

ОТЗЫВ
НА АКАДЕМИЧЕСКУЮ ДОКТОРСКУЮ ДИССЕРТАЦИЮ
КАТАЛИН КРОО

IRODALMI SZÖVEGFOLYTONOSSÁG
A közvetítő alakzatok poétikája Dosztojevskij alkotásaiban

Методология К. Кроо основывается на широком понимании дискурса, как совокупности всего написанного, высказанного. У дискурса и, как следствие, у дискурсивной формации нет четкого контура и постоянного объема, он находится в постоянном движении, его структурообразующие параметры расплывчаты. Но только такое понимание дискурса и возможно при интертекстуальном подходе к художественному тексту. Вместе с тем, как видно из диссертации, текучие и подвижные, опосредующие медиаторские формации сохраняют свои характерные черты, причем, эти черты проходят сквозь историю, сквозь время и сквозь литературные течения, свидетельствуя о своей устойчивости. Конечно, подход к тексту и его прочтение, понимание дискурса и медиаторской формации могут значительно отличаться у рядового «потребителя» дискурса и у литературоведа, исследователя.

На пересечении разных художественных текстов одного дискурса образуются медиаторские формации, которые взаимодействуют и переплетаются между собой, для них релевантным является принцип «семейного сходства». Интертекстуальность входит в онтологию дискурса, обеспечивая, с одной стороны, устойчивость, с другой стороны, — взаимопроницаемость медиаторских формаций. Эти два качества формируются благодаря собственно художественным интертекстам. Все виды интертекстов (авторские и неавторские, собственно языковые, литературные и нелитературные) участвуют в дискурсивных процессах деривации и обоюдного заимствования. Играющие роль посредника медиаторские формации различаются по степени проявления способности быть интертекстуальным донором либо восприимчиком интертекстуального вложения. При этом одной из важнейших задач при таком подходе остается выделение единицы дискурса. М. Фуко считал таковой высказывание. В диссертации единицей дискурса стал мотив, который с помощью семантизации становится единицей дискурса, обретает функцию структурирования сюжета, фабулы, временных параметров и общей композиции произведения.

Методология К. Кроо основана именно на особом понимании дискурса и медиаторской формации: в исследовании художественного текста следует идти не от дискурса к его внутреннему и скрытому языку, к семантике, в нем заложенной и в нем проявляющейся, но, взяв за исходную точку сам дискурс, его проявления в художественном тексте, даже его регулярность, частоту, идти к внешним условиям его возможности, к расширению границ дискурса. Интерпретация художественного текста при таком подходе, если использовать выражение М. Фуко, «сказывается, является уже сказанной и должна быть еще сказанной». Образно говоря, мысль интерпретатора художественного текста направлена не на прямое предназначение веера, а на возможность его развернуть во всю ширину. Причем, веер разворачивается в одной плоскости, но мысль интерпретатора движется по спирали, ей мало широты, ей нужно движение вверх, ввысь. И нередко это движение ввысь оборачивается движением в глубину, раскрытием новых интертекстуальных смыслов и медиаторских формаций.

Медиаторская формация представляет собой как бы хранилище разных художественных текстов в едином интертексте, в котором представлены и разработаны темы и мотивы, характерные для данного дискурса. Медиаторские формации имеют свою историю, свою регулярность использования или повторения, внутри них устанавливаются свои отношения между их элементами (например, тему можно понимать как метадискурс,

а мотив в качестве субдискурса) и, таким образом, можно даже говорить о внутреннем времени самой медиаторской формации. Состав медиаторских формаций связан с литературными течениями, господствовавшими в литературе в тот или иной период, с социальными или культурными потребностями и личными устремлениями поэтов и писателей — создателей дискурса и конкретной медиаторской формации.

Ж. Женнет считал стиль неотъемлемой чертой дискурса. «...Не бывает дискурса без стиля, равно как и стиля без дискурса: каков бы ни был дискурс, стиль является его аспектом», — писал он. Мы напомним эти слова, поскольку стилистическая тема, тема стиля в дискурсивной опосредующей формации затронута лишь косвенно и на материале *Бедных людей*, а не столько *Белых ночей*. Между тем Настенька упрекает мечтателя в том, что он говорит слишком красиво (вспомним здесь ироничную просьбу тургеневского Базарова: «Аркадий, не говори красиво!») и просит его: «...Нельзя ли рассказывать как-нибудь не так прекрасно? А то вы говорите, точно книгу читаете». Эта Настенька характеристика «стиля» мечтателя требует специального внимания и анализа.

