

## Между книжностью и разговорностью: малые фольклорные жанры в структуре метариторической рефлексии Достоевского

АНАСТАСИЯ ВЕКШИНА

(Польский культурный центр в Москве)

Жанр как определенная текстовая схема, «обросшая» топосами и клише – один из главных объектов метариторического<sup>1</sup> переосмысления Достоевского. Причем под жанром мы понимаем здесь и письменные литературные жанры, такие как роман или статья, и устные жанры (поговорка, бонмо, афоризм), но также и жанры, которые существуют в обеих формах или на границе письменной и устной форм (анекдот, исповедь).

О жанровом разнообразии Достоевского писал Л.П. Гроссманн:

» Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой, предполагающей единство и, во всяком случае, однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. [...] книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова [...] своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом<sup>2</sup>.

1 Под метариторикой мы понимаем рефлексию повествователя, рассказчиков и персонажей над языком – литературным и разговорным, письменным и устным, над языковыми, речевыми и литературными общими местами, топосами, штампами и т.п. готовыми формами, которые составляют исходный материал для языка художественного произведения. Диссертация под названием *Метариторика в художественных произведениях Ф.М. Достоевского* была защищена автором статьи в Гданьском университете под руководством профессора Ф. Апановича в октябре 2015 года. Текст настоящей статьи включает в себя неопубликованные фрагменты диссертации.

2 Л.П. Гроссманн, *Поэтика Достоевского*, Москва 1925, с. 165.

Действительно, достаточно вспомнить названия глав *Братьев Карамазовых*, посвященных Мите: *Исповедь горячего сердца. В стихах* и *Исповедь горячего сердца. В анекдотах*, чтобы понять, насколько важна метажанровая рефлексия у Достоевского, насколько важно для него само понятие жанра – причем, не обязательно письменного. Не случайно такой знаток Достоевского, как Михаил Бахтин, стал автором теории речевых жанров.

В контексте метариторики особенно существенно, что Достоевский переосмысляет, «остраняет» жанровые схемы, выходит за их пределы и делает их объектом описания. Он использует жанровые ожидания, комбинирует различные жанровые модели, причем это «моделирование» выносится на поверхность – как пишет Лихачев, «обнажает конструкции и кулисную технику»<sup>3</sup>. Это жанровое моделирование не только включается в произведения, но и охватывает некоторые из них целиком: так создаются *Подросток* («роман о романе»), *Крокодил* («фельетон о фельетоне»), *Зимние заметки о летних впечатлениях* («путеводитель о путеводителе»<sup>4</sup>).

Не раз отмечалось особое внимание Достоевского к газетным хроникам, фактам<sup>5</sup> (здесь можно привести немало примеров использования не только реальных фактов в художественном тексте – взять хотя бы *Бесов* – но и частого «включения» самой формы газетной статьи, заметки, объявления в текст или осмысления их, в частности, в жанровом аспекте). Заметен также и элемент «театральности» в жанровой системе Достоевского<sup>6</sup> (например водевиль). Кроме того, для поэтики Достоевского чрезвычайно важны мини-жанры на стыке литературы (книжного языка) и фольклора – устного литературного дискурса.

Здесь мы остановимся на таких малых фольклорных жанрах, как пословица и поговорка, и постараемся показать их роль в художественном тексте Достоевского именно в контексте метариторики<sup>7</sup>. Разберем несколько примеров рефлексии героев и повествователя, а также функционирования пословиц в сюжете. Первый –

3 Д.С. Лихачев, «Небрежение словом» у Достоевского, в: *idem, Литература – реальность – литература*, Ленинград 1984, с. 75.

4 См.: А.Г. Векшина, «Зимние заметки о летних впечатлениях» Достоевского как риторическое путешествие, в: *Соп атоте: Историко-филологический сборник в честь Любови Николаевны Киселевой*, Москва 2010.

5 Л.П. Гроссманн, *op. cit.*; А.С. Долинин, *Последние романы Достоевского*, Москва-Ленинград 1963; Д.С. Лихачев, *Достоевский в поисках реального и достоверного*, в: *idem, Литература – реальность – литература*, Ленинград 1984; Ю.М. Лотман, *Символ в системе культуры*, в: *idem, Избранные статьи*, т. 1, Таллинн 1992 и др. О жанровых формах писателя см.: В.Н. Захаров, *Система жанров Достоевского*, Ленинград 1985.

6 Н. Chałacińska-Wiertelak, *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, seria „Filologia Rosyjska”, nr 25, Poznań 1988; Б.Н. Любимов, *Действо и действие*, т. 1, Москва 1997 и др.

