

**ИССЛЕДОВАНИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ Ф. М. ДОСТОЕВ-
СКОГО КАК ПАРОДИИ: ТЕОРИЯ ПАРОДИИ ПО
ЮРИЮ ТЫНЯНОВУ**

Aki Vesanto

Бакалаврская работа
Кафедра русского языка и
культуры
Отделение языков и комму-
никации
Университет г. Ювяскюля
Весна 2024

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Kieli- ja viestintälaitos
Tekijä Aki Henrik Vesanto	
Työn nimi Issledovanie vozmozhnosti interpretatsii zapisok iz podpol'ja F. M. Dostoevskogo kak parodii: teorija parodii po Juriju Tynjanovu. Tutkimus mahdollisuudesta tulkita F. M. Dostojevskin "Kirjeitä kellariloukosta" parodiana: parodian teoria Juri Tynjanovin mukaan.	
Oppiaine Venäjän kieli ja kulttuuri	Työn laji Kandidaatintutkielma
Aika Kevät 2024	Sivumäärä 33
<p>Tiivistelmä</p> <p>Tässä kandidaatintutkielmassa tarkastellaan F.M. Dostojevskin teosta "Kirjeitä kellariloukosta" venäläistä formalismia edustaneen kirjallisuustutkija Juri Tynjanovin parodian teorian valossa. Tutkielman tarkoituksena on selvittää Dostojevskin käyttämiä erilaisia parodisia keinoja teoksessaan. "Kirjeitä kellariloukosta" on 1864 julkaistu pienoisromaani, joka usein tunnetaan satiirisena parodiana.</p> <p>Teoreettisena viitekehyksenä käytetään Juri Tynjanovin parodian teoriaa, jota hän kehitti vuosien 1919–1929 välillä ja joka on esitetty hänen esseissään "Dostoevskij i Gogol: k teorii parodii" ja "O parodii". Parodian ytimessä on ajatus kirjallisesta kahdesta tasosta, jotka paljastavat toistensa ristiriitaisuudet.</p> <p>Analyysiosassa käsitellään Kellariloukkoa koskevia kirjoitustyyllisiä seikkoja, joita voi yhdistää Nikolai Gogoliin, sekä rinnastetaan Nikolai Chernyshevskyn didaktinen tyyli kellariloukon ideaan. Tässä apuna toimii ajatus "gogolilaisista tyypeistä", joita Tynjanovin mukaan Dostojevski vältti.</p> <p>Analyysin tuloksina havaitaan, kuinka Dostojevski käyttää kontrastoivaa tyyliä, jossa kellariloukon hahmon monologi alkaa sotia itseään vastaan. Parodisessa tulkinnassa Dostojevski pyrkii käyttämään Gogolin toistoon perustuvaa kirjoitustekniikkaa sekä vierasperäisten sanojen käyttöä koomisena keinona. Lopuksi tarkastellaan Kellariloukkoa "metaforisena naamiona" Tynjanovin käsitettä hyödyntäen vertailemalla Chernyshevskyn teoksen "Mitä on tehtävä?" (1863) kolmannen luvun didaktista osaa kellariloukon hahmoon.</p>	

Asiasanat kirjallisuudentutkimus, Dostojevski, Kirjeitä kellariloukosta, parodia, venäläinen formalismi, parodia

Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto

Muita tietoja

СОДЕРЖАНИЕ

1	ВВЕДЕНИЕ	5
1.1	Подходы к интерпретации «Записки из подполья»	7
2	ТЕОРИИ ПАРОДИИ ЮРИЯ ТЫНЯНОВА	10
2.1	Тынянов: эволюция литературы и пародия	10
2.2	К теории пародии	11
2.2.1	Литературные приемы	15
2.2.2	Приемы Гоголя	155
2.3	Пародия Гоголя в творчестве Достоевского (по Тынянову)	166
3	ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ	19
3.1	Прием маски	19
3.2	Иностранные слова как комический прием	23
3.3	Метафорическая маска –«подполье»	25
4	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	288
5	СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	311

1 ВВЕДЕНИЕ

В данной бакалаврской работе мы исследуем и анализируем возможности интерпретации пародии в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» (1864) через анализ теории пародии русского учёного и писателя Юрия Тынянова.

Целью данного исследования является рассмотрение признаков пародийности в «Записках из подполья». Пародийные элементы легко не заметить, особенно если они не подчеркнуты и не выделены. Ученые обычно упоминают пародию и литературные приемы в повести Достоевского, но они редко оказываются в центре исследований.

В этой работе мы изучим теорию пародии Юрия Тынянова и проверим, является ли его теория обоснованной и применимой к текущему исследованию. В конце этой работы мы проанализируем отдельные места из «Записок из подполья», используя теорию пародии Тынянова.

Мы хотим исследовать элемент пародии в повести Достоевского, потому что пародия не очевидна в ней, хотя использование этого приема Достоевским общеизвестно. Особенно, некоторые ученые, например Франк (1961) и Жирар (2012) упоминают пародию в «Записках из подполья», но, в то же время, пародия не анализируется ими очень глубоко. В частности, исследователи часто ссылаются на «параллелизм» в литературных фигурах и событиях между повестями и романами Достоевского и Николая Чернышевского – «Записки из подполья» (1864) и «Что делать: из рассказов о новых людях» (1863). Наша задача в данной работе – исследовать текст с другой точки зрения, чем только с точки зрения параллелизма.

Для нашего исследовательского вопроса теория пародии Юрия Тынянова оказывается ценной, поскольку сам Тынянов анализировал произведения Достоевского с точки зрения пародийных элементов, что позволяет нам глубже понять механизмы литературного творчества. Его теория, таким образом, открывает перед нами новые перспективы по сравнению с подходами других ученых, изучавших творчество Достоевского.

Еще одним аспектом актуальности данной теории является возможность рассмотрения ее влияния и применения на практике. Изучение применения этой теории

Тынянова может пролить свет на ее значимость для анализа литературных произведений.

Русский формализм был движением, созданным теоретиками и историками литературы, которое расцвело в 1920-х годах и затем было подавлено в 1930-х годах. В этом движении участвовали два центра: первый в Москве, основанный в 1915 году, и второй в Петрограде, который был основан в 1916 году. В Петрограде ОПОЯЗ (Общество по изучению поэтического языка) был связан с русским формализмом, с учеными-лингвистами и литературоведами, такими как Виктор Шкловский, Борис Эйхенбаум и Роман Jakobson. Русский ученый Юрий Тынянов (1894–1934) был участником ОПОЯЗа.

