной антропологии Достоевского переосмысливается как утопическое будущее человечества, основанное на идеях христианства.

Центральным понятием в структуре феномена детства у Достоевского является детскость. Как и у Диккенса, детскость может быть присуща не только ребенку, но и взрослому, которому, несмотря на влияние семьи и окружающей среды, удалось сохранить открытость и душевную чистоту. В отличие от Диккенса, Достоевский осмысливает детскость в русле национальной традиции, сближая детскость с поведением юродивых, несущих духовно-нравственный свет. Слово «юродивый» – «юродъ» (уродивый или просто урод – «оуродъ») в древности использовалось для обозначения безумного человека, тогда как в Священном Писании оно трактуется как «простец» или «незнающий»; на Руси словом «юродивый» обозначали того, кто «родился неправильно» [96, с. 232], человека, поведение которого с рождения отклоняется от норм, принятых в обществе. В Средневековье на Руси юродивых называли блаженными за их непосредственное мировидение и нравственную чистоту сердца.

К. А. Степанян, анализируя художественную антропологию Достоевского, отмечает значимость романа «Идиот», в котором «проблема юродства и безумия носит ключевой характер» [201, с. 157]. Детскость князя Мышкина, неоднократно отмечавшаяся в исследованиях достоевистов, объединяет его с образами Дон Кихота Сервантеса и мистера Пиквика Диккенса и входит в качестве ценностной доминанты в идеал «положительно прекрасного человека».

Вместе с тем Достоевский, связывая детскость с юродством и безумием, переосмысливает ее. С одной стороны, детскость, по Достоевскому, является источником созидательной доброты: наивность и непосред-

ственность князя Мышкина, поначалу вызывая насмешки и непонимание окружающих, напоминает им о ценностях христианства и постепенно обращает на путь добра. Наличие духовно-нравственного примера Достоевский считает особенно важным для детей. В этом отношении особенно значим рассказ князя Мышкина о бедной девушке Мари, которая болела чахоткой и «все ходила по домам в тяжелую работу наниматься поденно – полы мыла, белье, дворы обметала, скот убирала. Один проезжий французский комми соблазнил ее и увез, а через неделю на дороге бросил одну и тихонько уехал» [71, т. 8, с. 58]. Жертва насилия не встречает сострадания в окружающих: мать ее «выдала на позор» [71, т. 8, с. 59], «а в деревне все ее гнали и никто даже ей работы не хотел дать, как прежде. Все точно плевали на нее, а мужчины даже за женщину перестали ее считать, все такие скверности ей говорили». Подражая взрослым, деревенские дети «стали дразнить ее и даже грязью в нее кидали» [71, т. 8, с. 59]. Однако князю Мышкину удалось с помощью личного примера сострадания к девушке усмирить злой дух, царивший в детях по отношению к Мари: дети полюбили ее и стали заботиться о ней. Когда Мари, до последнего момента считавшая себя «великою преступницею», умерла, дети, неся гроб, плакали вместе со всеми. В то же время через детей князь, согласно утверждению А. В. Тоичкиной, «находит примирение и разрешение мучающих его душу чувств тоски и отчужденности от жизни. История о Мари оказывается и историей исцеления его (князя. – *А. Б.*) души через помощь другому, еще более несчастному» [210, с. 210].

С другой стороны, детскость князя Мышкина в сочетании с мотивом юродства позволяет говорить о том, что Достоевский понимает аксиологическую незавершенность образа героя и собственно категории детскости. Не случайно в рассказе князя фигурирует характеристика, данная ему швейцарским доктором Шнейдером: «Наконец Шнейдер мне высказал одну очень странную свою мысль, – это уж было пред самым моим отъездом, – он сказал мне, что он вполне убедился, что я сам совершенный ребенок, то есть вполне ребенок, что я только ростом и лицом похож на взрослого, но что развитием, душой, характером и, может быть, даже умом я не взрослый, и так и останусь, хотя бы я до шестидесяти лет прожил» [71, т. 8, с. 63]. Напряженность оппозиции «ребенок – взрослый» в этой характеристике выявляет не только ценность детскости как средоточия лучших человеческих качеств в их христианском понимании, но и ее ограниченность, показывая несоответствие аскетического идеала жизненным проявлениям реальных людей. Действительная, а не метафорическая психическая болезнь, к которой в финале романа приводит своего героя Достоевский, свидетельствует о демифологизации детскости в сознании писателя.

Ригористичность и утопичность христианского идеала преодолевается в образе Алеши Карамазова. Чистота и цельность облика Алеши сближает его с князем Мышкиным. Как писал А. Л. Волынский, «к чему бы он ни

прикоснулся, на всем он оставляет мягкий след своей душевной чистоты, своей нежной, юной правды» [48, с. 348–349]. Вместе с тем Алеша способен на духовный рост и взросление, которое, по мысли Достоевского, связано с пониманием сложной и противоречивой природы человека.

Ключевыми эпизодами, обозначившими начало взросления героя, стали исход тлетворного духа от тела старца Зосимы после смерти и чтение евангельского эпизода о чуде в Кане Галилейской. Присутствие тлетворного духа тела выступает и как дискредитация чуда, вера в которое присуща наивному сознанию ребенка, и как указание на земное происхождение святости, которая в реальном мире означает необходимость непрестанной нравственной работы человека над собой. В свою очередь, евангельский отрывок о чуде в Кане Галилейской, когда Христос на брачном пиру претворил воду в вино, открывает Алеше путь не только к «раскрытию всех противоречий и полярностей человеческой природы» [22], но и к радости всепрощения, о которой говорил ему старец Зосима. Сцена целования земли Алешей в конце первого тома является символом нравственного преображения героя, возвращения к земным истокам и обретения зрелости.

Важное место в осмыслении детства и детскости в романе занимает образ старца Зосимы, который многими исследователями признан высшим воплощением нравственного идеала в творчестве Достоевского. Старец «был лет шестидесяти пяти, происходил из помещиков, когда-то в самой ранней юности был военным и служил на Кавказе обер-офицером. Без сомнения, он поразил Алешу каким-нибудь особенным свойством души своей» [71, т. 14, с. 28]. Святость Зосимы проявляется в обретении им в результате жизненных испытаний кротости и смирении. Но главное достояние Зосимы – детскость как целостное восприятие другого человека, как мудрое умение прощать и понимание взаимной ответственности людей за грехи друг друга: «…все за всех виноваты» – этой мыслью старец призывает людей к братскому единению. «Чтобы переделать мир по-новому, надо, чтобы люди сами психически повернулись на другую сторону» [71, т. 14, с. 275], – говорит Зосима.

Мысли старца помогают Алеше понять и простить отца. «Несчастный, разнузданный и развратный старик», который упустил свою семью и ударился в сладострастие, Федор Павлович Карамазов вместил в себе, по словам В. В. Зеньковского, всю «карамазовскую низость» [91, с. 266]. Однако и он несет в себе скрытый потенциал духовного возрождения: «…развратнейший и в сладострастии своем часто жестокий, как злое насекомое, Федор Павлович вдруг ощущал в себе иной раз, пьяными минутами, духовный страх и нравственное сотрясение, почти, так сказать, даже физически отзывавшееся в душе его. <…> Вот в эти-то мгновения он и любил, чтобы подле, поблизости… был такой человек, преданный, твердый, совсем не такой, как он, не развратный, который хотя бы все это совершающееся беспутство и видел и знал все тайны, но все же из преданности допускал бы это все, не противился, главное – не укорял и ничем бы не грозил, ни

в сем веке, ни в будущем» [71, т. 14, с. 86-87]. Понимая двойственную сущность Федора Павловича, Алеша не предал отца, а любил его всем сердцем. В то же время идеалом для Алеши стал старец Зосима.

Образ старца Зосимы вписывается в хронотоп мифа детства как воплощение не только идеи нравственного преображения личности, но и значимой для Достоевского идеи отца как духовного наставника. Это означает, что Достоевский ремифологизирует детство, но не в его антропологическом, а в онтологическом смысле. Феномен старчества, по мысли Достоевского, является эталоном в отношениях «родитель – ребенок» и «ребенок – взрослый». Достоевский раскрывает духовный смысл попечительства не только старцев над чадами, но старших о младших так: «Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением. Этот искус, эту страшную школу жизни обрекающий себя принимает добровольно в надежде после долгого искуса победить себя, овладеть собою до того, чтобы мог наконец достичь, чрез послушание всей жизни, уже совершенной свободы, т. е. свободы от самого себя, избегнуть участи тех, которые всю жизнь прожили, а себя в себе не нашли» [71, т. 14, с. 26].

Перенимая идеи старца Зосимы, Алеша сам становится «окормителем духовным». Достоевский переосмысливает идею праведничества, привнося в нее мысль о том, что его основой должна быть работа по объединению людей узами любви и жертвенного служения человеку. В рамках своей художественной антропологии писатель переосмысливает и мотив детского страдания: жертвенная смерть Илюши Снегирева – это искупление за обиду отца, нанесенную ему Митей Карамазовым, и в то же время источник нравственного роста детей, которые в результате пережитого потрясения избавляются от душевной черствости и зла, обретая детскость как мудрую человечность.

В целом можно сказать, что исследование структуры феномена детства в произведениях Достоевского через призму ценностной антропологии свидетельствует о том, что писатель показал утрату человеком в процессе онтогенеза состояния небесного блаженства. Однако разрушение мифа детства в творчестве писателя сочетается с ремифологизацией детства. В феномене детства у Достоевского доминирует мотив духовного наставничества; мотиву утраты и недостижимости первозданного, идеального и идиллического состояния писатель противопоставляет возможность и необходимость для каждого человека нравственного преображения и обретения особого состояния детскости как воплощения лучших человеческих качеств, таких как естественность, искренность, доброта, сострадание и человеколюбие.

Таким образом, структура феномена детства в творчестве Диккенса и Достоевского соответствует основным структурно-семантическим признакам и образно-мотивным составляющим созданного в литературе романтизма мифа детства. Оба писателя акцентируют чистоту и невинность ребенка, подчеркивают роль отца, матери, наличия семьи и дома для счастливого

детства, идеализируют сельскую природу, контрастно противопоставляя ее городской жизни. Для обоих детство связано с представлением об идеальном периоде жизни.

Феноменологический анализ выявляет и процесс разрушения мифа детства в сознании Диккенса и Достоевского, что было обусловлено развитием капиталистических отношений в Англии и России. О демифологизации детства свидетельствует появление новых мотивов в структуре феномена детства в произведениях писателей, среди которых: мотив денег, деформирующих сознание ребенка, мотив жестокости и насилия взрослых по отношению к детям, мотив детского страдания, мотив нищеты, сиротства и раннего взросления, а также мотив «злых» детей. Эти мотивы разрушают артикулированное в мифе детства представление о детстве как идилличном и бесконфликтном периоде жизни, идеальном состоянии неведения и нравственной чистоты.

Разный биографический, конфессиональный, культурный и читательский опыт обусловливает специфику индивидуально-авторской феноменологии детства Диккенса и Достоевского. Английский писатель, в большей степени связанный с традициями сентиментализма, исходил из оптимистического мирообраза, примиряющего социальные противоречия, что проявляется в произведениях как на уровне повествования, окрашенного юмором, так и на уровне сюжетостроения (торжество добра над злом, поляризация персонажей). Достоевский идет по пути ремифологизации детства в рамках своей ценностной антропологии, слагаемыми которой становятся переосмысленные мотивы детскости как характеристики идеальной ипостаси личности и духовного наставничества. Идея золотого века как архетип мифа детства трансформируется в художественной антропологии Достоевского в цель духовно-нравственного развития человека, путь к которой лежит через нравственное преображение личности.

В осмыслении феномена детства и образа ребенка в произведениях Диккенса и Достоевского проявляется влияние национальной ментальности. Культ семьи и семейных ценностей, такие нравственные качества, как жизнестойкость, трудолюбие, стремление к материальной независмости, свойственные английской ментальности, определяют феноменологию детства Диккенса; напротив, феноменология детства в сознании Достоевского во многом определяется такими чертами, как склонность русского человека к постоянной духовной работе, мечтательность и созерцательность, а также авторефлексия.

# Глава 4

# АНТРОПОЛОГИЯ ПРИЕМА «МИР ГЛАЗАМИ РЕБЕНКА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ-РЕАЛИСТОВ

## 4.1. Функции художественного приема «мир глазами ребенка» в творчестве Ч. Диккенса

Осмысление романтиками ребенка как особого типа человека способствовало обнаружению мира детских душевных переживаний. Открытия в области физиологии и опыт гуманитарных наук обусловили становление психологии – науки, изучающей внутренний мир и душу человека. Формируется новый антропологизм, который не оставляет без внимания и ребенка, – его изучение становится неотъемлемой частью науки, литературы и искусства XIX в.

В предыдущей главе были рассмотрены произведения, в которых события жизни ребенка показаны с точки зрения безличного повествователя. Такой тип повествования в большей степени отражает авторское представление о детстве и ребенке, т. е. структуру феномена детства в сознании автора. Однако писатели-реалисты видели свою задачу не только в том, чтобы изобразить онтогенез героев в их столкновении с обстоятельствами жизни. Опираясь на опыт Ж.-Ж. Руссо и Л. Стерна, реалисты обращались и к исследованию специфики детского мировосприятия, для чего использовали в произведениях ребенка в качестве повествовательной инстанции. Вклад литературы реализма в становление детского нарратива заключался в изображении самосознания ребенка в связи с внутренним переживанием жизненных испытаний. При этом сразу следует оговорить, что собственно детский нарратив как отражение мира в его сиюминутной фиксации ребенком будет формироваться в литературе модернизма (например, роман Л. Добычина «Город Эн» и др.). Писатели-реалисты чаще использовали мемуарную форму повествования, благодаря которой воспроизводились воспоминания героя о детских переживаниях. Однако известно, что субъект мемуарного повествования возвращается в рамки того события, которое вызвало определенные психологические переживания и побудило к рассказыванию. Актуализируя в памяти события, повествователь актуализирует и собственные эмоции, специфические реакции. Поэтому такой тип повествования в литературе реализма обладает антропологическим потенциалом, давая представление о специфике детского восприятия и осмысления мира.

Одним из писателей, в художественной антропологии которого особое место занимает изучение детской субъективной реакции на явления окружающего мира, является Ч. Диккенс. В произведениях английского художника слова присутствует стремление к отражению не только социальных тенденций эпохи, как это трактовалось в традиционном литературоведении, но и нравственных проблем, определяющих ценностную антропологию писателя. Герои диккенсовских произведений – это дети и подростки, переживающие разного рода конфликтные ситуации, горести и невзгоды, вызванные столкновением с несправедливостью мира. Наибольший интерес для исследования детской психологии представляют произведения, где ребенок выступает в качестве повествовательной инстанции: «Дэвид Копперфильд», «Большие надежды», «Холодный дом», а также малая проза писателя из цикла «Рождественские повести».

В романах Диккенс использует новаторский для английской литературы прием: стремясь показать психологические особенности ребенка и детского восприятия мира и выбирая точку зрения ребенка как способ фокализации, он создает особый метод изображения, совмещающий два плана действительности: субъективный, созданный воображением и представлением героя-ребенка, и объективный, соответствующий реальной (изображаемой) действительности. Такой метод способствует выявлению специфики детского восприятия мира. Дж. Сёлли отмечает, что «счастливый возраст детства, целиком созданный волшебною силою живого воображения, соперничает по яркости, отчетливости подробностей и даже по прочности с непосредственно видимым миром» [188, с. 70]. Ребенок склонен мифологизировать мир, соответственно, его психологическое развитие во многом обусловлено столкновением с реальностью.

Б. О. Корман пишет, что одной из особенностей литературы реализма, в отличие от романтизма, является преобладание содержательно-субъектной стороны организации художественного произведения над формально-субъектной [126, с. 156]. В этом смысле прием «мир глазами ребенка» является одним из способов реализации содержательно-субъектной организации произведения.

В творчестве Диккенса данный прием, во-первых, можно рассматривать как способ остранения действительности: он позволяет достичь эффекта мифологизации мира как отражения специфики детского восприятия мира и одновременно демифологизации детства как феномена в том его понимании, которое было артикулировано в литературе романтизма. Во-вторых, с его помощью Диккенс «достигает большой концентрированности сюжета, более глубоко проникает в суть человеческого характера, уделяя большое внимание социальной мотивированности поступков героев, показывая сложное взаимодействие людей и общественной среды» [115, с. 189]. Наконец, что особенно важно для исследования художественной антрополо-

гии Диккенса, благодаря данному приему в образах главных героев писателя отчетливо выделяются различные ипостаси личности ребенка: духовное ядро, эмоционально-волевой мир (у детей это мир воображаемый), формы знания, формы поведения. С помощью повествования от лица героя писатель сумел изобразить внутренние переживания – глубину понимания, своеобразие детского взгляда на мир, особенности мышления, мотивации, характера детей и подростков.

В романе «Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим» ("The Personal History, Adventures, Experience and Observation of David Copperfield the Younger of Blunderstone Rookery") Диккенс, впервые в своем творчестве вводя героя-ребенка в качестве повествователя, выходит за пределы собственного жизненного опыта и предоставляет читателю возможность взглянуть на миф детства глазами самого мифа, т. е. увидеть окружающий мир глазами ребенка и пережить увиденное вместе с ним. Это означает, что Диккенс раскрывает проблему «судьбы ребенка, потерявшего свое место в семье» [178, с. 349] как проблему антропологическую, показывая особенности личностного онтогенеза через макрособытия духовно-нравственного развития: идиллического детства, «переходного периода» и творческой зрелости [190, с. 249]. Это позволяет детально прорисовать историю духовного созревания Дэвида, а также способствует субъективации повествования, устранению всезнающего автора и становлению новой формы романа воспитания, в которой социальное, психологическое и морально-нравственное становление героя происходит посредством его самопознания и самоопределения.

В романе «Дэвид Копперфильд» воспроизводятся основные структурно-семантические компоненты мифа детства – идилличность, детскость как коррелят представления о «потерянном рае», а также идеализация взрослых. В то же время, повторим, благодаря повествованию от первого лица эти компоненты предстают в ином освещении: в динамике и смене четырех мотивов – любви, жестокого обращения с детьми, раннего взросления и жизненного успеха.

Идилличность мировосприятия ребенка показывается в первой части романа, где рассказывается о детстве героя. Маленький Дэвид думает, что находится в сказке. В формировании идиллического хронотопа детства в романе участвует пейзаж: сад «высоких старых вязов» [67, т. 15, с. 14]; сельская церковь с могилой отца; система идеальных образов – наивной матери, а также доброй служанки Пеготти, покровительницы маленького Дэвида. Детали портрета, мимики, голоса персонажей, элементов интерьера и окружающей природы создают особый микроклимат вокруг протагониста. Антропоморфизм мышления ребенка проявляется в очеловечивании окружающих предметов, которые, точно в зеркале, отражаются в детском мировосприятии: «...еще более странным мне кажется то туманное воспоминание,

какое сохранилось у меня с раннего детства, о его белой надгробной плите на кладбище и о чувстве невыразимой жалости, которую я, бывало, испытывал при мысли, что эта плита лежит там одна темными вечерами, когда в нашей маленькой гостиной пылает камин и горят свечи» [67, т. 15, с. 11]. Лежащая на кладбище надгробная плита не только олицетворяет одиночество, которое ребенок ощущает при потере близкого человека, но и метонимически замещает отца, осознать утрату которого, как и само явление смерти, ребенок не может. В то же время столкновение со смертью означает начало разрушения идиллии детства как незнания, предполагает расширение маленького, ограниченного пространством дома, мира до границ вечности. Неспособность ребенка воспринять эти новые границы отражается в подсознательном сопротивлении героя разрушению идиллии.

С точки зрения художественной антропологии «Дэвид Копперфильд» – это роман, в котором отразилось представление писателя о ценности детства. Ф. Донован пишет, что детство для писателя является романтической мечтой об идеальной жизни, соединяющей этот мир с лучшим миром. Именно поэтому Диккенс мифологизирует природу. В природном пространстве «Дэвида Копперфильда» выделяются такие локусы, как сад, горы и море, последовательная смена которых отмечает постепенное расширение границ детского мира и этапы взросления героя. В то же время они связывают роман с романтической традицией и натурфилософией Шеллинга.

Образ сада восходит к образу райского сада, описанного в библейской книге Бытия. Так писатель актуализирует миф о золотом веке, структурно-семантическим коррелятом которого в мифе детства является образ детства как утраченного рая, причем Диккенс использует образы, уже освоенные поэтами-романтиками именно при изображении идиллического мира детства («Бабочка» У. Вордсворта): «...помнится мне, это настоящий заповедник бабочек, окруженный высокой изгородью с калиткой и висячим замком; плоды обременяют ветви деревьев, плоды такие спелые и сочные, каких никогда уже не бывало ни в каком другом саду...» [67, т. 15, с. 25–26]. С одной стороны, все элементы этого описания символически нагружены (и в этом проявляется авторское знание): высокая ограда символизирует защищенность детского мира; бабочки вводят мотив его хрупкости и недолговечности; плоды напоминают о неизбежности изгнания – выхода за пределы идиллического мира детства. С другой стороны, в нем и через него отражается специфика детского мифологизирующего сознания, утрачиваемого по мере взросления. По мере расширения жизненного пространства героя идилличность детского мира осознается им как тишина и спокойствие провинциального города, противостоящая шуму и динамике столичной жизни. Так, возвращение уже взрослого Дэвида из Лондона в провинциальный Кентербери символизирует его возвращение в райское детство беззаботных школьных лет: «Придя в Кентербери, я стал бродить

по старинным улицам с какой-то тихой радостью, которая успокаивала и умиротворяла мое сердце. Висели все те же вывески, все те же имена значились над лавками, а в лавках были все те же люди. Школьные годы, казалось мне, остались так далеко позади, что меня удивило, сколь мало изменился город, и я стал думать о том, как мало изменился я сам» [67, т. 16, с. 152]. Можно предполагать, однако, что в этом описании восстанавливается и заново мифологизируется образ города детства, который навсегда остался в памяти героя.