Удачно, на наш взгляд, проделан анализ «жанровой интертекстуальности», открытой М. Бахтиным. Повесть в этой интерпретации предстает как прозаическая разработка жанра элегии.

Интересно было бы проследить разные виды «Я» в повести. Их можно обнаружить, как минимум, пять: «Я» — физическое лицо, индивид, имеющий тело, «Я» духовный, устремленный к миру иному, к Творцу, «Я» как часть, элемент социума, «Я» в мире фантазии, воображения, наконец, «Я» в художественном мире текста, имеющий лишь вербальный и виртуальный статус бытия.

В диссертации Каталин Кроо много интересных и точных наблюдений относительно повести *Белые ночи*. В частности удачно раскрыта роль подзаголовка «Из воспоминаний мечтателя». Он включает в себя два ключевых слова: «воспоминание» и «мечта», которые во многом определяют жанр произведения. Подзаголовок важен и в другом смысле: во-первых, он указывает на фиктивный первоисточник текста, а во-вторых, уточняет, что объектом изображения или описания являются не актуальные события, а события имевшие место в прошлом. Подзаголовок интересен также с точки зрения текста *Белых ночей*, его многослойности, и интертекстуальности. Он представляет собой *устный* текст, который рождается в уме рассказчика-мечтателя, и вместе с тем текст, обретающий *письменную* форму в записках того же мечтателя.

Перед читателем «я»-рассказ, в котором нарратор создает образ героя, но вместе с тем это образ и повествователя. Кроме того, образ героя-повествователя создается в сознании читателя. Эти три образа не всегда совпадают. То, что думает о себе герой-рассказчик, иногда противоречит тому, что видит и чувствует читатель. На такие моменты в диссертации не всегда обращается внимание.

Нельзя не заметить предлог в подзаголовке. Это не просто воспоминания мечтателя, а отрывки «из» его воспоминаний. Вероятно, воспоминания в полном объеме или заняли бы слишком много места, или же невозможны в принципе, поскольку мечтательность героя неистощима. Итак, в воспоминания вошло только то, что связано с Настенькой. За кадром остались «романы» мечтателя, о которых он говорит Настеньке: «Я создаю в мечтах целые романы».

Белые ночи — сентиментальная повесть. (Кстати, в диссертации произведение Достоевского называется романом. Как нам кажется, сюжет, фабула, композиция и шестьдесят страниц текста все же не позволяют говорить о романе. Скорее это повесть). Но здесь встает вопрос о месте сентиментального романа в истории литературы. В диссертации убедительно показаны все основные признаки сентиментального романа и особенности именно этого произведения Достоевского, но хотелось бы более детального выявления связи этого романа как с русской традицией сентиментализма, так и с европейской. Например, параллели и сравнения между *Белыми ночами* и, например, с *Бедной Лизой* напрашиваются сами собой, только в этих двух произведениях мужские и

женские роли меняются местами. Оригинальность «сентиментализма» Достоевского, на наш взгляд, раскрыта не в полной мере.

Жанр *Белых ночей*, согласно К. Кроо, — «эпический сентиментальный роман в прозе». В основу развития сюжета и фабулы повести положен не жанровый или лирический, а семантический аспект. Появляющийся в эпиграфе мотив сорванного погубленного цветка, как говорится в диссертации, имеет как собственно лирическое, так и лиро-эпическое измерение. Поэтому у Достоевского в одинаковой мере актуализируются как лирический, так и лиро-эпический дискурсы. Здесь возникает вопрос о соотношении эпики и сентиментализма. Нам кажется, что надо бы говорить более осторожно об эпике *Белых ночей* или же надо уточнить смысл, вкладываемый в понятие «эпический».

В диссертации совершенно справедливо указывается, что стихотворение И.С. Тургенева, заключительная строфа которого стала эпиграфом, имеет сентиментальный сюжет и в нем заложен глубокий «семантически-сюжетный потенциал». Эпиграф представляет собой «стихотворный дискурс», который в одинаковой мере относится и к лирическому субъекту и к лирическому герою *Белых ночей*. К этому можно добавить, что интертекстуальное значение приобретает не только строфа, взятая Достоевским, но и все стихотворение. Например, такой мотив из первой строфы: «Ты был один — в стране чужой». Строчка напрямую относится к мечтателю: он также находится один в «стране чужой», поскольку действительность его не интересует, она ему чужда, он чувствует себя чужим в ней: «...Я для них (для жителей Петербурга) и в самом деле чужой!». Мотив «чужой — свой» звучит в данном случае очень заметно. Кроме того, мотив «страны чужой» входит в единый интертекст и со стихотворением Пушкина «Для берегов отчизны дальней», которому вполне справедливо уделяется в диссертации заметное место.

