

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**УЗБЕКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МИРОВЫХ
ЯЗЫКОВ**

КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

Ягафарова Рамина Наильевна

**ДИАЛОГИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
на соискание степени бакалавра по направлению образования:
5120100 – Филология и обучение языкам (русский язык)

«РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ» НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ

Зав. кафедрой русского языка и _____ ст. преп. А.Ю. Кучинский

литературы _____ д. ф. н., «__» _____ 2017 года

доц. Д. Р. Джуманова

«__» _____ 2017 года

Ташкент – 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Тип художественного мышления в литературе XIX века	6
1.1. Полифонизм в творчестве Ф. М. Достоевского	11
1.2. Принцип раскрытия внутреннего мира и сознания героя художественной литературы через диалог	16
Выводы по 1 главе	27
Глава 2. Диалогическое сознание в романном пространстве Ф. М. Достоевского	29
2.1. Внутренний диалог и образы-двойники как отражение внутреннего диалога героя в романе «Преступление и наказание»	32
2.2. Проблема «диалогического сознания» героев в романе «Братья Карамазовы»	40
2.3. Полифония как приём в романе «Бесы»	54
Выводы по 2 главе	63
Заключение	65
Список использованной литературы	69

ВВЕДЕНИЕ

В русской литературе нет такого писателя-классика, который затрагивал бы столь различные, нередко даже противоположные суждения и оценки, как Федор Михайлович Достоевский.

Достоевский принадлежит к гениальным писателям, произведения которого являются шедеврами русской классической литературы, обладающие неисчерпаемым философским и эстетическим потенциалом. Несмотря на обилие научных исследований и критической литературы, ученые продолжают обращаться к творчеству Федора Михайловича, находя новые аспекты и пути его изучения. Глубина и своеобразный универсализм философско-эстетического мышления, духовная работа говорят о гениальной художественной интуиции.

Творчество Достоевского не просто продолжает быть востребованным и актуальным в современном мире, но и наполняется новыми смыслами, открывающими множественную безграничность интерпретаций – литературных, философских, психологических, культурологических.

Романы писателя являются «неисчерпаемым кладом вопросов, поднимаемых Достоевским»¹; эти вопросы не потеряли своей актуальности и в наши дни.

В различных ракурсах исследуемой проблемы такие литературоведы, как В.Соловьев, К.Розанов, Д.Мережковский, П.Волынский, Л.Шестов, М.Бахтин, А.Волжский, Н.Страхов, П.Иванов постигли глубину творчества Достоевского, анализируя глубинные пласты романного пространства писателя.

Актуальность исследования обуславливается спецификой рассмотрения образной системы романов Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Бесы») в контексте вневременной значимости, обусловленной диалогическим сознанием.

¹Белов С.В. Федор Михайлович Достоевский. - М., 1990. – С. 8

Цель данного исследования – выявление художественно-эстетического, философского выражения авторского диалогизма в романах «Преступление и наказание» и «Бесы». Также целью работы является рассмотрение места и роли диалогического сознания в романах писателя («Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы»), выявления специфики воплощения диалогического сознания в романе.

Цель исследования предполагает реализацию следующих **задач**:

1. Выявить принцип «диалогического сознания» и специфику его воплощения в романах «Преступление и наказание», «Бесы».
2. Выявить роль социально-нравственной обусловленности образной системы в творчестве Ф.М. Достоевского-романиста.
3. Раскрыть своеобразие композиционно выраженных диалогов романов с использованием терминологического аппарата, предложенного М.М. Бахтиным («внешний диалог», «микродиалог», «скрытый диалог», «реальные» – «фиктивные» слова, «одноголосые» – «двуголосые» слова, «проникновенное» слово»¹).
4. Определить особенности взаимодействия голосов «внешнего диалога» и «микродиалога» героев.
5. Рассмотреть развитие образов главных героев в контексте внутреннего диалогизма.

Предмет исследования: роль нравственно-социальной обусловленности образной системы романов Ф.М. Достоевского («Преступление и наказание», «Бесы»).

Объект исследования: роль диалогического сознания в структуре человеческой личности в контексте рассмотрения констант доброго и злого начала в человеческой личности (на примере отдельных персонажей романов Ф.М. Достоевского).

¹Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1992. – С. 36

Материалом нашего исследования являются романы Ф.М.Достоевского – «Преступление и наказание», «Бесы», «Братья Карамазовы».

Теоретической и методологической основой работы являются научные труды современных литературоведов (М.Бахтина, Ю.Лотмана, А.Лаврова), посвященные специфике философско-нравственных исканий писателя. Методологической основой исследования является современная теория и практика жанрового анализа, а также сочетание элементов целостного анализа и структурно-типологических представлений.

Практическая значимость работы заключается в том, что полученные выводы могут быть использованы в общих вузовских курсах по истории русской литературы XIX века, при разработке специальных курсов и семинарских занятий по творчеству Ф.М. Достоевского, а также в общих курсах по истории русской литературы в гуманитарных лицах.

Выбор в качестве темы нашей дипломной работы диалогического сознания в романах Ф.М. Достоевского обусловлен тем, что анализ специфики диалогического сознания в творчестве Достоевского пока не имеет существенных по объёму и значимости результатов исследований, прежде всего исследований монографического характера; этим и определяется **научная новизна работы**.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

Глава 1. Новый тип художественного мышления в литературе XIX века

Творчество Достоевского развивалось в русле психологического направления в литературе, ставшего господствующим в XIX веке и сохранившим свое лидирующее положение и в XX столетии. Вклад писателя в развитие мировой литературы определяется, прежде всего, разработкой нового творческого метода – «символического реализма»¹ – и созданием на его основе символического трагедийного идеологического романа – одной из самых оригинальных моделей философско-психологической прозы. В нем наиболее адекватно запечатлен образ новой эпохи через духовную трагедию героев и их идейные искания. Писатель с предельной остротой поставил проблему личности и ее судьбы, ее отношения к Богу и народу как важнейшую мировую проблему. Заглянув в глубину души человека, в сферу психики и человеческого бытия, найти новое измерение личности не только по наличному состоянию, но и по духовно-психологическому потенциалу был художественно реализован через радикальное обновление творческого метода и поэтики романа. Его мысль и творчество отличаются полемической заостренностью, стремлением критически переосмыслить и освоить философское и художественное наследие, выработать новый, современный тип мышления, соответствующий новому состоянию мира.

Достоевскому в высшей мере свойственно умение через историческое и злободневное выразить вечное и универсальное, видеть тенденции и перспективы исторического и духовного развития человечества. Философско-психологический роман указанного периода отразил трагическое содержание новой эпохи, деформацию системы духовных ценностей.

¹Аверинцев С.С. Символ. / Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. Т.6. – Стб. 826–831.

Творчество Достоевского, его художественное восприятие мира настолько ново, своеобразно и гениально, что он навсегда вошел как новатор в историю мировой литературы.

Главной художественной особенностью романа «Преступление и наказание» является тонкость психологического анализа. Психологизм в русской литературе был известен давно. Сам Достоевский использует также традиции М. Ю. Лермонтова, который стремился доказать, что «история души человеческой... едва ли не интереснее и не поучительней истории целого народа»¹. Для Достоевского в романе характерно проникновение в психологию изображаемых героев (будь то кристально чистая душа Сони Мармеладовой или темные изгибы души Свидригайлова), стремление не только передать их реакцию на имеющиеся тогда отношения между людьми, но и мироощущение человека в данных социальных обстоятельствах (исповедь Мармеладова).