Важной частью мира детства, предстающего в воспоминаниях Дэвида, является его мать, которая, как пишет Е. Е. Сапогова, выполняет функции идеального образа [186, с. 47]. К. Г. Юнг отмечает, что архетип матери в картине мира ребенка – это «наиболее трогательное и незабываемое воспоминание жизни, которое является таинственной причиной развития и перемен. Эта любовь, символизирующая возвращение домой, убежище и долгую тишину, есть начало и конец всего существующего» [246, с. 228–229]. Так, Дэвид свои первые онтологические впечатления о мире связывает с матерью: «Первые образы, которые отчетливо встают передо мною, когда я возвращаюсь к далекому прошлому, к окутанным туманом дням моего раннего детства, – это моя мать с ее прекрасными волосами и девической фигурой...» [67, т. 15, с. 22]. Идеально прекрасный образ матери создан воображением ребенка и вписан в райский сад беззаботного детства как архетипический образ, восходящий к мифу детства. В то же время привязанность ребенка к матери мотивируется и его эгоцентричным мировосприятием: для ребенка мать является онтологической частью его самого, ее облик оказывается отражением наивного сознания ребенка, проекцией его идеального отношения к миру.

Поэтому смерть матери для героя оказывается в каком-то смысле экзистенциальным переживанием собственной смерти. Кроме того, в психологическом плане смерть матери означает начало разрушения идеального состояния детства. Тесную связь ребенка и матери, а главное, специфику детского восприятия смерти и эмоциональной памяти ребенка Диккенс показывает в описании материнских похорон: для текстового дискурса в этом фрагменте характерно обилие бытовых деталей, отвлекающих внимание героя от страданий, вызванных трагическим событием: «Я помню эти похороны так, будто они были вчера. Помню даже вид нашей парадной гостиной, когда я вошел туда, ярко пылающий камин, вино, сверкающее в графинах, бокалы и блюда, легкий сладковатый запах пирога, аромат, источаемый платьем мисс Мэрдстон, наши черные костюмы» [67, т. 15, с. 158]. Дискурсивно-фрагментарное членение эпизода похорон выявляет специфику детского страдания, неспособность ребенка осознать экзистенциальный смысл смерти. Обилие деталей отражает и такую особенность детского восприятия мира, как конкретное мышление и эгоцентризм: «В кучке

людей я узнаю много знакомых лиц – лиц, которые я видел в церкви, где всегда глазел по сторонам, лиц, которые знали мою мать, когда она приехала в эту деревню в расцвете своей юности. Я о них не думаю, я думаю только о своем горе...» [67, т. 15, с. 159].

Вторым образом авторитетного взрослого после образа матери для Дэвида является служанка Пеготти, которая наряду с Хэмом, мистером Пеготти и капитаном Катлем представляет образ защитника и покровителя ребенка. Не случайно свои первые воспоминания Дэвид ассоциирует также и с ней. Дружба с доброй няней Пегготи, Эмили и самоотверженным Хэмом укрепляет в герое веру в человека, в справедливость и способствует преодолению жизненных испытаний. Впечатления детства закладывают нравственную основу личности.

В становлении Дэвида Копперфильда важную роль сыграл мистер Микобер, который заменил ему отца. Несмотря на то что мистер Микобер постоянно находится в «затруднениях денежного порядка» [67, т. 15, с. 482], ему присуща способность к самокритике и любовь к правде. Главным его достоинством является не только безграничный оптимизм, но и сила духа, позволяющая ему управлять ситуацией, даже когда он оказывается в долговой тюрьме. Чудачество мистера Микобера помогло Дэвиду по-иному взглянуть на материальные аспекты жизни.

Экстраполяцией романтического представления о детстве как об утраченном рае является описание знакомства маленького Дэвида с Эмили: «Разумеется, я влюбился в малютку Эмили. Я уверен, что моя любовь к этой крошке была такой же преданной, такой же нежной, но более чистой и самозабвенной, чем самая прекрасная любовь в моей последующей жизни, сколь бы эта любовь ни была высокой и облагораживающей. Я уверен, что мое воображение создавало вокруг этой голубоглазой малютки какой-то ореол, превращало ее в эфирное существо, в настоящего ангела» [67, т. 15, с. 50]. Ангелоподобие маленькой Эмили, означивая ее принадлежность к раю детства, остраняется через рефлексию взрослого повествователя, осознающего утрату своей детской способности идеализировать мир и людей.

Особенностью субъектно-объектной организации романа является интеллигибельность – наличие третьей точки зрения. Маленький Дэвид осуществляет путешествие по страницам романа не в одиночку, а как бы в сопровождении старшего «я», которое в конце романа сливается с героем. Это старшее «я» осуществляет связь героя с его прошлым и родителями. Дэвид-герой и Дэвид-нарратор всегда находятся рядом друг с другом, однако феноменологическая и образно-мотивная функция первого героя находится в интенциональной зависимости от нарративных действий второго. Их отличие заключается только в эмпирической составляющей, которая наличествует у первого, но отсутствует у второго. Это отличие ощущается читателем благодаря дифференциации языковых образов в тексте:

моделируя повествование, взрослый Дэвид использует те образы, которые отражают его детское восприятие поступков, событий, людей. Частично эти образы восходят к предшествующей литературной традиции (описание сада, сравнение Эмили с ангелом) и могут быть мотивированы детским чтением повествователя. Однако преобладают в повествовании такие языковые знаки и образы, которые воспроизводят непосредственную реакцию ребенка на происходящее.

Так, в главе «Я наблюдаю» Диккенс не просто изображает восприятие действительности ребенком, но представляет детскую точку зрения со всей ее наивностью и непосредственностью, которая в то же время, согласно меткому наблюдению Т. И. Сильман, «является здесь источником для сентиментально-юмористического оттенения событий, по существу мало отрадных» [190, с. 275]. Описывая ухаживания мистера Мэрдстона за матерью, Дэвид не осознает, что цветок, за которым приходил мистер Мэрдстон, является лишь поводом для свидания: «Мне показалось, что он не обратил на нее особого внимания, но, собираясь уходить, он попросил мою мать дать ему один цветок. Она предложила ему выбрать самому, но он отказался – я не мог понять почему, – тогда она сорвала цветок и подала ему. Он сказал, что никогда, никогда не расстанется с ним, а я счел его попросту дураком, раз он не знает, что через день-два все лепестки осыплются» [67, т. 15, с. 31-32]. Слово «оттенение» у Т. И. Сильман выступает как синоним слова «остранение», благодаря которому изображенная картина приобретает многоплановость и глубину.

Еще один пример. Разрушение идиллии детства Дэвида Копперфильда начинается с появлением в его жизни опекунов мистера и миссис Мердстон. Опекуны заставляют героя пересказывать отрывки литературных произведений, принуждают посещать церковное богослужение по воскресеньям, а в случае неподчинения подвергают телесным наказаниям. Восприятие ребенком такой «педагогики» представлено в одном из фрагментов повествования, в котором Дэвид так определяет свое отношение к воспитателям: «Мрачность, отравлявшая кровь Мэрдстонов, бросала тень и на их набожность, которая была суровой и злобной... И снова, и снова я вижу эти страшные воскресенья: я прохожу к нашей старой скамье первым, будто арестант под конвоем, которого привели на церковную службу для заключенных» [67, т. 15, с. 66]. В процитированном отрывке основные образы принадлежат Дэвиду-повествователю, но слова «арестант под конвоем» формулируют – с позиций взрослого знания – то смутное, неоформленное ощущение внутреннего дискомфорта, которое овладевало ребенком, насильно приобщаемым к церкви.

Символическое описание морской бури, ставшее воспоминанием, переживается героем экзистенциально каждый раз, когда он обращается к нему, является смысловым завершением процесса взросления Дэвида: «Превра-

щались в долины сотрясенные горы, сотрясенные долины взметались на высоту гор, меж которых вдруг взмывала одинокая птица; с раскатистым воем били в берег огромные массы воды, поднимаясь и сникая, бурлили, крутились и вскипали все новые и новые гряды волн, меняя форму, меняя место, чтобы уйти снова и снова вернуться; вырастал и погибал призрачный город на горизонте с его домами и башнями, низко плыли непроницаемые облака, и казалось мне, я вижу перед собой возникновение и распад вселенной» [67, т. 16, с. 408]. Это описание в соотнесении с образом райского сада становится топонимом демифологизации детства. Слова «возникновение и распад вселенной», означая прощание с детством и вхождение во взрослую жизнь, принадлежат взрослому Дэвиду. В то же время в описании отражается специфика детского восприятия природной стихии: маленький Дэвид мифологизирует разбушевавшееся море, его воображение дополняет зрелище иными видениями, предстающими в его сознании. Наконец, смерть двух сверстников, утонувших во время бури, он воспринимает как проявление справедливости, которая восстанавливается через действие природных сил, – в этом актуализируются архетипические мифологические представления, характерные для наивного детского сознания.

Взросление означает утрату наивно-идеализирующего восприятия мира. Диккенс показывает, что детская восторженность и склонность к мифологизации окружающих еще долго сопровождают Дэвида, что, например, проявляется во влюбленности героя в наивную Дору: «Все произошло в один момент. Судьба моя решена! Я пленник, раб! Я люблю Дору Спенлоу до безумия. Я видел перед собой существо неземное. Это была фея, сильфида, не знаю кто – нечто, чего никто никогда не видел и о чем все мечтают. Во мгновение ока я погрузился в самую бездну любви» [67, т. 15, с. 460]. Юношеская восторженность, склонность принимать решения, руководствуясь не рациональными аргументами, а эмоциональным порывом, гиперболизированное восприятие красоты – все это выражено в потоке литературных штампов, восходящих к поэзии романтизма. Однако вскоре герою раскрывается полная неприспособленность его супруги к семейной жизни. Дэвид называет ее «девочкой-женой» (в английском варианте текста “child wife”, т. е. «ребенок-жена»), что, с одной стороны, уточняет понимание характера Доры, с другой стороны, фиксирует обретение героем «взрослой» точки зрения. Однако только по прошествии времени после смерти Доры, оценивая свой непосредственный опыт, Дэвид-нарратор признает, что «был тогда сентиментальным, глупым молокососом» [67, т. 15, с. 464].

Обретение взрослости и вместе с тем осознание своей онтологической ответственности приходит к Дэвиду, когда он оказывается в Ярмоте под опекой бабушки Бетси, которая берет его под свое покровительство. Осознавая постепенно, что единственным способом существования человека в обществе является борьба, Дэвид учится думать и принимать решения са-

мостоятельно, что проявляется в его последующей успешной социализации, вступлении в брак с Агнес и профессиональном росте. Образ супруги, «доброго ангела» Агнес, в романе становится нарративным мостом, связующим Дэвида Копперфильда как героя романа с Дэвидом-нарратором и автором последующих записок, в которых герой переосмысливает собственную жизнь: «О Агнес, сестра моего детства, если бы я тогда знал то, что узнал много лет спустя!..» [67, т. 16, с. 101]. Объективация жизненного и духовного опыта в писательском творчестве и взгляд на него со стороны в процессе трансформации в литературный сюжет означает преодоление героем идиллличности своего сознания.

Поскольку герой на свои испытания смотрит ретроспективно, то его внутритекстовые высказывания и мнения находятся в отношениях обратного параллелизма. Диккенс, таким образом, добивается объективации, показывая, как раннее взросление и жизненные катастрофы превращают утрату детства в часть силы героя, как бы трансформируя Дэвида Копперфильда из жертвы деспотических воспитательных интенций в полноценную личность. На это указывает мотив персонального успеха и счастья в развязке романа. Центральное место в развязке в то же время занимает новое обретение рая в браке с подругой детства Агнес. Утратив идиллическое восприятие мира, Дэвид восстанавливает его в ином психологическом варианте – в детскости как целостном отношении взрослого человека к миру, которое помогает ему осуществить идиллию в собственной семейной жизни.

«Жизнь Дэвида Копперфильда, рассказанная им самим» – единственный роман Диккенса, для которого характерны сказочно-идиллическая развязка и наличие фиксированного расхождения точки зрения героя и нарратора. Такой способ повествования и фокализации использовался уже в прозе XVIII в., Диккенс только трансформировал его, выведя на первый план точку зрения героя, которую оттеняет точка зрения нарратора.

Унаследованное от романтиков представление о детстве как о рае легло в основу рождественских рассказов. Диккенс связал событие Рождества Иисуса Христа с народной верой в чудо и легендами о святом Николае Чудотворце, который в западном мире трансформировался в Санта Клауса, приносящего подарки детям в праздник Рождества. К. Вотерс утверждает, что ожидание сказочного чуда в Рождественскую ночь собирает взрослых и детей у домашнего очага – в этом сюжетном мотиве актуализируются традиционные английские ценности: семья и дом [275, с. 83]. Жанр рождественского рассказа, создателем которого стал Диккенс, в полной мере выражает ценностную антропологию писателя.

Сюжет и нарратив рассказа «Рождественская елка» (“Christmas tree”) возник на основе детских воспоминаний писателя о празднике Рождества и реальных наблюдений уже взрослого человека. Однажды Диккенс, увидев детей, играющих во дворе в канун праздника Рождества, вернувшись домой,

погружается в воспоминания детства. Согласно педагогической антропологии память формирует так называемый эффект апперцепции, когда восприятие мира зависит «от содержания и структуры предшествующего опыта» [174, с. 12]. В рассказе предшествующий опыт – пережитый в детстве и усвоенный благодаря чтению – проявляется в актуализации и переосмыслении основных структурно-семантических компонентов мифа детства – архетипа взрослого и природы как ареала рая детства. Елка в рассказе предстает как своего рода онтогенетическая лестница, мост, соединяющий прошлое (детство) и настоящее (взрослость): «И вот, когда я вернулся к себе, одинокий, и один во всем доме не сплю, мои мысли, послушные очарованию, которому я не хочу противиться, потянулись к моему далекому детству. Я пробую сообразить, что каждому из нас ярче всего запомнилось на ветках рождественской елки наших юных дней, – на ветках, по которым мы карабкались к действительной жизни» [67, т. 19, с. 394].

В начале рассказа повествование исполнено детского эгоцентризма и принадлежит оно не Диккенсу-писателю, а мальчику Чарльзу, который, глядя на верхушку елки как на Рождественский символ Вечности, окружает себя такими персонажами, как Бармесид, Восточный Царь, Динарзарда из «Тысяча и одной ночи», Красная Шапочка, Филлип Кворл, а также Сэндфорд, Мертон и мистер Барлоу из популярной английской книги Томаса Дэя. В конце в результате внедрения реального мира происходит разрушение сказки: «Преданная собака из Монтаржи мстит за смерть своего хозяина, предательски убитого в лесу Бонди; и пересмешник-крестьянин с красным носом и в очень маленькой шляпе, которого с этого часа я полюбил как задушевного друга (он, кажется, изображал полового или конюха в деревенской гостинице, но мы уже много лет не встречались), отпускает замечание, что у собачки-то и впрямь ума палата, и это шутливое замечание будет снова и снова оживать в моей памяти, в неувядаемой свежести, как венец всех возможных шуток, до конца моих дней! Или вдруг я с горькими слезами узнаю, как бедная Джейн Шор, вся в белом, с распущенной каштановой косой, бродит голодная по улицам; или как Джордж Барнуэл убил достойнейшего в мире дядю и так потом сокрушался, что его следовало бы отпустить на свободу» [67, т. 19, с. 401]. Создается впечатление, что пережитый в детстве ужас взрослый Диккенс переносит на этих героев и таким образом реанимирует панические реакции своего детского страха. Сказка как непременный компонент детской картины мира разрушается жизненным опытом.

Наибольшую ценность с точки зрения художественной антропологии писателя в рассказе представляет не соотношение одного детского воспоминания с другим, а раскрытие смысла праздника Рождества, который становится аксиологическим измерением событий. Мотив рая и детства как золотого века жизни создается с помощью игрушечного театра различных сказочных

образов, а также образа сказочной феи «с волшебною палочкой, похожею на жезл небесного цирюльника» [67, т. 19, с. 402]. В результате у взрослого героя-нарратора пробуждается желание остаться в мире сказки, ставшей для него подлинной жизнью: «…богатый мир фантазии оказался таким захватывающим и таким неисчерпаемым, что много ниже на моей рождественской елке я вижу грязные и темные при свете дня настоящие театры, украшенные этими ассоциациями, как самыми свежими гирляндами из самых редких цветов, и все еще пленительные для меня» [67, т. 19, с. 402].

Особенность нарратива рассказа Диккенса заключается в наличии сентиментальной грусти о том, что представленные события являются плодом воображения. «Наряду с веселой выдумкой автор неизменно показывает и невеселую правду, которая действует в мире всегда…» [190, с. 176]. Так и в рассказе «Рождественская елка» писатель вспомнил о Мальчике-Сироте, замученном до смерти опекунским «суровым и жестоким обращением» [67, т. 19, с. 409]. Но даже это воспоминание оказалось неспособным победить светлое чувство переживания Рождественского чуда, которое объединяется и усиливается воспоминанием о мире детства. Несмотря на обилие гротескно-мрачных образов, атмосфера воспоминаний, в которой оказывается герой-нарратор, способствует трансформации и изменению его сознания: «Среди светской суеты рождественских праздников пусть по-прежнему, в неизменном обличий, стоят перед нами те образы, что в детстве воплощали для меня добро. В каждом светлом представлении и помысле, порожденном этой порою, та яркая звезда, что встала над бедною крышей, да будет звездою всего христианского мира» [67, т. 19, с. 410]. В ценностной антропологии Диккенса рождественская елка становится символом и источником светлых детских воспоминаний и в конечном итоге воссоздает детство как образ рая и золотого века в сознании нарратора. Детство, таким образом, сакрализуется. В свою очередь, охват прошлого и настоящего образует единство сознания героя и приводит его к духовно-нравственному изменению.

В романе «Холодный дом» (“Bleak House”) Диккенс прибегает к новому нарративному решению. Изменяя субъектно-объектную организации текста, он передает повествование герою, трансформируя субъект авторского слова в объект, а сам роман – в клубок из множества различных воспоминаний, тем самым сочетая субъективную оценку героя-нарратора с объективным авторским словом. Эстер повествует о своем внутреннем мире, фиксируя в дневниковой форме события повседневной жизни и свои отношения с окружающими. Нарративная передача событий определяет главную функцию Эстер как протагониста.

Диегетическое членение романа фиксирует такую особенность нарратива, как пребывание Эстер в настоящем времени несмотря на ретроспективный характер повествования (дневник был написан Эстер через семь лет

после пережитых событий) [254, с. 227]. Прошлое переживается как настоящее и предстает как теперешнее – эту особенность восприятия передает писатель, хотя она противоречит специфике мемуарного повествования. Повествование Эстер занимает больше половины романа. Хотя читатель едва ли может отличить нарратив Эстер от авторской части, тем не менее смена фокализации и создание двух аспектов одной и той же действительности в текстовом дискурсе свидетельствует о попытке Диккенса добиться объективации психологического опыта ребенка.

Роман состоит из трех уровней (пластов), каждый из которых относительно самостоятелен и имеет свою композицию. На первом сюжетном уровне находится Канцлерский суд – высшая английская судебная инстанция. В центре фабулы судебный процесс «Джарндисы против Джарндисов». Именно он связывает все сюжетные линии в романе, поскольку те или иные произнесенные слова или поступки героев всегда так или иначе связаны с этим процессом. На втором сюжетном уровне представлен дом знатной семьи Дедлоков, где его хозяин, сэр Лестор Дедлок, баронет, сторонник пуританских установок английского общества, непрестанно борется за сохранение замкнутости и респектабельности своей среды обитания. Эстер Саммерсон, незаконнорожденная дочь леди Дедлок и капитана Хоудена, становится связующим звеном между этими пластами сюжетно-фабульного единства. Все нарративные единицы повествовательной системы романа ведут непосредственно к Канцлерскому суду и тайне леди Дедлок.

Чередование повествования от лица повествователя и героя-ребенка представляет собой своеобразный нарративный эксперимент Диккенса, с помощью которого, по словам М. А. Нерсесовой, писатель создает «эффект присутствия» [159, с. 40], не только придавая роману автобиографический и ретроспективный характер, но предоставляя читателю возможность увидеть события с разных точек зрения: безличного повествователя и героя-нарратора Эстер. Как утверждает А. И. Дисон, с помощью такой повествовательной техники писатель получает возможность контроля над далеко не простым материалом романа и создает своеобразный ритм романного повествования, напоминающий ритм сердцебиения [255, с. 226]. Кроме того, нарративное чередование открывает писателю возможность увеличить разрыв между «я» повествователя и рассказчицы.

Итак, дневник Эстер занимает около половины романа. Использование приема «мир глазами ребенка» придает объективированный характер повествованию. Однако, несмотря на развившуюся вследствие раннего взросления наблюдательность и склонность к самоанализу и саморефлексии, Эстер, в отличие от Дэвида Копперфильда, который тщательно анализирует прошлое, не может понять свои ошибки. Отсутствие жизненного опыта приводит героиню к созданию идиллических образов людей, в результате она остро переживает их разоблачение. Кульминация в повествовании Эстер на-

ступает, когда она, будучи с детства патологически одинокой, убеждается не только в преданности мистера Джарндиса, но и в сочувствии подруги Ады.