Как показывает в своей работе Эрлих, формалисты подчеркивали значимость художественных приемов построения литературного произведения и его компонентов, а также требовали автономной позиции в исследовании литературы (Эрлих, 1973: 627). По мнению Дарьи Хитровой, "Формализм не интересуется формами, а формациями". Другими словами, формализм интересуется динамическими аспектами литературы, такими как ошибки и изменения. Литература для формалистов, согласно Хитровой, — это процесс литературного текста, который не имеет конца. (Хитрова, 2019: 8.) Тынянов также подчеркивал перспективу, в которой история литературы не является готовым продуктом, а скорее процессом, который остается незавершенным. Дарья Хитрова отмечает в сносках введении «Permanent Evolution» (2019), что понятие "сдвига" в мышлении Тынянова центрально практически во всех статьях данной коллекции. (Хитрова, 2019: 2.)

В целом, фокус внимания Тынянова сосредоточен на литературной эволюции, что подтверждается его статьей под названием «О литературной эволюции» (1927) и изучением истории литературы. Его статьи, посвященные пародии, также подчеркивают центральные идеи русского формализма, иллюстрируя, как литература изменяется, и различные формы сдвигов, которые в ней происходят.

Тынянов был не только ученым, который писал о художественной и литературной теории, но и писателем. Его наследие так же состоит из художественных произведений, например, к ним относятся его романы «Клюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара».

Академическая карьера Тынянова складывалась на заре формирования Совет-

ского Союза, что повлияло на его возможности продолжать научную работу. Причина упадка русского формализма, по мнению Хитровой, заключается в увеличившейся догматичной интерпретации марксизма и, в конечном итоге, в сталинизме, что привело к тому, что один из основателей формализма, Виктор Шкловский, отрекся от формализма в 1930 году, после чего был вынужден покинуть страну, а Юрия Тынянова лишили возможности продолжить свои исследования в 1934 году. (Хитрова, 2019, 21–22.)

В данной диссертации будет использоваться метод обзора и анализа исследовательской литературы. Сначала мы определим теорию пародии Тынянова, которая представлена в его ранних произведениях «Достоевский и Гоголь: к теории пародии» (1921), а также в работе «О пародии» (1929). Это значит, что мы попытаемся объяснить смысл понятия «пародия» в теории Тынянова. Во-вторых, мы проанализируем, является ли его теория обоснованной и последовательной через его анализ текстов как Достоевского, так и Гоголя, и применима ли теория пародии к исследованию возможности обнаружения пародии, определенной Тыняновым, в повести «Записки из подполья».

Данная бакалаврская работа состоит из трех разделов, которые представлены в следующем порядке: мы анализируем теорию пародии Тынянова в его работах «Достоевский и Гоголь к теории пародии» (1921) и «О пародии» (1929), затем следует анализ «Записок из подполья» через призму теории Тынянова, и, наконец, мы рассмотрим результаты и приступим к обсуждению.

1.1 Подходы к интерпретации «Записки из подполья»

Повесть Федора Достоевского «Записки из подполья», опубликованная в 1864 году, представляет собой сложное произведение, не поддающееся простой интерпретации.

«Записки из подполья» разделены на две главы, где первая глава, названная «Подполье», по сути представляет собой монолог, в котором Рассказчик рассуждает о философии, человеческой природе, обществе. Рассказчик, который пишет, что мы читаем, утверждает, что находится в подполье уже сорок лет.

Вторую главу Достоевский в письме к брату описал как своего рода «модуляцию», заимствовав этот термин из теории музыки. При модуляции исходная тональность

переносится на другую тональность. Во второй главе «По поводу мокрого снега» подпольный человек также приводится в движение, взаимодействуя с другими персонажами.

«Записки из подполья» представляют собой гибрид эпистолярной и мемуарной. Первую главу можно рассматривать как эпистолярный жанр, поскольку глава не имеет сюжета и состоит из монолога, который рассказчик пишет в своем подполье. С другой стороны, вторая глава работает как мемуары, потому что в этой части он вспоминает случай, произошедший в его прошлом.

Такие ученые, как Джозеф Франк и Маршалл Берман, углубились в изучение социально-политического контекста этой повести, подчеркнув критику российского общества XIX века у Достоевского и ее реакцию на идеалы, представленные современниками, такими как Николай Чернышевский. Франк предполагает (Frank, 1961), что «Человек из подполья» воплощает в себе социальные черты, а не чисто психологические, а Берман (Berman, 1983) исследует темы повестей в контексте русской литературы, теории отчуждения и классовой борьбы.

Хотя такие ученые, как Рене Жирар и Михаил Бахтин, отмечали сатирические и пародийные элементы в повести Достоевского, глубокие исследования этих аспектов были ограничены. Барбара Ховард (Howard, 1981) и Марк Маккарти (McCarthy, 2018) предлагают понимание пародии, присутствующей в «Записках из подполья», особенно касающейся риторики Руссо и утопических идей Чернышевского. Маккарти также подчеркивает инверсию идеалов Чернышевского в изображении Достоевского.

Михаил Бахтин, напротив, был склонен использовать «Записки из подполья» как один из многих примеров исследования полифонического стиля Достоевского в своей работе «Проблемы поэтики Достоевского» (Бахтин, 1929). Интерпретация Бахтиным «Записок из подполья» Федора Достоевского помещает повесть в рамки карнавальной и «менипповой сатиры». Он утверждает, что повествование воплощает в себе элементы карнавала, характеризующегося отказом от иерархических структур, неравенством, возрастными различиями и социальной дистанцией (Бахтин, 1929: 123). И наоборот, Бахтин рассматривает «мениппову сатиру» как изображение перевернутого мира, вникая в самые низкие стороны человеческого существования и исследуя темы экзистенциальной пропасти (Бахтин, 1929: 114).

Некоторые характеристики, данные Бахтиным о «Записках из подполья», можно увидеть в том, как у Достоевского описывается среда жизни подпольного человека. Такие описания в "Записках из подполья" помогают нам понять, как петербургская среда формирует состояние и поведение подпольного человека и влияет на них. Они служат не только фоном для действия, но и ключом к пониманию внутреннего мира главного персонажа и его отношения к окружающему миру:

«Комната моя дрянная, скверная, на краю города. Служанка моя – деревенская баба, старая, злая от глупости, и от нее к тому же всегда скверно пахнет. Мне говорят, что климат петербургский мне становится вреден и что с моими ничтожными средствами очень дорого в Петербурге жить. Я все это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и покивателей знаю. Но я остаюсь в Петербурге; я не выеду из Петербурга! Я потому не выеду... Эх! да ведь это совершенно все равно – выеду я или не выеду.» (Достоевский, 1963: 8–9).

Что касается актуальности Юрия Тынянова, в отличие от других ученых, которые фокусируются на социально-политическом или тематическом анализе, теория Тынянова интригующим образом исследует механизм пародии и литературных приемов, что делает ее ценной теорией для изучения и использования в этой диссертации.

2 ТЕОРИИ ПАРОДИИ ЮРИЯ ТЫНЯНОВА

2.1 Тынянов: эволюция литературы и пародия

«Достоевский и Гоголь: к теории пародии» Тынянова (1921) представляет собой произведение, в центре которого находится сопоставление литературы Достоевского с литературой Гоголя, а вторая часть текста сосредоточена исключительно на сравнении «Села Степанчиково» с «Перепиской с друзьями» (Тынянов, 1921: 27). С другой стороны, в первой половине этого произведения Тынянов пытается создать теорию пародии, определить отношение стилизации к пародии и классифицировать литературные приемы, связанные с Гоголем.