7 О паремииологии Достоевского см.: В.П. Владимирцев, *Ф.М. Достоевский и народная пословица*, в: «Русская речь» 1996, № 5; В.А. Михнюкевич, *Русский фольклор в художественной системе Ф.М. Достоевского*, Челябинск 1994, и др.

поговорка «Куда Макар телят не гонял»<sup>8</sup>. Так, в *Бесах* в письме Варваре Петровне Степан Трофимович пишет:

» О друг мой, благородный, верный друг! Я сердцем с вами и ваш, с одной всегда, *en tout pays* и хотя бы даже *dans le pays de Makar et de ses veaux*, о котором, помните, так часто мы, трепеща, говорили в Петербурге пред отъездом. Вспоминаю с улыбкой. Переехав границу, ощутил себя безопасным, ощущение странное, новое, впервые после столь долгих лет... (7, 27)<sup>9</sup>.

За его письмом следует метастилеовой комментарий рассказчика:

» Фраза «*dans le pays de Makar et de ses veaux*» означала: «куда Макар телят не гонял». Степан Трофимович нарочно глупейшим образом переводил иногда русские пословицы и коренные поговорки на французский язык, без сомнения умея и понять и перевести лучше; но это он делывал из особого рода шик и находил его остроумным (7, 27).

Степан Трофимович намекает таким образом на ссылку, которой боялся, по его выражению, в «страну Макара и его телят». Здесь в результате перевода нарушается и состав, и семантика первоначального выражения, отдельные части поговорки «остраняются», а герой – Макар – словно обретает вторую «идентичность». Феномен транслитерации и обратного перевода, попытка «переделать» «домашний» дискурс на иностранный лад отсылает к *Селу Степанчикову и его обитателям* с Фомой Опискиным, пытавшимся обучить дворовых французскому языку и тонкому обхождению, искоренить из их языка и сознания грубые, «простонародные» и логически необъяснимые поговорки и даже сны. Так достается Фалалее за *сон про белого быка*, который он продолжает видеть. Ему «настрога запретили... видеть такие грубые, мужицкие сны» (3, 74). Фома заставляет его «видеть во сне что-нибудь изящное, нежное, облагороженное, какую-нибудь сцену из хорошего общества, например, хоть господ, играющих в карты, или дам, прогуливающихся в прекрасном саду», и Фалалей обещает «неприменно увидать в следующую ночь господ или дам» (3, 75). «Господ и дам» Фома и сам представляет себе, скорее всего, только по картинкам и иллюстрациям. Неестественность этой шаблонной,

8 «Очень далеко, в самые отдаленные места (послать, выслать, загнать и т.п.)» – см. *Фразеологический словарь русского литературного языка*, Москва 2008.

9 Здесь и далее обозначения в круглых скобках с указанием номера тома и страницы арабскими цифрами отсылают к малому академическому собранию: Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений в 15 т.*, Ленинград 1988-1996.

книжной «поэзии по приказу» подчеркивается абсурдностью самого требования (и обещания) видеть что-то либо во сне.

Достается Фалалее и за пословицу, записанную Достоевским в *Сибирской тетради*<sup>10</sup>:

- » – Ты сказал, треснув себя по своему набитому и неприличному брюху: «Натрескался пирога, как Мартын мыла!» Помиауйте, полковник, разве говорят такими фразами в образованном обществе, тем более в высшем? Сказал ты это иль нет? говори!
- Ска-зал!.. – подтверждает Фалалей, всхлипывая.
- Ну, так скажи мне теперь; разве Мартын ест мыло? Где именно ты видел такого Мартына, который ест мыло? Говори же, дай мне понятие об этом феноменальном Мартыне! [...]
- Я тебя спрашиваю, – пристаёт Фома, – кто именно этот Мартын? Я хочу его видеть, хочу с ним познакомиться. Ну, кто же он? Регистратор, астроном, пошехонец, поэт, каптенармус, дворовый человек – кто-нибудь должен же быть. Отвечай! (3, 74)