Мотив цветка в *Белых ночах* используется трижды: в начале повести в эпиграфе, о чем говорилось выше. Затем второй раз, когда мечтатель говорит о петербургской природе, сравнивая ее с чахлой и хворой девушкой, которая неожиданно расцветает ненадолго, чтобы скоро безвозвратно завянуть: «И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота...». В этом случае в тексте не упоминается цветок, на него указывает лишь глагол «завяла». Однако выражение «красота завяла» давно утратило метафоричность и употребляется как неизменная повторяемая типичная формула (как красна девица или белы руки, например). И все же в скрытом интертекстуальном виде мотив цветка здесь присутствует.

Наиболее полно интертекстуальная семантика мотива цветка раскрывается в конце повести. Достоевский перекидывает мостик от эпиграфа к финалу. «...Чтоб я измял, — говорит мечтатель, — хоть один из этих нежных цветков, которые ты вплела в свои черные кудри, когда пошла вместе с ним к алтарю... О, никогда, никогда!». Здесь мотив сорванного и измятого цветка получает новое звучание. Кто же сорвал цветок? Конечно, не мечтатель, а Настенька. Точно так же она сорвала любовь мечтателя. Мало того, по прямому смыслу текста она вплела этот нежный цветок — любовь мечтателя — в свои волосы, когда пошла к алтарю *с другим*. Если учесть, что слово «алтарь» имеет значение места приношения жертвы, то Настенька принесла в жертву мечтателя и его любовь.

Однако сам мечтатель не считает, что он погублен (слово из стихотворения Тургенева) или погублена его любовь. Он благодарен Настеньке за эти ночи, за то, что он испытал сильную любовь уже не в мечтах, а в реальности. Он как бы согласен быть сорванным погубленным цветком. В этом ракурсе именно Настенька играет роль лирического героя стихотворения Тургенева: она срывает «цветок любви», она губит его, но мечтатель и через много лет благодарен ей за возможность хоть на миг испытать иллюзию взаимной любви, и не обвиняет ее в жестокости.

Есть также связь с поэмой Тургенева *Параши* через мотив цветка в метафорическом значении погубленной красоты как жертвы, на что указывается в диссертации. Однако, в *Белых ночах* или в стихотворении *Цветок* гибель цветка связана с

невозможностью соединиться двум любящим или невозможностью продлить жизнь сорванного цветка. В поэме же *Параши* ситуация совсем другая: красота Параши проходит, увядает, как цветок, несмотря на то что она соединилась со своим возлюбленным. Цветок и все поэтическое в нем засыхают под воздействием прозы жизни. «Как полевой цветок, они всегда / Так милы, но, как он, свой легкий запах / Они теряют вдруг... и, Боже мой, / Как не завянуть им в неловких лапах / Чиновника, довольного собой?» В этом принципиальное отличие как семантического, так и лирического аспектов поэмы Тургенева *Параши*.

В диссертации глубоко и детально разработана проблема модальности повествования. При этом доминирующей лирической жанровой модальностью в *Белых ночах*, согласно К. Кроо, является элегическая модальность. В чем же автор диссертации видит присутствие элегического дискурса? Во-первых, в элегической тематике произведения, во-вторых, в элегическом сюжете, в-третьих, в выражении чувств в элегической тональности. С этим нельзя не согласиться. *Белые ночи* — это прозаическая элегия или элегия в прозе. Модальным конструктивным фактором жанра *Белых ночей* К. Кроо считает элегическую тематически-сюжетную и интонационную модальность, что также справедливо. И все же заметим: если говорить об элегической тональности, то можно было бы больше внимания уделить такому мастеру элегии, как Баратынский. Если в тематике и сюжете *Белых ночей* прямые интертекстуальные связи не обнаруживаются, то в общей элегической тональности они бесспорны. Позволим себе напомнить только два стиха из элегий Баратынского: «Судьбы ласкающей улыбкой / Я наслаждаюсь не вполне: / Все мнится, счастлив я ошибкой / И не к лицу веселье мне». Именно элегическая тональность (и элегическая тема, конечно) этого стихотворения Баратынского вызывает в памяти мечтателя из *Белых ночей*. Эти строки также вполне могли бы стать эпиграфом к *Белым ночам*. И еще одну элегию Баратынского: «Расстались мы; на миг очарованьем, / На краткий миг была мне жизнь моя; / Словам любви внимать не буду я, / Не буду я дышать любви дыханьем! / Я все имел, лишился вдруг всего; / Лишь начал сон... исчезло сновиденье! / Одно теперь унылое смущенье / Осталось мне от счастья моего». В этой элегии Баратынского ясно просматривается все три, выделенные К. Кроо, элемента элегии: тема, сюжет, тональность. Нам думается, что интертекст произведения Достоевского может включить в себя и многие другие элегии русских и европейских поэтов. Интертекстуальность элегического начала в *Белых ночах* очень широка.