Раскрыть душу, мироощущение героев помогает автору прием полифонии, многоголосия в романе. Каждый герой помимо участия в диалогах произносит бесконечный «внутренний монолог»², показывающий читателю, что делается в его душе. Достоевский строит все действие романа не столько на реальных событиях и их описании, сколько на монологах и диалогах героев (сюда вплетается и его собственный голос, голос автора). Писатель тонко передает речевые особенности каждого образа, очень чутко воспроизводит интонационную систему речи каждого персонажа (это хорошо заметно в речи Раскольникова). Из этой творческой установки исходит и еще одна художественная особенность романа – лаконичность описаний. Достоевского интересует не то, как выглядит человек, а что за душа у него внутри. Так и получается, что из всего описания Сони запоминается одно только яркое перо на шляпке, совершенно не идущее к

¹ Асмус. В.Ф. Избранные философские труды: В 2-х т. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1999. – Т.1. – С.7–39.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1992. – С. 42–49

ней, а у Катерины Ивановны – яркий «не то платок, не то шаль»¹, которую она носит.

Важной художественной особенностью можно считать и то, что роман «Преступление и наказание» требует от нас глубинного философского осмысления. Герои его (особенно Раскольников) – люди ищущие, одержимые одной идеей. Такой идеей, заставляющей главного героя забыть о собственном благополучии, становится идея о «крови по совести». Достоевский обсуждает ее с читателем, Родион с Мармеладовым, Порфирием Петровичем, с читателями в статье, написанной им. На протяжении всего романа идет философская полемика о содержании понятия «преступление» (почему Сонечка – «преступница», а Лужин – «порядочный человек» в глазах общества, хотя на самом деле все наоборот?).

Даже сам сюжет романа основывается на истории преступления (известно, что Достоевский прочитал о чем-то похожем в колонке происшествий). Страсти в романе доведены до предела, в нем отсутствуют полутона. Особенностью романа является также крайняя напряженность конфликта.

Все перечисленные художественные особенности романа делают его шедевром русской и мировой литературы, а его автора – основоположником нового «психологического» подхода к изображению явлений действительности. Достоевского интересовала не абстрактная философская истина, а та идейно-художественная правда, которая пережита и лично выстрадана человеком. Она может быть обретена в итоге нелегкого пути, в пробах и ошибках, заблуждениях и сомнениях.

Проблема вселенского добра и вселенского зла – центральная в романах Достоевского и применяется к конкретному человеку. Своеобразие психологического стиля Достоевского определяется своеобразием его героев – они исключительно философичны; эмоциональны; у них неординарный внутренний мир.

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – С. 18.

Практической стороной жизни они пренебрегают. Герои Достоевского полностью поглощены своей «идеей». Персонажи романа эмоционально «переживают» свои идеи; эти идеи захватывают целиком душевный мир человека. Отсюда острота и напряженность душевной жизни героев Достоевского.

Идеи героев никогда не выступают как некоторые непреложные истины. Для каждого из героев его идея – всегда проблема, она требует проверки – «и рациональным осмыслением, и эмоциональным переживанием, и личной практикой, собственной судьбой. В разрешении нравственных вопросов герои идут до конца»¹.

Писатель изображает непрерывную смену душевных состояний человека. Так создается интенсивная и напряженная внутренняя жизнь героя.

Душевная жизнь человека изображается Достоевским в ее крайних проявлениях, в моменты наивысшей напряженности, на грани нервного срыва, истерики, внезапной исповеди, бреда и т.д. Таким образом, Достоевский показывает сложность человеческой натуры, ее противоречивость.

Особенности психологизма прозы Достоевского, на наш взгляд, заключаются в следующем:

1. Достоевский изображает колебания от одной крайности к другой, движение сознания и подсознания между двумя безднами. В таком состоянии постоянно находится Раскольников.

2. Человеческая душа, по мнению Достоевского, во многом необъяснима и загадочна. Непредсказуемость внутреннего мира постоянно подчеркивается. Передаче психических переломов всегда сопутствует слово «вдруг».

3. Для создания психологической атмосферы используются эпитеты, указывающие на крайнюю степень внутренней напряженности.

¹Волгин И. Л. «Дневник писателя». / Достоевский: материалы и исследования. – СПб.: Наука, 1998. – С. 51.

Используются детали внешнего, предметного мира, например интерьер, пейзаж, гамма цветов и запахов.

Сны доводят идею до логического конца, заставляют ужаснуться (Свидригайлов, Раскольников), передают состояние героя в самые напряженные моменты развития действия, иногда имеют символическое значение (сон Раскольникова в эпилоге).

На первом плане у Достоевского – самосознание человека, персонажа. Поэтому у него герой – не только объект, но и субъект изображения. Романы Достоевского по этой же причине часто называют полифоническими – «многоголосыми». «Диалоги в романах писателя – главное, ибо мир предстает в диалоге»¹ (М.Бахтин).

Важен речевой портрет героя (Мармеладов, Порфирий) и внутренний монолог, где трудно разделить внутреннюю речь героя и речь автора.

Достоевский анализировал подсознание задолго до научной психологии. Писатель исследовал темные глубины человеческой психики, что и послужило впоследствии материалом для психоанализа. Бред, сон, кошмар, галлюцинация как проявление подсознательного рассматриваются Достоевским (например, сон Раскольникова о том, что бьют хозяйку и реплику Настасьи: «Это кровь в тебе кричит»).

Отдельные яркие образы, которые показывают психологизм переживаний, антагонизирующие между собой у Достоевского, воплощаются диалектически в отдельных героях. Таким образом, личная борьба воплощается в личной борьбе героев. Диалектика «души» автора – это и есть диалектика борьбы героев (Дмитрий и Алеша Карамазовы, князь Мышкин, с одной стороны; отец и другие Карамазовы, с другой стороны.)

У Достоевского есть психологическая напряженность переживаний душевных конфликтов. Ему свойственно описание мельчайших деталей, черточек, которым придается огромное значение. Свойственен поучающий

¹Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1992. – С. 32.

тон проповедника, моралиста-наставника. Он хочет «переделать», или, «спасти мир» от «зла».

Неустаннные поиски справедливости порой заводили писателя в тупик, но и в самые тяжелые для писателя и для русского народа годы он продолжал искать путь избавления человечества от страданий и бед, которые несет с собой антигуманный строй. Этими мучительными поисками пронизаны его многие романы.

1.1. Полифонизм в творчестве Ф. М. Достоевского.

В современном литературоведении, когда в результате культурологических изменений произошла трансформация подходов к анализу художественной литературы, наиболее актуальными и перспективными стали исследовательские направления, связанные, с одной стороны, с попыткой переосмысления мировоззренческих и эстетических констант литературного наследия прошлого, а с другой стороны, формирующие новые методологические подходы интерпретации и оценки современного литературного процесса в призме классической художественной системы. Ф.М. Достоевский относится к тем писателям, чье творчество концептуально значимо не только для национального литературного процесса, но и для всей мировой литературы, причем вне исследовательской диахронии и синхронии, поскольку позволяет исследовать и одну из актуальных тенденций развития современной литературной компаративистики – постижение роли литературной персоналии в определении генезиса и сущности мирового литературного процесса в межлитературном аспекте, а также в контексте мировой культуры.