Фома как будто добивается воплощения Мартына, и это стремление объяснить существование героя поговорки имеет свои лингвистические корни. Фома возмущен фольклорным алогизмом, но в этом возмущении можно угадать восхищение самого Достоевского. Достоевский часто использует просторечия, неологизмы, народное словотворчество в речи героев. Но именно пословицы и поговорки «оживают» в его текстах, становятся как будто новыми действующими лицами или порождают неких мифологических действующих лиц, как в случае с Ламбером, Макаром, Мартыном, Коровкиным<sup>11</sup>. Уже в *Бедных людях* Макар Девушкин пишет Вареньке, что его «в пословицу ввели», метонимически осмысляя собственное имя (по пословице «На Макара все шишки валяются»)<sup>12</sup>. Надо заметить, что «бык» в разных словесных вариациях присутствует во многих произведениях Достоевского. Это и фамилии (Быков в *Бедных людях*, Коровкин в *Селе Степанчикове и его обитателях* и в *Братьях Карамазовых*), и телята Макара, и сон про белого быка, и корова в *Бесах* и т.д. Бык «путешествует» по произведениям писателя в разных, зачастую

10 Ф. М. Достоевский, *Моя тетрадка каторжная (Сибирская тетрадь)*, Красноярск 1985, с. 20.

11 Подробнее о «кочующих» персонажах см. А.Г. Векшина, *Металингвальная рефлексия Достоевского: имя и персонаж*, в: *Литературный трансфер и поэтика перевода. Сборник научных статей*, Москва 2017, с. 314-329.

12 Это отмечает М.С. Альтман, приводя еще один пример «усвоения» пословицы в *Селе Степанчикове и его обитателях*: «Фома догадался, какой перед ним человек, и тотчас же почувствовал, что прошла его роль шута и что на безлюдье и Фома может быть дворянином» (3, 10). (М.С. Альтман, *Достоевский. По вехам имен*, Саратов 1975, с. 11-12).

комических обличиях, как своего рода мем (воспроизводя логику функционирования анекдота, пословицы и т.п.).

Поговорка про Макара привлекала внимание не одного Достоевского. По словам Вячеслава Вс. Иванова, «Якобсон увлеченно вспоминал, как мальчишеское воображение занимал загадочный «бедный Макар»: на него все шишки валятся», кажется, что это – кусок какой-то пропавшей повести, где он был героем; «детский интерес к Макару никогда не забывался; я, бывало, твердил кара Макара и громко восклицал присказку, посвященную тому же персонажу: Куда Макар телят не гонял, где как бы невольно отбивается ударение на четырех сильных а. И отчего это злосчастный малый должен был бродить по всему свету?»<sup>13</sup>. Получается, что в поговорке заложены, сконцентрированы основы и поэзии (звуковой повтор), и сюжета, прозы («кусок какой-то пропавшей повести, где он был героем»). Так же и Макар и его телята неожиданно предстают в новом свете, отдельно от своей всегдашней функции, они как будто оживают, становятся главными героями собственной наррации. При этом живые *Макар, Мартын, телята* (низкое) противостоят мертвым языковым формулам, штампам и клише (высокое, книжный стиль).

Еще один развернутый и переиначенный перевод поговорки Степаном Трофимовичем становится предметом метариторической «дискуссии» его с Варварой Петровной, которая в данном случае выступает в качестве «резонера» увлеченного красноречием героя (тот же прием, как и в случае с русской бабушкой-резонеркой в *Игроке*):

» – Я смирился и... плясал казачка вам в угоду. *Oui, la comparaison peut être permise. C'était comme un petit cozak du Don, qui sautait sur sa propre tombe.* Теперь...

– Остановитесь, Степан Трофимович. Вы ужасно многоречивы. Вы не плясали, а вы вышли ко мне в новом галстукe, белье, в перчатках, напомаженный и раздушенный. Уверяю вас, что вам очень хотелось самому жениться; [...] И к чему тут *cozak du Don* над какою-то вашей могилой? Не понимаю, что за сравнение. Напротив, не умирайте, а живите; живите как можно больше, я очень буду рада (7, 317-318).

Степан Трофимович сам развивает поговорку в новый сюжет с помощью катарезы – ассоциативного совмещения разных идиом, из которых в конечном итоге рождается комическая картина: *плясать казачка* (выполнять чужую волю)

13 Вяч.Вс. Иванов, *Вступительная статья*, в: Р. Якобсон, *Работы по поэтике: переводы*, Москва 1987, с. 6. Слова Якобсона автор цитирует по R. Jacobson, *Retrospect*, in: R. Jakobson, *Selected Writings*, IV, Hague-Paris, p. 637.