Представление Тынянова о литературе основано на эволюционном движении литературы. Оно исходит не из линейного понимания «эволюции», а из мысли о том, что литературной эволюции предшествует «борьба», творческое присвоение внутри литературы. Иначе говоря, как выразила эту идею Дарья Хитрова, для Тынянова пародия – это изменение функции приема (Хитрова, 2019: 16.)

Тынянов указывает на то, как сочетаются эволюция литературы и пародия как катализатор творчества. По мнению Тынянова, например, пародия Некрасова в стихах опирается на применение старых форм к новым функциям. Пародия в творчестве не всегда направлена на старое, отдавая ему дань уважения, но также должна быть критичной по отношению к нему и направленной против него. (Тынянов, О пародии. n.d.) При этом Тынянов рассматривает пародию как средство переработки устоявшихся литературных форм и условностей.

В своем «Достоевском и Гоголе» Тынянов как бы развивает диалектическое понимание литературы, при котором процесс написания литературы авторами перенимает приемы, стиль и т. д. от другого автора и придает ей новый смысл, не отвергая полностью прежние. Таким образом, пародия работает со стилем, сюжетами, типами литературных персонажей других авторов и старых литературных традиций, но разрабатывает их, используя их методы, стиль и литературные приемы для выражения нового смысла. Поэтому слово «борьба», употребленное Тыняновым, не означает направленного противостояния или противостояния всему, что

отстаивает в литературе, например, Гоголь. Тем не менее, он по-своему интегрирует части приемов, а затем использует их в соответствии со своей внутренней логикой. Однако, согласно интерпретации Маргарет Роуз, такое понятие пародии Тынянова не просто означает, что пародия всегда направлена против своей цели; скорее, она может даже быть по отношению к ней сочувствующей (Rose, 1995: 120.)

По мнению Тынянова (Тынянов, 1921: 7-8), ранние произведения Достоевского, начиная с «Бедных людей», демонстрируют явное и широко распространенное влияние Гоголя. Тынянов приводит беседу Некрасова с Белинским, где Достоевский сравнивается с Гоголем как «новый Гоголь», а его сравнивают с «отцом Достоевского» (Тынянов, 1921: 6).

Тынянов придает значение выявлению того, как Достоевский использует гоголевские слова и словосочетания, показывая его игру с литературным стилем, следовательно, «стилизацию», а не следование ему. Тынянов демонстрирует в «Достоевском и Гоголе», как Достоевский открыто демонстрирует влияние Гоголя, например, ссылаясь в «Бедных людях» на рассказ Гоголя «Шинель» (Тынянов, 1921: 6).

Но главный аргумент Тынянова не просто в том, что Достоевский находится под влиянием Гоголя или заимствует его стиль, а в том, что Достоевский пародирует стиль Гоголя и, используя гоголевские приемы, Достоевский обращает произведения Гоголя против него самого (Тынянов, 1921: 18-19). Поскольку понятия пародия и литературная эволюция переплетаются и понимаются как родственные, по мнению Тынянова, «эволюция в литературе может и произойдет через пародию». В следующих разделах мы углубимся в систематическую основу Тынянова и его концептуализацию пародии.

2.2 К теории пародии

Ключевыми понятиями данной бакалаврской работы являются «стилизация» и «пародия». В своем рассмотрении стилизации Тынянов предпочитает избегать

описания этого термина как «влияния» или «подражания», потому что Тынянов думает, что это значит «следовании за стилем». Вместо этого он определяет стилизацию как игру со стилем и приводит пример из «Бедных людей» Достоевского, где Достоевский, по Тынянову, играет стилем Гоголя. (с.9, Тынянов. 1921.)

Теория Тынянова основана на идее работы в «двойном плане», которая значит, что в литературе может существовать параллелизм, например мотивы, тематические переключки между более старыми и новыми произведениями. Это понятие двойного плана подчеркивается тем, что и стилизация, и пародия ведут «двойную жизнь». Согласно Тынянов, «двойная жизнь» значить, что «за планом произведения стоит другой план». (Тынянов, 1921: 9). Другими словами, помимо основного плана существует второй план, к которому основной план относится.

Самая большая разница между стилизацией и пародией — противоречие между планами. Оба аспекта стилизации соотносятся между собой, однако стилизация может приобретать пародийные черты, если она «мотивирована комедией» (Тынянов, 1921: 9). Тем не менее Тынянов часто связывает пародию непосредственно со стилизацией, что подразумевает динамичное взаимодействие между ними.

Диалектическая природа пародии проявляется не только в различии между определениями "стилизация - пародия", но также в противоречивой природе пародии, превращающей комическое в трагическое и трагическое в комическое. (Тынянов, 1921: 48.)

По терминологии Тынянова "план" представляет собой один из аспектов многоуровневой структуры литературного произведения. "План" в данном контексте обозначает конкретный слой текста (например, тематика, идеология, типы персонажа, литературные приемы), который может быть интерпретирован как единое целое, а также взаимодействовать с другими слоями текста. Другими словами, каждый план вносит свой вклад в общее значение произведения, а его анализ позволяет лучше понять многообразие смыслов и тем, заложенных в тексте.

Двойной план — это то место, где происходит расхождение, противоречие между планами. Противоречие между двумя планами, называемое Тыняновым «фоном», движется к точке противоречия, где, наконец, проявляется пародия. (Тынянов, 1921: 9.) Другими словами, пародия в значительной степени зависит от двойной игры планов и определяется противоречием.

Согласно Тынянову, противоречия можно обнаружить, например, в описании костюмов в "Невском проспекте"¹ и в "Шинели"² Гоголя; это противоречие между двумя образами – живым и вещным. Здесь Тынянов подчеркивает, что комичность возникает из того, как эмоциональный комфорт, испытываемый отношением к шинели, практически ассоциируется с чувствами к подруге. Однако противоречие заключается в том, что это эмоциональное восприятие шинели противопоставляется более материальному описанию шинели как "толстой ваты" и "крепкой подкладки". (Тынянов, 1921:11.)

Таким образом, пародия всегда происходит с участием двух планов, где один представляет собой фоновый текст, а другой - новую функцию, основанную на элементах фонового текста.

Фон обычно, хотя и не всегда, представляет собой что-то узнаваемое, архаичное, старую форму, условность или привычную норму, которую можно идентифицировать как таковую, и когда второй план контрастирует с фоном, создавая противоречие или вызывая сомнения в его конвенциях, тогда возникает пародия.