Творчество Достоевского является своеобразной призмой не только раскрытия специфики взаимоотношений художественной системы писателя и мирового литературного процесса, но и нравственно-философского сознания в мировой литературе XIX – XX веков. Это позволяет утверждать гносеологический характер его творчества. Гносеология проявляет себя, в

этом случае, в двух аспектах – с одной стороны, как способ познания мирового литературного процесса (тенденций, мотивов, проблем, логики и динамики развития) в контексте его творческой системы, с другой – как познавательно - аксиологическое качество всей художественной философии писателя, концептуально ориентированной на многоаспектное познание проблемы человека и мира.

Ф.М. Достоевский – один из новаторов в области художественной формы. Он создал совершенно новый тип художественного мышления – полифонический. Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию.

Творчество Достоевского во всей сумме его художественно-философских и эстетических констант представляет собой концептуально значимую для развития мирового литературного процесса систему, в рамках которой высвечиваются ключевые традиции, мотивы и идеи, предопределившие как формирование целого ряда тенденций, так и определенного способа художественного мышления. Его творчество повлияло на формирование мирового литературного процесса, а также теоретизировало ряд историко-литературных категорий по проблеме мирового литературного процесса XX века.

В произведениях Достоевского мы находим готовность ставить практически любые вопросы и рассмотреть любые возможные ответы на них, без убежденности в истинности только одной позиции. И если Достоевский решается высказать тезис «зло столь же могущественно и притягательно для человека, как и добро», то можно не сомневаться, он примет этот тезис как сокровенную истину, которую нужно пережить до конца, не смягчая ее подсознательным убеждением о том, что добро все равно победит.

Творчество Достоевского – это последовательный художественный анализ многообразия отношений, существующих между элементами указанной метафизической системы. Поскольку смысл каждого элемента

определяется через его отражение во всех остальных элементах, при одностороннем подходе к Достоевскому появляется возможность выбора только тех составляющих его художественного мира, которые делают основополагающим только одно понятие: понятие Бога или понятие личности, или понятие зла и страданий, или понятие свободы...

Считая Достоевского новатором «в области художественной формы», на примере творчества писателя М.М. Бахтин отметил существенные признаки литературы нового времени. И прежде всего его открытие объясняет важнейшие структурные черты русского романа второй половины XIX в. и принципы изображения личности в нем. Распространение теории полифонизма на прозу современников Достоевского и, казалось бы, его антиподов лишь на первый взгляд представляется сомнительным казусом: «полифонизм», «мениппейность», «карнавальность», первоначально использованные как ключи для объяснения своеобразия Достоевского и Рабле, стали постепенно интерпретироваться М. Бахтиным в качестве ключей к пониманию происхождения сущности романа в целом»¹, – отметил Е.М. Мелетинский.

Преуменьшить значение открытия М. Бахтина невозможно. Им определена специфика Достоевского-художника, наиболее выпукло выразившего суть явления. У полифонизма своя компетенция: она состоит в показе сознания личности и диалога между героями как носителями такого сознания. «Принципы полифонии и диалогизма лишь в редких случаях воплощаются с той степенью интенсивности, которую М. Бахтин усмотрел у Достоевского. Поэтому концепция М.М. Бахтина остается во многом опережающим сознанием того, что возможно в жанре романа и в художественной прозе высокого полета в целом»². В какой-то мере полифонизм – утопия нового и желаемого типа мышления, не только художественного.

¹ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. – С. 128.

Ср. мнение: Л.Я. Гинзбург // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. – СПб., 1995. – С. 11.

² Панков А. Разгадка М. Бахтина. М., 1995. – С. 37.

Достоевский органично соединял различные стили и жанры, строгую логику и художественные образы, «наивную обнаженность иной мысли» и конкретные диалогические построения, что позволяло передать всю сложность и неоднородность рассматриваемой проблематики. В самой же этой проблематике он стремился определить ее этическую сущность, а также «отыскать и указать, по возможности, нашу национальную и народную точку зрения». По мнению Достоевского, всякое явление современной действительности должно рассматриваться сквозь призму опыта прошлого, не переставшего оказывать свое воздействие на настоящее через те или иные традиции. И чем значительнее национальное, историческое и общечеловеческое понимание злободневных текущих задач, тем убедительнее их сегодняшнее решение.

«Можно сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев»¹.

Для Ф.М. Достоевского важно было раскрыть внутренний мир человека независимо от социально-бытовых характеристик. Это связано с объективными устремлениями автора, который считал, что только психология характеризует человека в настоящем и будущем, а обстоятельства формируют личность, но принадлежат к прошлому.

Социальному типу Достоевский противопоставляет отдельного человека как объект художественного исследования, для него «человек есть тайна». Писатель не принимал термина «психологизм», он считал, что одно

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1992. – С. 3.

сознание не имеет права анализировать другое, поэтому и создал иллюзию независимости сознания героя от авторских воззрений. Это позволило М. М. Бахтину в «Проблемах поэтики Достоевского» назвать роман «полифоническим». Каждый герой романа имеет свой внутренний, живущий по собственным законам, мир, не зависящий от «мира» автора и других героев. В связи с этим в романе «Преступление и наказание» мы видим различные формы психологического анализа.

Во-первых, стремясь к раскрытию психологии персонажей, писатель подчиняет этой задаче портретную характеристику, причем портреты главных героев он представляет дважды. Например, в начале романа Достоевский пишет о Раскольнике: «Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными глазами, тёмно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен». Далее мы находим совершенно другой портрет этого же героя: «...Раскольников... был очень бледен, рассеян и угрюм»¹. Второе описание показывает, что после совершённого преступления человек переживает нравственную катастрофу, и это накладывает на его внешность определённый отпечаток. Два портрета Сони также раскрывают её подлинный характер и её состояние в период душевного кризиса.

Важнейшим принципом раскрытия внутреннего мира и сознания героя у Достоевского являются монологи героев. Так, в монологе Мармеладова раскрыта сущность его души. Можно сказать, что этого человека погубила слабохарактерность. Вместо того чтобы бороться за жизнь, он пьёт. Но важной чертой его характера является способность к самоанализу. Он понимает, что заставляет страдать близких и что сам виноват в этом. Он говорит: «Да! Меня жалеть не за что! Меня распять надо, распять на кресте, а не жалеть!»². Таким образом, через монолог раскрывается психология героя, его душевное состояние, возможно, что даже он сам начинает глубже

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – С. 247.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 21.

осмысливать и понимать себя. В сцене признания Раскольникова перед Соней автор заставляет героя второй раз осмыслить им совершённое.

Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизировано: в этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть субъект обращения. О нем нельзя говорить, – можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном общении. Овладеть внутренним миром человека, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, но к нему можно подойти и заставить его самого раскрыться – лишь путем общения с ним, диалогически. И изобразить внутреннего человека, как его понимал Достоевский, можно, лишь изображая общение его с другими. Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке» как для других, так и для себя самого.

В центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, не только для других, но и для себя самого.

1.2. Принцип раскрытия внутреннего мира и сознания героя через диалог

Важнейшим принципом раскрытия внутреннего мира и сознания героя у Достоевского является диалог, который не только раскрывает душевное состояние, взгляды и характеры героев, но и служит для выражения авторских воззрений и идей. Следует отметить своеобразие диалогов у Достоевского.