+ *донской казак* + *плясать на собственных похоронах* (причем здесь имеет значение антонимическая связь *похороны* – *свадьба*, ведь именно на свадьбу собирался Степан Трофимович). Варвара Петровна улавливает эту избыточность, комическое нагромождение риторических фигур и парирует конкретными физическими подробностями, исходя из первоначального (физического) значения глагола *плясать* («вы не плясали, а *вы вышли*»). Разговор развивается в метариторической плоскости, обсуждаются сравнения, обороты и т.д., а не сама женитьба героя. Варвара Петровна обвиняет Верховенского: «Каждое письмо ваше ко мне писано не ко мне, а для потомства. Вы стилист, а не друг» (7, 318) – здесь книжность, литературность понимаются как искусственность, ложь.

Контраст прагматического и литературного, низкого и высокого, образного и буквального отличает и другие «истории», сюжеты, возникающие в результате буквализации фразеологизма. На стыке действительности и газетного или сплетенного нарратива неверно понятое устойчивое выражение превращается в реальное происшествие:

» Еще более вздор, что приведены были солдаты со штыками и что по телеграфу дано было знать куда-то о присылке артиллерии и казаков: это сказки, которым не верят теперь сами изобретатели. Вздор тоже, что привезены были пожарные бочки с водой, из которых обливали народ. Просто-запросто Илья Ильич крикнул, разгорячившись, что ни один у него сух из воды не выйдет; вероятно, из этого и сделали бочки, которые и перешли таким образом в корреспонденции столичных газет (7, 409-410).

Здесь поговорка становится событием. Отрицание («еще более вздор») обыгрывает механизм разрастания слухов, механизм возникновения наррации, истории. Слух (нечто нематериальное и недостоверное) попадает на страницы газет и обретает свое литературное тело; событие возникает из речи и «переводится» в сферу письменности. Комический эффект усиливает метонимическая буквализация процесса создания слуха («из этого и сделали бочки»).

Таких примеров «оживания» персонажей пословиц, поговорок, «речевых героев», существующих только в рамках устойчивых языковых единиц и неожиданно выходящих за пределы этих устойчивых языковых связей, как бы освобождающихся от условностей языка и формализованной коммуникации, у Достоевского множество. Пословицы и поговорки становятся в его поэтике объектами рефлексии в диалогах героев и выполняют сюжетные функции; они разбиваются на части путем перевода на французский язык и «собираются» обратно как событие романа.

Прием трансформации пословиц использован в развернутом виде в *Братьях Карамазовых* в речи доктора Герценштубе на суде. В сущности, здесь работает тот же механизм, что и при разложении, деформации, нарушении состава устойчивых словосочетаний, стершихся метафор и т.д. Доктор Герценштубе, как и Степан Верховенский, тоже по-своему «интерпретирует», или, лучше сказать, пересказывает русские пословицы. Причем как Варвара Петровна упрекала Степана Трофимовича в том, что тот не может выразиться «так коротко и метко», как Паскаль, а «всегда так длинно тянет»<sup>14</sup> (причем французское красноречие оказывалось тем недостижимым, к чему мог только стремиться подражатель Степан Трофимович), так же и на длинную запутанную речь доктора реагирует прокурор, в нетерпении подсказывая «правильную» версию пословицы. Позволим себе привести свидетельские показания доктора почти целиком:

- » – И, однако, бедный молодой человек мог получить без сравнения лучшую участь, ибо был хорошего сердца и в детстве, и после детства, ибо я знаю это. Но русская пословица говорит: «Если есть у кого один ум, то это хорошо, а если придет в гости еще умный человек, то будет еще лучше, ибо тогда будет два ума, а не один только...».
- Ум хорошо, а два – лучше, – в нетерпении подсказал прокурор, давно уже знавший обычай старичка говорить медленно, растянуто, не смущаясь производимым впечатлением и тем, что заставляет себя ждать, а, напротив, еще весьма ценя свое тугое, картофельное и всегда радостно-самодовольное немецкое остроумие. Старичок же любил острить.
- О, да-да, и я то же говорю, – упрямо подхватил он, – один ум хорошо, а два гораздо лучше. Но к нему другой с умом не пришел, а он и свой пустил... Как это, куда он его пустил? Это слово – куда он пустил свой ум, я забыл, – продолжал он, вертя рукой пред своими глазами, – ах да, шпацирен.
- Гулять?
- Ну да, гулять, и я то же говорю. Вот ум его и пошел прогуливаться и пришел в такое глубокое место, в котором и потерял себя. А между тем, это был благодарный и чувствительный юноша, о, я очень помню его еще вот таким малюткой, брошенным у отца в задний двор, когда он бежал по земле без сапожек и с панталончиками на одной пуговке (10, 182-183).

14 «[...] что такое значит русский администратор, говоря вообще, и что значит русский администратор внове, то есть нововыпеченный, новопоставленный... *Ces interminables mots russes!*...» (7, 55).



