

Хасиева Мария Алановна

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СЮЖЕТА О ФАУСТЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

В статье рассматривается феномен интертекста и интертекстуальности как свойства литературного дискурса применительно к творчеству Ф. М. Достоевского, что открывает перспективы нового интерпретационного подхода в достоевсковедении. На основании рассмотрения проблемы трансформации сюжета о Фаусте в произведениях Достоевского делаются выводы об интертекстуальном (диалогическом) взаимодействии текстов русской и европейской литературы.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/54.html](http://www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/54.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2014. № 2 (32): в 2-х ч. Ч. II. С. 200-204. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2014/2-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

**MELODIC PATTERN AS ONE OF PROSODY COMPONENTS**

**Udalov Nikolai Vasil'evich**, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
**Shagidevich Aida Stepanovna**, Ph. D. in Philology, Associate Professor  
*Kazan Federal University (Branch) in Naberezhnye Chelny*  
*udanik@yandex.ru*

The article considers the features of the melodic system of sounding fiction text, which involves several semantic and emotional-stylistic interpretations. In the article the most important components of artistic speech prosody such as the rhythmical organization of speech, intonation characteristic and spectral analysis are defined. Such approach allows revealing the multi-level building of melodic patterns, which don't only carry the message, but also perform communicative function in speech.

*Key words and phrases:* artistic speech; melodic pattern; rhythmical organization of speech; intonation; prosody.

УДК 82.09

**Филологические науки**

*В статье рассматривается феномен интертекста и интертекстуальности как свойства литературного дискурса применительно к творчеству Ф. М. Достоевского, что открывает перспективы нового интерпретационного подхода в достоевковедении. На основании рассмотрения проблемы трансформации сюжета о Фаусте в произведениях Достоевского делаются выводы об интертекстуальном (диалогическом) взаимодействии текстов русской и европейской литературы.*

*Ключевые слова и фразы:* интертекст; интертекстуальность; поэтика Достоевского; авантюрный роман; постмодернизм; фаустовский сюжет; произведение и текст; текст как игра.

**Хасиева Мария Алановна**

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*  
*m9288@inbox.ru*

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ СЮЖЕТА  
О ФАУСТЕ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО®**

Рождение понятия интертекста в культурном и литературном пространстве тесно связано с процессом осознания игровой природы основных сфер человеческой деятельности и, как следствие, культуры в целом. Вышедшая в 1938 г. книга Йохана Хейзинги «Homo Ludens», определившая игру как основу и источник культуры, а не как ее порождение, знаменовала ту стадию зрелости культуры, когда фокус внимания перемещается с самого художественного произведения как самостоятельного открытия и беспрецедентного опыта на его интермедийные связи, взаимодействие с предшествующей и последующей культурной традицией [13].

Понятие интертекста и интертекстуальности зародилось в литературоведении в контексте осмысления нарративного дискурса модернистской и постмодернистской традиции. Впервые термин «интертекст» был использован в 1967 г. теоретиком постструктурализма, французской исследовательницей Юлией Кристевой применительно к творчеству М. М. Бахтина [10], который одним из первых исследователей почувствовал и определил феномен диалога между текстами, неизбежно возникающего на определенной стадии развития литературы и культуры. Позже понятие интертекста обрело новое звучание в работах таких структуралистов и постструктуралистов как Р. Барт, Ж. Деррида. Ролан Барт интерпретировал интертекстуальность как межтекстовые отношения, бесконечную взаимообусловленность текстов, которая в конечном счете и приводит к возникновению новой нарративной формы – *текста*, пришедшего на смену *произведению*. Произведение противопоставлено тексту не только через более изощренную структурную составляющую, но и в аспекте места автора в литературе, точнее, отношения автора к своему творению (эту тему Барт более подробно раскрывает в своей хрестоматийно известной статье «Смерть автора»): «Произведение включено в процесс филиации. Принимается за аксиому... следование произведений друг за другом, принадлежность каждого из них своему автору. <...> Что же касается Текста, то в нем нет записи об Отцовстве» [1, с. 384].