В пародии видна и проглядывает пародируемая плоскость. Здесь Тынянов видит, что этот план может быть глубоко скрыт и неузнаваем. (Тынянов, 1921: 26). Тынянов заинтригован вопросом о том, сколько нераскрытых пародий можно найти в произведениях, указывая на ссылку на «l’homme de la nature et de la verité» Жан-Жака Руссо, которую Достоевский впервые независимо цитирует в своем произведении «Зимние записки о летних впечатлениях» и далее в «Записках из подполья», не намекая, у кого взята эта цитата. (Тынянов, 1921: 48). Таким образом, когда фон меняется или становится неузнаваемым, меняется и контекст, в котором интерпретируется текст.

В своем произведении «Достоевский и Гоголь» (1921) Тынянов окончательно приходит к выводу, что пародия действует как диалектический прием: «пародией трагедии будет комедия - пародией комедии может быть трагедия.» (Тынянов,

¹ «Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, осьмой — усы, повергающие в изумление.» (Н. В. Гоголь. Невский проспект.)

² «...и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу.» (Н. В. Гоголь. Шинель.)

1921: 48). Однако некоторые ученые, такие как Маргарет А. Роуз, раскритиковали вышеуказанное различие как проблематичное в дополнение к определению «стилизации», которая, согласно интерпретации Роуз, «находится всего в нескольких шагах от пародии» и как «она не обязательна быть комичной, хотя это может быть комично». Роуз спрашивает, где и на каком основании некоторые пародии на комедию превращаются в трагедии? По ее словам, Тынянов в своих произведениях просто не приводит примеров этого (Rose, 1995: 122–123).

В своей последующей работе в 1929 году, «О пародии», Тынянов излагает еще несколько концепций, касающихся пародии, но на этот раз не обсуждает ни Достоевского, ни Гоголя. Тынянов углубляет свое понимание истории литературы и расширяет теорию пародии, обращая внимание не только на отдельных авторов, но также и на близкий анализ поэзии. Тынянов пытается более ясно классифицировать стилизацию и пародию с помощью двух терминов: "пародийный" и "пародический".

«Пародийный» означает форму пародии, ориентированную, на первый взгляд, на идеи в литературе. Ее конечной целью является не просто юмор или развлечение, это метод, способный использовать средства, высмеивающие что-то с целью придания этому комического или абсурдного характера. Подчеркивается целевое назначение использования пародии.

«Пародический» может быть термином, который можно более тесно ассоциировать с обыденным пониманием слова «пародия». «Пародический» копирует формы, литературные приемы, образы персонажей, жанровые условности или стилистические характеристики, чтобы высмеивать их. Однако это не означает, что «пародический» будет иметь и юмористический эффект. «Пародический» может выполнять и «не пародийную функцию». Следовательно, нет намерения высмеивать жанр, даже если имеет место пародическое использование определенного жанра.

Тынянов в «О пародии» (1929) отмечает, насколько важно распознавать контекст того или иного произведения. Даже если присутствуют такие пародические элементы как мимикрия, заимствование структуры, литературного стиля и приемов, это не дает исследователю достаточного представления о «направленности» произведения. Поэтому для исследователей важно более глубоко погружаться в контекст произведения, чтобы понять его истинное направление и цель.

2.2.1 Литературные приемы

Маргарет А. Роуз резюмирует теорию Тынянова как «Пародию, выполняющую двойную функцию» (Rose, 1995: 119), - механизирова прием и превращая новый материал в материал старого, механизированного приема.

Тынянов классифицировал литературные приемы, позволяющие выявить противоречия в литературе путем «изменения значений», замен другим и перестановок. (Тынянов, 1921: 23). Позднее Тынянов применил эти идеи, введя в «О пародии» термин «перепевание» («перепеснь»), соответствующий пародии. (1929.)

Противоречие можно также подчеркнуть с помощью «каламбурных смещений значения», представляющих собой технику, включающую игру слов, обычно содержащую двойное значение, юмористически или умно, например, пение знакомой мелодии, но заменяющее определенные слова новыми значениями. Наконец, согласно Тынянову, пародия также может быть подчеркнута «через оторванность от подобных и соединение с противоречащими приемами». (Тынянов, 1921: 23–24). По сути, эти приемы работают над повторением определенных слов, изменением порядка слов, словесной пародией, когда слова выбираются из иностранного языка, или общей структурой оригинального произведения. Наконец, противоречивым образом смешивают разные идеи, чтобы создать что-то неожиданное.

2.2.2 Приемы Гоголя

Тынянов классифицирует литературные приемы, встречающиеся в творчестве Гоголя, и создает основу, которую называет «маской». Для Тынянова основным средством описания персонажей является «маска», которая может показать разные стороны личности или характеристик персонажа. Маска используется для анализа персонажей и их развития в литературе. Маску можно считать похожей на одежду или внешность и причуды персонажа, это может быть что угодно, что выделяется, например, преувеличенно описанные предметы: «Фонарь умирал» (Тынянов, 1921: 12).

Маски бывают разных форм, включая «словесную маску», «звуковую/фонетику», «метафорическую» и «материальную маски», и они могут трансформироваться друг в друга в процессе разработки. Определение словесных масок включает, например, имена или описания окружающей среды, которые служат языковой

маскировкой для персонажей. Иностранные слова или имена, а также их инверсии могут использоваться при создании словесной маски. Словесные маски также можно разделить на двух персонажей, таких как Бобчинский и Добчинский, Большой и меньший Фома и дяди Митяй и Миняй. (Тынянов, 1921: 12). Таким же образом, маски можно охарактеризовать как динамичные и призрачные, как, по мнению Тынянова, случай Акакия Акакиевича, который после смерти становится призраком. По мнению Тынянова, маски можно мыслить, как части, как в случае с носом в «Носе» Гоголя, или сломанной ногой, как в случае с «Дядюшкиным сном» Достоевского. (Тынянов, 1921: 12).

Тынянов отмечает двойственность масок в героях Гоголя, отражающую двойственную природу человека в высоком и низком стилях. Тынянов связывает высший план с трагедией, помимо «амплификации, тавтологии, исоколон, неологизмов и архаизмов», тогда как низший план связан «с комическими, иррациональными, варваризмами и диалектическими чертами» (Тынянов, 1921: 15–16). Это понятие двойного кодирования также заключается в сходстве и различии, например, имен или личностей, которые подражают друг другу в подобии или различии. Они могут быть зеркальным отражением или инверсией друг друга. Тынянов описывает «несходство словесных масок» и имен (т. е. «Иван Никифорович», зеркально отражающий «Иван Иванович» в «противоположном сходстве их качеств») (Тынянов, 1921: 12).

2.3 Пародия Гоголя в творчестве Достоевского (по Тынянову)

Достоевский старается, по Тынянову, держаться в стороне от этих «гоголевских типов», но тем не менее использует на своих условиях, по Тынянову, материальные и словесные маски Гоголя (Тынянов, 1921: 10).