Здесь так же, как и в случае с Макаром и его телятами в *Бесах* или в гоголевском *Носе*, ум – «герой» пословицы – оживает, обрастает сюжетом, наделяется собственной волей. Герценштубе видит язык живо, можно сказать, «в лицах», он не воспринимает его автоматически. И здесь доктор оказывается противоположностью русских, говорящих на заученном, неживом чужом французском языке «книжно, мертвыми, неуклюжими фразами» (13, 244) (*Дневник писателя*). Его фразы, наоборот, оживают; в парадигме Достоевского это может быть смешно, но даже и хорошо, что смешно, потому что в этом случае смех свидетельствует о правдивости, подлинности языка. Немец, любящий русские поговорки, русский язык, а значит, любящий и русский народ – наверное, таков идеал иностранца в системе поэтики Достоевского.

Надо заметить, что прием разложения, разрушения устойчивого фразеологического единства (пословицы, поговорки), выраженный в «забывании» его исходной формы героем, использованный в речи Герценштубе, появлялся уже у раннего Достоевского, по крайней мере, один раз. В *Дядюшкином сне* старый князь не может вспомнить названия водевиля, которое по своей структуре – поговорка:

» – Это точь-в-точь как есть один водевиль: муж в дверь, а жена в...  
 позвольте, вот и забыл! только куда-то и жена тоже поехала, кажется  
 в Тулу или в Ярославль, одним словом, выходит как-то очень смешно.  
 – Муж в дверь, а жена в Тверь, дядюшка, – подсказывает Мозгляков.  
 – Ну-ну! да-да! благодарю тебя, друг мой, именно в Тверь, *charmant*,  
*charmant!* так что оно и складно выходит. Ты всегда в рифму попадаешь,  
 мой милый! То-то я помню: в Ярославль или в Кострому, но только куда-то  
 и жена тоже поехала! (2, 419)

Как и Герценштубе, он пересказывает целое своими словами, что порождает комический эффект: смешно выходит именно тогда, когда происходит преодоление конвенции, обман ожидания. Здесь рождается эффект, обратный эффекту анекдота: анекдот теряет свою силу при пересказе другими словами, но, вместо него, «срабатывает» расширение состава, отсутствие рифмы, неожиданность, неправильность. Забывает старый князь, забывает и Герценштубе – и они оба возвращаются в детское состояние неготового, неоформившегося языка. Забывание, ведущее к разложению на составные части (отдельно рифма, отдельно сюжет, отдельно реалии) становится способом обновления языкового материала. И симптоматично, что происходит это именно в высказываниях стариков, соединяя разрушение физическое и риторическое: «“Новая” и победившая литературная форма рождается из разлагающихся дискурсов и тел»<sup>15</sup>.

15 Д. Куяонжич, *Пародия как повторная переработка (литературной) истории*, пер. с англ. Е. Каницева, «НАО» 2006, № 80, <http://magazines.russ.ru/nlo%20/2006/80/ku6.html> (stan z 3 listopada 2018).



На протяжении всей речи доктора комическое забывание слов (речь старика разваливается на ходу) «разряжает» слишком уж трогательный монолог. В то же время забывание и поиск свидетельствуют о «неготовности», перманентном становлении этого языка, что, конечно, также является положительной чертой в перспективе противопоставления готового и становящегося. Акцентуация отдельных слов, обозначающих бытовые предметы, концентрирует на этих предметах внимание, что создает своего рода комический противовес сентиментальной риторике старика, а на уровне языка производит остраняющий эффект первой встречи с предметом, явлением.

Своего рода стратегию «освобождения» языка от литературности, книжности, риторики Достоевский продолжает, работая с традиционными устными фольклорными жанрами. Так, в *Записках из мертвого дома* он описывает жанр хулы, понимая его в театральном, карнавальном, но и метариторическом ключе:

» сами враги ругаются больше для развлечения, для упражнения в слоге. [...] Я нарочно привел здесь пример обыкновенных каторжных разговоров [...]. Не мог я представить себе сперва, как можно ругаться из удовольствия, находить в этом забаву, милое упражнение, приятность? Впрочем, не надо забывать и тщеславия. Диалектик-ругатель был в уважении. Ему только что не аплодировали, как актеру (3, 25).