Об этом же взаимодействии текстов говорит Ю. М. Лотман в статье «Сюжетное пространство русского романа XIX в.»: «...элементы текста... не нейтральны и несут память о тех текстах, в которых встречались в предшествующей традиции» [11, с. 715]. Для него это взаимодействие означает, прежде всего, возникновение бесконечной смысловой сюжетобразующей потенциальности.

Подвергшись изучению в качестве отдельного феномена лишь в середине XX в., интертекстуальность как свойство литературного дискурса сформировалась задолго до этого и явно присутствует уже в литературе эпохи модернизма. Наряду с техникой потока сознания, интертекст стал экспериментально-игровым

элементом, связующим средством медиации между имперсонализированным рассказчиком и читателем, который теперь стал воплощать активное смыслотворческое начало.

Наиболее типичные для модернизма черты, такие как приоритет формы над содержанием, отсутствие дидактического посыла и сюжетной линейной завершенности, превращение повествовательного пространства произведения в практически бесконечную игровую потенциальность, во многом являются побочным эффектом применения в текстах интертекстуальной практики. При этом необходимо понимать, что современная интерпретация понятия интертекстуальности была в значительной степени модифицирована по сравнению с изначальной трактовкой, которая традиционно приписывается М. М. Бахтину.

Бахтин отмечает проблему диалогических отношений между текстами в набросках к статье «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках». Внешние диалогические текстовые взаимодействия Бахтин определяет как имманентное свойство гуманитарного дискурса: «Гуманитарная мысль рождается как мысль о чужих мыслях, волеизъявлениях, манифестациях, выражениях, знаках, за которыми стоят проявляющие себя боги (откровение) или люди (законы властителей, заповеди предков, безымянные изречения и загадки и т.п.)» [2, с. 299].

В современном литературоведении интертекст может интерпретироваться в более общем ключе, как установка на более углубленное понимание текста. Разрешение непонимания текста, текстовых аномалий, таким образом, должно происходить за счет установления многомерных связей с другими текстами. При этом у читателя всегда существует альтернатива – рассматривать интертекстуальные связи или нет. Другими словами, для реализации интертекстуальных связей читатель должен осуществлять деятельную, творческую функцию и быть в достаточной степени подготовлен для этого.

С точки зрения автора, интертекст является способом генезиса собственного текста и постулирования своего авторского «я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификаций и аллюзий к текстам других авторов. Благодаря текстовой аккумуляции в литературной и культурной памяти интертекст вводится в структуру вновь создаваемого текста как смыслообразующий элемент, а литературная традиция транслируется не из прошлого в настоящее, а из настоящего в прошлое.

Являясь основным приемом и неотъемлемой частью постмодернистского дискурса, интертекст постулирует специфический способ рождения художественного произведения: текст, созданный и прочтенный в постмодернистском культурном пространстве, неизбежно несет в себе отпечаток предшествующей литературной традиции.

Если ранее, до начала XX в., авторы стремились предельно ассимилировать интертекст в своем тексте, интегрировать его в свой текст, вплоть до полного растворения в нем, то модернистскую повествовательную парадигму отличает стремление к диссимилиации, к введению формальных маркеров межтекстовой связи, к метатекстовой игре с «чужим» текстом.

Таким образом, игровая природа интертекстуального повествования определяется, прежде всего, негласно подразумевающимся взаимным согласием автора и читателя о восприятии в произведении игры, сводимой к угадыванию и конструированию дополнительных смыслов в тексте. Так, роман немецкого писателя-модерниста Германа Гессе «Игра в бисер» [4] называется так по названию гипотетической игры, предлагаемой автором читателю, правила которой читатель сам должен найти и расшифровать в произведении. Игровое пространство в произведении в данном случае открыто и намеренно постулируется автором.