По наблюдению Г. Миллера, «Холодный дом» – это роман, в котором многие герои произведения представлены таким образом, что в их судьбе есть загадка, которая раскрывается по мере развития сюжета [265, с. 165]. Сквозным образом в романе оказывается образ тумана, который символизирует не только безумие Канцлерского суда и бессмысленность процесса «Джарндисы против Джарндисов», но и процесс разрушения мифа детства как состояния неведения: туман господствует в большом, полном соблазнов столичном городе, где происходят события, смысл которых не сразу становится понятным наивной Эстер. Туман, непрозрачность логики взрослой жизни противостоит ясности целостного детского сознания.

Разрушение мифа детства в романе происходит посредством двух тесно связанных друг с другом мотивов – мотива детского страдания и раннего взросления. Позор своего рождения вне брака, о котором постоянно напоминают ей окружающие («<...> Твоя мать покрыла тебя позором, Эстер, а ты навлекла позор на нее. Настанет время – и очень скоро, – когда ты поймешь это лучше, чем теперь, и почувствуешь так, как может чувствовать только женщина» [67, т. 17, с. 310]), героиня переживает долгие годы. Ожидание раскрытия тайны рождения закрепляет мучительное переживание прошлого. Согласно Э. Гуссерлю, прошлое ведет к настоящему и переживается не как Прежде и После, а как Теперь, т. е. экзистенциально [60, с. 56]. Мечтая «о том, чтобы вырваться из круга, – так необъяснимо страшно и мучительно было чувствовать себя частицей этого ужасного видения» [67, т. 18, с. 83], героиня-нарратор не может преодолеть внутреннее напряжение, которое мучает ее, порождая экзистенциальные переживания в ее сознании.

Замена образа авторитетного взрослого в сознании Эстер происходит, когда героиня попадает под опеку мистера Джарндиса, которого В. В. Набоков назвал «превосходнейшим, добрейшим человеком, каких во всей литературе наперечет» [156, с. 149]. Являясь благополучным, мистер Джарндис не чванится своим богатством, а щедро использует его в качестве инструмента помощи остальным персонажам романа – Ричарду, Аде, мистеру Скимполу и др. Мистеру Джарндису чужд снобизм, зато присущи не по годам развитая мудрость и знание психологии человека. Добрая, впечатлительная, справедливая и заботливая Эстер вскоре искренне полюбила мистера Джарндиса. Постепенно в ее сознании образ мистера Джарндиса трансформируется в образ отца (не случайно Эстер называет Джарндиса «опекуном» – guardian, а он величает ее «хлопотуньей» – Dame Durden).

Раскрыв тайну своего рождения, Эстер «стала горько сожалеть о том, что ее вырастили» [67, т. 18, с. 115], и захотела «родиться мертвой». Память о материнском позоре, о котором рассказала крестная, навсегда вошла

в картину мира Эстер, и героиня осознает свою обреченность на страдание. При этом она сохраняет милосердие и расположенность к окружающим ее людям. Имя Эстер (от иудейского «Гадасса», что означает «звезда») совпадает с именем ветхозаветной девы Эсфири, которую благочестивый иудей Мардохей, будучи бездетным, воспитал как свою родную дочь. Став женой персидского царя Артаксеркса, Эсфирь спасает иудеев от истребления Аманом-амаликитянином. Как и Эсфирь, Эстер тоже для многих выступает спасительницей. Жертвенная любовь Эстер подтверждается прежде всего ее отношением к людям. Она, по меткому выражению ее будущего мужа Аллена Вудкорта, «нежно заботится о других, не думая о себе» [67, т. 18, с. 513].

Эстер далеко не так глупа, какой в силу своей наивности может показаться на первый взгляд. То, что можно назвать глупостью, скорее олицетворяет детскость как непосредственное видение мира, а также мудрость, присущую детям, проявляясь, например, в комментариях, даваемых Эстер мистеру Тарвидропу: «Он носил тросточку, носил монокль, носил табакерку, носил перстни, носил белые манжеты, носил все, что можно было носить, но ничто в нем самом не носило отпечатка естественности; он не выглядел молодым человеком, он не выглядел пожилым человеком, он выглядел только образцом хорошего тона» [67, т. 17, с. 251]. Образный строй этого описания отражает сохраненную героиней детскую способность воспринимать мир и человека целостно, через его внешний облик, и при этом проницательно и ярко.

На протяжении всего романа у Эстер преобладают два типа поведения: «детская» чувствительная сентиментальность и «взрослая» прозаическая деловитость. Бедность ее языка и отсутствие чувства юмора, что подтверждается ее непрестанным цитированием веселого Ричарда и жизнерадостного мистера Джарндиса, а также замена излюбленного Диккенсом поэтического образа прозаическим нарративом разрушает яркую образность и сарказм начального повествования, в результате роман постепенно наполняется гротескно-мрачными образами, указывающими на экзистенциальные страдания не только Эстер, но и всех героев произведения. Переживания, вызванные комплексом неполноценности, сформированным в результате незаконного рождения, оказываются настолько сильными, что даже после обретения семейного счастья Эстер видит действительность в гротескно-мрачных образах. Такое видение свидетельствует о разрушении мифологизированного образа мира в сознании героини, проявляясь в исчезновении таких структурно-семантических компонентов мифа детства, как идеальные образы взрослого, семьи и дома (отсюда и название романа – «Холодный дом»).

Мифологичность мышления человека проявляется в том, что он склонен осмысливать события, происходящие в его жизни, через миф. Каждый человек создает в своем сознании идеальный мир, который так или иначе сталкивается с окружающей действительностью. Именно эта про-

блема стала сюжетообразующим фактором романа Диккенса «Большие надежды» ("Great Expectations"). Само название «Большие надежды» означает наличие идиллии, ожидания (в другом переводе название звучит как «Большие ожидания»), которое овладевает сознанием главного героя и определяет его поведение.

Сюжет романа с точки зрения нарративного построения представляет собой двухуровневое образование, где каждый из уровней – самостоятельный элемент произведения. На первом уровне в «Больших надеждах» представлено формирование идеализированного представления героя о действительности, на втором уровне сюжетно-фабульного единства показано его разрушение.

Образно-мотивный и интенциональный анализ выявляет функционирование в романе «Большие надежды» нескольких структурно-семантических компонентов мифа детства, среди них детскость, чистота и невинность ребенка; образы идеального взрослого, родителя, семьи и дома; культ сельской природы в противопоставлении городской цивилизации. Этой идиллии противостоит тоже идиллическая по своей сути утопия «больших надежд» – культурный миф новой, уже капиталистической эпохи, в котором основными слагаемыми выступают мотивы денег, успеха и капитала.

В нарративе объединяются два плана повествования – бытовой, определяющий конкретику сюжетно-фабульного единства романа, и психологический, отражающий онтогенез Пипа, протагониста, выступающего в функции фокализатора. Оба плана повествования замыкают романный сюжет в кольцевидную форму. Пип, как и Дэвид Копперфильд, переосмысливает события своей жизни, будучи взрослым человеком. Характерной нарративной особенностью романа, пишет Р. Смит, является раздвоение сознания нарратора между самоосуждением и поиском виновных его тяжелого детства [273, с. 152]. Форма повествования от первого лица не мешает автору помогать герою в тех случаях, когда его опыта не хватает для оценки происходящего.

Вместе с тем данная форма повествования позволяет Диккенсу раскрыть не только душевные переживания Пипа, вызванные сиротством, но и мрачно-гротескный характер его восприятия окружающего мира: «На берегу реки глаз мой едва различал единственные во всем ландшафте два черных предмета, устремленных вверх: маяк, по которому держали курс корабли, – очень безобразный, если подойти к нему поближе, словно бочка, надетая на шест; и виселицу с обрывками цепей, на которой некогда был повешен пират. Человек ковылял прямо к виселице, словно тот самый пират воскрес из мертвых и, прогулявшись, теперь возвращался, чтобы снова прицепить себя на старое место» [67, т. 23, с. 11–12]. Развернутый монолог с длинным описанием обстановки и возникшей иллюзии свидетельствует о наличии мотива смерти и мрачного гротеска, характерного для позднего

творчества Диккенса. Описания болотистой местности способствуют погружению читателя в процесс разрушения идиллического мифа детства уже в начале повествования: «…плоская темная даль за оградой, вся изрезанная дамбами, плотинами и шлюзами, среди которых кое-где пасется скот,– это болота; что замыкающая их свинцовая полоска – река; далекое логово, где родится свирепый ветер,– море; а маленькое дрожащее существо, что затерялось среди всего этого и плачет от страха, – Пип» [67, т. 23, с. 8]. Сам Пип в этом описании изображает себя маленьким закомплексованным человеком, жизнь которого тягостна с момента рождения. Это подтверждает соотношение героя – маленького человека, затерявшегося в мире, – и величественной природы, среди которой оказывается Пип. С помощью пейзажа автор раздвигает границы привычного для ребенка мира до бесконечности огромного и неизведанного жизненного пространства, а противопоставление близких по семантике образов (кладбище, болото, море) отражает движение в круге жизни.

Разрушение мифа детства в романе «Большие надежды», как и в предыдущих произведениях Диккенса, связано с переосмыслением идеальных образов отца, матери и дома. Особенно здесь стоит отметить кризис отцовства, характерный для викторианского общества XIX в. Б. Вестбург отмечает, что и у Дэвида Копперфильда, и у Пипа представление об отце связано с могильной плитой, перед которой оказываются герои. Безотцовщина сказывается на жизненной уверенности Дэвида и Пипа, в результате создается впечатление, будто героев сознательно сталкивают с парадигмой современного Диккенсу британского общества, во главе которой стоит благоустройство жизни и накопление капитала [276, с. 124]. Поскольку образы идеальных родителей изначально отсутствуют в сознании героя, то их смерть становится одной из предпосылок для образования иллюзорной идиллии больших надежд, которая замещает идиллию мифа детства в его сознании. Утрата идеальных образов семьи и дома приводит к формированию новых идеалов, которыми для Пипа становятся мечта о джентльменстве и достижении богатства, при этом жизненный успех Пип связывает с безвозмездной помощью каторжника Мэгвича, в чем проявляется инфантильность его сознания и неизжитый комплекс представления о семье и идеальных родителях, которые обеспечивают ребенку защиту и помощь. Таким образом, идиллия как основной структурно-семантический компонент мифа детства трансформируется в мотив «больших надежд» как определяющий компонент нового культурного мифа уже эпохи капитализма.

Генетическая связь последовательно сменяющих друг друга культурных мифов проявляется в том, что свою мечту о джентльменстве Пип связывает с влюбленностью в Эстеллу: «Та красавица девочка, что жила у мисс Хэвишем, а она красивее всех на свете, и я не могу ее забыть, и из-за нее я и хочу стать джентльменом» [67, т. 23, с. 139]. Если влюбленная в Пипа про-

стая девушка Бидди олицетворяет в романе традиционные семейные ценности и в этом отношении ее образ (простота, естественность) явно восходит к ценностной парадигме мифа детства, то миссис Джо Гарджери воплощает ценности новой капиталистической Англии, но облагороженные аристократическим воспитанием. Так эти образы ставятся в нарративную оппозицию. Окончательный выбор Пип совершает в пользу сестры Джо.

Сформированное под негативным воздействием сиротства и окружающей среды чувство страха образует в сознании героя комплекс собственной неполноценности, который приводит к утрате смысла жизни, разрушению воли, ценностной дезориентации и развитию идиллических ожиданий в форме мифа «больших надежд».

Особую роль в формировании идиллии «больших надежд» в сознании Пипа сыграла мисс Хэвишем (фамилия которой происходит от англ. слова havings – имущество) – женщина, «навсегда скрывшаяся от дневного света» [67, т. 23, с. 195]. Будучи когда-то богатой наследницей, мисс Хэвишем возлагала «большие надежды» на своего жениха, который выманил «у нее большие суммы денег» [67, т. 23, с. 194] и не явился в «назначенный день свадьбы» [67, т. 23, с. 195]. Увидев, что ее мечте не суждено осуществиться, мисс Хэвишем «завяла прямо в подвенечном уборе» и начала создавать атмосферу смерти во всем окружающем пространстве: она стремится превратить свою падчерицу Эстеллу в леди; Пипа ориентирует не на честную трудовую жизнь, а на достижение богатства и мечты о джентльменстве.

Эстелла становится для Пипа образом не просто идеальной женщины, а матери. Т. Г. Боголепова отмечает, что с образом Эстеллы в романе связан мотив сходства матери и ребенка, однако этот мотив выступает и в связи с вопросом о смысле жизни героя и о значении наследственных качеств в поведении героини [30, с. 152]. Т. И. Сильман полагает, что для Пипа мисс Хэвишем является покровительницей «больших надежд», а Эстелла – мотиватором «стремлений к обеспеченной, изящной и красивой жизни» [190, с. 364].

Переосмысливается в романе и такой структурно-семантический компонент мифа детства, как противопоставление сельского и городского пространства, в котором появляются новые акценты, обусловленные новой эпохой. Так, мисс Хэвишем называет Пипа «глупым, нескладным деревенским мальчиком» [67, т. 23, с. 67], тем самым занижая интеллектуальный уровень деревенских, далеких от жизни, по ее мнению, людей. Однако для Диккенса деревня в «Больших надеждах», как и в ранних романах, оказывается идеальным пространством: в деревне живут простые люди, такие как кузнец Джо Гарджери и учительница Бидди. Кузнец Джо своей душевной чистотой, провинциальной непосредственностью и трудолюбием напоминает мистера Пиквика, его детскость проявляется в постоянном оптимизме.

Противопоставление городского и сельского пространства в романе своеобразно проявляется в диалоге Джо и Пипа после переезда героя в Лон-

дон. Так, например, если на протяжении большей части романа Джо зовет Пипа «дружок» (по-английски «old chap», это словосочетание в романе встречается 42 раза), то после переезда в Лондон Джо величает Пипа сэром, исключительно чтобы показать презрение к жизни в большом городе:

«– Как мы теперь остались одни, сэр... – начал Джо.

– Джо! – недовольно перебил я его. – Как тебе не стыдно говорить мне "сэр"?» [67, т. 23, с. 238].

После переезда в Лондон Пипу на первых порах кажется, что действительность вокруг него преобразуется: у него формируется стиль и образ жизни богатого человека, в окружении появляются новые, не бедные, а обеспеченные люди, он входит в светское общество. Форма повествования от лица героя комически остраняет вхождение Пипа в новый для него мир: «В виде вступления, Гендель, я только упомяну, что в Лондоне не принято есть с ножа – недолго и порезаться; в рот предпочтительно совать вилку, но и то не глубже, чем диктуется необходимостью. Это, конечно, мелочь, глупый предрассудок, но что поделаешь!..» [67, т. 23, с. 192–193]. Пип оказывается неприспособленным к жизни большого города, оставаясь по своей внутренней сути деревенским простаком. В мировосприятии повествователя имплицитно присутствуют черты утраченного, казалось бы, детского мироотношения.

В этом проявляется убежденность Диккенса в ценности тех романтических представлений, которые были зафиксированы в мифе детства. Искушения роскошной жизни в большом городе Пип преодолевает, сохраняя в душе доброту и чувство справедливости. Соединение Пипа в финале романа с мечтой его жизни Эстеллой можно интерпретировать как попытку писателя вписать романтическое миропредставление в ценностную парадигму новой эпохи. Духовно-нравственному кризису английского общества второй половины XIX в. Диккенс противопоставляет традиционные семейные ценности, которые, по его мнению, определяют ядро личности человека.

Образно-мотивный, феноменологический и нарратологический анализ творчества Диккенса показывает, что художественный мир писателя строится в соответствии с основными структурно-семантическими компонентами мифа детства, которые определяют систему ценностей автора и его героев. Повествование от лица ребенка выполняет, с одной стороны, функцию остранения буржуазного общества с точки зрения естественного сознания героя как носителя базовых ценностей, воплощенных в мифе детства, с другой стороны, является способом объективации опыта взросления героя, который у Диккенса осмысливается как проверка истинных ценностей в их столкновении с действительностью. В сюжете и повествовании от лица героя проявляются такие черты национальной ментальности англичан, как жизнестойкость, верность традиционным ценностям, среди которых главными являются дом и семья.

## 4.2. Духовно-нравственный мир ребенка в произведениях Ф. М. Достоевского

Творчество Ф. М. Достоевского принципиально феноменологично. Его художественные открытия опережали развитие философии, психологии, обогатили философскую антропологию. Произведения Достоевского направлены на феноменологическое исследование сознания человека, вот почему «в подавляющем большинстве художественных и публицистических произведений Достоевского всех периодов творчества повествование ведется от лица героя-рассказчика» [54, с. 5]. Используя форму исповеди и хроники, автор наделяет нарратора «конкретными признаками характеров, биографий», а также «универсальными чертами эмпирических личностей», с помощью которых осуществляет не только знакомство читателя с событиями, но и контроль за ходом событий и их последующий сбор в сюжетно-фабульное единство. При этом такой рассказчик является не участником, а как бы сторонним наблюдателем событий. Использование ретроспекции позволяет Достоевскому свободно сочетать настоящее и прошедшее время и дает возможность нравственной оценки протагониста, который «судит и оценивает себя в прошлом, приводя в доказательство настоящее» [54, с. 8].

Особые возможности предоставляет использование повествования от лица рассказчика в произведениях о детях. Интерес Достоевского к внутренней жизни ребенка обусловлен его стремлением раскрыть онтогенез и нравственное становление личности как антропологическую проблему. В то же время исследование детства и детского сознания не было для Достоевского самоцелью – оно всегда входило значимой составляющей в осмысление общественно-политических, идеологических и мировоззренческих проблем. В данном разделе мы ограничимся только анализом тех возможностей, которые открывало использование приема «мир глазами ребенка» при исследовании детского сознания. Следует учитывать также, что Достоевского как писателя интересовали пороговые ситуации, движение сознания героев, именно поэтому его героями, как правило, становились подростки как отражение лиминального, переходного периода от детства к взрослому состоянию.

Использование ребенка в качестве нарратора начинается в творчестве Достоевского уже в повести «Неточка Незванова». Повесть (по словам В. Н. Захарова, произведение задумывалось Достоевским как роман [87, с. 24]) представляет собой рассказ героини о своей жизни. Этот рассказ (если не считать первую часть, где Неточка повествует о происхождении отца) можно условно разделить на три части: детство, отрочество и ранняя юность (первоначально они назывались «Детство», «Новая жизнь», «Тайна»). Каждому периоду созревания героини соответствует ее пребывание в опре-

деленной среде. Детство Неточка проводит в семье матери и отчима Ефимова. Подростком Неточка оказывается после смерти родителей в доме князей Х–их. Признаки ранней юности можно проследить в последней части, когда Неточка находится в обществе Петра Александровича и Александры Михайловны.

Ф. М. Достоевский использует многообразие различных речевых форм для характеристики простодушного героя-рассказчика, в роли которого выступает Неточка. В начале первой части повести роль героини как нарратора несколько второстепенна, поскольку эта часть романа посвящена биографии Ефимова, отчима Неточки. Это позволяет считать ее в большей степени «внешним фокализатором», нежели «внутренним». Вместе с тем некоторые детали повествования Неточки позволяют выявить психолого-физиологические особенности ребенка, сталкивающегося с проблемами жизни взрослых, которые он не может понять именно в силу ограниченности своего знания и жизненного опыта.

Осознавать себя как личность Неточка начала «только с девятого года», поэтому она долго не могла объективно оценивать происходящее вокруг нее [71, т. 2, с. 158]. При этом героиня отмечает, что развилась «быстро, неожиданно», и много совершенно недетских впечатлений стали для нее «как-то страшно доступны» [71, т. 2, с. 159]. Первую родительскую ласку Неточка помнит только в девять лет, что указывает на искаженность детства героини. Поскольку первая ласка связана с Ефимовым, которого Неточка считает своим отцом, то все воспоминания и переживания ребенка ассоциируются именно с ним: «С этой минуты началась во мне какая-то безграничная любовь к отцу, но чудная любовь, как будто вовсе не детская. Я бы сказала, что это было скорее какое-то сострадательное, материнское чувство, если б такое определение любви моей не было немного смешно для дитяти» [71, т. 2, с. 160]. Материнская составляющая любви Неточки к отцу – прообраз сострадания к человеку, о котором позднее будет писать Достоевский.

Причину своей привязанности к отцу Неточка видит в чрезмерной строгости и даже жестокости матери. Тяжелые отношения с матерью повлияли на сознание героини, однако именно сочувствие к отцу как «мученику», страдающему от жестокости жены, способствовало искаженному восприятию отношений между ними. Дж. Сёлли пишет о том, что трагизм детства как раз и заключается в наивном стремлении ребенка к простоте, поэтому в реальной жизни ребенок, сталкиваясь со сложными отношениями взрослых, как правило, склонен упрощать их, подводя многообразие явлений под какое-нибудь общее правило [188, с. 88]. Восприятие Неточки формируется в рамках сказочно-литературной парадигмы «злодей» – «жертва». Себе она отводит функцию «помощника». Так, Ефимов, зная о чувствах ребенка к нему, пользуется этим в своих корыстных целях. Он крадет у жены

деньги и, шантажируя дочь своей «любовью», заставляет Неточку делать то же самое. Неточка же, в свою очередь, безоговорочно верит и помогает ему. Последствия своего искаженного восприятия Неточка осознала уже будучи взрослым человеком: «Я ведь понимала, что, видно, была ужасная крайность, которая заставила его решиться другой раз натолкнуть меня на порок и пожертвовать, таким образом, моим бедным, беззащитным детством, рискнуть еще раз поколебать мою неустоявшуюся совесть» [71, т. 2, с. 179–180]. Ретроспективно осуждая свои детские поступки, героиня констатирует: «...меня испортила фантастическая, исключительная любовь моя к отцу» [71, т. 2, с. 164].