В диалогах Коли Красоткина с «мужиками» и «бабами» в *Братьях Карамазовых* Достоевский возвращается к той разговорной, нелитературной речи, на которой были построены *Двойник* и *Господин Прохарчин*. «Баба ты злая, вредная», «бестолковый ты человек» – так обзывался Прохарчин, увлекаемый стихией перебранки, препирательства, этим своеобразным «плетением словес». Но если Прохарчин был увлекаем, и его как бы плутающая, смутная речь была его единственной формой выражения, то молодой, способный и веселый Коля увлекается этой речью как игрой, получает от участия в народной речевой стихии удовольствие – впрочем, не меньшее, чем его «оппоненты»:

» – Вишь, пес! – проговорила назидательно Агафья.  
 – А ты чего, женский пол, опоздала? – спросил грозно Красоткин.  
 – Женский пол, ишь пупырь!  
 – Пупырь?  
 – И пупырь. Что тебе, что я опоздала, значит так надо, коли опоздала,  
 – бормотала Агафья, принимаясь возиться около печки, но совсем не недовольным и не сердитым голосом, а, напротив, очень довольным, как будто радуясь случаю позубоскалить с веселым барçonком (10, 15).

Кажется, как будто и сам Достоевский, пишущий такой идеологически насыщенный и сложно организованный роман, отдыхает на этих длинных диалогах-перебранках, весь смысл которых состоит в радости общения, смехе, игре. Можно назвать этот жанр антириторическим: он никого ни в чем не убеждает, не стремится к манипуляции и власти, он направлен на чистое удовольствие и развлечение. Как Коля выходит на рынок, чтобы «побазарить» с торговцами, так и Достоевский выходит здесь из «четырех стен» литературы на улицу, на открытое, никому не принадлежащее, стихийное, карнавальное речевое пространство. Здесь нет иерархии, нет структуры, нет и «оглядок» на чужое слово, нет страха. Более того – здесь размываются рамки идентичности, имена отделяются от их владельцев, появляются «баснословные», несуществующие персонажи и т.п., идет игра идентичностями и персонажами:

- » – Сабанеева знаешь? – еще настойчивее и еще строже продолжал Коля.  
 – Какого те Сабанеева? Нет, не знаю.  
 – Ну и черт с тобой после этого! – отрезал вдруг Коля и, круто повернув направо, быстро зашагал своею дорогой, как будто и говорить презирая с таким олухом, который Сабанеева даже не знает.  
 – Стой ты, эй! Какого те Сабанеева? – опомнился парень, весь опять заволновавшись. – Это он чего такого говорил? – повернулся он вдруг к торговкам, гаупо смотря на них.  
 Бабы рассмеялись.  
 – Мудреный мальчишка, – проговорила одна.  
 – Какого, какого это он Сабанеева? – всё неистово повторял парень, махая правой рукой.  
 – А это, надоть быть, Сабанеева, который у Кузьмичевых служил, вот как, надоть быть, – догадалась вдруг одна баба.  
 Парень дико на нее уставился.  
 – Кузь-ми-чева? – переговорила другая баба, – да какой он Трифон? Тот Кузьма, а не Трифон, а парнишка Трифоном Никитичем называл, стало, не он.  
 – Это, вишь, не Трифон и не Сабанеев, это Чижов, – подхватила вдруг третья баба, доселе молчавшая и серьезно слушавшая, – Алексей Иванычем звать его. Чижов, Алексей Иванович (10, 22).

Запущенная Колей случайная фамилия вступает в игру<sup>16</sup>, которая продолжается уже без него, развиваясь по логике сплетен, устных фольклорных жанров, меняясь,

16 Ср. функцию подбора рифм дворовыми на очередные псевдонимы псевдолитератора Видоплясова в *Селе Степанчикове и его обитателях*: Уланов-Болванов, Танцев-«что и сказать нельзя» (3, 127-128) и т.д.

как меняется сам язык. Форма, которая так заботила писателя, здесь не обязывает, она текуча, фамилии и персонажи взаимозаменяемы, все фрагментарно, без начала и конца. Достоевский возвращается к стихии (простонародной) разговорной речи. Как писал К. Мочульский, «герои Достоевского рождаются из речи, – таков общий закон его творчества»<sup>17</sup>.