Ролан Барт называет романы Дюма, Флобера, Бальзака «произведениями» [1, с. 387], подчеркивая развлекательный, рассчитанный на непосредственное, неискушенное потребление характер повествования этих текстов. Действительно, модернистский подход к созданию текста, во многом вызванный исчерпанностью традиционных литературных форм, противопоставлен реалистической повествовательной парадигме. Тем не менее истоки феномена интертекста следует искать именно в романе XIX в.

Достоевский уже рассматривался современными исследователями как писатель, в творчестве которого были предвосхищены некоторые подходы и техники модернистского нарратива. Так, Малколм Брэдбери в книге «Современный мир. Десять великих писателей» рассматривает Достоевского наряду с Т. Манном, Ф. Кафкой, М. Прустом, В. Вулф как представителя и создателя модернистского течения в литературе [15]. В книге «Современный британский роман» он исследует в том числе и вопрос влияния русского романа второй половины XIX в. на британскую литературу и отмечает, что влияние творчества Достоевского, из всех русских писателей наиболее чуждого традиционному английскому типу ментальности, во многом способствовало переходу от викторианской литературы к модернистским моделям конструирования текста [14].

На сегодняшний день в достоевковедении отсутствует выраженная традиция отождествления творчества Достоевского с понятием интертекста. Но идея об интертекстуальном характере его произведений высказывалась неоднократно. В работе В. П. Руднева «Словарь культуры XX в.» Достоевский рассматривается как своего рода основатель традиции интертекста в литературе, а его произведения «последовательно строились... как напряженный диалог разных сознаний и текстов» [9, с. 116]. При этом В. Руднев считает, что эту функциональную особенность своих произведений, возможно, не осознавал и сам Достоевский, поскольку «интертекст тесно связан с бессознательным» [Там же, с. 119].

В статьях А. Л. Бема много внимания уделяется вопросу трансляции Достоевским гоголевских литературных мотивов: «Достоевский первый сумел художественно раскрыть нам жизнь гоголевских образов, это он показал нам, как анекдот о Шинели может привести к трогательному роману «Бедных людей?»» [3, с. 78]. В «Двойнике» же Достоевского, по мнению Бема, можно явственно разглядеть фабулу гоголевского «Носа» [3].

Стремление к скрытой аллюзии, зашифровке цитат (прежде всего, это касается евангельских сюжетов и образов) проявляется у Достоевского и в описании героев, и в сюжетных реалиях, предметах, в диалогах героев и даже в структуре произведений. Так, в романе Достоевского «Бесы» в главе «У наших», где описывается сходка заговорщиков под предводительством Верховенского, приводится любопытный диалог:

«– Арина Прохоровна, нет у вас ножниц?» – спросил вдруг Петр Степанович.

– Зачем вам ножниц? – выпучила та на него глаза.

– Забыл ногти обстричь, три дня собираюсь, – промолвил он, безмятежно рассматривая свои длинные и нечистые ногти.

Арина Прохоровна вспыхнула, но девице Виргинской как бы что-то понравилось. <...> Арина Прохоровна поняла, что это реальный прием, и устыдилась своей обидчивости» [6, с. 378]. Зашифрованная Петром Верховенским аллюзия на ставшую хрестоматийной сентенцию из Евгения Онегина «быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей» [16] в данном случае представлена читателю явно, в диалогическом взаимодействии героев, и не несет смыслотворческой функции в контексте всего сюжетного действия. Гораздо чаще интертекст у Достоевского имеет более функциональный характер, поскольку направлен на создание дополнительного семиотического поля персонажа или сюжетного мотива.