Достоевский не ограничивается только одной формой диалога. Очень часто на страницах романа диалог приобретает форму, которую можно

определить как форму «допрос». Это относится не только к диалогам Раскольникова и Порфирия Петровича. Таков диалог Раскольникова со Свидригайловым, когда последний рассказывает историю о том, «как Марфа Петровна посещать изволит». Рассказ Свидригайлова раздражает и ужасает Раскольникова, которому не дает покоя совершенное преступление. Герой испытывает растерянность, смятение, жесточайшую нравственную пытку, обнаруживая в диалогической речи свое душевное состояние. Такого рода диалог основан на внутреннем сопротивлении, на попытке преодолеть все преграды для утверждения своей «идеи», на самооправдании.

Не менее важным принципом изображения сознания героя и раскрытия его внутреннего мира является монолог. С первых страниц романа мы застаем Раскольникова непрестанно размышляющим. Обратите внимание, что внутренние монологи тесно связаны с «идеей» героя. Важную роль в произведении играют сны Раскольникова. Они не только являются средством характеристики героя, его сознания и внутреннего мира, но имеют и важное композиционное значение, ибо возникают в момент наивысшего умственного напряжения героя и как бы завершают один из этапов его идейных исканий. Первый сон Раскольникова о жестоко забитой лошади подчеркивает несовместимость задуманного им преступления с сострадательностью и нежностью характера героя.

Без всякого сомнения, Достоевский является мастером внутреннего монолога. С самого начала Раскольников предстаёт перед нами человеком рефлексирующим, анализирующим всё, что происходит вокруг него и в его душе. Характерно, что внутренние монологи тесно связаны с «идеей» героя. С первых страниц мы понимаем, что он охвачен какой-то идеей, которая ни на минуту его не покидает. Он находится в состоянии постоянной умственной работы, которая оказывает огромное влияние на его действия, а главное – на психическое состояние.

Существующая в творчестве Ф.М. Достоевского диалогичность не исчерпывается внешними, композиционно выраженными диалогами,

которые ведут его герои. Полифонический роман весь сплошь диалогичен. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения, то есть они противопоставлены на уровне контрапункта произведения. Ведь диалогические отношения – явление гораздо более широкое, чем отношения между репликами композиционно выраженного диалога, это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение.

Достоевский выявил и выделил диалогические отношения повсюду, во всех проявлениях осознанной и осмысленной человеческой жизни; где начинается сознание, там для него начинается и диалог. Все отношения внешних и внутренних частей и элементов романа носят у него диалогический характер, и целое романа он строил как «большой диалог». Внутри этого «большого диалога», «макродиалога», звучали, освещая и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и, наконец, диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его «двуголосым», в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже «микродиалог», определяющий особенности словесного стиля Достоевского.

Важно отметить диалогичность романа Достоевского. Сознание одного героя отражается в сознании другого. В диалогах отражена битва идей, с их помощью не только раскрываются душевное состояние, взгляды и характеры героев, но и выражаются авторские воззрения и идеи.

В «Преступлении и наказании» представлены формы диалога. Одной из них является форма классического диспута или спора, которую встречалась и раньше, например, в романе Тургенева «Отцы и дети»: позиции одной стороны (Базарова) противопоставляются позициям персонажей, (братьев Кирсановых). Такая форма диалога присуща и роману Достоевского. Например, в разговоре Раскольникова с Дуней, когда он

убеждает сестру не выходить замуж за Лужина, с горячностью доказывая ей недопустимость такого самопожертвования.

Однако часто диалог в романе приобретает форму допроса («*поединки*» Раскольникова и Порфирия Петровича). Это блистательный пример психологического анализа, столкновения двух личностей, двух взглядов на жизнь. Достоевскому очень важно показать, как Порфирий Петрович раскрыл преступление. Каким образом он, величайший психолог, проник в самые потаённые уголки сознания Родиона Раскольникова.

Важным принципом психологического анализа в романе «Преступление и наказание» является создание внутреннего диалога. Достоевский считал, что в человеке борются два начала, а потому стремился показать и то, что находится в подсознании, и то, что существует в сознании героя. Яркий тому пример – размышления Раскольникова о том, совершать или не совершать убийство. Мы видим раздвоение личности: одно существо внутри героя предостерегает его от ошибки, заставляет задуматься над своими действиями, а другое – толкает на совершение преступления.

Большое значение для раскрытия психологии героя имеют внешние описания персонажа: жесты, мимика, движения. Вот как Достоевский описывает момент преступления Раскольникова: «Он вынул топор совсем, взмахнул его обеими руками, едва себя, чувствуя, и почти без усилия, почти машинально, опустил на голову обухом. Силы его тут как бы не было. Но как только он раз опустил топор, тут и родилась в нём сила»¹.

Существенную роль в произведении играют и сны Раскольникова. Они не только служат средством характеристики персонажа, но имеют важное композиционное значение, так как возникают в момент наивысшего умственного напряжения героя и словно завершают один из этапов его идейных исканий. Первый сон Раскольникова – о лошади – подчеркивает несовместимость задуманного им преступления с сострадательностью и нежностью в его характере. «...Ему приснилось детство...идут они с

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – С. 64.

отцом...и видит он в большую такую телегу впряжена маленькая тощая саврасая клячонка... папочка что они делают бедную лошадку бьют... убили всхлипывает он, слова криками вырываются из его стесненной груди.... Слава богу это сон, безобразный сон... неужели ж я в самом деле возьму топор... нет я не вытерплю, я не решусь...»¹.

Мещанин, который время от времени предстаёт перед героем, фактически является больной совестью Раскольников. Галлюцинации Свидригайлова свидетельствуют о беспокойном состоянии его души, которая мучается из-за совершенных преступлений, осознавая, что ему никогда не исправить своих ошибок, даже совершая добрые дела. Таким образом, раскрывая внутренний мир своих героев, Достоевский стремился показать столкновение противоборствующих сил, непрестанную борьбу между сознанием и подсознанием, намерением и осуществлением этого намерения. Его герои не просто переживают – они мучительно страдают, постоянно размышляют, спорят, анализируют свои поступки.

Именно тем, что романы Достоевского психологичны, во многом объясняется интерес к ним у современного читателя. Отсутствие сиюминутности, глубина проникновения в душу человека, понимание внутреннего мира героев и стремление объяснить каждый поступок внутренним порывом, переживанием – вот что отличает эти произведения. Его творчество дало мощный импульс к развитию психологизма, как в русской, так и в зарубежной литературе второй половины XIX–XX веков.

В таком произведении, как «Бесы», принцип диалогизма является основополагающим. В этом романе принцип диалогизма функционирует, в основном, в композиционно выраженных диалогах, отражающих взаимодействие голосов внутреннего диалога с голосами внешнего диалога.

Текстуальный анализ романа Ф. М. Достоевского «Бесы» позволяет установить возможность применения определенной М. М. Бахтиным категории «сосуществования и взаимодействия» не только в

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – С. 46–51.

пространственном, но и во временном аспекте произведений в качестве характеристики определенного этапа в развитии художественного образа в контексте «становящегося ряда», формируемого «сосуществующими противоречиями», диалогическим взаимодействием голосов микродиалога и внешнего диалога. Именно «сосуществование и взаимодействие», воспринятое М. М. Бахтиным «рядом» в пространственном выражении как одновременное, формирует во временном отношении определенное развитие внутренне диалогизованного образа главного героя полифонического романа, что позволяет «создать из разнородных, равноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание»¹.