Однако Тынянов здесь не думает, что Достоевский только стилизует Гоголя. По его собственным словам, Достоевский делает нечто, что можно рассматривать скорее как пародию – «стилизация, проведенная с определенными заданиями, обращается в пародию, когда этих заданий нет» (Тынянов, 1921: 22).

Исходное соглашение о конкретном наборе целей трансформируется во что-то, что способствует достижению этой цели или противоречит предыдущему соглашению. По мнению Тынянова, Достоевский начинал писать с эпистолярной и ме-

муарной формы. Тынянов относит "Бедных людей" к чисто эпистолярному произведению, а "Записки из мертвого дома" — к чистым мемуарам, в то время как "Роман в девяти письмах" рассматривается как попытка совместить эпистолярный жанр и мемуары (Тынянов, 1921: 19–20).

Тынянов отмечает, как Достоевский использует прямые цитаты из Гоголя, иногда говоря о его литературе с литературными персонажами.

Тынянов также указывает на различные пародии, которые делает Достоевский. Согласно Тынянову, персонаж в повести «Село Степанчиково и его обитатели» (1859) Достоевского Фома Опискин — это пародийный персонаж: материал для пародии черпается из личности Гоголя, а речи Фомы пародируют «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) Гоголя. (Тынянов, 1921: 28).

По мнению Тынянова образ Гоголя пародируется за счет включения персонажа неудачного писателя, который относится к эпохе "Выбранные места из переписки с друзьями" Гоголя. Направление пародии здесь ясно: ассоциация личности и произведений Гоголя с неудачником и приживальщиком, персонажем Достоевского. (Тынянов, 1921: 32)

По мнению Тынянова, в повести "Степанчиково" Достоевский использовал различные формы вербальной пародии. Достоевский разными способом пародирует лексикон и стиль "Выбранных мест" Гоголя, вставляя иностранные слова, такие как "монумент", вместо русского "памятника". По Тынянову, этот вид вербальной пародии создает комический эффект и ассоциируется с макаронической поэзией, популярной в тот период. (Тынянов, 1921: 46)

В итоге, согласно Тынянову, теория пародии заключается в механизации литературных приемов, переосмыслении их значения, а также выявлении противоречий в произведении. Противоречие становится заметным, когда два плана не совпадают точно. Функция пародии в литературе заключается в трансформации и превращении старых приемов в нечто новое, используя повторение, структурную манипуляцию, лингвистическое подрывание и повторяющиеся мотивы.

Дополнительно, на основе теорий Тынянова мы исследовали различия между пародией и стилизацией, где стилизация играет с определенными стилями, в то время как пародия требует противоречий. Тынянов вводит понятие "двойного плана" и фона, где признанные конвенции или старые формы, приемы и так далее служат фоном для плана, сопоставленного со вторым планом, который противоречит ему.

Кроме того, мы рассмотрели литературные приемы, такие как маски, вдохновленные анализом Тынянова литературы Гоголя, и как Достоевский применял их новаторски для создания чего-то нового. Это иллюстрирует трансформационную природу литературных приемов, где старые формы переосмысливаются для создания новых художественных выражений.

В следующем разделе мы углубимся в литературный прием «маска» в повести Достоевского «Записки из подполья». Мы проанализируем начало первой главы «Подполья» как отправную точку для развития маски. Кроме того, мы рассмотрим другие литературные приемы, такие как использование иностранных слов в комический прием. Наконец, мы изучим отрывок из "Что делать?" Чернышевского и проведем параллели с образом Подпольного человека.

3 ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ

3.1 Прием маски

Узнать «гоголевскую маску» по «Запискам из подполья» может быть сложно, поскольку главный герой представляется нам почти бесхарактерным, по крайней мере, по сравнению с гоголевскими типами.

Хотя существуют физические описания внешности подпольного жителя, большая роль принадлежит его эмоциональной реакции на собственный внешний вид, а описания внешности подпольного человека довольно просты по сравнению с изображением Акакия Акакиевича в гоголевской «Шинели». Однако это отсутствие характера можно рассматривать как одну из его черт и основное внимание может быть уделено усилению эмоций подпольного человека в социальном контексте (Достоевский, 1963: 51).

Человек из подполья исповедуется гиперболическим и мелодраматичным языком с нелогичными скачками, ведущими лишь к отрицанию. При этом он говорит исключительно о себе:

«А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе. Ну так и я буду говорить о себе.» (Достоевский, 1963: 9)

Но говорить исключительно о себе никогда не получается достаточно глубоко, и он отвергает это желание, переводя разговор совсем на другое – явление, которое Тынянов описывает как «переход к другой теме» (Тынянов, 1921: 19).

Достоевский, по-видимому, высмеивает повторение, стилистический прием, связанный с Гоголем, по мнению Тынянова (Тынянов, 1921: 43). Гоголь использует этот прием, например, в начале «Шинели», когда речь идет о «В департаменте... в каком департаменте»:

«В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте.» (Гоголь, Шинель)

Сравните это повторение с «Записками из подполья» Достоевского:

«У одних «очень, очень хороших людей, семейных людей и где ничего еще не знают- совсем ничего.» (Достоевский, 1963:121)

В то время как Гоголь описывает наблюдательного и причудливого рассказчика, рассказывающего, что необходимо, а что лучше опустить, возможно, путем сатирической цензуры, пример Достоевского, с другой стороны, действительно может указывать на горечь, которую испытывает человек из подполья. В то время как Гоголь, возможно, карикатурно изображал, преувеличивал и уделял большое внимание внешней стороне персонажа, в характере Достоевского это внимание сосредоточено главным образом на внутреннем плане характера. Можно увидеть, как этот прием трансформирован в речи человека из подполья Достоевского. Герой настолько глубоко погружается в любую тему, что читатель, в зависимости от интерпретации, задается вопросом, почему он это делает. Он настолько карикатурен, что даже другие персонажи книги упоминают об этом, обращаясь к нему как к персонажу из повести.

В отличие от Гоголя, который предпочитал придавать персонажам анималистические, геометрические, описательные черты, человек из подполья, кажется, объясняет и описывает чувства с помощью словаря, включающего насекомое (с.9), мышь (с.14) и даже паука (с. 102) уподоблять своим коллегам или описывать мысли или чувства подпольного человека.

В этом отрывке, когда подпольный человек размышляет о своих мыслях во время разговора с Лизой, это становится очевидным:

“Теперь же мне вдруг ярко представилась нелепая, отвратительная, как паук, идея разврата, который без любви, грубо и бесстыже, начинает прямо с того, чем настоящая любовь венчается.” (Достоевский, 1963: 102).

По мнению Тынянова, персонажи Достоевского обладают контрастными качествами (Тынянов, 1921: 19), что проявляется в непрекращающейся борьбе подпольщика. Майкл Холквист формулирует эту концепцию более изысканно, подчеркивая, что само существование подпольного человека зависит от бесконечных конфликтов. Использование слов «и т. д., и т. д., и т. д...», которое включается в отрывок из стихотворения Некрасова в начале второй главы повести, служит, по мнению Холквиста, символическим представлением как персонажа, так и разворачивающихся событий. (с.64, Holquist. 1977.)