В частности, отдельного рассмотрения заслуживает тема раскрытия и трансформации сюжета о Фаусте в творчестве Достоевского. Воспринятый Достоевским из европейской литературы фаустовский сюжетный мотив активно ретранслируется в его творчестве. Это неоднократно отмечалось различными исследователями. Л. П. Гроссман в своей работе «Поэтика Достоевского» затрагивает тему рецепции Достоевским сюжетных мотивов европейской литературы, а точнее, близости его произведений с французским романом-фельетоном [5, с. 41]. Через соотнесение произведений Достоевского с вариациями фаустовского сюжета в «Мемуарах дьявола» Ф. Сулье, авантюризм и остросюжетность романов Э. Сю раскрывается преемственная взаимосвязь русской и европейской литератур.

Фредерик Сулье, наряду с Эженом Сю, является основателем жанра авантюрного романа. В его произведениях свойственное романтизму сочетание социально-бытового и фантастического приобретает более гротескный и преувеличенный вид. В самом известном романе Сулье, «Мемуарах дьявола» [12], повествование ведется от лица дьявола, выступающего в произведении собеседником главного героя, барона Армана де Луицци, играющего роль трикстера, искателя приключений. Повествование состоит из длинной вереницы новелл, внешне не связанных между собой, но, как постепенно выясняется, встроенных в общую сюжетную мозаику. Достоевский, будучи весьма хорошо знакомым с творчеством Сулье, воспроизвел его Дьявола в образе Чорта, являвшегося Ивану Карамазову. Об этом сходстве «двух чертов» пишет Л. Гроссан: «Чорт Ивана Карамазова местами, несомненно, выдержан в стиле демона Сулье. Общий тон разговора у обоих дьяволов одинаков. Чорт "Мемуаров" пародирует Библию, цитирует Дидро и Ювенала, мадам де Сталь, Мальбранша и Вольтера. Он с насмешливым спокойствием и легкой скукой издевается над миром, людьми, своим собеседником и самим собою, жонглируя знаменитыми фактами, чтоб неожиданно проявить какую-то странную серьезность, временами даже грустную вдохновенность и затем опять вернуться к скачущей иронии» [5, с. 41].

В «Братьях Карамазовых» явление Чорта в болезненных галлюцинациях Ивана Карамазова (часть 4, глава 9 «Чорт. Кошмар Ивана Федоровича») описывается нарочито буднично, повседневно, а сам новоявленный Мефистофель имеет вид совершенно заурядного обывателя: «Это был какой-то господин или лучше сказать известного сорта русский джентльмен, лет уже не молодых... <...> Одет он был в какой-то коричневый пиджак, очевидно от лучшего портного, но уже поношенный... <...> Словом, был вид порядочности при весьма слабых карманных средствах. <...> Физиономия неожиданного гостя была не то чтобы добродушная, а опять-таки складная и готовая, судя по обстоятельствам, на всякое любезное выражение» [7, т. 10, с. 140].

Достоевский не просто приводит здесь подробное описание конкретного персонажа, он намеренно подчеркивает типичность пригрезившегося Ивану Чорта, транслируя тем самым в образе Чорта укоренившуюся в литературе традицию мефистофельских воплощений. В трагедии Гете «Фауст» Мефистофель сначала воплощается в странствующего студента, затем – в нарядного повесу. Этот мотив воплощения постоянно повторяется затем в диалоге Ивана и Чорта: «– У чорта ревматизм? – Почему же и нет, если я иногда воплощаюсь. Воплощаюсь, так и принимаю последствия. Сатана *sum et nihil humanum a me alienum puto*» [Там же, с. 153].

С другой стороны, выбор настолько будничного воплощения дьявола также не случаен. Достоевский пытается подчеркнуть необратимые изменения в сознании Ивана Карамазова как яркого представителя нового, современного Достоевскому типа сознания. Об этом несоответствии облика явившегося Чорта романтическим представлениям о дьяволе как мятежном Люцифере говорит и сам Достоевский устами Чорта: «Воистину ты злишься на меня за то, что я не явился тебе как-нибудь в красном сиянии, "гремя и блистая", с опаленными крыльями, а предстал в таком скромном виде. <...> Нет, в тебе-таки есть эта романтическая струйка, столь осмеянная еще Белинским» [Там же]. В «Мемуарах Дьявола», наряду с мотивом воплощения, немаловажную роль играет характерная черта «светскости», непринужденной саркастичности поведения Дьявола. После описания обстановки родового поместья главного героя, выдержанного в духе классического готического романа, поведения главного героя, нервного и взволнованного, особенно очевидным и неожиданным становится контраст этого внешнего антуража с поведением вызванного героем «исчадия ада»: «Арман де Луицци безмолвно взирал на сей странный персонаж, пока тот удобно устраивался в вольтеровском кресле рядом с камином. <...> Дьявол, а то был Дьявол собственной персоной, раскурил сигару, которую взял на столе. Едва сделал одну затяжку, он с отвращением отбросил сигару:

– Ну и дрянь же вы курите! У вас что, нет нормальных контрабандных сигар?» [12, с. 5].

У Сулье Дьявол также предстает перед главным героем в самых разных телесных воплощениях и образах. При этом чаще всего эти образы не просто антропоморфны, но еще и социально маркированы (дьявол может принимать облик и миловидного юноши-дворянина, и духовного лица, и даже женщины). В отличие от Сулье, представляющего своего дьявола во плоти с фантазмагоричной, гротескной непосредственностью, Достоевский перемещает образ черта в пространство сознания героя, подчеркивая тем самым внутреннюю раздвоенность, неоднородность его психической жизни.

Главный герой романа, собеседник Дьявола, представлен в русле традиции изображения «героя нашего времени», воплощающего культурный облик и эссенцию духовных устремлений эпохи. В образе Ивана Карамазова воплощается та же интенция изобразить сознание современного человека «как оно есть». Существенное различие между двумя героями состоит в их ментальных моделях, определяющих несхожесть жизненной мотивации и направленности сознания. В «Мемуарах дьявола» французский дворянин сам призывает дьявола с целью обрести свое личное счастье в жизни, и длинная вереница последовавших затем поисков состоит в основном из любовных авантюр, куртуазного флирта и разного рода приключений, включающих и весьма неблагоприятные похождения. Иван Карамазов представляет собой тип человека другой эпохи и совершенно иной культурной идентичности. По своей функции и мифологической природе он ближе к культурному герою, чем к трикстеру, поскольку счастье для него состоит в решении мировоззренческих, этико-философских общечеловеческих проблем, и бунтовать против Бога его заставляет не гедонистическое стремление к личному благополучию, а прометеевский порыв к достижению всеобщей справедливости и счастья.

«Братья Карамазовы» – отнюдь не единственное произведение Достоевского, в котором отразилось влияние сюжета о Фаусте. Вячеслав Иванов исследует преломления фаустовского мифа в «Бесах» Достоевского. В монографии «Достоевский: трагедия – миф – мистика» он рассматривает проблему мифа в творчестве Достоевского на материале трех основных сюжетных мотивов: «зачарованная невеста», «мятеж против матери-земли», «чужеземец». В сюжете «зачарованная невеста», раскрываемом Вяч. Ивановым в «Бесах», воплощена идея «Души-Земли русской», или, в терминах символизма, Вечной Женственности. Хромоножка представляет собой эквивалент Гретхен в переложении фаустовского сюжета Достоевским, Ставрогин становится Фаустом, а Петр Верховенский – Мефистофелем. Об этом же Вячеслав Иванов пишет в работе «Достоевский и роман-трагедия»: «...Достоевский естественно должен был оглянуться на уже данное во всемирной поэзии изображение того же по символическому составу мифа – в "Фаусте" Гете. Хромоножка заняла место Гретхен, которая, по разоблачениям второй части трагедии, тождественна и с Еленой, и с Матерью-Землей; Николай Ставрогин – отрицательный русский Фауст, – отрицательный потому, что в нем угасла любовь и с нею угасло то неустанное стремление, которое спасает Фауста; роль Мефистофеля играет Петр Верховенский, во все важные мгновения возникающий за Ставрогиным с ужимками своего прототипа» [17]. Эта ассоциативная аналогия не так очевидна на первый взгляд, ведь именно Ставрогин предстает в романе официальным воплощением «демонического начала», продолжателем романтической традиции байронических героев. Но при более тщательном изучении текста романа она становится явной.