Развитие образов главных героев в полифоническом романе определяется динамикой взаимодействия голосов внутреннего диалога, при том, что ни один из них не может прекратить своего звучания, «ни один не может до конца победить другого» столкновением голосов скрытого диалога с голосами внешнего диалогизованного пространства; степенью влияния импульса извне на голоса скрытого диалога.

Динамика взаимодействия голосов микродиалога Николая Ставрогина и голосов внешнего диалога имеет определенное направление: развитие образа Ставрогина в контексте внутреннего диалогизма характеризуется ослаблением детерминированности превалирующего голоса внутреннего диалога внешним импульсом и усилением голоса естественного начала, становящегося доминирующим. Выражение авторской позиции в полифоническом романе специфично. Именно развитие образов главных героев в контексте диалогизации в романе полифонического типа позволяет осуществить выражение авторской интенции.

В композиционно выраженных диалогах утрачивается связь между героями, что передано через мотив оглушения «фиктивным» словом, отсутствия восприятия ответных реплик на сказанное. Монологизация диалога происходит по причине глухоты, отсутствия взаимодействия

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1992. – С. 54

отдельных реплик, скованных в «системе фраз» и не позволяющих изменить их. В романе «Бесы» пребывание героев в социальной «роли» образует подобный мотив глухоты к выходящим за ее грани «реальным» словам.

Так, разыгрывание Юлией Михайловной «роли» спасительницы молодежи порождает глухоту к «реальным» словам Лембке, предупреждающего о катастрофе. Озвучивание в диалогах положений заимствованных социальных теорий представляет собой монолог одержимого: «Обыкновенно, проговорив подобный монолог (а с ним это часто случалось), Шатов схватывал свой картуз и бросался к дверям...»¹. При этом подчеркиваются страдания героя, ограниченного требованиями «роли».

Усиление Шатовым голоса естественного начала в рамках скрытого диалога Ставрогина (сцена удара Шатовым Ставрогина «кулаком по лицу», глава «Премудрый змий») прерывает доминирование «бесовского», прослеживаемое при совершении «зверств» и «невозможных дерзостей» (глава «Принц Гарри. Сватовство»), и создает равноправие, равносильность голосов внутреннего диалога, что не исключает возможности активизации одного из них. Звучание голоса «бесовского» во внутреннем мире Ставрогина наблюдается в диалогах с Петром Верховенским и Кирилловым, расположенных в первой главе второй части романа («Ночь»). Превалянием «бесовского» голоса в скрытом диалоге героя, вызванным воздействием «новой стратегии» компрометирования представителя общества «бесов» Петра Верховенского (закрывающейся в убеждении Ставрогина в неистребимости голоса «бесовского» начала в его внутреннем мире с целью активизации), мотивировано появление «странного движения в лице», являющегося подтверждением справедливости замечания Верховенского о намерении Ставрогина осуществить опосредованное убийство по причине внутренней принадлежности к обществу «бесов». В диалоге с Кирилловым доминирование голоса «бесовского» во внутреннем мире Ставрогина вызвано внешним импульсом в виде высказывания

¹ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 58.

Алексеем Нилычем идеи о самоубийстве, побуждающего Ставрогина выразить «свою мысль» о допустимости самоубийства для достижения безнаказанности от последствий вседозволенности.

Взаимодействие голосов внутреннего диалога Ставрогина наблюдается в сцене дуэли: Николай Всеволодович утверждает свое «право не убивать», демонстрирующее отказ от творения зла, активного распространения его, идущий от сцены удара Шатовым, вопреки принуждению к пролитию крови «бесновавшимся» Гагановым. Отсутствие активизации голоса скрытого диалога Ставрогина доминирующим голосом «бесовского» начала внешнего пространства представлено в диалоге Николая Ставрогина с Петром Верховенским, расположенном в восьмой главе второй части романа («Иван-Царевич»), в котором совершается отказ героя, оценивающего данное предложение «неистовством», от самозванства вопреки апелляции Верховенского к «волчьему инстинкту» предложением «роли» Ивана-Царевича.

Последний переломный момент во взаимодействии внутренних голосов Ставрогина наблюдается в диалоге с Лизой в третьей главе третьей части произведения («Законченный роман»), в котором особой значимостью обладает символика света (света веры). В контексте данного диалога происходит усиление голоса естественного начала, метафорически определенного «светом, озарившим (...) сердце» героя и несущим веру, до степени формирования его доминантным, о чем свидетельствует признание героем вины перед Лизой, в котором заключено осознание своей виновности по причине пассивного содействия злу при отказе от активного распространения его, и отдаление Петра Верховенского, компрометация которого в контексте главы «Законченный роман» не находит ответной реакции Ставрогина, к полюсу, типологически родственному его сущности («Ступайте от меня теперь к черту (...) К черту, к черту!»¹). В данном контексте самоубийство приобретает значение единственно возможного

¹ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 516.

разрешения антиномии сосуществования голосов «бесовского» и естественного для избавления от неестественного.

Н. А. Бердяев в статье «Откровение о человеке в творчестве Достоевского» обозначил «динамику», «движение» характерной чертой героев произведений писателя: «Все страстно, все исступленно в антропологии Достоевского, все выводит за грани и пределы. Достоевскому дано было познать человека в его страстном, буйном, исступленном движении»¹. Образ Николая Ставрогина не статичен, находится в нескончаемом движении, постоянном балансировании между светом и тьмой, ангелом и бесом.

Текстуальный анализ поступков героя позволяет проследить определенное внутреннее развитие образа Николая Ставрогина, основанное на взаимодействии голосов «микродиалога» героя с голосами «большого диалога» романного целого.

Семантический ряд «грязного», «темного», «зверского» воспроизводится в рамках характеристики образа Ставрогина, противоречиво представленного «писанным красавцем», «извергом» с маскообразным лицом («говорили, что лицо его напоминает маску»), который «в то же время как будто и отвратителен». Во второй главе первой части романа обозначается внезапная («вдруг») одержимость героя, ведущая к совершению «зверств», «невозможных дерзостей» вследствие доминирования голоса «бесовского» во внутреннем диалоге, маркером усиления которого становятся метафора «зверя», выпустившего «свои когти» («вдруг зверь показал свои когти», «зверь вдруг выпустил свои когти»).

Переломным моментом, определяющим возникновение иного взаимоотношения голосов скрытого диалога героя, является сцена удара Ставрогина Шатовым, расположенная в пятой главе первой части романа («Премудрый змий»), в которой обозначено отсутствие маскообразности лица Николая Всеволодовича («уже никак нельзя было сказать, что лицо его

¹ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского – М.: Современник, 1990 – С. 57–58.