Заметное место в диссертации занимает анализ понятий «мечта» и «воспоминание». Мечты и воспоминания — главные сюжетные мотивы с функцией структурирования временных димензий и композиции событий, как замечает К. Кроо. Мечты рассказчика и героя имеют такую силу, что в его сознании стирается грань между реальностью и мечтой. «Я мечтатель, — говорит он, — у меня так мало действительной жизни». Его фантазия и воображение настолько сильны и реальны, что он создает свой, говоря современным языком, виртуальный мир, в который погружается, в котором по-настоящему живет, и поэтому теряет связь с реальностью. Точнее, мечты вытесняют из его жизни реальность. Достоевский с особой силой изобразил не просто мечтателя, а виртуальное время, виртуальное пространство, в некотором смысле предсказав саму возможность реально-виртуальной жизни в этом пространстве. Мечты рассказчика «ориентированы на будущее» и вместе с тем «принадлежат к *прошлому* культурному опыту», — точно замечает К. Кроо. Как нам кажется, в данном случае важно подчеркнуть и то, что мечты рассказчика относятся не столько к будущему, сколько к виртуальной реальности, а виртуальность не имеет временных параметров, точнее временные параметры в ней также виртуальны. В своих мечтах мечтатель переносится в другое время, вперед и назад, он преодолевает пространство и время. «Он натурально создается этот сказочный, фантастический мир! Как будто впрямь все это не призрак!» — говорит мечтатель. В своих фантазиях он погружается в особый пространственно-временной континуум, в котором временные параметры исчезают (как в вечности, например), а

художественное пространство теряет связь с физическим земным пространством. И только в конце он понимает: «...Все было ничто, глупый круглый нуль, было одно лишь мечтанье». Итак, мечта — это нуль. Но к такому выводу герой-рассказчик пришел только после встречи с Настенькой.

В диссертации детально рассматривается мотив воспоминания. Особенность воспоминаний мечтателя состоит в том, что, с одной стороны, его воспоминания — рефлексия на мечту, а с другой, воспоминание о мечте, с третьей, — воспоминание о реальном событии. Автор диссертации справедливо пишет, что воспоминание как рефлексия имеет сложный состав, поскольку в нее входит и наблюдение за собой в процессе воспоминания, то есть рефлексия на рефлексию. Причем, как отмечено в диссертации, элегическая авторефлексия героя *Белых ночей* носит системный характер. Кроме того, надо отметить, что воспоминания в сознании мечтателя удваиваются. Ему мало мечты, мало события, он их тут же начинает заново проигрывать в своем сознании. «Я буду счастлив, припоминая вчерашнее», — говорит мечтатель Настеньке. То есть он начинает *вспоминать* о событии, в некотором смысле *мечтать* о нем (например, о свидании с Настенькой) сразу же после того, как только оно заканчивается. В диссертации удачно показана взаимосвязь между мечтами и воспоминаниями мечтателя. Может быть, стоило бы более четко разделять понятия мечты и воспоминания, поскольку интертекст *Белых ночей* это позволяет: мечта создает фиктивную виртуальную реальность или же преобразует действительное событие, тогда как воспоминание хранит не только мечты, но и «воскрешает» действительные события, стремится сохранить реальность, зафиксировать ее. В некотором смысле мечта борется против действительности, а воспоминание борется за сохранение реальности, пусть даже это реальность мечтательная.