Глава романа, где впервые появляются Ставрогин и Петр Верховенский, называется «Премудрый змий». Появление героев происходит в рамках одной мизансцены, и очевидно, что эпитет, обозначенный в названии главы, явно адресуется автором одному из этих героев. Прежде всего, это название является аллюзией к известной евангельской цитате. В Евангелии от Матфея, напустив АPOSTолов, Иисус говорит: «*Вот, Я посылаю вас, как овец среди волков: и так будьте мудры, как змеи, и просты, как голуби*» (Мф. 10, 16). На более глубоком, архетипическом, уровне название главы отсылает также и к ветхозаветной, дохристианской анималистической символике (змея-искуситель в Эдеме). В данной главе читателю как бы предлагается решить для себя, кто же из двух героев является настоящим «змием».

При описании наружности Петра Верховенского рассказчиком постоянно подчеркивается двойственность, неоднозначность, выражающаяся во всем его облике, что на мифологическом уровне отсылает нас к архетипу трикстера и вместе с тем так сильно напоминает описание заштатной наружности Чорта, явившегося Ивану Карамазову. «Вам как-то начинает представляться, что язык у него во рту должно быть какой-нибудь особенной формы, какой-нибудь необыкновенно длинный и тонкий, ужасно красный и с чрезвычайно острым, беспрерывно и невольно вертящимся кончиком» [6, с. 173]. Метафора о «заостренном», «длинном и вертящемся», *змеином* языке уже совершенно очевидно выдает авторскую мысль: именно Верховенский является в романе настоящим бесом, Мефистофелем, «премудрым змием». Другой аллегорический намек на истинную сущность персонажа содержится в эпитете «обезьяна», которым награждают Верховенского сразу два героя: Ставрогин в Скворешниках («Я на обезьяну мою смеюсь») [Там же, с. 494] и Кириллов в сцене перед самоубийством («Обезьяна, ты поддакиваешь, чтобы меня покорить...») [Там же, с. 574]. Если вспомнить знаменитое изречение, приписываемое Иринею Лионскому, о том, что «дьявол – обезьяна бога», образ Верховенского становится гораздо более понятен. Трактовка образа Ставрогина как змея-искусителя, Мефистофеля оказывается в конечном итоге ошибочной. В рамках парадигмы фаустовского мифа Ставрогин является именно Фаустом, обольщенным дьяволом, расплачивающимся за свой гедонизм и влекущим за собой в своем падении других людей.

Легенда о Фаусте, имея весьма длительную историю развития, существенно менялась и обретала различную семиотическую окраску в зависимости от эпохи и этнокультурной идентичности, в рамках которой сюжет раскрывается. В романе Ф. Сулье главный герой, наследующий коннотации фаустовской роли, предстает перед читателем как трикстер – гедонист, типичный представитель своей эпохи и своего сословия. Русский

же Фауст – Иван Карамазов – представлен Достоевским как правдоискатель и богоборец. При удивительном созвучии образов Дьявола у Сулье и Достоевского их Фаусты не похожи.

Необходимо понимать, что сюжет о Фаусте присутствует в произведениях Достоевского не просто в режиме цитации, а в рамках переосмысления и диалогического поиска своего, авторского видения транслируемой сюжетной модели. Этим и обосновано осуществленное в работе применение понятия интертекста по отношению к творчеству Достоевского. Игровой аспект интертекста модернистского романа у Достоевского замещен глубинной психоаналитичностью ассоциаций и философским значением символов, присутствующих в семиотическом пространстве произведений. Поэтика аллюзий и реминисценций у Достоевского, без сомнения, еще далека от принятия той игровой, осознанной формы, которой отличается интертекстуальное повествование в модернистском и постмодернистском романе, но определенное интуитивное предвосхищение этой повествовательной модели все же происходит.