Вместе с тем это искажение не может уничтожить свойственное ребенку чувство справедливости, добра и любви. Рассказывая о побеге с Ефимовым после смерти матери, героиня вспоминает свои слова, которые, с одной стороны, характеризуют сложную гамму чувств (жалость, раскаяние), с другой – присущее ребенку непонимание происходящего, в частности смерти: «Зачем мы, папочка, оставили там маму? Зачем мы бросили ее? – спросила я, заплакав. – Папочка! воротимся домой! Позовем к ней кого-нибудь» [71, т. 2, с. 187].

С эмоционального потрясения и разрушения наивной картины мира, когда «жертва» вдруг оказывается «злодеем», начинается процесс взросления героини: «Мы ушли из нашего бедного жилища... Но того ли я ожидала, о том ли я мечтала, то ли создалось в моей детской фантазии, когда я загадывала о счастии того, которого я так не детски любила? Всего более мучила меня в это мгновение матушка. “Зачем мы ее оставили, – думала я, – одну, покинули ее тело, как ненужную вещь?”» [71, т. 2, с. 186]. За детской жалостью скрываются муки совести. В подобной ситуации ребенок переживает психоэмоциональный шок. Так проводится семантическая граница: утрата родителей и вызванные ею изменения в сознании знаменуют конец наивного детства и вступление в следующий период жизни.

Столь резкое и вынужденное раннее взросление приводит к тому, что ребенок не в состоянии справиться с новым психологическим статусом. Характерная для подросткового возраста мечтательность в ситуации стресса гипертрофируется и выражается прежде всего в желании ребенка уйти от неизжитых травм сознания в мир вымышленный, в мир фантазий. Так, став тринадцатилетним подростком, Неточка не может избавиться от наваждений воображения: «Скоро сердце и голова моя были так очарованы, скоро фантазия моя развилась так широко, что я как будто забыла весь мир, который доселе окружал меня» [71, т. 2, с. 234]. Чтобы уйти от душевных переживаний, Неточка обращается к книгам, которые становятся для нее заменой реальности, она начинает изучать искусство, отчего в ее сознании возникают порожденные фантазией, но переживаемые как реальность, образы. Можно сказать, что Достоевский имплицирует такой структурно-

семантический компонент мифа детства, как идилличность, в сознание ребенка. Идилличность, таким образом, осмысливается писателем как свойство человеческого, в первую очередь детского, сознания, которое, как известно, с помощью образов и представлений вольно или невольно уводит человека от реальности. В то же время в этом проявляется механизм психологической защиты: если ребенок в ситуации кризиса, вызванного тяжелыми событиями в жизни, не выстраивает альтернативу порочному миру, его личность может оказаться на грани катастрофы и деградации: «...я хоть и робко, но со страстной надеждой любила свое искусство, строила воздушные замки, выкраивала себе самое чудесное будущее и нередко, возвращаясь, была будто в огне от своих фантазий. Одним словом, в эти часы я была почти счастлива» [71, т. 2, с. 249].

Потеря родителей компенсируется и поиском новой привязанности. Для Неточки объектом любви становится княжна Катя. Изображая через восприятие героини сложные отношения между девочками, которые развиваются от неприятия к восторженной любви, где Неточка проявляет способность к жертвенному служению предмету своего обожания, Достоевский затрагивает и проблему воспитания, и специфику детского сознания, и закономерности взросления, включающие в себя в том числе гендерную самоидентификацию.

Так, из комментариев к произведению известно, что Достоевский интересовался учением Ж.-Ж. Руссо о естественном человеке и его педагогическими идеями, смысл которых состоит в том, что необходимо учить ребенка не наукам, а вырабатывать в нем склонность к любви и постепенно развивать ее. При этом Руссо отрицательно относится к физическим наказаниям, но допускает само наказание как таковое, чтобы ребенок запомнил свой поступок. В качестве примера наказания Руссо приводит помещение ребенка в темную комнату. В повести таким ночным «арестом» Неточка наказывается за то, что она выпустила собаку Фальстафа из «внутренних покоев» и впустила ее в комнату престарелой княжны, родственницы князя, которая боялась собаки. Однако цель наказания не была достигнута, потому что Неточка к нему отнеслась с радостью: «Единственное наказание, употреблявшееся для детей князя, было заключение в пустую комнату. Просидеть в пустой комнате часа два – ничего. Но когда ребенка сажали насильно, против его воли, и объявляли, что он лишен свободы, то наказание было довольно значительно. Обыкновенно сажали Катю или брата ее на два часа. Меня посадили на четыре, взяв в соображение всю чудовищность моего преступления. Изнывая от радости, вступила я в свою темницу. Я думала о княжне» [71, т. 2, с. 215]. В этом проявляется и способность ребенка по-своему интерпретировать действия взрослых, обнаруживая в них нечто полезное и позитивное для себя, и склонность к уединению, которое воспринимается как возможность и повод для авторефлексии.

Потребность в любви в жизни подростка, лишенного родителей, приводит к поиску и замещению объекта сердечной привязанности. В чувстве Неточки к княжне Кате Достоевский показывает двусмысленность детского обожания и потому его гендерную неопределенность: ласки и поцелуи, которыми осыпают друг друга подруги, с одной стороны, невинны, поскольку таким образом девочки воспроизводят формы проявления чувства между родителями и детьми, с другой стороны, они – в восприятии взрослых – могут означать неправильную ориентацию. Раннее взросление Неточки, таким образом, не означает ее полной социализации, не влечет за собой знание сложной природы человека, что проявляется в непонимании героиней причин разлучения ее с княжной Катей. Другими словами, раннее взросление вследствие утраты родителей не означает полного обретения взрослости и чревато искажением процесса формирования ребенка, показывает Достоевский.

В третьей части повести Достоевский затрагивает иной аспект проблемы взросления. Живя в доме Александры Михайловны и Петра Александровича, Неточка сталкивается с проблемой несовпадения внешнего и внутреннего облика человека. Напряженные отношения между супругами героиня не понимает, она только интуитивно ощущает их неестественность. За маской сострадания у Петра Александровича скрывается домашний тиран, который терроризирует жену, напротив, постоянная угнетенность и чувство вины, которые свойственны Александре Михайловне, скрывают личную трагедию. Только случайно, обнаружив в книге письмо от некоего О. С. к Александре Михайловне, Неточка узнает истоки драмы молодой женщины, которая, будучи замужем, полюбила бедного человека, чем вызвала скандал и пересуды в обществе. Неточка вновь сталкивается со сложностью человека, в душе и в поведении которого благородство может переплетаться с низостью и жестокостью: отчим Ефимов и Петр Александрович открывают перед ней неоднозначность человека.

Таким образом, в повести «Неточка Незванова» Достоевский трансформирует традицию романа воспитания, переводя ее в план интроспекции. Повествование от лица ребенка открыло перед писателем новые возможности в исследовании особенностей детской психики. В то же время мемуарный тип повествования, как и в произведениях раннего Диккенса, ограничивает возможности приема: объективация детского опыта осуществляется через остраняющий аналитический взгляд взрослого человека.

Поэтому уже в рассказе «Маленький герой» Достоевский предпринимает попытку восстановить детское непосредственное восприятие действительности, перейдя от традиционного психологического метода изображения действительности к онтологии «реализма в высшем смысле». В качестве повествователя в рассказе выступает сам Маленький герой как диегетический нарратор-протагонист и «фокализатор». Главный структурно-

семантический компонент мифа детства – идилличность детского сознания осмысливается в рассказе как возрастная специфика восприятия и понимания действительности и осуществляется с помощью мотива влюбленности Маленького героя.

В рассказе «Маленький герой» (или «Детской сказке», как назвал рассказ Достоевский) по-новому используется мотив памяти: ребенок, в силу синкретизма детского восприятия, способен «припоминать после значительных промежутков времени мельчайшие черты какого-нибудь предмета или ничтожные события» [188, с. 83]. Эти «ничтожные события» по прошествии времени создают условия для рассуждения и размышления уже взрослого человека, что с точки зрения нарратологического анализа составляет психологическую основу использования приема «мир глазами ребенка». Таким «ничтожным событием» для Маленького героя стало первое испытанное им чувство влюбленности.

Действие рассказа разворачивается в подмосковном имении на светском празднике, когда ребенок встречает г-жу М., в красоте которой «было что-то особенное, резко отделявшее ее от толпы хорошеньких женщин» [71, т. 2, с. 273]. Герой испытывает чувство влюбленности, в котором преобладает восхищение красотой женщины. Гости, в том числе г-жа М., начинают проделывать «насмешки и комические гонения» над мальчиком, отчего идиллический мир героя, который на физиологическом и психологическом уровне ощущает вторжение извне, начинает разрушаться. С детской непосредственностью герой переносит свои обиды на г-жу М., которая также принимает участие в этих «гонениях»: «И когда, случалось, раздавался общий смех на мой счет, в котором даже m-me M* иногда невольно принимала участие, тогда я, в отчаянии, вне себя от горя, вырывался от своих тиранок и убегал наверх, где и дичал остальную часть дня, не смея показать своего лица в зале» [71, т. 2, с. 274]. Такие поступки, а также удаление «под разными предлогами» ребенка во время беседы с г-жой М., говорили отнюдь не о ее симпатии к Маленькому герою. Через восприятие ребенка, ограниченное, с одной стороны, детским эгоцентризмом, сосредоточенностью на собственных переживаниях, с другой стороны, незнанием и потому непониманием жизни взрослых, Достоевский показывает специфику детской психологии. Ребенок чувствует, что г-жа М. переживает тяжелое горе, но при этом Маленький герой продолжает испытывать обиду, смущается, и в этом сказывается характерный для ребенка недостаток опыта общения, неумение вести себя в сложной ситуации: «Я злился на себя в эту минуту почти до отчаяния, проклинал себя за неловкость и ненаходчивость и все-таки не знал, как ловче отстать от нее, не выказав, что заметил ее горе, но шел рядом с нею, в грустном изумлении, даже в испуге, совсем растерявшись и решительно не находя ни одного слова для поддержки оскудевшего нашего разговора» [71, т. 2, с. 275]. Писатель обращает внимание на слож-

ность душевных переживаний ребенка, которые, как правило, скрыты для взрослого и потому неправильно им интерпретируются. В результате реальный образ г-жи М. существенно расходится с тем образом, который герой антиципирует в своем сознании.

В повествовании ощущается голос взрослого человека, который некогда пережил эти детские потрясения. Так постепенно в тексте появляется мотив духовного взросления, наступившего в результате нравственного изменения героя. Проанализировав произошедшие события, Маленький герой осознал, что столкнулся с лицемерием (не случайно автор в данном контексте вспоминает мольеровского Тартюфа и шекспировского Фальстафа) и ханжеством людей, которые испытывают презрение ко всему прекрасному. В результате герой испытал первое в жизни душевное и эмоциональное потрясение, интерпретация которого воспроизводит именно детское восприятие события: «Во мне, в ребенке, было грубо затронуто первое, неопытное еще, необразовавшееся чувство, был так рано обнажен и поруган первый, благоуханный, девственный стыд и осмеяно первое и, может быть, очень серьезное эстетическое впечатление» [71, т. 2, с. 282]. Если взрослые воспринимали чувство Маленького героя как первое проявление любви и потому посмеивались над ним, то ребенок воспринимает именно эстетическую сторону любви как духовного явления.

Не случайно в рассказе Маленького героя о своем подвиге, когда он, желая предстать перед г-жой М. рыцарем на белом коне, вскочил на коня Танкреда и поскакал, чтобы тем самым утвердить свою взрослость, появляется указание, что в сознании героя возникли «турниры, паладины, герои, прекрасные дамы, слава и победители, послышались трубы герольдов, звуки шпаг, крики и плески толпы, и между всеми этими криками один робкий крик одного испуганного сердца, который нежит гордую душу слаще победы и славы» [71, т. 2, с. 285]. Воспитание героя в высоких духовно-нравственных идеалах, которые проявляются в рыцарском служении женщине, приводит к тому, что в сознании героя просыпается «как будто и впрямь что-то рыцарское». Именно это чувство приводит героя к духовно-нравственному перерождению и примирению с г-жой М., которая, «растроганная», «радостная», «бросилась» «обнимать и целовать» своего заступника.

Особенностью рассказа «Маленький герой», не свойственной, как правило, Достоевскому, является обильное использование образов природы, которые в начале произведения становятся фоном иллюзий влюбленного героя, являющихся частью детской идиллии: «Смех не сходил с ее губ, свежих, как свежа утренняя роза, только что успевшая раскрыть, с первым лучом солнца, свою алую, ароматную почку, на которой еще не обсохли холодные крупные капли росы» [71, т. 2, с. 270]. В то же время в этом описании преобладают литературные штампы, что свидетельствует об остранении мифа детства и осознании его литературного происхождения

писателем. Закономерно, что с развитием сюжета описания природы начинают играть не мифологическую, а преобразовательную роль, символизируя избавление ребенка от наивных фантазий. Так, «солнечный луч», пронизывающий «мглистую густоту деревьев», как бы антиципирует следующий благородный поступок героя: возвращение г-же М. утерянного ею любовного письма. В описании букета, сорванного Маленьким героем для нее: «Наконец, уже возвращаясь на место и зайдя на миг в рощу, чтоб промыслить несколько ярко-зеленых лапчатых листьев клена и обернуть ими букет, я случайно набрел на целое семейство анютиных глазок, вблизи которых, на мое счастье, ароматный фиалковый запах обличал в сочной, густой траве притаившийся цветок, еще весь обсыпанный блестящими каплями росы. Букет был готов» [71, т. 2, с. 293], – капли росы являются символом по-детски чистого и благородного отношения к г-же М., а подаренный букет – благородного рыцарского заступничества за даму.

Важное место в контексте мотива прощения в рассказе занимают размышления уже взрослого героя над эгоцентризмом человека. Герой, переосмысливая пережитые события, говорит о «вечной лености и ничегонеделания» гордых людей, которые любят «подмечать и затверживать чужие ошибки и слабости, и так как в них доброго чувства ровнешенько настолько, сколько дано его в удел устрице, то им и не трудно, при таких предохранительных средствах, прожить с людьми довольно осмотрительно. Этим они чрезмерно тщеславятся» [71, т. 2, с. 276]. При этом главная черта таких людей заключается в том, что «на первом плане у них всегда и во всем их собственная золотая особа, их Молох и Ваал, их великолепное я» [71, т. 2, с. 276]. В этих размышлениях героя проявляется процесс переоценки своего мировоззрения, который происходит в результате пережитых событий. При этом для самого Достоевского, приговоренного к смертной казни и пишущего рассказ «Маленький герой» в застенках Петропавловской крепости, это становится онтологическим переосмыслением, которое вскоре подвигнет писателя к духовно-нравственному перерождению и преодолению революционно-утопических мечтаний молодости. Так мотив духовно-нравственного изменения нарративно соединяет образы автора с образами героя.

Ребенок в рассказе переступил через свой эгоцентризм, влюбленность героя трансформировалась в духовную свободу, в освобождение от мучительной зависимости: «...я воскрес...» [71, т. 2, с. 293]. «Мне стало легче, и я вздохнул свободнее...» [71, т. 2, с. 295]. Так мотив обретения духовной свободы, обусловленного нравственным преображением личности в результате взросления, становится основным в рассказе «Маленький герой», обозначая демифологизацию детства и в то же время намечая путь к его ремифологизации в последующем творчестве Достоевского.

Нельзя не заметить, что в рассказе «Маленький герой» повествование о прошлом оказывается близким к настоящему, воспоминания ребенка

становятся частью сознания взрослого. Такое состояние свидетельствует о построении вневременной перспективы, которая, согласно утверждению В. А. Подороги, «оказывается бесконечно длительным переживанием мгновений настоящего» [166, с. 149]. В «Маленьком герое» Достоевский с помощью приема остранения психологического опыта прослеживает внутреннее изменение личности, которое приводит к восстановлению утраченного идеала детскости.

Данный мотив будет осмыслен в рассказе «Мужик Марей», а также в романе «Подросток».

Рассказ «Мужик Марей» в «Дневнике писателя» за 1876 г. возникает в контексте идей почвенничества. Произведение представляет собой рассказ в рассказе, где автор использует прием прямой ретроспекции для передачи читателю воспоминаний из детства. Повествователем в рассказе является диегетический нарратор-протагонист, выступающий в качестве повествующего «я». В рассказе фигурируют несколько структурно-семантических компонентов мифа детства: детскость, функционирующая в качестве одного из компонентов мифа о золотом веке, а также идеальный образ семьи, дома, авторитет взрослого и культ естественной природы. Основу рассказа составляют три воспоминания – о детстве, когда Достоевскому было девять лет, о каторге и недавних по отношению к моменту повествования событиях. Таким образом, во всех частях сам писатель выступает в качестве «внутреннего фокализатора».

В отрывке, представляющем собой воспоминания о детстве, Достоевский с помощью приема остранения воспроизводит фрагмент детского идиллического мира, каким он его представлял себе в девять лет. В этот мир ребенок уходит, чтобы быть подальше от житейских забот. «Мне припомнился август месяц в нашей деревне: день сухой и ясный, но несколько холодный и ветреный; лето на исходе, и скоро надо ехать в Москву опять скучать всю зиму за французскими уроками, и мне так жалко покидать деревню» [71, т. 22, с. 47]. Мир для ребенка прекрасен и непорочен, что подтверждается изобилием природных описаний, которые являются частью идиллического мира ребенка: мальчик «весь погружен в свое дело», он «выламывает себе хлыст, чтобы стегать им лягушек», его «занимают букашки и жучки». Интерес ребенка к букашкам и жучкам объясняется детским стремлением к познанию жизни, где любое проявление движения воспринимается детским сознанием, как утверждает Дж. Сёлли, в качестве результата какого-нибудь импульса, сходного с собственными влечениями человека [188, с. 114]. Такой антропоморфизм детского мышления сочетается с высокой познавательной активностью героя-ребенка.

Затем в развитии сюжета и в сознании самого героя наступает коренной перелом, когда он слышит крик: «Волк бежит!» Страх ребенка объясняется «смутной тревогой перед неожиданным и неизвестным» [188, с. 222].

Кроме того, можно сказать, что в этих детских панических реакциях проявляется результат работы воображения, которое у героя «не по летам развито». Дети с сильно развитым воображением склонны приписывать предметам, производящим шум, определенные цели [188, с. 230]. Этим и объясняется поступок испуганного ребенка, который бежит «на поляну, прямо на пашущего мужика», замеченного им раньше. Тот же «по-матерински» успокаивает ребенка, со словами «ну, полно же, Христос с тобой, окстись» осеняет его крестным знамением и отпускает. Все беспокойство в душе героя исчезает.

Наиболее значимым в рассказе Достоевского с аксиологической точки зрения является образ мужика Марея. Воображение ребенка в силу мифологичности детского мышления и идилличности детской картины мира порождает страхи, «безотносительные панические реакции, неосознанные влечения и антипатии», которые, по словам А. А. Мурашова, «берут начало в ситуациях установки “якоря ассоциирования”» [153, с. 146]. Это значит, что душевный крик может быть вызван любыми воспоминаниями, впечатлениями или ассоциациями (связанными, например, с фольклорными произведениями, где волк – символ зла), а образ волка является лишь его катализатором. Вполне вероятно также, что ребенок в рассказе предрасположен к страху, поэтому в его сознании возникает мысль о зле как таковом. Соответственно, столкновение с волком эгоцентричный и идеальный ум ребенка воспринимает как вторжение в его непорочный мир. Несмотря на то что такой страх является суеверным, присутствие взрослого, способного защитить ребенка и уберечь детское сознание от последствий психологической травмы, имеет большое значение в рассказе. Это объясняется не только потребностью ребенка в психологической защите, но и функцией взрослого как посредника между детским идиллическим и реальным миром: благодаря взрослому ребенок не просто знакомится с окружающим миром, а усваивает его моральный опыт в категориях добра и зла, познает его культурные, религиозно-философские и социальные традиции. Для девятилетнего мальчика пашущий мужик Марей – это не просто крестьянин, авторитетный взрослый, благородный добрый молодец из сказок или даже богатырь из былин, за широкой спиной которого можно спрятаться в случае приближающейся опасности, а человек, уберегший мальчика от душевной травмы и тем самым защитивший его детский мир от разрушения. Так в рассказе структурно-семантический компонент авторитетного взрослого реализуется через соприкосновение с мотивом любви, который помогает восстановить гармоничный детский мир.

Достоевский вспоминает о встрече с мужиком Мареем во время Пасхи, поэтому данный эпизод имеет ключевое значение в «Дневнике писателя», одной из главных тем которого является мечта о золотом веке, когда люди еще не отошли от «прямодушия, честности, самой искренней сердечной

веселости, чистоты, великодушных чувств, добрых желаний, ума», «остроумия самого тонкого, самого сообщительного» [71, т. 22, с. 12]. Так устанавливается связь почвеннических идей писателя, темы детства и мечты о золотом веке.