Таким образом, Достоевский противопоставляет персонажа самому себе с различными факторами, такими как стихотворение Некрасова, найденное в качестве эпитафии в начале второй главы, и так делает вторая глава «По поводу мокрого

снега».

Подпольщик, например, противоречит самому себе, говоря о любви, но не любя. Различные факторы могут включать в себя его желание быть с людьми, но в то же время отталкивать их (как он отталкивает Лизу). Кроме того, хотя стихотворение Некрасова «когда из мрака заблужденья» написано в женском роде, например: «Ты прокляла», его можно прочесть так, будто это описывает самого человека из подполья.

Таким образом, мы можем рассматривать словесную маску места «подполья», которая создается, начиная с первых страниц повести. Поскольку эту маску следует воспринимать не как твердый материал, а как дух, ее можно рассматривать как состоящую из множества частей, отражающихся во внешнем мире в среде, то есть в Петербурге, и подчеркивающих персонаж самом подпольщика. Согласно Майе Кёнёнен (Maija Kõpönen), цитирующей из «Записок из подполья», фраза о «самом отвлеченном и умышленном городе на всем шаре» ассоциируется с подпольщиками, потому что они также живут в отвлеченном и умышленном мире - мире философии (Кёнёнен, 2007: 12).

Для продолжения аргументации Кёнёнен можно сказать, что эта связь распространяется не только на философию, но и на наблюдение о том, что главный герой говорит так, как книжный персонаж, отмеченное Лизой в повести. Это также связывает его с аргументацией Кёнёнен о том, что Петербург и подпольный человек в некотором смысле связаны друг с другом.

Использование этой маски согласуется с гоголевским приемом, и парадоксы, представленные в жизни человека из подполья, делают его гиперболическим, абсурдным и даже парадоксальным. Хотя стиль не использует дихотомию «высокий-низкий», «варваризм-приличный», психологический аспект - маскировка внутренней борьбы, неуверенности и потребности в общении - маскируется внешним поведением героя, которое читатель может прочесть как цинизм и отстраненность. Это понятие связано с дихотомией постоянного преувеличения и неуравновешенности, которую можно обнаружить в персонаже.

Эту черту демонстрирует подпольный человек на первых страницах. Обратите внимание, как он думает, что у него болит печень:

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень.»

Знаменитое начало состоит из нарастающего повторения «я человек», меняющегося три раза, пока упоминается о его печени. Но затем он продолжает заявлять, что не уверен или не знает, что у него болит.

«Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит.»

После этого ритм смены монолога внутри одного предложения становится еще быстрее:

«Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю.»

«К тому же я еще и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но я суеверен).»

Употребление прилагательных в предложении «чтоб не быть суеверным, но я суеверен» можно рассматривать как литературный прием, созвучный приемам, использованным Николаем Гоголем в его произведениях.

В этом тексте говорится об открытии приема комического, подобном тому, которое сделал Тынянов в «Дядюшкином сне» Достоевского. Этот вывод связан с соседним предложением и контрастным использованием слов «не нуждается» и «нуждаются» в Дядюшкином сне³. (Тынянов, 1921: 25.)

Этот параллельный момент касается диалектики, подобной той, что Тынянов раскрывает в своем анализе «Дядюшкиного сна». Подобно тому, как Достоевский через противопоставление слов «не нуждается» и «нуждаются» раскрывает внутреннее противоречие главного героя, так и в «чтоб не быть суеверным, но я суеверен» мы видим подобную двойственность.

Во время своей болтовни подпольный человек заявляет, что у него нет желания выздоравливать от своей болезни или зла, и, в конечном счете, гиперболически заявляет:

«Печенка болит, так вот пускай же ее еще крепче болит!» (Достоевский, 1963: 5).

Этот литературный прием, найденный выше, основан на контрасте (Тынянов, 1921: 19). Достоевский, по мнению Тынянова, описывает характеры, содержащие «контрастные интонации». Этот контраст следует за внутренней логикой самого

³ «Марья Александровна Москалева, — конечно, первая дама в Мордасове, и в этом не может быть никакого сомнения. Она держит себя так, как будто ни в ком не нуждается, а, напротив, все в ней нуждаются...» (Тынянов, 1921: 24.)

героя и борется с ней. Это можно почувствовать на первой странице «Записок из подполья», когда герой рассказывает о себе и своем состоянии, не находя центра. В «Записках из подполья» Глава I служит раскрытию противоречия и характера подпольного человека. Его личность раскрывается через его речь, которая утрирована и контрастирует с его словами и действиями. Это создает несоответствие, подчеркивающее присутствующую в повести пародию. Диадический характер речи и действий персонажа перекрывается, давая понять, что автор использует этот прием для создания пародийного эффекта.

Приведенные выше цитаты содержат элементы стиля Гоголя, но неясно, является ли это простой стилизацией или пародией. Тынянов утверждает, что отрывок из повести «Дядюшкин сон» является полной пародией на стиль Гоголя, но этот аргумент кажется вынужденным применительно к «Запискам из подполья». Теория пародии Тынянова находится в динамической связи со стилизацией, и у них есть общие черты, из-за которых трудно спорить в пользу того или другого. Неизвестно, задуманы ли вступительные абзацы в «Записках из подполья» как пародия на самого Гоголя, или же его стиль был присвоен и использован как средство пародии. Ответ может быть разным в зависимости от того, считать ли фоном пародийного анализа современников Достоевского или Гоголя.

С другой стороны, есть один аргумент в пользу пародии во вступительной части «Записок из подполья». Тынянов обсуждает отношения и стилизацию Достоевского и Гоголя, а также то, как «стилизация, проведенная с определенными заданиями, обращается в пародию, когда этих заданий нет» (Тынянов, 1919: 22). В этом контексте попытка Достоевского выходит за рамки простой стилизации. Вместо того, чтобы просто отдать дань уважения, он трансформирует литературный прием в соответствии со своими собственными рамками. Мы можем, используя терминологию Тынянова «О пародии», отнести этот первый акт подпольной речи к «пародийному». Цель не в том, чтобы напрямую высмеять стиль Гоголя, а в том, чтобы эффектно разоблачить абсурдность логики «подпольщика» через контраст.

3.2 Иностранное слово как комический прием

Французская лексика в «Записках из подполья» широко используется в разных формах на протяжении всей повести. Достоевский склонен использовать французскую лексику, смешанную с русской кириллицей. Например, суперфлю, бонтоннее, мизернейший (с.63), Шамбр-гарнии (с.130) и мизеры (с.149).