походит на маску»), сочетающееся со световой символикой («Или, может быть, какая-нибудь новая мысль светилась теперь в его взгляде?»). Семантика названия главы указывает на соотнесение данного образа с Библейским контекстом. Предлагаемый героем путь при доминировании в его внутреннем мире «бесовского» в модификации «змеинового» является путем ложным, на котором Марья Лебядкина «упала всем боком на кресло» – сбилась с пути истинного. Соотнесенность образа Николая Ставрогина с ветхозаветным змием реализуется через мотив искушения запретным плодом древа знаний. «Змей был хитрее всех зверей полевых, которых создал Господь Бог» и «обольстил» жену (Еву), за что был «проклят»¹. Аналогичная «роль» отведена Николаю Ставрогину, который «обольстил» Шатова и Кириллова запретным плодом западных идей и был подвергнут церковному проклятию, прозвучавшему из уст Лебядкиной: «Гришка От-репъ-ев а-на-фе-ма!». Удар Шатова вызывает внутреннюю борьбу Ставрогина, в результате которой происходит подавление голоса «бесовского» («победил»), что обозначено погасанием адового огня внутреннего мира одержимого («Но странно, взор его как бы погасал»), и усиление голоса естественного начала под воздействием света внутреннего мира, чем объясняется «иное и чудное» поведение героя, преодолевшего определяющее влияние «холодной, спокойной и разумной злобы», «самой отвратительной и самой страшной, какая может быть», тем, что не убил «своего противника, тотчас же, тут же на месте и без вызова на дуэль», а «скрестил» руки «у себя за спиной». Отказ от творения зла, активного его распространения прослеживается на протяжении романа. Усиление Шатовым голоса природы внутреннего диалога Ставрогина прерывает доминирование «бесовского» и создает равноправие, равносильность голосов микродиалога, что не исключает возможности активизации одного из них.

¹ Библия. Бытие. Глава 3. / Ветхий Завет. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербург, 2001. – С. 59–60.

Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию, как к своему центру. «Все – средство, диалог – цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Поэтому диалог у Достоевского, как мы уже говорили, всегда внесюжетен, т. е. внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом»¹. Например, диалог Мышкина с Рогожиным – диалог «человека с человеком», а вовсе не диалог двух соперников, хотя именно соперничество и свело их друг с другом. Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен (например, диалог Аглаи с Настасьей Филипповной). Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна. Только в раннем его творчестве диалоги носили несколько абстрактный характер и не были вставлены в твердую сюжетную оправу.

Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние «я» и «другого».

Выводы по 1 главе

Вклад писателя в развитие мировой литературы определяется, прежде всего, разработкой нового творческого метода – «символического реализма» – и созданием на его основе символического трагедийного идеологического романа – одной из самых оригинальных моделей философско-психологической прозы.

Достоевскому в высшей мере свойственно умение через историческое и злободневное выразить вечное и универсальное, видеть тенденции и перспективы исторического и духовного развития человечества.

Писатель с предельной остротой поставил проблему личности и ее судьбы, ее отношения к Богу и народу как важнейшую мировую проблему.

Раскрыть душу, мироощущение героев помогает автору прием полифонии, многоголосия в романе. Каждый герой помимо участия в диалогах произносит бесконечный «внутренний монолог», показывающий

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1992. – С. 119.

читателю, что делается в его душе. Достоевский строит все действие романа не столько на реальных событиях и их описании, сколько на монологах и диалогах героев (сюда вплетается и его собственный голос, голос автора).

Проблема вселенского добра и вселенского зла – центральная в романах Достоевского – решается применительно к конкретному человеку. Своеобразие психологического стиля Достоевского определялось своеобразием его героев – они исключительно философичны; они обостренно эмоциональны; у них неординарный внутренний мир.

Важнейшим принципом раскрытия внутреннего мира и сознания героя у Достоевского является диалог, который не только раскрывает душевное состояние, взгляды и характеры героев, но и служит для выражения авторских воззрений и идей. Следует отметить своеобразие диалогов у Достоевского.

Важно отметить диалогичность романа Достоевского. Здесь сознание одного героя отражается в сознании другого. В диалогах отражена битва идей, с их помощью не только раскрываются душевное состояние, взгляды и характеры героев, но и выражаются авторские воззрения и идеи. Развитие образов главных героев в полифоническом романе определяется динамикой взаимодействия голосов внутреннего диалога, при том, что ни один из них не может прекратить своего звучания, «ни один не может до конца победить другой» столкновением голосов скрытого «диалога с голосами внешнего диалогизированного пространства».

Идеи героев никогда не выступают как некоторые непреложные истины. Для каждого из героев его идея – всегда проблема, она требует проверки – «и рациональным осмыслением, и эмоциональным переживанием, и личной практикой, собственной судьбой. В разрешении нравственных вопросов герои идут до конца»¹.

Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизировано: в этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть субъект обращения.

¹ Волгин И. Л. «Дневник писателя». / Достоевский: материалы и исследования. – Л.: Наука, 1998. – С. 51.

О нем нельзя говорить, – можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном общении.

Развитие образов главных героев в полифоническом романе определяется динамикой взаимодействия голосов внутреннего диалога, при том, что ни один из них не может прекратить своего звучания, «ни один не может до конца победить другого» столкновением голосов скрытого диалога с голосами внешнего диалогизированного пространства; степенью влияния импульса извне на голоса скрытого диалога.

Ведь диалогические отношения – явление гораздо более широкое, чем отношения между репликами композиционно выраженного диалога, это почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение.

Глава 2. Диалогическое сознание в романном пространстве Ф. М. Достоевского

Внутренний и внешний диалог в произведении Достоевского растопляет в своей стихии все без исключения внутренние и внешние определения как самих героев, так и их мира. Каждый элемент произведения неизбежно оказывается в точке пресечения голосов, в районе столкновения двух разнонаправленных реплик. Авторского голоса, который монологически упорядочивал бы этот мир, нет. Авторские интенции стремятся не к тому, чтобы противопоставить этому диалогическому разложению твердые определения людей, идей и вещей, но, напротив, именно к тому, чтобы обострять столкнувшиеся голоса. Сочетание неслиянных голосов является самоцелью. Автор противопоставляет самосознанию каждого героя в отдельности не свое сознание о нем, объемлющее и замыкающее его извне, но множественность других сознаний, раскрывающихся в напряженном взаимодействии с ним и друг с другом.

Достоевский – творец полифонического романа. Он создал новый романский жанр; его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, которые исследователи привыкли прилагать к явлениям европейского романа. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев.

Отсюда следует, что обычные сюжетно-прагматические связи предметного или психологического порядка в мире Достоевского недостаточны: ведь эти связи предполагают «объектность»,

«опредмеченность» героев в авторском замысле, они связывают и сочетают завершенные образы людей в единстве монологически воспринятого и понятого мира, а не множественность равноправных сознаний с их мирами. Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Можно утверждать, что установка рассказа – все равно, дается ли он от автора или ведется рассказчиком или одним из героев, должна быть совершенно иной, чем в романах монологического типа. Та позиция, с которой ведется рассказ или строится изображение, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому «романному миру» – миру полноправных субъектов, а не объектов.

Своеобразие Достоевского не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до «опредмеченной»¹ психической действительности. Высокая оценка личности не впервые появилась в мировоззрении Достоевского, но художественный образ чужой личности и многих «неслиянных личностей», объединенных в единстве некоего духовного события, впервые в полной мере осуществлен в его романах.

В полифоническом романе Достоевского дело идет не об обычной диалогической форме развертывания материала в рамках его монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира. Дело идет о диалогичности последнего целого. Драматическое целое в этом смысле, как уже отмечено, монологично; роман Достоевского диалогичен. Он строится не как целое одного сознания, а как целое взаимодействие нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого; это взаимодействие не дает созерцающему опоры для объективации

¹ Термин С. Аскольдова; см.: Аскольдов С. Религиозно-этическое значение Достоевского. – М: Наука, 1992. – С. 40 – 51.