Воспоминание о встрече с мужиком Мареем для Достоевского является важным, потому что в нем содержится воображаемая «явленность события», которая, по утверждению Э. Гуссерля, имеет модус веры, характеризующей воспоминание [60, с. 116]. При этом, перенося это воспоминание в реальную жизнь, писатель создает эффект ожиданий, осуществление которых ведет к настоящему, т. е. онтологизации. При несовпадении ожидаемого результата с реальным результатом действий возникает фрустрация. Именно это явление заложено в феноменологии разрушения мифа детства у Достоевского. Однако светлое воспоминание оказывает созидающее воздействие на ум человека, ибо «оно имеет очевидную аналогию с отношением каждого восприятия к актуальному» [60, с. 117]. Эта связь с реальным настоящим, по словам Э. Гуссерля, и отличает воспоминание от простой фантазии. Поэтому Достоевский пишет о том, что встреча припомнилась ему «тогда, когда было надо; припомнилась эта нежная, материнская улыбка бедного крепостного мужика, его кресты, его покачиванье головой: "Ишь ведь, испужался, малец!". И особенно этот толстый его, запачканный в земле палец, которым он тихо и с робкою нежностью прикоснулся к вздрагивавшим губам» ребенка. «Конечно, всякий бы ободрил ребенка, но тут в этой уединенной встрече случилось как бы что-то совсем другое» [71, т. 22, с. 49]. Встреча героя-ребенка и простого крестьянина мужика Марея олицетворяет у Достоевского сближение интеллигентного человека, с одной стороны, и простого народа – с другой. Представители как интеллигенции, так и народа не оставляют своих мест, а трудятся на родной земле, – данный тезис составляет основу философии почвенничества Достоевского, в центре которой находится трудящийся «на родной ниве» человек и простые люди. Не случайно образ мужика Марея возникает в контексте главной темы февральского «Дневника писателя» за 1876 г. «О любви к народу, необходимый контракт с народом».

В романе «Подросток» Достоевский снова обращается к художественному исследованию детства в связи с темой золотого века. Особенность романа заключается в том, что главный герой, Аркадий Макарович Долгорукий, от лица которого ведется повествование, в свои девятнадцать лет по мироощущению и миропониманию в силу обстоятельств и воспитания все еще остается подростком. Выявляя на феноменологическом уровне своеобразие изображения мира глазами героя в романе, следует учитывать некоторые характеристики, которые присущи подростковому сознанию в целом: ситуативная конкретность, подъем не только психоэмоционального, творческого (фантазия), но и интеллектуального фона, а также стремительное развитие формально-логического мышления.

Анализ завязки романа выявляет эгоцентризм, который проявляется в сосредоточенности Аркадия на себе самом: «Вот как бы я перевел тогдашние мысли и радость мою, и многое из того, что я чувствовал. Прибавлю только, что здесь, в сейчас написанном, вышло легкомысленнее: на деле я был глубже и стыдливее. Может, я и теперь про себя стыдливее, чем в словах и делах моих; дай-то бог!» [71, т. 13, с. 36]. Интенциональный анализ показывает, что причина такого эгоцентризма и гипертрофии субъективного начала в мировидении героя заключается в том, что Аркадий является отпрыском «случайного семейства», – эта проблема волновала Достоевского во время работы над романом, о чем автор сообщает в «Дневнике писателя» за 1876 г: «Я возьму отцов и детей по возможности из всех слоев общества и прослежу за детьми с их самого первого детства» [71, т. 22, с. 7].

«Случайное семейство», по Достоевскому, – это отношения между мужчиной и женщиной, родителями и детьми, построенные не на любви, а на страстях и пороках. По словам Л. С. Выготского, онто- и социогенез ребенка должны проходить в тесном сотрудничестве со взрослым, который для ребенка выступает эталоном и образцом для подражания [51, с. 281]. Именно взрослые своим поведением и образом жизни закладывают модель поведения в сознание ребенка. Особенно важно это в переходном возрасте, когда стремительные изменения в духовном и физическом развитии приводят к кризису подросткового возраста, который под влиянием определенных обстоятельств в семье и окружающей среде может затянуться. Соответственно, «случайное семейство», в основании которого лежат супружеская неверность и измена, предательство, себялюбие, похоть, ненависть, провоцирует формирование в сознании ребенка деструктивных образцов для подражания, которые в конечном итоге могут привести к деформации и даже распаду личности ребенка.

Роман «Подросток» написан в 70-е гг. XIX в., когда в России происходила перестройка семейных отношений в сторону «нового типа рождаемости, основанного на малодетности, позднем вступлении в брак или осознанном безбрачии и ослаблении чадолюбия…» [1, с. 91]. Поэтому эгоцентричная мечтательность и инфантилизм детей являются следствием «случайного семейства», где онто- и социогенез ребенка протекает обособленно от взрослого.

Для художественной антропологии Достоевского значимость представляет духовно-нравственный идеал, к которому обращен внутренний взор человека. Свобода антропологического выбора, согласно философии Достоевского, заключается в выборе между метафизическими категориями добра и зла. «Семейство», в котором происходят колебания в выборе духовно-нравственной опоры и идеала, Достоевский называет «случайным» еще и потому, что рассматривает его как следствие ухода от духовно-нравственных ориентиров.

Нарратологическая особенность романа заключается в том, что протагонист Аркадий Долгорукий, пережив все описанные в романе события, решил представить их в виде записок. Так Аркадий-герой и Аркадий-нарратор становятся двумя различными персонажами в романе. События прошлого оказываются настолько реальными и приближенными к настоящему, что переживаются Аркадием-героем онтологически и экзистенциально, а Аркадий-нарратор переживает их ретроспективно, создавая «переживание переживания», т. е. литературный текст (В. И. Тюпа). С нарратологической точки зрения Аркадий-герой является подвижным протагонистом, а Аркадий-нарратор – неподвижным наблюдателем. В этом заключается семантический разрыв между Аркадием-нарратором и Аркадием-протагонистом. Однако, как отмечает В. Шмид, разрыв между Аркадием-нарратором и Аркадием-героем, т. е. повествующим и повествуемым «я», «преувеличивается и самим нарратором, стремящимся отойти от своей наивности прошлого года, когда ему было лишь 19 лет» [237, с. 94]. Несуществующий читатель для Подростка – это «лицо фантастическое», воображаемый представитель мира взрослых, наблюдатель, оценивающий и критикующий поступки Аркадия, слегка посмеивающийся над его взглядами и поступками. В развязке романа Аркадий объединяется с читателем, соглашаясь с его виртуальным присутствием, и при этом отказывается от своей идеи подполья и ротшильдства. В. Шмид объясняет такую перемену выбранным Достоевским возрастом героя, в котором человек переживает частую смену мировоззренческих взглядов [237, с. 94].

«Подростковость» мышления Аркадия проявляется не только в его идее подполья и ротшильдства, но и в импрессионистичности Аркадия-нарратора, которая заключается в переходе от нейтральной манеры повествования к более или менее взволнованной автотематизации. Это отражает интенцию нарратора к созданию у читателя более отрицательного впечатления о герое, чем он есть на самом деле: «Надо быть слишком подло влюбленным в себя, чтобы писать без стыда о самом себе, тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. Если я вдруг вздумал записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражен всем совершившимся» [71, т. 13, с. 5]. Такую склонность нарратора к самобичеванию и самоанализу можно встретить на протяжении всего романа.

Изначально роман планировался как часть большого цикла «Житие великого грешника», который писатель задумывал как историю духовного переворота человека, его эволюции от совершения преступления к высочайшему подвигу. Согласно первоначальному замыслу цикл включал пять больших повестей, каждая из которых представляет собой самостоятельное произведение. Одна из историй стала романом «Подросток». Этот замысел во многом объясняет специфику осмысления детства и психологии ребенка в романе как прежде всего воплощения утопической концепции писателя.

Анализ духовно-нравственного изменения собственной личности, объективация психологического опыта определяют сюжетно-фабульное единство записок Аркадия. Незаконнорожденный ребенок Софьи Долгорукой и старца Макара, Аркадий, сдан его отцом Андреем Петровичем Версиловым в пансион Тушара, хозяин которого стал бить и «употреблять» Подростка «иногда как прислугу» [71, т. 13, с. 98]. Поэтому отсутствие семьи, дающей ребенку чувство психологической защищенности, приводит к раннему взрослению героя. В свою очередь, постоянное стремление к отождествлению себя с более сильными личностями порождает чувство гипертрофированной значимости своего эго и способствует формированию у Аркадия «подпольного комплекса». Одиночество и как следствие замыкание Аркадия на себе приводит к формированию в его сознании искаженного образа действительности и утрате детского непосредственного видения мира, боязни общения, а с ним и человеческого общества как такового: «Я действительно был в некотором беспокойстве. Конечно, я не привык к обществу, даже к какому бы ни было» [71, т. 13, с.43]; «Нет, мне нельзя жить с людьми; я и теперь это думаю; на сорок лет вперед говорю. Моя идея – угол» [71, т. 13, с. 48].

Идея Подростка олицетворяет особый пункт «реализма в высшем смысле» Достоевского, который заключается в охвате широкого круга явлений, связанных с социальными и духовными процессами жизни человека. Так, в идее «подполья» Достоевский видел пагубное влияние экономических факторов – денег, успеха и капитала, показывая, что сама капиталистическая действительность с ее устремленностью к достижению материального богатства накладывает отпечаток на мировосприятие Подростка и способствует повреждению его души: «Деньги, конечно, есть деспотическое могущество, но в то же время и высочайшее равенство, и в этом вся главная их сила» [71, т. 13, с. 74]. Единственное средство, с помощью которого, по мнению Подростка, человек может отгородиться от людей, – это богатство, поскольку оно является источником независимости. Тема «подпольного комплекса», антропология духовного и социального обособления является одной из центральных в творчестве Достоевского и в романе «Подросток».

Непременной составляющей романа воспитания, к которому, по мнению Е. А. Краснощековой относится роман «Подросток», является «преодоление разочарования (после юного бунта), обретение “мастерства” в совместном деянии с другими людьми» [130, с. 341].

«Подпольный комплекс» и ротшильдская идея Аркадия – это проявление как подросткового бунта, который переходит в форму девиантного поведения, так и внутренней духовной слабости и неустроенности героя, обусловленной социальными факторами. Идея ротшильдства делает Подростка своего рода маргиналом, который «несет на себе бремя изгоя, проявляя склонность к агрессивности (или пассивности), аморальности (или вселен-

скому чувству вины), девиантности и пр.» [188, с. 419]. Из-за отсутствия духовно-нравственной альтернативы молодой и горячий ум Подростка охвачен наиболее простой, как ему кажется, лежащей на поверхности идеей, с помощью которой он как человек сможет выделиться из общей массы и таким образом самоутвердиться перед другими персонажами романа, но в первую очередь перед собственным отцом – Версиловым.

Представление Аркадия об отце существенно эволюционирует в романе. Так, Аркадий сравнивает настоящего Версилова с тем образом, который у Подростка был сформирован в раннем детстве: «Вы удивительно успели постареть и подурнеть в эти девять лет, уж простите эту откровенность; впрочем, вам и тогда было уже лет тридцать семь, но я на вас даже загляделся: какие у вас были удивительные волосы, почти совсем черные, с глянцевитым блеском, без малейшей сединки» [70, т. 13, с. 93]. Тем не менее Подросток, испытывая потребность в защите, тоскует по отцу: «Когда я ложился в постель и закрывался одеялом, я тотчас начинал мечтать об вас, Андрей Петрович, только об вас одном; совершенно не знаю, почему это так делалось. Вы мне и во сне даже снились. Главное, я все страстно мечтал, что вы вдруг войдете, я к вам брошусь, и вы меня выведете из этого места и увезете к себе, в тот кабинет, и опять мы поедем в театр, ну и прочее» [71, т. 13, с. 98]. Только осознание равнодушия Версилова помогает Аркадию воспринять его не как отца, а как, по существу, постороннего человека.

Возникший в сознании Аркадия «подпольный комплекс» имеет истоком отсутствие семейного тепла и внимания. Однако идея подпольного уединения противоречит юношеской потребности в непрестанном общении. Ситуация выбора между уходом в одиночество «подполья» и коммуникацией с людьми заставляет героя объективно оценивать себя, приводит к осознанию собственной непоследовательности: «То, что я бросил мою идею и затянулся в дела Версилова, – это еще можно было бы чем-нибудь извинить; но то, что я бросаюсь, как удивленный заяц, из стороны в сторону и затягиваюсь уже в каждые пустяки, в том, конечно, одна моя глупость» [71, т. 13, с. 64]. Так мотивы «подполья» и духовно-нравственного выбора в подростковом сознании соединяются.

Важным в романе является мотив поиска отца, предстающий в системе взаимоотношений «учитель – ученик», «ведущий – ведомый». На этот мотив указывают размышления Аркадия-нарратора о Версилове: «Это правда, что появление этого человека в жизни моей, то есть на миг, еще в первом детстве, было тем фатальным толчком, с которого началось мое дознание. Не встреться он мне тогда – мой ум, мой склад мыслей, моя судьба, наверно, были бы иные, несмотря даже на предопределенный мне судьбою характер, которого я бы все-таки не избегнул» [71, т. 13, с. 62]. Осознавая порочность Версилова как отца «случайного семейства», Аркадий постоянно ищет подходящий духовно-нравственный пример в общении со взрослыми.

Безуспешность поисков приводит Подростка в игорный дом. Мнимое ощущение свободы, приходящее к герою после длительного отсутствия общения с людьми и самоуничижения, производит эффект разжимающейся пружины: «А между тем все эти два месяца я был почти счастлив – зачем почти? Я был слишком счастлив! И даже до того, что сознание позора, мелькавшее минутами (частыми минутами!), от которого содрогалась душа моя, – это-то сознание – поверят ли? – пьянило меня еще более» [71, т. 13, с. 163]. Угрюмый подросток превращается в гедонистического прожигателя жизни, который, по сути, отказывается от собственной идентичности: «И к чему все эти прежние хмурости, – думал я в иные упоительные минуты, – к чему эти старые больные надрывы, мое одинокое и угрюмое детство, мои глупые мечты под одеялом, клятвы, расчеты и даже „идея“? Я все это напредставил и выдумал, а оказывается, что в мире совсем не то; мне вот так радостно и легко: у меня отец – Версилов, у меня друг – князь Сережа, у меня и еще... но об еще – оставим. Увы, все делалось во имя любви, великодушия, чести, а потом оказалось безобразным, нахальным, бесчестным» [71, т. 13, с. 164].

Только появление Макара Долгорукого помогает Аркадию обрести идеальные образы взрослого, дома и семьи. Макар – не просто праведник, он носитель и воплощение идеи «благообразия». Как и многие другие «положительно прекрасные» герои Достоевского, старец Макар пережил духовно-нравственное перерождение. Сначала Макар «был характера упрямого, подчас даже рискованного; говорил с амбицией», а затем, «когда вышел из дворни», стал странником. С тех пор «его не иначе поминали как какого-нибудь святого и много претерпевшего» [71, т. 13, с. 9]. Безграничная веселость, умиление, добровольное самопожертвование «и некоторые чрезвычайно оригинальные иногда воззрения на некоторые весьма еще спорные вещи в современной действительности» [71, т. 13, с. 309] сочетаются с кротостью, смирением и целомудрием. Но для подросткового сознания Аркадия главным достоинством Макара Долгорукого является смех, который привлекает своей детскостью и простодушием. Нарратор считает, что «ребенок, смеющийся и веселящийся, – это луч из рая, это откровение из будущего», поэтому призывает стать таким же духовно-нравственно чистым и простодушным. В смехе Макара проявляется детскость, приятие мира как проявления «живой жизни». В старце органично сочетаются покой, удовлетворение жизнью и детское простодушие, формирующее детский непосредственный взгляд на мир, или то, что сам Достоевский устами Аркадия назвал «благообразием». Именно такое душевное спокойствие жаждала обрести душа Подростка, искалеченная «случайным семейством». В Макаре Долгоруком Аркадий обретает морального защитника: «Я вам рад. Я, может быть, вас давно ожидал. Я их никого не люблю: у них нет благообразия... Я за ними не пойду, я не знаю, куда я пойду,

я с вами пойду...» [71, т. 13, с. 291]. Макар Долгорукий стал для Аркадия отцом в подлинном смысле этого слова. То чувство безопасности, которое должно быть у ребенка при наличии отца, посещает Аркадия именно с появлением Макара Долгорукого.

Но Макар Долгорукий для Аркадия – образец духовного наставника. Странник относился к другим как к равным себе людям, признавая за каждым право голоса. Л. С. Выготский отмечает, что суть кризиса переходного возраста заключается в превращении «ребенка из человека в себе в подростка – человека для себя» [51, с. 199], поэтому для подростка особую важность представляет не просто внимание со стороны взрослых, а предоставление ему свободы действий, которая в конечном итоге приведет его к взрослению. Для Аркадия радостным является то, что впервые его позиция оказывается услышанной другим человеком, а значит, уважаем его экзистенциальный выбор: «Он никогда не относился ко мне свысока, то есть вроде как бы старец к какому-нибудь подростку; напротив, весьма часто любил самого меня слушать, даже заслушивался, на разные темы, полагая, что имеет дело, хоть и с "вьоношем", как он выражался в высоком слоге...» [71, т. 13, с. 310]. Именно Макар Долгорукий, а не Версилов становится для Подростка подлинным проводником к золотому веку, поскольку проповедуемое им состояние блаженства в «умилении» он сам достиг посредством внутренней работы над собой.

Феномен материнства в онтогенезе каждого ребенка не менее важен, чем феномен отцовства. О. В. Игнатова утверждает, что при правильном взаимодействии людей, основанном на доверии и взаимопонимании, модель отношений «мать – ребенок» и «отец – ребенок» перерастает в триангулярную схему взаимоотношений («мать – отец – ребенок», «отец – мать – ребенок») и переводит психику ребенка на иной уровень. Отец в этой триаде занимает важную позицию в отношении «мать – дитя», поскольку поддерживает самобытность ребенка и определяет его экзистенциальную позицию как свободного и независимого субъекта. Поэтому в случае отсутствия отца развитие ребенка надолго задерживается на симбиотическом единстве с матерью [99, с. 183], в результате чего у человека формируется искаженная картина мира. Такой задержкой развития опасен феномен «случайного семейства», описанный Достоевским.

Нравственный пример в жизни Аркадия связан с образом матери, мудрой женщины (имя София означает «премудрость»), которая поддерживает сына и стремится к единству с ним. Сам Аркадий характеризует свою мать чистой и кроткой в нравственном отношении. В Софье Андреевне Достоевский воплотил идеальный образ русской женщины, которая, по словам Версилова, «все разом отдает, коль полюбит, – и мгновенье, и судьбу, и настоящее, и будущее: экономничать не умеют, про запас не прячут, и красота их быстро уходит в того, кого любят» [71, т. 13, с. 370].

Благодаря созидательному влиянию матери Софьи Андреевны и старца Макара Аркадий обретает своеобразную «вненаходимость» (М. М. Бахтин) – способность увидеть себя со стороны, осознать свой «подпольный комплекс», раскаяться, принять бытие в его подлинной сущности и преодолеть отчужденность. Возвращение Аркадия в семью и примирение героев «случайного семейства» в финале романа свидетельствует о ремифологизации детства в сознании писателя.

После пережитых событий и последовавшего за ними духовно-нравственного преображения Аркадий становится хроникером, в результате, как пишет Р. Х. Якубова, «прошлое становится зеркалом, в которое вглядывается Подросток. В этом зеркале он часто видит то, что не является его характерной чертой» [247, с. 87]. Став хроникером, Аркадий из недиегетического нарратора становится диегетическим. Это способствует объективации героя-фокализатора, который по прошествии времени переосмысливает события и записывает их, чтобы увидеть и оценить себя со стороны: «Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания. От многого отрекаюсь, что написал, особенно от тона некоторых фраз и страниц, но не вычеркну и не поправлю ни единого слова» [71, т. 13, с. 447]. «Ситуация записывания», в которой оказывается Аркадий, способствует трансформации романа-воспитания в роман-исповедь [174, с. 21], цель которого состоит в раскрытии греховных поступков человека через авторефлексию мыслей, чувств и внутренних переживаний.

В романе представлены три этапа эволюции Подростка, каждому из которых соответствует определенное психологическое состояние. Инфантильный взгляд на мир, попытка его преодоления с помощью духовно-нравственных испытаний (соблазнов), нравственное падение вследствие этих испытаний и просветление (внутреннее изменение), которое ознаменовывается переходом на новый виток жизни. При этом переход этот связан с обретением себя, что, с позиций метаантропологии Н. Хамитова, образует личностное начало, которое «есть единство духовного и душевного начал человека – единство способности к творческому порыву, к выходу за свои пределы и способности к любви и состраданию» [224, с. 27–28]. Именно поэтому Аркадию и приходит на ум мысль о создании записок, что является показателем личностного роста и духовно-нравственного изменения главного героя романа.

Подытоживая вышесказанное, можем заметить, что нарратологический анализ показывает эволюцию художественной антропологии детства в творчестве Достоевского. Структурно-семантические составляющие мифа детства (идиллические образы семьи, родителей, дома) в произведениях, написанных от лица ребенка, переосмыслены; на первый план выходит исследование детской психологии, детского восприятия мира. Если в раннем

творчестве («Неточка Незванова») происходит демифологизация детства, то внимание Достоевского к детскости как целостному взгляду на мир (начиная с рассказа «Маленький герой») свидетельствует о тенденции к ремифологизациии детства в творчестве писателя, когда утерянный рай детства становится дорогой к золотому веку человечества.