Интересно, что обрамляются эти диалоги, которые зачинает Коля, его комически-надменными заключениями типа «Это хороший мужик [...]. Я люблю поговорить с народом и всегда рад отдать ему справедливость» (10, 44) и «Мужики бывают разные [...]. Я всегда готов признать ум в народе» (10, 24). Эти сентенции, основанные на обыгрывании метонимии (*мужик-народ*), восходят тавтологической фразе «Я знаю Русь, и Русь меня знает», принадлежащей Н. А. Полевому<sup>18</sup>. Достоевский берет прием на вооружение и усиливает потенциальный комизм метонимии, показывая «живого», «говорящего» мужика и вкладывая эти сентенции в уста заведомо неавторитетного четырнадцатилетнего героя. Эту фразу уже так или иначе «повторяли» Фома Опискин и Степан Верховенский; но в действительности они с народом не разговаривали, а если и разговаривали, то – в прямом смысле – не на одном с ним языке (Фома заставлял дворню учить французский, старый князь в *Дядюшкином сне* говорил крестьянину «*Bonjour, mon ami*», Верховенский рассуждал в духе «Баба и мужик – *cela commence à être rassurant*» (7, 589). Коля же, несмотря на то, что тоже «повторяет» за ними бессмысленные книжные формулы, ведет и инициирует живой диалог. Достоевский «уводит» своих героев от литературности и книжности к естественному, спонтанному, неподготовленному и разнообразному разговорному языку.

Пословицы и поговорки в структуре метариторической рефлексии Достоевского присутствуют с самого начала его литературного пути и остаются с ним до последнего романа. Их функция в языковом плане строится на контрасте готового слова (штампа) и живого разговорного языка героев (речь здесь, естественно, не идет о подлинности этого языка). Но если книжное слово (штамп, устойчивая метафора и т.п.) распадается на части в результате столкновения с разговорным языком, то у пословиц и поговорок при этом обнаруживается неожиданный новый языковой и сюжетный потенциал; их герои обретают новую жизнь, а ситуации получают развитие в сюжете романов и рассказов писателя. Персонажи и сюжеты Достоевского способны «вылупляться» из пословицы, из устойчивого выражения. И наоборот – герой может «войти в пословицу». Так осуществляется переход из языковой материи в сюжетную, из общеязыковой среды (устойчивое выражение) в конкретную и неповторимую сферу отдельного произведения.

17 К. Мочульский, *Достоевский. Жизнь и творчество*, Paris 1980, с. 37.

18 А.В. Архипова, *Комментарии*, в: Ф.М. Достоевский, *Собрание сочинений в 15 т.*, т. 10, с. 524-525.

Таким образом малые фольклорные жанры, жанры «народной» речи становятся для Достоевского источником обновления литературного языка, «ходом» в другое его измерение. Конечно, мы не знаем, как писал бы Достоевский, живя дальше; но, кажется, именно «документалистика» и разговорность в смысле обновления литературного языка могли бы получить развитие в его последующем творчестве.

Достоевский много размышлял над проблемой занимательности литературы и необходимости создания литературы «народной», такой, которая бы отвечала восприятию (а не вымышленным учительно-просветительным «потребностям») «народа»: «Деятели этой будущей литературы [...] будут действовать по прямому, врожденному призванию, по вдохновению. Может быть, они наивно, безо всякого труда найдут тот язык, которым заговорят с народом, и найдут потому, что будут сами народом» (II, 144) – писал он. В каком-то смысле Достоевский сам искал и заново открывал этот язык и его возможности, высвобождая его творческую энергию и наполняя новым смыслом.

#### ЛИТЕРАТУРА:

Altman M.S., *Dostojewskij. Po wiecham imien*, Saratow 1975;

Archipowa A.W., *Kommentarii*, w: F.M. Dostojewski, *Sobranije soczinienij w 15 t.*, t. 10;

Chalacińska-Wiertelak H., *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*, seria „Filologia Rosyjska”, nr 25, Poznań 1988;

Dolinin A.S., *Poslednije romany Dostojewskiego*, Moskwa-Leningrad 1963;

Dostojewski F.M., *Moja tietradka katorżnaja (Sibirskaja tietrad')*, Krasnojarsk 1985;

*Sobranije soczinienij w 15 t.*, Leningrad 1988-1996;

*Frazeologiczieskij słowar' russkogo literaturnogo jazyka*, Moskwa 2008;

Grossmann L.P., *Poetika Dostojewskiego*, Moskwa 1925;

Iwanow W.W., *Wstupitel'naja stat'ja*, w: R. Jakobson, *Raboty po poetike: pieriewody*, Moskwa 1987;

Kujundzic D., *Parodija kak powtornaja pierierabotka (literiaturnoj) istorii*, pier. z angl. J. Kaniszczewa, „NLO” 2006, nr 80, <http://magazines.russ.ru/nlo%20/2006/80/ku6.html> (stan z 3 listopada 2018);