Заметное место в диссертации занимает проблема времени. Автор диссертации справедливо пишет, что произведение Достоевского построено и существует в сложной семантической системе времени, а также отмечает, что в повести «создается динамика сложных соотношений разных аспектов времени». Несколько раз употребляется термин хронотоп. И здесь, как нам кажется, рядом с темой времени и вечности тема пространства развита недостаточно полно, не до конца выявлено ее значение. Автор диссертации ссылается на С. Сендеровича, который отметил, что в романтической поэзии самовыражения воспоминание есть особый феномен. Одна из его особенностей состоит в том, что временная координация событий преобладает над пространственной. Это справедливо. Однако особенность повести Достоевского состоит, в частности, в том, что рассказчик и герой (в одном лице) живут в разном времени и в разном пространстве. Фактически в повести три хронотопа: хронотоп рассказчика, хронотоп героя, хронотоп описываемой реальности, прежде всего Петербурга, места встреч рассказчика и героя с Настенькой. Отношения между хроносом и топосом здесь невозможно определить как преобладание первого над вторым, не упростив при этом проблему. В повести упоминаются следующие параметры времени: миг, минута, час, день, вечер, ночь, утро, неделя, год, вечность. Все эти отрезки заслуживают отдельного анализа при разработке проблемы времени в повести.

А какие топосы упоминаются в повести: комната, четыре стены, неприступный угол, улитка и черепаха (и та и другая — «и животное и дом вместе»), дом, улица, набережная, тротуар, за городом, дача, царство (относится к мечтаньям и воспоминаниям рассказчика). Самое заметное место в повести отдается топосу «дома». Это прежде всего дом рассказчика, знакомые ему дома Петербурга. «Мне тоже и дома знакомы», — говорит он Настеньке. Знакомые дома в некотором смысле заменяют ему знакомых людей. Он с ними разговаривает, дома ему отвечают, они на него смотрят, они даже кричат ему что-нибудь, он ходит с ними повидаться. Один из домов (из розового перекрашенный в желтый) мечтатель даже называет своим «приятелем». Так Достоевский показывает особое пространство, в данном случае как бы реальное, в котором живет мечтатель. Его отношение к домам свидетельствует о желании и здесь выйти из этого физического

пространства, и его превратить в мечту, сформировать особый, если можно так выразиться, *мечтательный хронотоп*. Мечтатель не находит себе места в пространстве. Он говорит: «И на улице мне было худо, (...) да и дома я был сам не свой». Поэтому мечтательность героя и рассказчика — это способ уйти из трехмерного физического пространства: из чужого пространства улицы и из тесного пространства комнаты. «...Спросите его вдруг: где он теперь стоит, по каким улицам шел? — он наверно бы ничего не припомнил...», — рассказывает о себе в третьем лице мечтатель.

Ярко выраженный хронотоп встречаем в описании квартиры мечтателя. Писатель отмечает три параметра: зеленый цвет стен, их закоптелость и паутину, причем, слово «паутина» в одном абзаце употребляется три раза. В интертексте творчества Достоевского прежде всего приходит в голову *Преступление и наказание*. Свидригайлов говорит о вечности следующее: «Будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность». Позже и Раскольников в приступе тоски и безысходности предчувствует «какую-то вечность на "аршине пространства"», видимо, вторя Свидригайлову. Свидригайлов — это не только пародия на материалистическое понимание вечности, но и на мечты рассказчика и героя *Белых ночей*: в мечтах он в вечности, в реальности он — в закоптелой комнате, покрытой паутиной. Зеленые стены приобретают пародийное значение, указывая на отсутствие зелени природной. Два хронотопа в данном случае противопоставлены: один (улица и комната) с преобладанием пространства над временем, другой (хронотоп мечты и воспоминаний) — с преобладанием времени над пространством.

Диссертант уделяет внимание мотиву неба, который так же, как и мотив цветка связывает начало и конец *Белых ночей*. Здесь можно обратить внимание на то, что он связан с мотивом ночи. Небо в рассказе мечтателя *светлое*, потому что стоят белые ночи, оно звездное, но все же это ночное небо. А для мечтателя «ночь... лучше дня» (9). В финале же произведения мотив неба носит метафорический характер: «Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье...», и вслед за тем: «Да будет ясно твое небо». И если в прямом смысле имеется в виду небо ночное, то в метафорическом — небо ясное дневное. Вся будущая жизнь Настеньки видится мечтателю как пребывание под светлым ясным безмятежным метафорическим небом.