всего события по обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавательно), делает, следовательно, и созерцающего участником.

Роман строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот безучастный «третий» никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места. В этом проявляется величайшая сила автора. Этим завоевывается новая авторская позиция, лежащая выше монологической позиции.

Идеологические воззрения в романах Ф.М. Достоевского также внутренне диалогизованы, а во внешнем диалоге они всегда сочетаются с внутренними репликами другого, даже там, где принимают законченную, внешне–монологическую форму выражения. Таков знаменитый диалог Ивана с Алешей в кабачке и введенная в него «Легенда о Великом Инквизиторе».

Анализ этого диалога и самой «Легенды» демонстрирует глубокую причастность всех элементов мировоззрения Ивана его внутреннему диалогу с самим собою и его внутренне–полемическому взаимоотношению с другими. Форма построения «Легенды», как диалога Великого Инквизитора с Христом и в то же время с самим собою, и, наконец, самая неожиданность и двойственность ее финала говорят о внутренне–диалогическом разложении самого её замысла; тематический анализ «Легенды» обнаруживает глубокую существенность ее диалогической формы.

Подлинная идея Достоевского является диалектическим синтезом, например, тезисов Раскольникова и антитез Сони, тезисов Алеши и антитез Ивана. Но подобные выводы противоречат самим идеям произведений Достоевского, с их ярко выраженной и точно сформулированной позицией. Ведь Иван спорит не с Алешей, а прежде всего с самим собой, а Алеша спорит не с Иваном, как с «цельным и единым голосом», но вмешивается в его внутренний диалог, стараясь усилить одну из реплик его. Не идея как

монологический вывод, а событие взаимодействия голосов является последней данностью для Достоевского.

Произведения Достоевского в этом смысле глубоко объективны, и потому самосознание героя, став доминантой, разлагает монологическое единство произведения (не нарушая, конечно, художественного единства не монологического типа). Герой становится относительно свободным и самостоятельным, ибо все то, что делало его в авторском замысле определенным, так сказать приговоренным, что квалифицировало его раз и навсегда как законченный образ действительности, – теперь все это функционирует уже не как завершающая его форма, а как материал его самосознания.

В монологическом замысле герой закрыт, и его смысловые границы строго очерчены: он действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, то есть в пределах своего как действительность определенного образа; он не может перестать быть самим собою, то есть выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, не нарушая при этом монологического авторского замысла о нем. Такой образ строится в объективном по отношению к сознанию героя авторском мире; построение этого мира – с его точками зрения и завершающими определениями – предполагает устойчивую позицию вовне, устойчивый авторский кругозор. Самосознание героя включено в недоступную ему изнутри твердую оправу определяющего и изображающего его авторского сознания и дано на твердом фоне внешнего мира.

2.1. Внутренний диалог и образы-двойники как отражение

внутреннего диалога героя в романе «Преступление и наказание»

Особый тип диалога у Федора Достоевского – диалоги Раскольникова с Порфирием Петровичем; хотя внешне они чрезвычайно похожи на диалоги Ивана со Смердяковым до убийства Федора Павловича Карамазова.

Порфирий, также как и «хитроумный лакей», говорит намеками, обращаясь не к личности, а к «скрытому голосу» Раскольникова.

Приведем отрывки из первого большого внутреннего монолога Раскольникова (в начале романа «Преступление и наказание»); дело идет о решении «сестры Дунечки» выйти за Лужина: «...Скорби-то сколько, грусти, проклятий, слез-то, скрываемых ото всех, сколько, потому что не Марфа же вы Петровна? А с матерью, что тогда будет? Ведь она уж и теперь не спокойна, мучается; а тогда, когда все ясно увидит? А со мной? Да что же вы в самом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!»¹.

Еще один яркий пример внутреннего монолога Раскольникова; «Или отказаться от жизни совсем! – вскричал он вдруг в исступлении, послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!»².

«Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» – вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, – «ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...»³.

Внутренний монолог этот, имел место в самом начале, на второй день действия романа, перед принятием окончательного решения об убийстве старухи. Раскольников только что получил подробное письмо матери с историей Дуни и Свидригайлова и с сообщением о сватовстве Лужина. А накануне Раскольников встретился с Мармеладовым и узнал от него всю историю Сони. И вот все эти будущие ведущие герои романа уже отразились в сознании Раскольникова, вошли в его сплошь диалогизованный внутренний монолог, вошли со своими «правдами», со своими позициями в жизни, и он вступил с ними в напряженный и принципиальный внутренний диалог,

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – 478 с. – С 39.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С 39.

³ Достоевский Ф.М. Там же. – С 39.

диалог последних вопросов и последних жизненных решений. Он уже с самого начала все знает, все учитывает и предвосхищает. Он уже вступил в диалогические соприкосновения со всей окружающей его жизнью.

Приведенный нами в отрывках диалогизованный внутренний монолог Раскольникова является великолепным образцом микродиалога: все слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов. В самом деле, в начале отрывка Раскольников воссоздает слова Дуни с ее оценивающими и убеждающими интонациями и на ее интонации наслаивает свои – иронические, возмущенные, предостерегающие интонации, то есть в этих словах звучат одновременно два голоса – Раскольникова и Дуни. В последующих словах («Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец!» и т.д.) звучит уже голос матери с ее интонациями любви и нежности и одновременно голос Раскольникова с интонациями горькой иронии, возмущения (жертвенностью) и грустной ответной любви. Мы слышим дальше в словах Раскольникова и голос Сони, и голос Мармеладова. Диалог проник внутрь каждого слова, вызывая в нем борьбу и перебои голосов. Это микродиалог.

Таким образом, уже в самом начале романа «прозвучали» все ведущие голоса большого диалога. Эти голоса не замкнуты и не глухи друг к другу. Они все время слышат друг друга, перекликаются и взаимно отражаются друг в друге (в микродиалогах особенно). И вне этого диалога «противоборствующих правд» не осуществляется ни один существенный поступок, ни одна существенная мысль ведущих героев.

И в дальнейшем течении романа все, что входит в его содержание – люди, идеи, вещи, – не остается внеположным сознанию Раскольникова, а противопоставлено ему и диалогически в нем отражено. Все возможные оценки и точки зрения на его личность, на его характер, на его идею, на его поступки доведены до его сознания и обращены к нему в диалогах с Порфирием, с Соней, со Свидригайловым, Дуней и другими. Все чужие аспекты мира пересекаются с его аспектом. Все, что он видит и наблюдает, –

и петербургские трущобы и Петербург монументальный, все его случайные встречи и мелкие происшествия, – все это вовлекается в диалог, отвечает на его вопросы, ставит перед ним новые, провоцирует его, спорит с ним или подтверждает его мысли. Автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка и на равных правах с Раскольниковым входит в большой диалог романа в его целом.