Таким образом, вклад реализма в осмысление художественной антропологии детства определяется использованием новых нарративных решений. Повествование от лица героя, вспоминающего и анализирующего события своего детства, открывает возможность проследить развитие самосознания ребенка под воздействием жизненных испытаний, исследовать специфику детского восприятия и понимания мира.

В произведениях Ч. Диккенса повествование от лица героя выступает как способ остранения буржуазной действительности. Вводя основные структурно-семантические составляющие мифа детства в план интроспекции, Диккенс противопоставляет чистоту и естественность ребенка прагматизму и бездушию мира взрослых.

Ф. М. Достоевский с помощью приема «мир глазами ребенка» добивается феноменологической точности в исследовании внутреннего мира ребенка, выявляя специфику его духовных и поведенческих реакций, подчеркивая сложность душевной жизни, не осознаваемой взрослыми. Писатель акцентирует ответственность семьи и родителей за сохранение детскости как целостного взгляда на мир.

Переосмысливая такие структурно-семантические составляющие мифа детства, как чистота и естественность ребенка, целостность его взгляда на мир, дом, семья, природа, Диккенс утверждает их как базовые ценности человеческой жизни, Достоевский – как основание идеального общества будущего, что определяет специфику индивидуально-творческой антропологии детства в произведениях писателей.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Антропологический поворот в гуманитарной науке, а также кризис литературоведения на рубеже XX–XXI вв. обусловливает необходимость обновления литературоведческой методологии. Исследование художественной антропологии писателя должно основываться на таких общеметодологических принципах, как изучение литературы в контексте других гуманитарных наук (принцип междисциплинарности); сопоставление с иной национальной культурой и предшествующей литературной традицией (принцип дистанцирования); осуществляться через выявление динамики форм художественного сознания и поэтики, а также соотношения устойчивого и изменчивого в представлении о человеке, взаимодействия в сознании писателя общепринятых культурных кодов и собственного эмпирического опыта (принцип историзма); анализ феноменов психической деятельности автора и героя, свидетельствующих о специфике мировидения, обусловленной возрастными, национальными, культурными, конфессиональными факторами; выявление ценностных ориентаций; рассмотрение поведенческих особенностей персонажа в коммуникативном взаимодействии с другими людьми посредством анализа его речи. Синтез нарратологического, феноменологического и образно-мотивного анализа открывает путь к системному исследованию художественной антропологии писателя в произведении. Образно-мотивный анализ, интерпретируя повторяющиеся единицы текста как отражение проблемных зон в сознании автора и героя, выявляет специфику их видения мира автором и героем; феноменологический анализ позволяет определить ценностные установки автора и героя через выявление ментальных феноменов в тексте; нарратологический анализ, обнаруживая авторскую стратегию и телеологичность текста как целого, характеризует ценностный кругозор повествователя, явленный в фокализации и системе точек зрения. Примененные в синтезе, образно-мотивный, феноменологический и нарратологический способы анализа художественного текста дают возможность реконструировать специфику сознания и психологии героя и повествователя, а значит, непосредственно выявить компоненты авторской антропологии в тексте.

Открытие детства как особого состояния человека способствовало становлению и развитию художественной антропологии детства в литературе XIX в. Основные аспекты изображения детства определяет созданный в ли-

тературе романтизма миф детства, который выполняет парадигматическую функцию, вступая во взаимодействие с эмпирическим опытом освоения изменяющейся действительности. В основе романтического мифа детства лежит архетипический для мировой культуры миф о золотом веке, который актуализируется в культуре в переходные эпохи, оформляя реакцию на цивилизационные и мировоззренческие изменения и выполняя функцию культурного кода. Миф детства актуализирует основные структурно-семантические составляющие мифа о золотом веке: идилличность и бесконфликтность детства; чистота и невинность ребенка; идеальные образы отца, матери и дома; культ естественной природы в противопоставлении городской цивилизации; мотив утраты и недостижимости идеального состояния детства.

Художественная антропология детства в творчестве поэтов-романтиков носит обобщенный характер, обусловливая феноменологию детства в ее универсальной антропологической проекции. Образно-мотивная система произведений не определяется эмпирическим опытом автора, а задается моделирующей функцией мифа детства как культурного кода и корректируется установками национальной ментальности. Миф детства представляет собой культурный миф, который в рамках романтического двоемирия выполняет функцию утопического моделирования идеальной действительности, познания и проблематизации современности, психологической компенсации состояния неудовлетворенности настоящим. В мифе детства оформляется реакция на развитие капиталистических отношений, процесс урбанизации, разрушение традиционного уклада жизни, в том числе семейных связей, а также ощущение онтологического одиночества человека. В разных национальных литературах миф детства осмысливается в соответствии с культурной и ментальной спецификой. Так, для английского варианта мифа детства характерна разработка такого структурно-семантического компонента, как культ естественной природы, что выражается в актуализации пасторально-буколических мотивов, а также мотивов красоты, покоя, беззаботности, счастья, защищенности детства. Аксиологическим центром русского варианта мифа детства становятся семья, дом в их проекции на идею христианского блаженства. Русские поэты-романтики подчеркивают иллюзорность идиллии детства, сопрягая ее с картиной жестокой действительности, что привносит драматизм и внутреннюю конфликтность в миф детства; детство предстает как утраченный рай и как утопическая модель желаемой, но недостижимой действительности.

В литературе реализма художественная антропология детства обогащается за счет феноменологического исследования основных структурно-семантических составляющих мифа детства. Происходит развитие мотивно-образной структуры феномена детства, исследование онтогенеза ребенка дополняется исследованием социогенеза. Структура феномена детства в творчестве Ч. Диккенса и Ф. М. Достоевского включает такие мотивы, как чистота и невинность ребенка, детскость, идеальные образы отца, матери, семьи и дома, сельская природа в противопоставлении городскому

пейзажу. Однако этот образно-мотивный комплекс, соответствующий основным составляющим романтического мифа детства, переосмысливается путем введения противоположных мотивов – жестокости и насилия взрослых, детского страдания, сиротства и раннего взросления, денег, «злых» детей. Совокупность этих мотивов разрушает представление о детстве как идиллическом и бесконфликтном периоде жизни. Специфика художественной антропологии детства в произведениях Диккенса и Достоевского заключается в сложном взаимодействии этих образно-мотивных комплексов: «память» о мифе детства и детскости как нравственно-психологической характеристике личности определяет представление писателей об идеале человека, в то время как актуализация противоположных мотивов служит способом острой критики капиталистического общества, разрушающего идеальное состояние детства. Писатели-реалисты открывают новые нарративные решения для выявления особенностей психической жизни, духовной и поведенческой деятельности ребенка. Диккенс и Достоевский используют прием «мир глазами ребенка» для исследования психологии детей, своеобразия их восприятия действительности в процессе взросления. Повествование от лица ребенка является способом остранения как психологического опыта (объективация и самоанализ), так и социальной действительности (выявление жестокости, неразумности мира взрослых). Прием «мир глазами ребенка» способствует разработке оригинальных нарративных решений, расширяющих потенциал художественной антропологии в творчестве писателей.

Художественная антропология детства в литературе реализма характеризуется разнообразием индивидуально-творческих подходов к осмыслению детства и ребенка. Миф детства выполняет парадигматическую функцию в произведениях Диккенса и Достоевского, определяя основные аспекты темы детства в их разработке. Это обусловлено сходным читательским опытом писателей, которые глубоко восприняли традиции литературы романтизма, а также психологической достоверностью и аксиологической значимостью выделенных романтиками на феноменальном уровне характеристик детства как особого периода в жизни человека. Специфика художественной антропологии детства в произведениях писателей обусловлена биографическими (жестокие методы семейного воспитания в школе у Диккенса, ранний опыт восприятия смерти и насилия у Достоевского), конфессиональными (различные концептуальные подходы к проблеме семьи и воспитания в англиканской церкви и православии), культурно-историческими (развитие капиталистических отношений в Англии и распространение идей социализма в России) факторами, которые определяют, с одной стороны, процесс демифологизации детства в произведениях Диккенса и Достоевского, с другой стороны, утверждение детства, семьи и дома в качестве базовых ценностей человеческой жизни в творчестве Диккенса и ремифологизацию детства в творчестве Достоевского, для которого детскость как характеристика идеальной личности выступает целью духовно-нравственного развития человечества.

# БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК


1. *Абраменкова, В. В.* Социальная психология детства : учеб. пособие / В. В. Абраменкова. – М. : ПЕР СЭ, 2008. – 431 с.

2. *Абраменкова, В. В.* Социальная психология детства в контексте развития отношений ребенка в мире / В. В. Абраменкова // Вопр. психологии. – 2002. – № 1. – С. 3–16.

3. *Абрамзон, Т. Е.* Поэтические мифологии XVIII века: Ломоносов. Сумароков. Херасков. Державин / Т. Е. Абрамзон. – Магнитогорск : Магнитог. гос. ун-т, 2006. – 480 с.

4. *Аврелий Августин*. Исповедь / Августин Аврелий ; пер. с лат. М. Е. Сергеенко. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2011. – 391 с.

5. *Автухович, Т. Е.* Литературная антропология, антропология литературы – обновление традиции или поиск новых подходов? / Т. Е. Автухович // Антропология литературы: методологические аспекты проблемы : сб. науч. ст. : в 3 ч. / Гродн. гос. ун-т ; редкол.: Т. Е. Автухович (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2013. – Ч. 1. – С. 3–10.

6. *Агацци, Э.* Человек как предмет философии / Э. Агацци // Вопр. философии. – 1989. – № 2. – С. 24–35.

7. *Андреев, А. Н.* Аксиомы персоноцентрического литературоведения : пособие / А. Н. Андреев. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 2015. – 222 с.

8. *Антоний* (Храповицкий). Пастырское изучение людей и жизни по сочинениям Ф. М. Достоевского / архим. Антоний (Храповицкий) // Богосл. вестн. – 1893. – № 10. – С. 41–79.

9. *Арутюнов, С. А.* Культурная антропология / С. А. Арутюнов, С. И. Рыжакова. – М. : Весь мир, 2004. – 213 с.

10. *Ашимбаева, Н. Т.* Достоевский: контекст творчества и времени : сб. ст. / Н. Т. Ашимбаева. – СПб. : Серебр. век, 2005. – 279 с.

11. *Байрон, Д. Г.* Собрание сочинений : в 4 т. / Д. Г. Байрон ; сост., вступ. ст., общ. ред. Р. Ф. Усмановой. – М. : Правда, 1981. – 4 т.

12. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

13. *Баршт, К. А.* Герой Ф. М. Достоевского как подросток / К. А. Баршт // «Педагогія» Ф. М. Достоевского : сб. ст. / Колом. гос. пед. ин-т ; ред.-сост. В. А. Викторович. – Коломна, 2003. – С. 9–20.

14. *Батай, Ж.* Теория религии ; Литература и Зло / Ж. Батай ; пер. с фр. Ж. Гайковой, Г. Михалковича. – Минск : Соврем. литератор, 2000. – 351 с.

15. *Бахтин, М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. – М., 2003. – Т. 1. – С. 69–263.

16. *Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Собр. соч. : в 7 т. – М., 2002. – Т. 6. – С. 7–300.

17. *Башкиров, Д. Л.* Воплощение «идеального» в русской литературе конца XVIII – начала XX века и традиции восточнославянской словесности / Д. Л. Башкиров. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 2012. – 366 с.

18. *Белинский, В. Г.* Полное собрание сочинений : в 13 т. / В. Г. Белинский ; редкол.: Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) [и др.]. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1953–1959. – Т. 3 : Статьи и рецензии ; Пятидесятилетний дядюшка. 1839–1840. – 1953. – 684 с.

19. *Беляев, Н. И.* Образ человека в изобразительном искусстве: индивидуальное и типичное / Н. И. Беляев // Вестн. Оренб. гос. ун-та. – 2007. – № 7. – С. 175–179.

20. *Белянин, М. Ю.* Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. Ю. Белянин. – Липецк, 2007. – 193 л.

21. *Бердникова, О. А.* Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / О. А. Бердникова. – Воронеж, 2009. – 407 л.

22. *Бердяев, Н. А.* Миросозерцание Достоевского [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев // Библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы «Вехи». – Режим доступа: http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/index.html. – Дата доступа: 29.11.2012.

23. *Бердяев, Н. А.* О назначении человека : сборник / Н. А. Бердяев. – М. : Респ., 1993. – 383 с.

24. *Бердяев, Н. А.* Откровение о человеке в творчестве Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев // Библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы «Вехи». – Режим доступа: http://www.vehi.net/berdyaev/otkrov.html. – Дата доступа: 29.10.2013.

25. *Берковский, Н. Я.* Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 510 с.

26. *Блейк, У.* Избранное / У. Блейк ; пер. С. Маршака. – М. : Художеств. лит., 1965. – 182 с.

27. *Близняк, О. М.* Мотивные комплексы как системная характеристика современной русской литературы : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / О. М. Близняк. – Армавир, 2011. – 159 л.

28. *Боборыкина, Т. А.* Художественный мир повестей Чарльза Диккенса / Т. А. Боборыкина. – СПб. : Гиппократ, 1996. – 138 с.

29. *Богданова, О. А.* Человек Достоевского в свете синергийной антропологии [Электронный ресурс] : докл. и его обсуждение на открытом науч. семинаре «Феномен человека в его эволюции и динамике», заседание № 49, 17 апр. 2010 г. / О. А. Богданова // Институт синергийной антропологии. – Режим доступа: http://synergia-isa.ru/wp-content/uploads/2010/10/s-50_bogda.pdf. – Дата доступа: 29.10.2013.

30. *Боголепова, Т. Г.* Очерки о Бозе. Художественный мир Чарльза Диккенса: истоки и итоги / Т. Г. Боголепова. – Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 2007. – 201 с.

31. *Болотнова, Н. С.* Филологический анализ текста : учеб. пособие / Н. С. Болотнова. – 4-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 520 с.

32. *Бондаренко, М. И.* Традиции «Рождественских повестей» Диккенса в русском святочном рассказе 1840–1890-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. И. Бондаренко. – Коломна, 2006. – 190 л.

33. *Боратынский, Е. А.* Полное собрание сочинений и писем / Е. А. Боратынский. – М. : Яз. слав. культуры (А. Кошелев), 2002. – Т. 1 : Стихотворения 1818–1822 годов. – 511 с.

34. *Боратынский, Е. А.* Полное собрание сочинений и писем / Е. А. Боратынский. – М. : Яз. слав. культуры (А. Кошелев), 2002. – Т. 2, ч. 1 : Стихотворения 1823–1834 годов / ред.: О. В. Голубева, А. Р. Зарецкий, А. М. Песков. – 434 с.

35. *Борисова, В. В.* Малая проза Ф. М. Достоевского: принцип эмблемы : учеб. пособие / В. В. Борисова. – Уфа : Изд-во Башк. гос. пед. ун-та, 2011. – 144 с.

36. *Бреева, Т. Н.* Концептуализация национального в русском историософском романе ситуации рубежности : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Т. Н. Бреева. – Екатеринбург, 2010. – 452 л.

37. *Брейнигер, О.* Картографирование микро- и макроизменений в современной славистике: полемика вокруг «антропологического поворота» в «Новом литературном обозрении» (авториз. пер. с англ. А. Логутова) [Электронный ресурс] / О. Брейнигер // Новое лит. обозрение. – 2013. – № 122. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2013/122/4b.html. – Дата доступа: 29.10.2013.

38. *Брентано, Ф.* Избранные работы / Ф. Брентано ; сост., пер. с нем. В. Анашвили. – М. : Рус. феноменол. о-во : Дом интеллектуал. кн., 1996. – 172 с.

39. *Бугаева, Л. Д.* Художественный нарратив и структуры опыта: сюжет перехода в русской литературе Новейшего времени : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Л. Д. Бугаева. – СПб., 2012. – 565 л.

40. *Буданова, Н. Ф.* «И свет во тьме светит...»: к характеристике мировоззрения и творчества позднего Достоевского / Н. Ф. Буданова. – СПб. : Петрополис, 2011. – 408 с.

41. *Варова, К. А.* Многомерность образа «золотой век» в реализме Ф. М. Достоевского [Электронный ресурс] / К. А. Варова // Материалы V Международной научной интернет-конференции «Общество, общности, человек: в поисках "вечного мира". Секция 3. Глобальные проблемы гуманизации современного мира. – Режим доступа: http://tsutmb.ru/nu/nauka/index.php/razdel/meropr/-2011.html?sobi2Task=sobi2Details&catid=28&sobi2Id=522. – Дата доступа: 29.03.2013.

42. Введение в литературоведение : учеб. пособие / Л. В. Чернец [и др.] ; под ред. Л. В. Чернец. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 679 с.

43. *Веселовский, А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Высш. шк., 1989. – 404 с.

44. *Веселовский, А. Н.* Собрание сочинений / А. Н. Веселовский. – СПб. : Тип. Императ. Акад. наук, 1913. – Т. 2 : Поэтика, вып. 1 : Поэтика сюжетов, 1897–1906. – XII, 148 с.

45. *Вильсон, Э.* Мир Чарльза Диккенса / Э. Вильсон. – М. : Прогресс, 1975. – 320 с.

46. *Виноградов, И. А.* Гоголь – художник и мыслитель: христианские основы миросозерцания: к 150-летию со дня смерти Н. В. Гоголя / И. А. Виноградов. – М. : Ин-т мировой лит. : Наследие, 2000. – 445 с.

47. *Виноградов, И. И.* Духовные искания русской литературы : сборник / И. И. Виноградов. – М. : Рус. путь, 2005. – 670 с.

48. *Волынский, А. Л.* Достоевский: философско-религиозные очерки / А. Л. Волынский. – СПб. : Леонардо, 2011. – 658 с.

49. *Вордсворт, У.* Избранная лирика / У. Вордсворт. – М. : Радуга, 2001. – 592 с.

50. *Вордсворт, У.* Лирические баллады и другие стихотворения / У. Вордсворт, С. Т. Кольридж. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2011. – 267 с.

51. *Выготский, Л. С.* Психология искусства / Л. С. Выготский. – Ростов н/Д : Феникс, 1998. – 480 с.

52. *Выготский, Л. С.* Собрание сочинений : в 6 т. / Л. С. Выготский ; гл. ред. А. В. Запорожец. – М. : Педагогика, 1982–1984. – Т. 4 : Детская психология. – 1984. – 432 с.

53. *Гаспаров, Б. М.* Язык, память, образ: лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 351 с. – (Новое литературное обозрение : науч. прил. ; вып. 9) (Научная библиотека).

54. *Гиголов, М. Г.* Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845–1865 гг.) / М. Г. Гиголов // Достоевский. Материалы и исследования / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). – Ленинград, 1988. – Т. 8. – С. 3–20.

55. *Гинзбург, К.* Остранение: предыстория одного литературного приема [Электронный ресурс] / К. Гинзбург // Новое лит. обозрение. – 2006. – № 80. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2006/80/gi2.html. – Дата доступа: 22.12.2012.

56. *Гинзбург, Л. Я.* О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : Intrada, 1999. – 410 с.

57. *Гогина, Л. П.* Христианская нравственность как альтернатива нигилизму в романе «Бесы» Ф. М. Достоевского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Л. П. Гогина. – М., 2008. – 249 л.

58. *Григорий Нисский.* Об устроении человека / Григорий Нисский // О человеке : сб. трактатов : пер. с греч. – СПб, 2011. – С. 23–142.

59. *Гуссерль, Э.* Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии : пер. с нем. / Э. Гуссерль. – М. : Акад. проект, 2009. – Кн. 1 : Общее введение в чистую феноменологию. – 489 с.

60. *Гуссерль, Э.* Собрание сочинений / Э. Гуссерль ; сост., вступ. ст., пер. В. И. Молчанова. – М. : Логос : Гнозис, 1994. – Т. 1 : Феноменология внутреннего сознания времени. – XIV, 162 с.

61. *Гуссерль, Э.* Логические исследования : пер. с нем. / Э. Гуссерль. – М. : Акад. проект, 2011. – Т. 2, ч. 1 : Исследования по феноменологии и теории познания / пер. В. И. Молчанова. – 2011. – 565 с.

62. *Дворникова, Е. И.* Антропологический образ детства в русской литературе XIX века : учеб. пособие / Е. И. Дворникова ; под ред. Л. Л. Редько. – Ставрополь : Изд-во Ставроп. гос. пед. ин-та, 2012. – 146 с.

63. *Дворяшина, Н. А.* Феномен детства в творчестве русских символистов: Ф. Сологуб, З. Гиппиус, К. Бальмонт : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Н. А. Дворяшина. – Сургут, 2009. – 510 л.

64. *Дельвиг, А. А.* Полное собрание стихотворений / А. А. Дельвиг ; вступ. ст., подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. – Л. : Совет. писатель, 1959. – 369 с.

65. *Демиденко, Е. Л.* Мировоззренчески значимые образно-мотивные ряды в лирике М. Ю. Лермонтова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. Л. Демиденко. – М., 2005. – 228 л.

66. *Денисова, А. В.* «Дети странный народ...» (к проблеме детского поведения в рассказе Ф. М. Достоевского «Маленький герой») / А. В. Денисова // «Педагогія» Ф. М. Достоевского : сб. ст. / Колом. гос. пед. ин-т ; ред.-сост. В. А. Викторович. – Коломна, 2003. – С. 56–62.

67. *Диккенс, Ч.* Собрание сочинений : в 30 т. / Ч. Диккенс ; под общ. ред. А. А. Аникста, В. В. Ивашевой, Е. Ланна. – М. : Гос. изд-во художеств. лит., 1957–1963. – 30 т.