Не менее важно противопоставление и сопоставление вечности и мига. Противопоставлены они уже в самой своей семантике, сопоставлены же в своей относительности. «У Господа день, как тысяча лет, и тысяча лет, как один день» (Псл. 89: 5; 2Петр. 3: 8) . В данном случае религиозный дискурс показывает свою воспроизводимость и способность являться интертекстуальным донором. С точки зрения вечности жизнь — лишь один миг. Поэтому для мечтателя так дорог этот миг, эта «минута блаженства», которую даровала ему Настенька: этот миг стоит целой жизни и даже вечности. И в целом все время пребывания с Настенькой как бы выпадает из времени. «Я и времени счет потерял» (44), — говорит мечтатель Настеньке. Конечно, здесь в полной мере проявляется лермонтовский интертекст, его стихотворение «Поцелуями прежде считал». «И я счет своих лет потерял», — говорит лирический герой поэта. Возможно стоит связать с этим стихотворением и мотив вечности, поскольку элегия Лермонтова заканчивается именно этим мотивом: «И я счет своих лет потерял, / И крылья забвенья ловлю: / Как я сердце унести бы им дал! / Как бы вечность им бросил мою!» Мотив соотношения вечности и мига, минуты получает новый смысл и семантику. Отказ от вечности ради мига, который равен вечности.

Особенности хронотопа повести наглядно выражены в ее композиции. Повесть состоит из четырех глав, которые называются «ночами» с порядковым номером. Последняя же глава названа *Утро* и тем самым эта глава противопоставлена четырем ночам. Счастье, испытанное мечтателем, приходило к нему ночью, именно тогда произошли знакомство с Настенькой, их взаимные лирические исповеди друг перед другом, чувство счастья и любви, которое охватывало их. Воспоминания мечтателя тоже

относятся к ночам. Смена времени суток — ночи на утро — заканчивает период мечтательного счастья. Это утро трезвения. Письмо Настеньки разбивает мечты и надежды героя-рассказчика. Говоря метафорически, «цветок увядает утром». Если мы представим традиционное соотношение времени суток и периодов человеческой жизни, то утро соответствует юности, полдень — зрелости, вечер — старости, ночь — смерти. Рассказчик любит звездным небом — символом вечности. В повести Достоевского утро выступает в качестве другого сигнала: утро конец ночи, а значит, конец мечтаниям, конец любви, конец цикла. А новый цикл невозможен. Вечность уходит и на смену ей приходит хронотоп той же свидригайловской комнаты с закоптелыми стенами, паутиной и Матреной вместо Настеньки.

Вернемся к концу повести и мотиву цветка. Настенька «пошла с ним (со своим возлюбленным. — *В.Л.*) к алтарю». Здесь можно увидеть интересный и важный хронотоп. Алтарь в христианском храме — это аналог «святому святых» в храме ветхозаветном. Пойти к алтарю с другим человеком — значит бесповоротно и навеки (мотив времени и вечности) связать с ним жизнь, поскольку брак освящается свыше. Здесь также очевиден переход в другое пространство: из профанного в сакральное. Мечтатель же остается в своем хронотопе. Причем, трагичность его существования в том, что он уже не способен, как прежде, к бесконечным мечтаниям. Реальное чувство к Настеньке опустошило его, теперь он способен «мечтать» только о ней, жить воспоминаниями о ней. Тот яркий мир, который открывался перед ним до встречи с Настенькой закрылся перед ним, превратившись в нуль, в свидригайловскую комнату. Матрена, служанка мечтателя, наконец-то смела паутину, но это уже не радует героя-рассказчика. Перед ним открылась дурная бесконечность: в течение пятнадцати лет он прокручивает в памяти свои встречи с Настенькой и ни о чем другом он не способен мечтать. Но он сам себе предсказал такое будущее в начале своих записок. И сознательно пошел на это. Если использовать термины прямая и обратная перспектива (это слово употребляет в повести мечтатель: «перспектива моего будущего»), то можно сказать, что мечты героя-рассказчика происходят в иллюзорной прямой перспективе, воспоминания же в обратной, причем дважды: сразу после события и через пятнадцать лет.

Заметное место в повести занимает мотив счастья. В первой главе это слово повторяется на трех страницах шесть раз. (Напомним здесь строку Баратынского: «Все мнится, счастлив я ошибкой»). Мотив счастья, усиленный мотивом блаженства связывает начало и конец произведения, так же как мотив неба и цветка. В начале повести имеется в виду счастье мечтателя, погруженного в свои мечтания и фантазии, в конце же повести речь идет о реальном счастье Настеньки и оставшемся в воспоминании мечтателя лишь *миге* счастья, которое даровала ему Настенька.