Проблема рецепции и воспроизведения фаустовского сюжета у Достоевского напрямую связана с проблемой взаимного влияния русской и европейской литератур. В этом контексте намечаются перспективы для дальнейшего исследования вопроса о взаимной рецепции сюжетных и образных мотивов в европейской и русской литературах.

Таким образом, обозначенные в статье аспекты рассматриваемой проблемы можно резюмировать следующими положениями:

- фаустовский сюжет у Достоевского обретает специфические черты, определяемые авторским видением и типом духовности, свойственным русской культуре, что позволяет говорить о трансформации и переосмыслении традиционно европейского сюжета в рамках русской культурной парадигмы;
- производимое в статье применение понятия интертекста к творчеству Достоевского обосновано тем, что цитация фаустовского сюжета обретает в произведениях Достоевского новый статус и переходит в диалогический поиск своего, авторского, видения транслируемой сюжетной модели.

#### Список литературы

1. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Радуга, 1994. С. 384-391.
2. Бахтин М. М. Проблема текста: заметки 1959-1961 гг. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 297-325.
3. Бем А. Л. Письма о литературе. Прага: *Euroslavica*, 1996. 356 с.
4. Гессе Г. Игра в бисер / пер. С. Апта // Г. Гессе. Избранное. М.: Радуга, 1991. С. 75-433.
5. Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М.: ГАХН, 1925. 188 с.
6. Достоевский Ф. М. Бесы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15-ти т. Л.: Наука, 1988-1986. Т. 7. 846 с.
7. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15-ти т. Л.: Наука, 1986-1988. Т. 9. 694 с.; Т. 10. 357 с.
8. Иванов Вяч. Достоевский: трагедия – миф – мистика // Иванов Вяч. Собр. соч.: в 4-х т. Брюссель: *Foyer oriental chretien*, 1987. Т. 4. С. 484-591.
9. Интертекст // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. С. 113-119.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: ИГ «Прогресс», 2000. С. 427-457.
11. Лотман Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX в. // О русской литературе: статьи и исследования. История русской прозы. Теория литературы. СПб.: Искусство, 2012. С. 712-730.
12. Сулье Ф. Мемуары Дьявола / пер. Е. В. Трынкина. М.: Ладомир; Наука, 2006. 836 с.
13. Хейзинга Й. *Homo Ludens*: опыт определения игрового элемента культуры / пер. В. В. Ошиса. М.: Прогресс; Прогресс-Академия, 1992. 412 с.
14. Bradbury M. *The Modern British Novel*. N. Y.: Penguin Books, 2001. 621 p.
15. Bradbury M. *The Modern World: Ten Great Writers*. London – N. Y.: Penguin Books, 1990. 304 p.
16. <http://ilibrary.ru/text/436/p.2/index.html> (дата обращения: 16.01.2013).
17. [http://www.vehi.net/dostoevsky/ivanov.html#\\_ftn1](http://www.vehi.net/dostoevsky/ivanov.html#_ftn1) (дата обращения: 16.01.2013).

#### INTERTEXTUAL TRANSFORMATION OF PLOT ABOUT FAUST IN F. M. DOSTOYEVSKY'S WORKS

**Khasieva Mariya Alanovna**  
Lomonosov Moscow State University  
m9288@inbox.ru

In the article the phenomenon of intertext and intertextuality as a literary discourse characteristic of F. M. Dostoevsky's works is considered. It opens the perspectives of a new interpreting approach in the study of F. M. Dostoevsky's works. On the basis of considering the transformation problem of the plot about Faust in F. M. Dostoevsky's works the conclusions about intertextual (dialogic) interaction between the texts of the Russian and European literature are made.

*Key words and phrases:* intertext; intertextuality; Dostoevsky's poetics; adventure novel; post-modernism; Faust's plot; work of literature and text; text as play.