Lichaczow D.S., *Dostojewskij w poiskach realnogo i dostowiernogo*, w: *idem*, *Litieratura – realnost' – litieratura*, Leningrad 1984;

„*Niebreżenije słowom*” u Dostojewskiego, w: *idem*, *Litieratura – realnost' – litieratura*, Leningrad 1984;

Lubimow B.N., *Diejstwo i diejstwije*, t. 1, Moskwa 1997;

Łotman J.M., *Simwoł w sistiemie kultury*, w: *idem*, *Izbrannyje stat'ji*, t. 1, Tallinn 1992;

Michniukiewicz W.A., *Russkij folklor w chudożestwiennoj sistiemie F.M. Dostojewskiego*, Czelabinsk 1994;

Moczulski K., *Dostojewskij. Żyżn' i tworcziestwo*, Paris 1980;

Większyńska A.G., *Metalingwalnaja refleksija Dostojewskiego: imia i personaż*, w: *Literaturnyj transfer i poetika pieriewoda. Sbornik naucznych statiej*, Moskwa 2017, s. 314-329;

„*Zimnije zamietki o lietnich wpieczatlienijach*” Dostojewskiego kak ritoriczeskoje putieszestwije, w: *Con amore. Istoriko-filologiczieskij sbornik w czest' Lubowi Nikolajewny Kiselejowej*, Moskwa 2010;

Władimircew W.P., *F.M. Dostojewskij i narodnaja posłowica*, „Russkaja riecz” 1996, nr 5;

Zacharow W.N., *Sistiem a żanrow Dostojewskogo*, Leningrad 1985.

**Ключевые слова:** Достоевский, метариторика, фольклор, пословица, фразеологизм

## ANASTAZJA WIEKSZYNA

### POMIĘDZY JĘZYKIEM LITERACKIM A POTOCZNYM: MAŁE FORMY FOLKLORU W STRUKTURZE REFLEKSJI METARETORYCZNEJ UTWORÓW F.M. DOSTOJEWSKIEGO

Artykuł przedstawia analizę małych form folkloru (przysłowia, powiedzenia) w strukturze refleksji metaretorycznej i metastylistycznej bohaterów i narratorów F. Dostojewskiego. Pokazuje, w jaki sposób pisarz korzysta ze schematów gatunkowych i wyrazów przyjętych w języku pisanym oraz mówionym, transformując przysłowia, nadając im nowy sens w zależności od kontekstu, rozwijając je w ramach fabuły (przysłowie staje się źródłem wydarzenia powieści czy opowiadania). Autorka opisuje mechanizmy reinterpretacji, *ostranienija*, teatralizacji, ironii, zbudowane na podstawie swoistej dekonstrukcji stałych form stylistycznych, funkcjonujących w języku pisanym i mówionym. Na przykładzie tych „drobnych” procesów transformacji językowej artykuł pozwala śledzić ogólną strategię poetyki pisarza, skierowaną w stronę odnowy języka literackiego m.in. poprzez konfrontację właśnie z językiem potocznym, współczesnym, pozbawionym „martwej” frazeologii literackiej, korzystającym z pokładów twórczej wyobraźni ludowej.

**SŁOWA KLUCZE:** Dostojewski, metaretoryka, folklor, przysłowie, frazeologizm

## ANASTAZJA WIEKSZYNA

### BETWEEN LITERARY AND COLLOQUIAL LANGUAGE: SMALL FORMS OF FOLKLORE IN THE STRUCTURE OF META-RHETORICAL REFLECTION OF F.M. DOSTOEVSKY'S WORKS

The article presents an analysis of small forms of folklore (proverbs, sayings) in the structure of meta-rhetorical and meta-stylistic reflection of characters and narrators of F. Dostoevsky. It demonstrates the way in which Dostoevsky makes

use of genre schemata, as well as words accepted in written and spoken language, transforming proverbs and giving them a new meaning depending on the context, as well as developing them within the framework of the plot (a proverb becomes the origin of an event in a novel or short story). The author of the article describes the mechanisms or re-interpretation, *ostranenie* (defamiliarization), theatricalisation, and irony, built on the basis of a certain deconstruction of fixed stylistic forms, which operate in written and spoken language. Using these 'minor' processes of linguistic transformation as an example, the article allows one to trace the general poetics strategy of the writer. The strategy is directed towards a renewal of literary language through, among other things, a confrontation with language that is colloquial, contemporary, devoid of 'dead' literary phraseology, and drawing from the wealth of creative folk imagination.

**KEYWORDS:** Dostoevsky, meta-rhetoric, folklore, proverb, phraseologism

---