68. *Докучаев, И. И.* Ценность и экзистенция: основоположения исторической аксиологии культуры / И. И. Докучаев. – СПб. : Наука, 2009. – 594 с. – (Слово о сущем ; т. 88).

69. *Достоевская, А. Г.* Воспоминания / А. Г. Достоевская. – М. : Правда, 1987. – 541 с.

70. *Достоевский, А. М.* Воспоминания / А. М. Достоевский. – М. : Аграф, 1999. – 427 с.

71. *Достоевский, Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. / Ф. М. Достоевский ; редкол.: В. Г. Базанов (гл. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1972–1990. – 30 т.

72. *Драгунская, Л. С.* Маркс, Достоевский, Фрейд: три антропологических проекта / Л. С. Драгунская // Человек. – 2000. – № 2. – С. 11–15.

73. *Драч, Г. В.* Рождение античной философии и начало антропологической проблематики / Г. В. Драч. – М. : Гардарики, 2003. – 315 с.

74. *Дудкин, В. В.* Достоевский – Ницше: проблема человека / В. В. Дудкин. – Петрозаводск : Изд-во Карел. гос. пед. ин-та, 1994. – 151 с.

75. *Дунаев, М. М.* Православие и русская литература : в 6 ч. / М. М. Дунаев. – М. : Христиан. лит., 1996–1999. – Ч. 1. – 1996. – 316 с.

76. *Евлампиев, И. И.* Философия человека в творчестве Ф. М. Достоевского: от ранних произведений к «Братьям Карамазовым» / И. И. Евлампиев. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. акад., 2012. – 585 с.

77. *Евнин, Ф. И.* Об источниках романа Достоевского «Идиот» («Идиот» и «Наш общий друг» Диккенса) / Ф. И. Евнин // Искусство слова : сб. ст. к 80-летию чл.-кор. Акад. наук СССР Д. Д. Благого / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. ; редкол.: К. В. Пигарев (отв. ред.) [и др.]. – М., 1973. – С. 208–216.

78. *Егоренкова, Г. И.* Поэтика характера и сюжета в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Г. И. Егоренкова ; Акад. наук Белорус. ССР, Ин-т лит. – Минск, 1973. – 20 с.

79. *Елистратова, А. А.* Английский роман эпохи Просвещения / А. А. Елистратова. – М. : Наука, 1966. – 472 с.

80. *Есаулов, И. А.* Пасхальность русской словесности / И. А. Есаулов. – М. : Кругъ, 2004. – 559 с.

81. *Жданова, А. В.* Структура повествования в условиях ненадежного нарратора: роман В. В. Набокова «Лолита» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / А. В. Жданова. – Самара, 2007. – 195 л.

82. *Женетт, Ж.* Фигуры: работы по поэтике : в 2 т. / Ж. Женетт **;** пер. с фр. Е. Васильевой [и др.]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 2 т.

83. *Жерлицын, М.* Кольридж и английский романтизм / М. Жерлицын. – Одесса : Экон. тип., 1914.

84. *Жилина, Н. П.* Концепция личности в русской литературе первой трети XIX века в свете христианской аксиологии : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Н. П. Жилина. – М., 2010. – 356 л.

85. *Заломкина, Г. В.* Готический миф как литературный феномен : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Н. В. Заломкина. – Самара, 2011. – 491 л.

86. Зарубежная литература XIX века. Романтизм : хрестоматия : учеб. пособие / сост.: А. Ф. Головенченко, Н. П. Козлова, Б. И. Колесников ; под ред. Я. Н. Засурского. – М. : Просвещение, 1976. – 510 с.

87. *Захаров, В. Н.* Система жанров Достоевского: типология и поэтика / В.Н. Захаров. – Л. : Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1985. – 209 с.

88. *Захаров, В. Н.* Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы) / В. Н. Захаров // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. / Петрозав. гос. ун-т ; редкол.: В. Н. Захаров (отв. ред.) [и др.]. – Петрозаводск, 2001. – Вып. 3. – С. 5–20.

89. *Зенько, Ю. М.* Основы христианской антропологии и психологии / Ю. М. Зенько. – СПб. : Речь, 2007. – 907 с.

90. *Зеньковский, В. В.* Психология детства / В. В. Зеньковский. – М. : Школа-Пресс, 1996. – 333 с.

91. *Зеньковский, В. В.* Федор Павлович Карамазов / В. В. Зеньковский // Вокруг Достоевского : сб. ст. : в 2 т. / сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой ; под ред. А. Л. Бема. – М., 2007. – Т. 1. – С. 264–278.

92. Иванов, В. В. Достоевский и роман-трагедия [Электронный ресурс] / В. В. Иванов // Библиотека русской религиозно-философской и художественной литературы «Вехи». – Режим доступа: http://www.vehi.net/dostoevsky/ivanov.html. – Дата доступа: 28.09.2015.

93. *Иванов, В. В.* Наука о человеке: введение в современную антропологию : курс лекций / В. В. Иванов. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2004. – 194 с.

94. *Иванов, В. В.* Образ Богомладенца в творчестве Ф. М. Достоевского (рассказы «Мальчик у Христа на елке» и «Сон смешного человека») / В. В. Иванов // «Педагогія» Ф. М. Достоевского : сб. ст. / Колом. гос. пед. ин-т ; ред.-сост. В. А. Викторович. – Коломна, 2003. – С. 42–51.

95. *Иванов, В. В.* Христианские традиции в творчестве Ф. М. Достоевского : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / В. В. Иванов. – Петрозаводск, 2004. – 430 л.

96. *Иванов, С. А.* Блаженные похабы: культурная история юродства / С. А. Иванов. – М. : Яз. слав. культур, 2005. – 448 с.

97. *Ивашева, В. В.* Творчество Диккенса / В. В. Ивашева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1954. – 472 с.

98. *Игнатий.* Слово о человеке [Электронный ресурс] / св. Игнатий (Брянчанинов). – СПб. : Изд-во Л. С. Яковлевой : Епарх. Духов. училище (Центр Правосл. просвещения), 1995. – Режим доступа: http://pravbeseda.ru/library/?page=book&id=301. – Дата доступа: 14.08.2013.

99. *Игнатова, О. В.* Отцовство: феноменология, динамика, качество личности / О. В. Игнатова, А. В. Косов. – Калуга : Рифформа, 2012. – 299 с.

100. *Изер, В.* Изменение функции литературы / В. Изер // Современная литературная теория : антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. – М., 2004. – С. 22–44.

101. *Изер, В.* Процесс чтения: феноменологический поход / В. Изер // Современная литературная теория : антология / сост., пер., примеч. И. В. Кабановой. – М., 2004. – С. 200–225.

102. *Ильин, И. А.* Путь духовного обновления / И. А. Ильин. – М. : Ин-т рус. цивилизации, 2011. – 1208 с.

103. *Исаев, В. Д.* Человек в пространстве цивилизации и культуры / В. Д. Исаев. – Луганск : Світлиця, 2003. – 188 с.

104. *Исупов, К. Г.* Детскость (из авторского словаря «Космос русского самосознания») / К. Г. Исупов // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). – 2007. – № 2. – С. 91–94.

105. *Иустин* (*Попович*). Философия и религия Ф. М. Достоевского / Иустин (Попович) ; пер. И. А. Чароты. – Минск : Изд. Д. В. Харченко, 2008. – 311 с.

106. *Казаков, А. А.* Ценностная архитектоника произведений Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого / А. А. Казаков. – Саарбрюкен : LAP LAMBERT Acad. Publ., 2013. – 370 с.

107. *Калинин, И.* Прием остранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) [Электронный ресурс] / И. Калинин // Новое лит. обозрение. – 2009. – № 95. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/ka7.html. – Дата доступа: 21.12.2012.

108. *Камнев, В. М.* Русский разговор и идея человека в творчестве Ф. М. Достоевского / В. М. Камнев // Я. (А. Слинин) и Мы : к 70-летию проф. Я. А. Слинина / С.-Петерб. филос. о-во. – СПб., 2002. – С. 197–227.

109. *Кант, И.* Антропология / И. Кант // Собр. соч. : в 8 т. – М., 1994. – Т. 7. – С. 137–376.

110. *Карякин, Ю. Ф.* Достоевский и канун XXI века / Ю. Ф. Карякин. – М. : Совет. писатель, 1989. – 646 с., [6] с., [16] л. ил.

111. *Карякин, Ю. Ф.* Достоевский: «все – «дите»: к 150-летию со дня рождения / Ю. Ф. Карякин // Наука и религия. – 1971. – № 10. – С. 45–51.

112. *Касаткина, Т. А.* «Бедные люди» и «злые дети» (Достоевский – наследник творческого метода Пушкина) / Т. А. Касаткина // Достоевский и мировая культура : альманах / О-во Достоевского, Моск. отд-ние. – М., 2004. – № 20. – С. 99–104.

113. *Касаткина, Т. А.* Типы ценностных ориентаций в творчестве Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Т. А. Касаткина ; Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. – М., 1992. – 20 с.

114. *Касаткина, Т.* О творящей природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Т. Касаткина. – М. : Ин-т мировой лит. : Рос. акад. наук, 2004. – 480 с.

115. *Катарский, И. М.* Диккенс : крит.-биограф. очерк / И. М. Катарский. – М. : Гослитиздат, 1960. – 272 с.

116. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев [и др.] // Историческая поэтика: литературные эпохи и типы художественного сознания / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит. ; отв. ред. П. А. Гринцер. – М., 1994. – С. 3–38.

117. *Киприан.* Антропология св. Григория Паламы / архим. Киприан (Керн) ; вступ. ст. А. И. Сидорова. – М. : Паломник, 1996. – LXXVIII, 450 с. – (Святые отцы и учители церкви в исследованиях православных ученых ; 1).

118. *Кириллова, И. А.* Образ Христа в творчестве Достоевского: размышления / И. А. Кириллова. – М. : Центр кн. Рудомино, 2010. – 155 с.

119. *Кислов, А. Г.* Социокультурные смыслы детства / А. Г. Кислов. – Екатеринбург : Банк культур. информ., 1998. – 149 с. – (Сер. «Философское образование» ; вып. 2).

120. *Клакхон, К. К. М.* Зеркало для человека: введение в антропологию / К. К. М. Клакхон ; пер. с англ. А. А. Панченко. – СПб. : Евразия, 1998. – 351 с.

121. *Кнабе, Г. С.* Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного мира / Г. С. Кнабе. – М. : Индрик, 1994. – 528 с.

122. *Кожинов, В. В.* Происхождение романа : теорет.-истор. очерк / В. В. Кожинов. – М. : Совет. писатель, 1963. – 439 с.

123. *Колос, О. Н.* Чарльз Диккенс в историко-культурном контексте Англии : дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01 / О. Н. Колос. – Саранск, 2001. – 176 л.

124. *Кольридж, С. Т.* Стихотворения = Poems / С. Т. Кольридж. – М. : Радуга, 2004. – 511 с.

125. *Кон, И. С.* Ребенок и общество : учеб. пособие / И. С. Кон. – М. : Академия, 2003. – 334 с.

126. *Корман, Б. О.* Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М. : Просвещение, 1972. – 110 с.

127. *Корман, Б. О.* Проблема автора в художественной прозе Ф. М. Достоевского / Б. О. Корман // Избр. тр. по теории и истории лит. / Б. О. Корман. – Ижевск, 1992. – С. 149–160.

128. *Косарев, А. Ф.* Философия мифа: мифология и ее эвристическая значимость / А. Ф. Косарев. – СПб. : Унив. кн. ; М. : Per Se, 2000. – 302 с.

129. *Кочеткова, Н. Д.* Тема «золотого века» в литературе русского сентиментализма / Н. Д. Кочеткова // XVIII век : сборник / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). – СПб., 1993. – Сб. 18. – С. 172–186.

130. *Краснощекова, Е. А.* Роман воспитания. Bildungsroman на русской почве: Карамзин, Пушкин, Гончаров, Толстой, Достоевский / Е. А. Краснощекова. – СПб. : Изд-во Пушк. фонда, 2008. – 478 с.

131. *Криницын, А. Б.* Исповедь подпольного человека: к антропологии Ф. М. Достоевского / А. Б. Криницын. – М. : МАКС-пресс, 2001. – 370 с.

132. *Кустовская, М. А.* Художественная реализация концепции «живой жизни» в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» / М. А. Кустовская // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер.: Лінгвістика і літературознавство : межвуз. зб. наук. ст. / Ін-т л-ри Нац. акад. наук України, Нац. пед. ун-т. – Ніжин, 2007. – Вип. 14. – С. 353–361.

133. *Леви-Стросс, К.* Мифологики : пер. с фр. : в 4 т. / К. Леви-Стросс. – М. ; СПб. : Унив. кн., 2000. – 4 т.

134. *Леви-Стросс, К.* Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 510 с.

135. *Лермонтов, М. Ю.* Собрание сочинений : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов ; под ред. И. Л. Андронникова, Ю. Г. Оксмана ; вступ. ст. и примеч. И. Л. Андронникова. – М. : Художеств. лит., 1964–1965. – Т. 1 : Стихотворения. – 1964. – 695 с.

136. *Лобова, Т. М.* Феноменология детства в творчестве М. Ю. Лермонтова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. М. Лобова ; Урал. гос. ун-т. – Екатеринбург, 2008. – 22 с.

137. *Лопухин, А. П.* Библейская история Ветхого и Нового Заветов / А. П. Лопухин. – М. : Альфа-книга, 2011. – 1215 с.

138. *Лосев, А. Ф.* Миф. Число. Сущность / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова ; послесл. А. А. Гоготишвили, В. П. Троцкого. – М. : Мысль, 1994. – 919 с.

139. *Лосев, А. Ф.* Философия имени / А. Ф. Лосев // Бытие – имя – космос / А. Ф. Лосев ; сост., предисл. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова ; послесл.: В. П. Троцкий, Л. А. Гоготишвили. – М., 1993. – С. 613–801.

140. *Лосев, А. Ф.* Форма. Стиль. Выражение : сборник / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи, И. И. Маханькова ; послесл. В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.

141. *Лотман, Ю. М.* Русская литература послепетровской эпохи и христианская традиция / Ю. М. Лотман // Избр. ст. : в 3 т. – Таллин, 1993. – Т. 3. – С. 127–137.

142. *Лотман, Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве : сборник / Ю. М. Лотман ; вступ. ст. Р. Г. Григорьева, С. М. Даниэля ; послесл. М. Ю. Лотмана. – СПб., 1998. – С. 14–285.

143. *Любомудров, А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев / А. М. Любомудров. – СПб. : Д. Буланин, 2003. – 272 с.

144. *Мамардашвили, М. К.* Психологическая топология пути: М. Пруст «В поисках утраченного времени» / М. К. Мамардашвили. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та : Журн. «Нева», 1997. – 568 с.

145. *Марсель, Э.* Клод Леви-Стросс и структурная антропология / Э. Марсель ; пер. с фр. О. В. Кустовой. – СПб. : Гуманитар. акад., 2010. – 560 с.

146. *Матвеева, А. С.* Мир ребенка в творчестве Чарльза Диккенса в контексте онтологической поэтики : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / А. С. Матвеева. – Магнитогорск, 2009. – 195 л.

147. *Мелетинский, Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд., репр. – М. : Вост. лит., 2000. – 407 с.

148. *Мельник, В. И.* Гончаров и православие: духовный мир писателя / В. И. Мельник. – М. : Даръ, 2008. – 541 с.

149. *Михальская, Н. П.* Чарльз Диккенс: очерк жизни и творчества / Н. П. Михальская. – М. : Учпедгиз, 1959. – 123 с.

150. *Михновец, Н. Г.* «Рождественская песнь в прозе» Ч. Диккенса как произведение-посредник и тип культуры / Н. Г. Михновец // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр : сб. науч. тр. / Петрозав. гос. ун-т. – Петрозаводск, 2008. – Вып. 5. – С. 127–146.

151. *Михнюкевич, В. А.* Поэтика детских образов Ф. М. Достоевского в контексте «народного христианства» / В. А. Михнюкевич // Вестн. Челяб. ун-та. Сер. 2, Филология. – 1994. – № 1, т. 2. – С. 21–28.

152. *Мочульский, К. В.* Достоевский: жизнь и творчество / К. В. Мочульский. – Paris : Ymca-Press, 1980. – 561 с.

153. *Мурашов, А. А.* Становление языковой «картины мира» ребенка : психолингвист. специфика самосознающего «я» / А. А. Мурашов. – Гродно : Гродн. гос. ун-т, 2011. – 191 с.

154. *Мухина, В. С.* Возрастная психология: феноменология развития, детство, отрочество : учебник / В. С. Мухина. – 4-е изд., стер. – М. : Academia, 1999. – 453 с.

155. *Мюллер, В. К.* Scrooge / В. К. Мюллер // Новый англо-русский словарь : 160 000 слов и словосочетаний / В. К. Мюллер. – 6-е изд. – М., 1999. – С. 648.

156. *Набоков, В.* Чарльз Диккенс «Холодный дом» / В. Набоков // Лекции по зарубежной литературе : пер. с англ. / В. Набоков ; предисл. Ф. Бауэрса, Д. Апдайка. – СПб., 2011. – С. 113–194.

157. *Надумович, А. Н.* «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского как феномен русской литературы 1873–1881 гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / А. Н. Надумович ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 2006. – 20 с.

158. *Немесий.* О природе человека / Немесий, еп. Эмесский // О человеке : сб. трактатов : пер. с греч. – СПб., 2011. – С. 143–330.

159. *Нерсесова, М. А.* «Холодный дом» Диккенса / М. А. Нерсесова. – М. : Художеств. лит., 1971. – 112 с.

160. *Николаев, А. И.* Основы литературоведения : учеб. пособие / А. И. Николаев. – Иваново : ЛИСТОС, 2011. – 255 с.

161. *Новалис.* Лира Новалиса в переложении Вячеслава Иванова / Новалис. – Томск : Водолей, 1997. – 127 с.

162. *Пиаже, Ж.* Речь и мышление ребенка : перевод / Ж. Пиаже. – М. : Римис, 2008. – 436 с.

163. *Пискунова, С.* Исповеди и проповеди испанских плутов / С. Пискунова // Испанский плутовской роман : сборник : пер. с исп. / вступ. ст. И. Томашевского ; коммент. С. Ереминой [и др.]. – М., 2000. – С. 7–34.

164. *Платт, К. М. Ф.* Зачем изучать антропологию? Взгляд гуманитария: вместо манифеста [Электронный ресурс] / К. М. Ф. Платт // Новое лит. обозрение. – 2010. – № 106. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/ke4.html. – Дата доступа: 29.10.2013.

165. *Подковырин, Ю. В.* Внешность литературного героя как художественная ценность : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Ю. В. Подковырин. – Кемерово, 2007. – 172 л.

166. *Подорога, В. А.* Человек без кожи (материалы к исследованию Достоевского) / В. А. Подорога // Социальная философия и философская антропология : тр. и исслед. / Рос. акад. наук, Ин-т философии ; отв. ред. В. А. Кругликов. – М., 1995. – С. 126–160.

167. *Поллок, Ш.* Филология будущего? Судьба мягкой науки в жестком мире [Электронный ресурс] / Ш. Поллок // Новое лит. обозрение. – 2011. – № 110. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/po15.html. – Дата доступа: 30.05.2015.

168. *Полонский, Л. А.* Детство и молодость Диккенса / Л. А. Полонский // Вестн. Европы. – 1872. – Кн. 6, т. 3. – С. 685–708.

169. *Померанц, Г. С.* Открытость бездне: встречи с Достоевским / Г. С. Померанц. – М. : Совет. писатель, 1990. – 384 с.

170. *Поселягин, Н.* Антропологический поворот в литературоведении [Электронный ресурс] / Н. Поселягин // Новое лит. обозрение. – 2012. – № 113. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/po5-pr.html. – Дата доступа: 29.12.2012.

171. *Постнова, Д. В.* Детская тема и ее жестово-пластическое выражение в произведениях Ф. М. Достоевского / Д. В. Постнова // Вестн. Башк. гос. ун-та. – 2008. – Т. 13, № 2. – С. 324–328.

172. Поэзия английского романтизма : сборник : пер. с англ. / коммент. Е. Витковского, О. Афониной. – М. : Слово/Slovo, 2010. – 612 с.

173. Поэты «Озерной школы» : сборник : пер. с англ. / сост., авт. предисл. и коммент. Л. И. Володарская. – СПб. : Наука, 2008. – 605 с.

174. Природа ребенка в зеркале автобиографии = The nature of a child as reflected in the mirror of autobiography : учеб. пособие / сост.: В. Г. Безрогов, О. Е. Кошелева ; под ред. Б. М. Бим-Бада, О. Е. Кошелевой. – М. : Изд-во Ун-та Рос. акад. образования, 1998. – 425 с.

175. *Пристли, Дж. Б.* Два Уэллера / Дж. Б. Пристли // Писатели Англии о литературе XIX–XX вв. : сб. ст. : пер. с англ. / сост. К. Н. Атаровой ; предисл. А. А. Аникста. – М., 1981. – С. 342–354.

176. Проблемы детства и государственная политика [Электронный ресурс] // Веч. Минск. – 2015. – 23 апр. – Режим доступа: http://www.vminsk.by/news/30/11879. – Дата доступа: 28.04.2015.

177. *Пушкин, А. С.* Полное собрание сочинений : в 19 т. / А. С. Пушкин ; ред. комис.: А. М. Горький [и др.]. – [Переизд.]. – М. : Воскресенье, 1994–1997. – 19 т.