По-новому развит в повести мотив любви. Именно этот мотив становится решающим в образе Настеньки. Во-первых, Настенька при первой же встрече просит мечтателя: «...Не влюбляйтесь в меня». Она первая заговорила о любви, а значит, предположила о возможности этого чувства между ними. Во-вторых, Настенька откровенно (во всяком случае для читателя) играет с мечтателем, с его любовью. «Я принимал все за чистую монету», — говорит он. Настенька «поняла, наконец, что я люблю ее, — продолжает мечтатель, — и сжалилась над моей бедной любовью». Однако это не так. Настенька продолжает играть с мечтателем, как кошка с мышкой: «Я оттого люблю вас, — говорит она, — что вы не влюбились в меня». В-третьих, и это понимает мечтатель, «любовь» Настеньки была радостью «о скором свидании с другим», была желанием навязать мечтателю свое предвкушаемое счастье. Наконец, Настенька как будто сознательно растравляет рану, которую она нанесла мечтателю: «Я буду вас любить почти так, как его». Ниже она говорит: «Я хочу, чтоб он видел, как мы любим друг друга». И еще одно замечание относительно Настенькиной «любви». Когда мечтатель фактически признался в своем чувстве, она говорит: «А ведь мне немножко досадно, что вы не влюбились в меня». Мечтатель называет это кокетством, но здесь больше подходит слово

жестокость и эгоизм. Настенька целиком поглощена предчувствием встречи с возлюбленным, а потому не замечает своей жестокости по отношению к мечтателю.

Теряя надежду на приход возлюбленного, Настенька произносит: «Я не люблю его больше...» Так просто оказывается для Настеньки произнести эти непростые слова. Но через несколько минут она говорит противоположное: «...Я еще люблю его (не хочу вас обманывать)». Но в том же монологе опять говорит, что не любит того, кто оказался *недостойн* ее.

Мотив любви наиболее тонко развит в письме Настеньки к мечтателю. Она называет их отношения и признания, близость любви «сном» и «призраком». Она сожалеет, что не может любить «обоих разом» — и мечтателя и возлюбленного. Она благодарит мечтателя за любовь, но опять называет их чувство «сном». Она *просит мечтателя любить ее!* Настенька, которая соединилась со своим возлюбленным, просит мечтателя (трижды в одном письме), чтоб он любил ее, чтоб он продолжал любить ее. Этой просьбой и заканчивается письмо.

Настеньку мечтатель в некотором смысле тоже придумал. Она в одно мгновение уходит от него, ведь он был нужен ей лишь для того, чтобы найти своего возлюбленного. Но зачем Настеньке любовь мечтателя? Почему она его не отпускает? Конечно, сам мечтатель и не хочет, чтоб его «отпустили», он живет своей любовью и мигмом счастья. И все же два поставленных выше вопроса требуют ответа. И не из области женской психологии, а исходя из современных методологий интерпретации художественного интертекста.

Как нам кажется, в диссертации обращается недостаточно внимания на специфику визуальных образов в повести, тогда как они имеют огромное значение. Картины Петербурга, его природы, набережных Невы, туманов, домов, квартиры. Но это лишь субъективное впечатление.

В заключение скажем, что анализ опосредующих медиаторских формаций не всегда выливается в интерпретацию произведения в целом, в интерпретацию характеров его героев. Новизна диссертации остается в новизне подхода, в новизне исследовательской концепции, в новизне тонких, точных, но частных наблюдений. Новые термины иногда остаются как бы самоцелью, а новизна же интерпретации произведения в целом остается на втором плане. Вместе с тем, следует особо подчеркнуть, что в целом диссертация выполнена на высоком научном и профессиональном уровне. Она открывает новые пути исследования художественного текста, предлагает новую терминологию, новые решения литературоведческих проблем. Она отвечает всем требованиям, предъявляемым к академическим докторским диссертациям. Предлагаю допустить диссертацию к открытой дискуссии на защите и присвоить диссертанту звание доктора Венгерской Академии Наук (МТА).

Сегед, 15 апреля 2013 г.



Валерий Лепехин,
д.ф.н., профессор
кафедры русской филологии
Сегедского университета