Либо он использует французский с кириллицей-русским алфавитом, с французской фонетикой, либо французский с примесью русского. Рассмотрим следующие выражения: *aux animaux domestiques* (с.40), *point d'honneur* (с.59), с сложенными á la Napoléon руками. (с.136)

По мнению Тынянова, иностранные слова могут интерпретироваться через словесную пародию, когда вместо русской лексики используются иностранные слова. Но вполне возможно, что чиновники в России того времени были также обучены говорить по-французски. То, как коллеги героя повести говорят по-французски, указывает на его класс в обществе. Однако русифицированные слова французского, похоже, указывают и на нечто иное. Подобный литературный прием использован Достоевским годом ранее в «Зимних записках о летних впечатлениях», поскольку Тынянов уже замечает, что русские слова используются во французской транскрипции. (Тынянов, 1921: 45).

Таким образом, существует как минимум три варианта интерпретации.

- 1) Создание чувства реализма. Словарный запас иностранного языка, кажется, разделяется другими персонажами, служащими в той же области, что и герой; словарный запас обозначает класс персонажей и положение в обществе.
- 2) Это может быть указание на использование языка в сатирических целях, пародирование того, как образованное российское классовое общество осуществляет свое образование и литературное чтение.

Французская лексика в повести не систематизирована, а используется как лингвистический инструмент и одновременно разыгрывает «двусмысленность».

- 3) Тынянов отметил, что хотя некоторые иностранные словари, используемые Достоевским, имеют гораздо лучшие русские эквиваленты, он намеренно использовал их с пародийными намерениями.

Здесь пародией может стать поведение чиновников, которые хвалятся своими знаниями иностранного языка, при этом одновременно проявляя узколобость в отношении богатого русского языка, демонстрируя «лексическую показуху».

Некоторые примеры включают такие слова как «скандалезно», «капитальные» и «монумент» (Тынянов, 1919: 25). Точно так же употребление слова «мизернейший вид» в «Записках из подполья» также можно рассматривать как иностранное

слово и как комический прием, поскольку в русском языке легко доступны гораздо более близкие эквиваленты.

3.3 Метафорическая маска – «подполье»

Одна из возможных интерпретаций, основанная на литературных приемах Тынянова, может указывать на интертекстуальное и игровое происхождение метафорической маски – «Человек из подполья».

МакКарти в своей статье акцентировал внимание на ролях персонажей в пародии, а также на том, как роли «подвала» из «Что делать?» пародируются в «записки из подполья» (McCarthy, 2018: 22), но меньше внимания уделяется идеям редакторского текста, которые дает сам Чернышевский, чтобы объяснить, каково было значение его произведения, и почему он написал это.

Возможным фоном для характера подпольного человека может служить дидактическое изложение в конце третьей главы из «Что делать» Чернышевского:

«Я держу пари, что до последних отделов этой главы Вера Павловна, Кирсанов, Лопухов казались большинству публики героями, лицами высшей природы, пожалуй, даже лицами идеализированными, пожалуй, даже лицами невозможными в действительности по слишком высокому благородству. Нет, друзья мои, злые, дурные, жалкие друзья мои, это не так вам представлялось: не они стоят слишком высоко, а вы стоите слишком низко. Вы видите теперь, что они стоят просто на земле: это оттого только казались они вам парящими на облаках, что вы сидите в преисподней трущобе. На той высоте, на которой они стоят, должны стоять, могут стоять все люди. Высшие природы, за которыми не угнаться мне и вам, жалкие друзья мои, высшие природы не таковы. Я вам показал легкий абрис профиля одной из них: не те черты вы видите. А тем людям, которых я изображаю вполне, вы можете быть равными, если захотите поработать над своим развитием. Кто ниже их, тот низок. Поднимайтесь из вашей трущобы, друзья мои, поднимайтесь, это не так трудно, выходите на вольный белый свет, славно жить на нем, и путь легок и заманчив, попробуйте: развитие, развитие. Наблюдайте, думайте, читайте тех, которые говорят вам о чистом наслаждении жизнью, о том, что человеку можно быть добрым и счастливым. Читайте их - их книги радуют

сердце, наблюдайте жизнь - наблюдать ее интересно, думайте думать завлекательно. Только и всего. Жертв не требуется, лишений не спрашивается - их не нужно. Желайте быть счастливыми - только, только это желание нужно. Для этого вы будете с наслаждением заботиться о своем развитии: в нем счастье. О, сколько наслаждений развитому человеку! Даже то, что другой чувствует, как жертву, горе, он чувствует, как удовлетворение себе, как наслаждение, а для радостей так открыто его сердце, и как много их у него! Попробуйте: - хорошо!» (Чернышевский. Что делать.)

Если рассматривать этот текст как фоновый контекст, можно заметить, что концепция «подполья» и ее отношение к такому контексту резко контрастируют, но на каком-то плане это направление даже вызывает сочувствие. Когда говорим о «сочувствии», это означает в данном контексте понимание и поддержку направления, которые следуют логике фонового контекста.

Во-первых, «Человек из подполья» в повести Достоевского рассматривает героев Чернышевского не только с низшей точки зрения, с земли, но и с самой нижней точки — подземелья или в этом контексте, подполья.

С другой стороны, этот контраст присутствует на другом плане в тексте Чернышевского. Подпольный человек читает книги и занимается самообразованием, но, похоже, все, что он делает, — это поглощение чтением, и в результате он становится эгоцентричным.

Он может размышлять о своей жизни и событиях мира и философии в мельчайших подробностях, но другие характеры книги, такие как Лиза, подтверждают, что он говорит как персонаж из литературных книг, а не как настоящий живой человек (Достоевский. 1963: 113). Хотя он умеет размышлять о жизни и образован в области мировых событий и философии, он последовательно следует советам Чернышевского о ненужности жертвоприношения. («Жертва не требуется – их не нужно»).

Таким образом, направленность подпольного человека здесь не противоречит логике фона, а приспособлена к тому, чтобы преувеличенно соответствовать фону. Но этот личный интерес и его средства, обеспечивающие радость, рост и жизненный успех личности, по-видимому, не ведут подпольного человека к целям, отстаиваемым Чернышевским.

Совет и поощрение Чернышевского – «поднимайтесь, это не так трудно» - начинают звучать иначе, когда сравниваются с общей судьбой подпольного человека.

Эти слова кажутся почти высокомерными, как будто умаляют достоинства подпольного человека. Вместо этого его совет кажется превращающим главного героя в зеркальное отражение, инверсию персонажей из «Что делать?» Его наставления не приводят личность к уровню персонажей из «Что делать?» Вместо этого они, кажется, подчеркивают некоторый недостаток или неудачу в подходе.

4 ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эта бакалаврская работа проливает свет на использование пародии в «Записках из подполья» Федора Михайловича Достоевского. Путем анализа текста установлено, что пародия является мощным и творческим инструментом, который использовал Достоевский для передачи своих идей и тем. Надеемся, что исследование, представленное в этой бакалаврской диссертации, в некоторой степени способствовало пониманию этих литературных приемов и их значения в повести.

Наш анализ построен на основе теории пародии Юрия Тынянова. В анализе повести мы остановились на нескольких литературных приемах, таких как гоголевские приемы, иностранные слова как комический прием и «словесная маска, реализованная как метафорическая маска» в стиле Достоевского.