178. *Пылим, А. Н.* Современный английский роман Диккенса и Теккерея / А. Н. Пылим // Современник. – 1864. – Т. 105, № 11/12. – С. 348–385.

179. *Пятигорский, А. М.* Мифологические размышления : лекции по феноменологии мифа / А. М. Пятигорский ; пер. с англ. П. Лиона. – М. : Яз. слав. культуры, 1996. – 280 с.

180. *Радлов, Э. Л.* Диккенс в русской критике / Э. Л. Радлов // Начала. – 1922. – № 2. – С. 124–132.

181. *Рахматуллина, Э. А.* Категориальные признаки мифа / Э. А. Рахматуллина // Вестн. Удм. ун-та. – 2006. – № 5. – С. 133–140.

182. *Ренанский, А. Л.* Писатель как живописец: визуальные практики в литературе и искусстве : курс лекций / А. Л. Ренанский. – Минск : Гос. ин-т упр. и соц. технологий Белорус. гос. ун-та, 2013. – 207 с.

183. *Ренанский, А. Л.* Почему Фома Опискин боролся с камаринским мужиком? (Фома Фомич как пророк нравственного возрождения) / А. Л. Ренанский // Достоевский. Материалы и исследования / Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом). – СПб., 2007. – Т. 18. – С. 331–346.

184. *Розанов, В. В.* Собрание сочинений. О писательстве и писателях / В. В. Розанов ; под общ. ред. А. Н. Николюкина. – М. : Респ., 1995. – 734 с.

185. *Савельева, В. В.* Художественная антропология / В. В. Савельева. – Алма-Ата : Изд-во Алмат. гос. ун-та, 1999. – 289 с.

186. *Сапогова, Е. Е.* Культурный социогенез и мир детства : лекции по историографии и культур. истории детства : учеб. пособие / Е. Е. Сапогова. – М. : Акад. проект, 2004. – 491 с.

187. *Сараскина, Л. И.* Достоевский / Л. И. Сараскина. – М. : Молодая гвардия, 2011. – 825 с.

188. *Селли, Д.* Очерки по психологии детства / Д. Селли ; пер. с англ. А. А. Громбаха. – 3-е изд., стер. – М. : URSS : КомКнига, 2007. – 454 с.

189. *Сердечная, В. В.* Нарративные стратегии малых пророческих поэм Уильяма Блейка: проблемы типологии и своеобразия в историко-культурном контексте : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / В. В. Сердечная. – Краснодар, 2006. – 221 л.

190. *Сильман, Т. И.* Диккенс : очерки творчества / Т. И. Сильман. – Л. : Художеств. лит., 1970. – 376 с.

191. *Синякова, Л. Н.* Проза А. Ф. Писемского в контексте развития русской литературы 1840–1870-х гг.: проблемы художественной антропологии : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Л. Н. Синякова. – Новосибирск, 2009. – 396 л.

192. *Смирнов, И. П.* Олитературенное время: (гипо)теория литературных жанров / И. П. Смирнов. – СПб. : Изд-во рус. христиан. гуманитар. акад., 2008. – 264 с.

193. *Смирнов, С. А.* Антропоэтика / С. А. Смирнов // Идеи и идеалы. – 2013. – № 2, т. 1. – С. 63–77.

194. *Собенников, А. С.* Чехов и христианство [Электронный ресурс] : учеб. пособие / А. С. Собенников. – Иркутск : Иркут. гос. ун-т, 2001. – Режим доступа: http://slovo.isu.ru/chekhov_christ.html. – Дата доступа: 01.12.2013.

195. *Соловьев, В. С.* Литературная критика / В. С. Соловьев ; сост. и коммент. Н. И. Цимбаева ; вступ. ст. Н. И. Цимбаева, В. И. Фатющенко. – М. : Современник, 1990. – 421 с.

196. *Соссюр, Ф. де.* Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр ; пер. с фр. А. Сухотина. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 425 с.

197. *Сошкин, Е.* Прием отстранения: опыт унификации [Электронный ресурс] / Е. Сошкин // Новое лит. обозрение. – 2012. – № 114. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/s14.html. – Дата доступа: 21.12.2012.

198. *Станюта, А. А.* Лицо и лик: в мире Достоевского / А. А. Станюта. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 1999. – 178 с.

199. *Станюта, А. А.* Человек в мире Достоевского. Своеобразие этической позиции писателя : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.02 / А. А. Станюта ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 1999. – 38 с.

200. *Степанян, К. А.* «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского / К. А. Степанян. – М. : Раритет, 2005. – 512 с.

201. *Степанян, К. А.* Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского / К. А. Степанян. – СПб. : Крига, 2010. – 398 с.

202. *Сузи, В. Н.* Imitatio Christi в романном творчестве Достоевского: о духовных началах русского гения / В. Н. Сузи. – Саарбрюкен : LAP LAMBERT Acad. Publ., 2011. – 284 с.

203. *Сузи, В. Н.* Христианский универсум в русской литературе XIX века: А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, Ф. М. Достоевский : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / В. Н. Сузи. – Петрозаводск, 2011. – 302 л.

204. *Тарасов, Б. Н.* «Тайна человека» и тайна истории: непрочитанный Чаадаев, неопознанный Тютчев, неуслышанный Достоевский / Б. Н. Тарасов. – СПб. : Алетейя, 2012. – 352 с.

205. *Тарасов, Ф. Б.* Пушкин и Достоевский: евангельское слово в литературной традиции : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Ф. Б. Тарасов. – М., 2011. – 368 л.

206. *Тик, Л. И.* Странствия Франца Штернбальда / Л. И. Тик ; пер. с нем. С. С. Белокриницкой, В. Б. Микушевича ; изд. подгот.: С. С. Белокриницкая, В. Б. Микушевич, А. В. Михайлов. – М. : Наука, 1987. – 360 с.

207. *Тихомиров, Б. Н.* «Лазарь! гряди вон»: роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении : книга-комментарий / Б. Н. Тихомиров. – СПб. : Серебр. век, 2005. – 468 с.

208. *Тишунина, Н. В.* Ребенок как текст культуры / Н. В. Тишунина // Детство и «Открытое общество»: философские и культурологические аспекты : VI Междунар. конф. «Ребенок в современном мире. Открытое общество и детство», Санкт-Петербург, 21–23 апр. 1999 г. : тез. докл. и сообщ. / Рос. гос. пед. ун-т [и др.] ; гл. ред. К. В. Султанов. – СПб., 1999. – С. 126–127.

209. *Ткачева, Н. В.* Малая проза Чарльза Диккенса: проблема «чужого слова» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Н. В. Ткачева. – Тамбов, 2003. – 241 л.

210. *Тоичкина, А. В.* Оценочное поле образа князя Мышкина / А. В. Тоичкина // Роман Ф. М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения : сб. работ отечеств. и зарубеж. ученых / Рос. акад. наук, Ин-т мировой лит., Комис. по изучению творчества Ф. М. Достоевского ; под ред. Т. А. Касаткиной. – М., 2001. – С. 206–229.

211. *Токарев, С. А.* Золотой век / С. А. Токарев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1980. – Т. 1. – С. 471–472.

212. *Топоров, В. Н.* Петербург и «Петербургский текст»: мир, язык, предназначение / В. Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического : избранное / В. Н. Топоров. – М., 1995. – С. 313–367.

213. *Тугушева, М. П.* Чарльз Диккенс : очерк жизни и творчества / М. Тугушева. – М. : Дет. лит., 1979. – 209 с.

214. *Тупеев, М. А.* Идея почвы и образ Христа в русской литературе XIX века: А. П. Григорьев – Ф. И. Тютчев – Ф. М. Достоевский : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. А. Тупеев. – Магнитогорск, 2004. – 226 л.

215. *Тюпа, В. И.* Анализ художественного текста : учеб. пособие / В. И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М. : Академия, 2009. – 331 с.

216. *Тюпа, В. И.* Ментальные кризисы в истории литературы / В. И. Тюпа // Антропологические сдвиги переломных эпох и их отражение в литературе : сб. науч. ст. : в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т ; редкол.: Т. Е. Автухович (гл. ред.) [и др.]. – Гродно, 2014. – Ч. 1. – С. 9–19.

217. *Удотов, Б. Т.* Пушкин : художеств. антропология / Б. Т. Удотов. – 2-е изд., перераб. и доп. – Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. ун-та, 1999. – 302 с.

218. *Умнов, А. Е.* «Слово» Ф. М. Достоевского в творчестве В. Е. Максимова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Е. Умнов. – Тамбов, 2011. – 217 л.

219. *Федоров, Ф. П.* Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига : Зинатне, 1988. – 454 с.

220. *Федотова, С. В.* Три концепции человека в литературе Серебряного века / С. В. Федотова // Вестн. Том. гос. пед. ун-та. Сер.: Гуманитар. науки (Филология). – 2005. – № 6. – С. 32–38.

221. *Фельдман, В. Е.* Риторический дискурс в романах Чарльза Диккенса 50-х – 60-х гг. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / В. Е. Фельдман. – Вел. Новгород, 2004. – 203 л.

222. *Франк, С. Л.* Сочинения / С. Л. Франк ; вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Ю. П. Сенокосова. – М. : Правда, 1990. – 606 с.

223. *Хайдеггер, М.* Пролегомены: к истории понятия времени / М. Хайдеггер. – Томск : Водолей, 1998. – 384 с.

224. *Хамитов, Н. В.* Философия человека: от метафизики к метаантропологии / Н. В. Хамитов. – Киев : Ника-центр ; М. : Ин-т общегуманитар. исслед., 2002. – 334 с.

225. *Ханзен-Леве, Оге А.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа отстранения / Оге А. Ханзен-Леве ; пер. с нем. С. А. Ромашко. – М. : Яз. рус. культуры, 2001. – 672 с.

226. *Хоружий, С. С.* Фонарь Диогена. Критическая ретроспектива европейской антропологии / С. С. Хоружий. – М. : Ин-т философии, теологии и истории св. Фомы, 2010. – 688 с.

227. Христианство и новая русская литература XVIII–XX веков : библиогр. указ., 1800–2000 / сост.: А. П. Дмитриев, Л. В. Дмитриева ; Рос. акад. наук, Ин-т рус. лит. (Пушк. Дом) ; под ред. В. А. Котельникова. – СПб. : Наука, 2002. – 889 с.

228. *Цурганова, Е. А.* Феноменология / Е. А. Цурганова // Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины : энцикл. справ. / А. В. Дранов [и др.] ; науч. ред. и сост.: И. П. Ильин, Е. А. Цурганова. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 1999. – С. 283–287.

229. *Честертон, Г. К.* Чарльз Диккенс / Г. К. Честертон ; пер. с англ. Н. Трауберг ; предисл. и примеч. К. Атаровой. – М. : Радуга, 2002. – 349 с.

230. *Шайтанов, И. О.* История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения : учебник : в 2 т. / И. О. Шайтанов. – М. : Владос : Ин-т междунар. права и экономики, 2001. – Т. 1. – 208 с.

231. *Шелер, М.* Избранные произведения / М. Шелер ; сост., науч. ред. А. В. Денежкина ; пер. с нем.: А. В. Денежкина [и др.] ; послесл. Л. А. Чухиной. – М. : Гнозис, 1994. – 413 с.

232. *Шелли, П. Б.* Избранное: Стихи. Поэмы. Драмы : пер. с англ. / П. Б. Шелли ; вступ. ст. и примеч. Б. Колесникова. – М. : Терра, 1997. – 365 с.

233. *Широкова, М. А.* Концептуально-лингвистический анализ произведений Ф. М. Достоевского и их переводов на белорусский язык : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 ; 10.02.02 / М. А. Широкова ; Белорус. гос. ун-т. – Минск, 2001. – 21 с.

234. *Широкова, М. А.* Педагогическое наследие Ф. М. Достоевского (Психологические характеристики детских персонажей в произведениях писателя) / М. А. Широкова // Вестн. Православ. Свято-Тихон. гуманитар. ун-та. Сер. 4, Педагогика. Психология. – 2006. – № 3. – С. 91–106.

235. *Шифрин, Б.* Поэтика странного в русском модернизме от Хармса к Хлебникову [Электронный ресурс] / Б. Шифрин // Художественный текст как динамическая система : материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию В. П. Григорьева, Москва, 19–22 мая 2005 г. / Ин-т рус. яз. Рос. акад. наук ; отв. ред. Н. А. Фатеева. – М., 2006. – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/o/Odd.html. – Дата доступа: 12.11.2013.

236. *Шкловский, В. Б.* О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – 266 с.

237. *Шмид, В.* Нарратология / В. Шмид. – М. : Яз. слав. культуры : Кошелев, 2003. – 312 с.

238. *Шульц, О. фон.* Светлый, жизнерадостный Достоевский : курс лекций, прочит. в 1931–1932 гг. / О. фон Шульц ; подгот. текста: О. И. Гурина [и др.] ; коммент.: В. Н. Захаров, А. Е. Кунильский ; предисл. В. Захаров. – Петрозаводск : Изд-во Петрозав. гос. ун-та, 1999. – 366 с.

239. *Щенников, Г. К.* Религиозно-мистическая концепция человека (на материале романа «Идиот») / Г. К. Щенников // Литературовед. журн. – 2002. – № 16. – С. 211–218.

240. *Эко, У.* Роль читателя: исследования по семиотике текста / У. Эко ; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Печ. двор им. А. М. Горького ; М. : Simposium : Изд-во Рос. гос. гуманитар. ун-та, 2005. – 502 с.

241. *Элиаде, М.* Аспекты мифа / М. Элиаде ; пер. с фр. В. П. Большакова. – 4-е изд. – М. : Акад. проект, 2010. – 251 с.

242. *Эмбри, Л.* Рефлексивный анализ: первоначальное введение в феноменологию / Л. Эмбри ; пер. с англ. В. И. Молчанов ; ред. пер. Е. В. Ознобкина. – М. : Три квадрата, 2005. – 224 с.

243. *Эпштейн, М.* Образы детства / М. Эпштейн, Ю. Юркина // Новый мир. – 1979. – № 12. – С. 242–257.

244. *Эриксон, Э.* Детство и общество / Э. Эриксон ; пер. и науч. ред. А. А. Алексеева. – 2-е изд., перераб. и доп. – СПб. : Ленато : АСТ : Унив. кн., 1996. – 590 с.

245. *Эсалнек, А. Я.* Введение / А. Я. Эсалнек // Художественная антропология: теоретические и историко-литературные аспекты : материалы Междунар. науч. конф.

«Поспеловские чтения – 2009» / Моск. гос. ун-т ; под ред. М. Л. Ремневой [и др.]. – М., 2011. – С. 9–10.

246. *Юнг, К. Г.* Душа и миф: Шесть архетипов / К. Г. Юнг ; пер. с англ. В. В. Наукманова ; под общ. ред. А. А. Юдина. – Киев : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 383 с.

247. *Якубова, Р. Х.* Диалог фотографического и художественного в романе «Подросток» / Р. Х. Якубова // Достоевский и мировая культура. – 2010. – № 27. – С. 79–92.

248. *Adrian, A. D.* Dickens and the parent-child relationship / A. D. Adrian. – Athens : Ohio Univ. Press, 1984. – 169 p.

249. *Carey, J.* The violent effigy: a study of Dickens imagination / J. Carey. – London : Faber a. Faber, 1973. – 183 p.

250. *Chrisman, O.* The historical child / O. Chrisman. – Boston : R. G. Bagner, 1920. – 472 p.

251. *Crothers, S. M.* The children of Dickens / S. M. Crothers. – New York : Scribner, 1941. – 259 p.

252. *Daleski, H. M.* Dickens and the art of analogy / H. M. Daleski. – London : Schocken Bks, 1970. – 349 p.

253. *Donovan, F.* Dickens and youth / F. Donovan. – New York : Dodd ; Mead & Co, 1968. – 338 p.

254. *Harvey, W. J.* Bleak House: the double narrative / W. J. Harvey // Dickens and the XX century / ed. A. E. Dyson. – London, 1965. – P. 224–234.

255. *Dyson, A. E.* The inimitable Dickens: a reading of the novels / A. E. Dyson. – London : Macmillan, 1970. – 303 p.

256. *Fanger, D.* Dostoevsky and romantic realism: a study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens, and Gogol / D. Fanger, C. Emerson. – Evanston : Northwestern Univ. Press, 1998. – 307 p.

257. *Forster, J.* The life of Charles Dickens : three vol. in two / J. Forster. – Boston : J. R. Osgood & Co, 1875. – 601 p.

258. *Frank, L.* Charles Dickens and the romantic self / L. Frank. – Lincoln : Univ. of Nebraska, 1984. – 283 p.

259. *Gissing, G.* The immortal Dickens / G. Gissing. – London : Cecil Palmer, 1925. – 243 p.

260. *Hollington, M.* Dickens and the grotesque / M. Hollington. – London : Croom Helm, 1984. – 261 p.

261. *House, H.* The Dickens world / H. House. – London : Oxford Univ. Press, 1961. – 231 p.

262. *Margolin, U.* Narrator / U. Margolin // Handbook of narratology / ed.: P. Hühn [et al.]. – Berlin ; New York, 2009. – P. 351–370.

263. *Matthews, G. B.* Philosophy of childhood / G. B. Matthews. – Cambridge : Harvard Univ. Press, 1994. – 139 p.

264. *McPhail, J. C.* Phenomenology as philosophy and method / J. C. McPhail // Remedeial a. Spec. Education. – 1995. – Vol. 16, № 3. – P. 159–165.

265. *Miller, H.* Dickens: the world of his novels / H. Miller. – Cambridge : Harvard Univ. Press, 1958. – 347 p.

266. *Moore, D.* Character types in selected novels by Dickens [Electronic resource] : a thesis... for the degree master of arts / D. Moore ; McMaster Univ. – Hamilton, 1982. –

Mode of access: https://macsphere.mcmaster.ca/bitstream/11375/9309/1/fulltext.pdf. – Date of access: 07.08.2013.

267. *Niederhoff, B.* Point of view / B. Niederhoff // Handbook of narratology / ed.: P. Hühn [et al.]. – Berlin ; New York, 2009. – P. 384–397.

268. *Pattison, R.* The child figure in English literature / R. Pattison. – Athens : Univ. of Georgia Press, 1978. – 281 p.

269. *Prince, G.* Reader / G. Prince // Handbook of narratology / ed.: P. Hühn [et al.]. – Berlin ; New York, 2009. – P. 398–410.

270. *Romano, J.* Dickens and reality / J. Romano. – New York : Columbia Univ. Press, 1978. – 187 p.

271. *Schönert, J.* Author / J. Schönert // Handbook of narratology / ed.: P. Hühn [et al.]. – Berlin ; New York, 2009. – P. 1–13.

272. *Scudder, H. E.* Childhood in literature and art: with some observations on literature for children : a study / H. E. Scudder. – Boston ; New York : Houghton, Mifflin a. Co, 1894. – 254 p.

273. *Smith, R.* Fever narrative in the fiction of Charles Dickens [Electronic resource] : thesis ... of the PhD degree in Engl. / R. Smith. – Ottawa, 2012. – Mode of access: http://www.ruor.uottawa.ca/en/handle/10393/23502?show=full. – Date of access: 09.03.2013.

274. *Walder, D.* Dickens and religion / D. Walder. – London : Alien & Unwin, 1981. – 232 p.

275. *Waters, C.* Dickens and the politics of the family text / C. Waters. – Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1997. – 237 p.

276. *Westburg, B.* The confessional fictions of Charles Dickens / B. Westburg. – Dekalb : Northern Illinois Univ. Press, 1977. – 223 p.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение ..... 3

**Глава 1. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ**

1.1. Художественная антропология: обоснование методологии анализа ..... 11
1.2. Повествование от лица героя как остранение феноменологического опыта в художественной антропологии ..... 23

**Глава 2. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ДЕТСТВА В ПОЭЗИИ РОМАНТИЗМА**

2.1. Миф детства как культурный код: истоки, функции, структурно-семантические составляющие ..... 33
2.2. Феноменология детства в поэзии английских и русских романтиков ..... 41

**Глава 3. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ДЕТСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ РЕАЛИЗМА**

3.1. Демифологизация детства в творчестве Ч. Диккенса: обогащение мотивно-образной структуры феномена детства ..... 64
3.2. Ремифологизация детства в произведениях Ф. М. Достоевского ..... 76

**Глава 4. АНТРОПОЛОГИЯ ПРИЕМА «МИР ГЛАЗАМИ РЕБЕНКА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЕЙ-РЕАЛИСТОВ**

4.1. Функции художественного приема «мир глазами ребенка» в творчестве Ч. Диккенса ..... 87
4.2. Духовно-нравственный мир ребенка в произведениях Ф. М. Достоевского ..... 105

Заключение ..... 124

Библиографический список ..... 127

Научное издание

**Бабук** Александр Вадимович

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ АНТРОПОЛОГИЯ ДЕТСТВА В ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА**

Ответственный за выпуск *Е. А. Логвинович*
Художник обложки *Т. Ю. Таран*
Компьютерная верстка *И. К. Ржеуцкой*
Корректор *Е. В. Демидова*

Подписано в печать 27.02.2018. Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,37. Уч.-изд. л. 10,2.
Тираж 100 экз. Заказ

Белорусский государственный университет.
Свидетельство о государственной регистрации издателя, изготовителя,
распространителя печатных изданий № 1/270 от 03.04.2014.
Пр. Независимости, 4, 220030, Минск.