В этой бакалаврской работе мы продемонстрировали с помощью теории Тынянова, как Достоевский применил к повести уникальный и контрастный стиль, опираясь на приемы Гоголя.

Мы обсуждали, как Достоевский, который не хотел использовать какие-либо «литературные типы», пересмотрел приемы Гоголя, сместив фокус литературных приемов в сторону эмоциональных сторон персонажей, в отличие от гоголевского подхода. Благодаря использованию контраста личность человека из подполья представляет собой «маску». Кроме того, мы кратко исследовали концепцию метафорической маски, целью которой является проверка теории Тынянова о том, что пародия работает на двух планах.

Мы проанализировали отрывок из «Что делать» Чернышевского и почерпнули из этого произведения более широкий взгляд на «Человека из подполья». Мы пришли к выводу, что, похоже, существует тенденция к пародии. Когда «Человек из подполья» последовал некоторым воспитательным предложениям Чернышевского, он стал инверсией того образа, который наметил Чернышевский.

Однако из-за ограниченности объема данной диссертации нам не удалось затронуть многие аспекты пародии, в том числе тему «пародии на героя романтической эпохи». Также не был проанализирован способ использования поэмы Некрасова, которая выступает как эпитафия в главе «По поводу мокрого снега», в контексте пародии, а также ее связь с персонажами повести, Лизой и человеком из подполья соответственно.

Мы проанализировали французский язык, использованный в повести. Иностран- ные слова в тексте могут быть интерпретированы как комический прием. Однако существует альтернативное прочтение, которое не фокусируется на пародийном замысле и вместо этого рассматривает французский язык с точки зрения ре- ализма. Такое прочтение будет означать важность репрезентации класса у Достоев- ского и роли языка в обществе.

Надеемся, что эта работа вдохновит на дальнейшее изучение и анализ этой сто- роны творчества Достоевского.

Я размышляю над применимостью теории Тынянова, которая, похоже, опирается на субъективную интерпретацию исследователя. Хотя субъективность не обяза- тельно является проблемой, она может привести к предвзятости и эпистемологи- ческим проблемам при интерпретации текста как пародии. Это вызывает обеспо- коенность по поводу того, как правильно интерпретировать текст и избежать не- правильного толкования из-за личных предубеждений.

Второй вопрос касается влияния культурного контекста и исторического времени на восприятие пародии. То, как вещи представлены в обществе, может меняться и развиваться, и то, что сегодня можно легко определить как пародию, возможно, не интерпретировалось как таковое в прошлом. Поэтому важно обратить внима- ние на исторический контекст.

На мой взгляд, литературная теория Тынянова предлагает особую перспективу, которая заслуживает более широкого признания во многих областях. Тем не ме- нее я считаю, что к развитию литературы необходимо подходить более умеренно. Мне особенно импонирует взгляд Эммы Полоцкой на этот вопрос. Она предпола- гает, что литература должна служить не платформой для борьбы или раздора, а мирным процессом, который опирается на реформы, а не на бунт, для открытия новых форм и выражений.

Я твердо верю, что крайне важно сохранять взвешенный взгляд на эволюцию ли- тературы, и идеи Полоцкой предлагают именно это. «Так завершаются этапы раз- вития литературы— не крайним, а более спокойным выражением новых форм, не бросающимся в глаза бунтарством, каким был реализм Достоевского, а реформой, основанной на обобщении всего прошлого опыта» (Полоцкая, 1971: 217).

На мой взгляд, моя позиция совпадает с позицией Тынянова, но у меня есть не- сколько дополнительных идей, которые я хотел бы внести.

Литература — это сложное целое, включающее в себя различные факторы, такие как авторы, читатели и платформы, которые облегчают получение удовольствия от литературы. Хотя необходимо делать обобщения на более широком уровне, следование определенной схеме может оказаться контрпродуктивным, когда дело касается литературной критики. Спор о враждебности и спокойствии сродни обсуждению человеческой природы. Для меня разнообразие различных точек зрения — это то, что характеризует человечество, и поэтому литература отражает этот человеческий аспект. Прогресс и борьба — это удел не самых сильных и жестоких, а скорее тех, кто адаптируется к окружающей среде или пытается преобразовать ее в соответствии со своими желаниями.

5 СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

Тынянов, Ю. Н. (1921). *Достоевский и Гоголь (к теории пародии)*. Опояз.

Тынянов, Ю. Н. *О пародии*. (n.d.).

<https://philologos.narod.ru/tynyanov/pilk/poet7.html>

Достоевский, Ф. М. (1960). *Записки из подполья*. (Reprinted in a stressed edition 1963, third impression 1965, fourth impression 1973.). Bradda Books.

Гоголь, Н.В. (2024. 09.04) *Шинель*. <https://ilibrary.ru/text/980/p.1/index.html>

Гоголь, Н.В. (2024.09.04.) *Записки сумасшедшего*. <https://ilibrary.ru/text/14/p.1/index.html>

Гоголь, Н.В. (2024. 09.04) *Невский проспект*.

<https://ilibrary.ru/text/1332/p.1/index.html>

Чернышевский, Н.Г. (2024.09.04) *Что делать?*. <https://ilibrary.ru/text/1694/index.html>

Исследовательская литература

Berman, M. (1983). *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. Verso.

Erlich, V. (1973). Russian Formalism. *Journal of the History of Ideas*, 34(4), 627–638.

<https://doi.org/10.2307/2708893>

Frank, J. (1961). Nihilism and “Notes from Underground.” *The Sewanee Review*, 69(1), 1–33. <http://www.jstor.org/stable/27540632>

Girard, R., & Williams, J. (2012). *Resurrection from the Underground: Feodor Dostoevsky*. Michigan State University Press.

Holquist, M., & Project Muse. (1977). *Dostoevsky and the Novel*. Princeton University Press.

Könönen, M. (2007). Mielipuolen muistiinpanot. Pietarilainen päiväkirjafiktio Nikolai Gogolista Juri Bujdaan. *Tieteessä tapahtuu*, 25(4). <https://journal.fi/tt/article/view/203>

McCarthy, M. (2018). What is to be done with the Underground Man: A Comparison of N.G. Chernyshevsky and F.M. Dostoevsky. *Pro Rege: Vol 46: No. 4*, 15- 24.

Rose, M. A. (1993). *Parody: Ancient, modern, and post-modern*. Cambridge University Press.

Tynianov, Y., Ainsley Morse, Philip Redko, Khitrova, D., Morse, A., & Redko, P. (2019). *Permanent Evolution*. Academic Studies Press.

Полоцкая, Э.А. (1971). «Человек в художественном мире Достоевского и Чехова»
Достоевский и русские писатели: традиции, новаторство, мастерство. Сборник статей. Составитель В. Я. Кирпотин. Москва: Советский писатель, 184–245.