Раскольников еще до начала действия романа опубликовал в газете статью с изложением теоретических основ своей идеи. Достоевский нигде не излагает этой статьи в монологической форме. Мы впервые знакомимся с ее содержанием и, следовательно, с основной идеей Раскольникова в напряженном и страшном для Раскольникова диалоге его с Порфирием (в диалоге участвуют также Разумихин и Заметов). Сначала статью излагает Порфирий, и притом излагает в нарочито утрированной и провоцирующей форме. Это внутренне диалогизованное изложение все время перебивается вопросами, обращенными к Раскольникову, и репликами этого последнего. Затем свою статью излагает сам Раскольников, все время перебиваемый провоцирующими вопросами и замечаниями Порфирия. «Раскольников молча поднял на него свое бледное и почти грустное лицо и ничего не ответил... а рядом с этим лицом, нескрываемая, навязчивая, раздражительная и невежливая язвительность Порфирия»¹. И самое изложение Раскольникова проникнуто внутренней полемикой с точкой зрения Порфирия и ему подобных. Подает свои реплики и Разумихин. В результате идея Раскольникова появляется перед нами в интериндивидуальной зоне напряженной борьбы нескольких индивидуальных сознаний, причем теоретическая сторона идеи неразрывно сочетается с последними жизненными позициями участников диалога.

Идея Раскольникова раскрывает в этом диалоге разные свои грани, оттенки, возможности, вступает в разные взаимоотношения с другими

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – С. 210.

жизненными позициями. Утрачивая свою монологическую абстрактно-теоретическую завершенность, довлеющую одному сознанию, идея приобретает противоречивую сложность и живую многогранность идеи-силы, рождающейся, живущей и действующей в большом диалоге эпохи и перекликающейся с родственными идеями других эпох. Перед нами встает уже не сама идея, а «образ идеи».

Та же идея Раскольникова снова появляется перед нами в его не менее напряженных диалогах с Соней; здесь она звучит уже в иной тональности, вступает в диалогический контакт с другою очень сильной и целостной жизненной позицией Сони и потому раскрывает новые свои грани и возможности. Затем мы слышим эту идею в диалогизованном изложении Свидригайлова в его диалоге с Дуней. Но здесь, в голосе Свидригайлова, который является одним из пародийных двойников Раскольникова, она звучит совсем по-иному и поворачивается к нам другою своею стороною. Наконец, на протяжении всего романа идея Раскольникова вступает в соприкосновение с различными явлениями жизни, испытывается, проверяется, подтверждается или опровергается ими.

Раскольников старается расчетливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия – заставить внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его рассчитано и искусно разыгранных репликах. В слова и в интонации роли Раскольникова все время врываются, поэтому реальные слова и интонации его действительного голоса. Порфирий из-за принятой на себя роли не подозревающего следователя также заставляет иногда проглядывать свое истинное лицо уверенного человека; и среди фиктивных реплик того и другого собеседника внезапно встречаются и скрещиваются между собой две реальные реплики, два реальных слова, два реальных человеческих взгляда. Вследствие этого диалог из одного плана – разыгрываемого – время от времени переходит в другой план – в реальный, но лишь на один миг.

В «Преступлении и наказании» ещё одна сцена – сцена первого посещения Сони Раскольниковым (с чтением Евангелия) является почти завершённой мениппеей: острые диалогические синкризы (веры с неверием, смирения с гордостью), острая анакрива, оксюморные сочетания (мыслитель – преступник, проститутка – праведница), обнажённая постановка последних вопросов и чтение евангелия в труппной обстановке. Мениппеями являются сны Раскольникова, а также и сон Свидригайлова перед самоубийством.

Монологическое слово Раскольникова поражает своей крайней внутренней диалогизацией и живою личной обращенностью ко всему тому, о чем он думает и говорит. Он не мыслит о явлениях, а говорит с ними. Так он обращается к себе самому (часто на «ты», как к другому... и «ничтожному», с явным уничижением), убеждает себя, дразнит, обличает, издевается над собой и тому подобное.

Вот образец такого диалога с самим собой: «Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право, какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, когда кончишь курс и место достанешь? Слышали мы это, да ведь это буки, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пенсион да под господ Свидригайловых под заклад достаются! От Свидригайловых-то, от Афанасия-то Ивановича Вахрушина чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбой располагающий? Через десять-то лет? Да в десять-то лет мать успеет ослепнуть от косынок, а пожалуй что и от слез; от поста исчахнет; а сестра? Ну, придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет али в эти десять лет? Догадался?». Так мучил он себя и поддразнивал этими вопросами, даже с каким-то наслаждением»¹.

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – С. 39.

Таков его диалог с самим собою на протяжении всего романа. Меняются, правда, вопросы, меняется тон, но структура остается той же. Характерна наполненность его внутренней речи чужими словами, только что услышанными или прочитанными им: из письма матери, из приведенных в письме речей Лужина, Дунечки, Свидригайлова, из только что услышанной речи Мармеладова, переданных им слов Сонечки и т.д. Он наводняет этими чужими словами свою внутреннюю речь, осложняя их своими акцентами или прямо переакцентируя их, вступая с ними в страстную полемику. Благодаря этому его внутренняя речь строится как вереница живых и страстных реплик на все слышанные им и задевшие его чужие слова, собранные им из опыта ближайших дней. Ко всем лицам, с которыми он полемизирует, он обращается на «ты», и почти каждому из них он возвращает его собственные слова с измененным тоном и акцентом. При этом каждое лицо, каждый новый человек сейчас же превращается для него в символ, а его имя становится нарицательным словом: Свидригайловы, Лужины, Сонечки и т.п. Так, Сонечка, которую он знает по рассказам Мармеладова, все время фигурирует в его внутренней речи как символ ненужной и напрасной жертвенности. Так же, но с иным оттенком, фигурирует и Дуня, свой смысл имеет символ Лужина.

Каждое лицо входит, в его внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабульное лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т.п.), а как символ некоторой жизненной установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат. Достаточно человеку появиться в его кругозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным разрешением его собственного вопроса, разрешением, не согласным с тем, к которому пришел он сам; поэтому каждый задевает его за живое и получает твердую роль в его внутренней речи. Всех этих лиц он соотносит друг с другом, сопоставляет или противопоставляет их друг другу, заставляет друг другу отвечать, перекликаться или изобличать. В итоге его внутренняя речь разворачивается

как философская драма, где действующими лицами являются воплощенные, жизненно осуществленные точки зрения на жизнь и на мир.

Все голоса, вводимые Раскольниковым в его внутреннюю речь, приходят в ней в своеобразное соприкосновение, какое невозможно между голосами в реальном диалоге. Здесь благодаря тому, что они звучат в одном сознании, они становятся как бы взаимопроницаемыми друг для друга. Они сближены, надвинуты друг на друга, частично пересекают друг друга, создавая соответствующие перебои в районе пересечений.

Пародирующие двойники стали довольно частым явлением литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского, — почти каждый из ведущих героев его романов имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина в романе «Бесы» — Петр Верховенский, Шатов, Кириллов; для Ивана Карамазова — Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собою).

Никакого становления мысли под влиянием нового материала, новых точек зрения почти не происходит. Дело идет лишь о выборе, о решении вопроса — «кто я?» и «с кем я?». Найти свой голос и ориентировать его среди других голосов, сочетать его с одними, противопоставить другим или отделить свой голос от другого голоса, с которым он неразлично сливается, — таковы задачи, решаемые героями на протяжении романа. Этим и определяется слово героя. Оно должно найти себя, раскрыть себя среди других слов в напряженной взаимоориентации с ними. И все эти слова обычно даны полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но количество их, данное с самого начала, остается неизменным. Возможно, предположить: с самого начала дается некоторое устойчивое и содержательно неизменное смысловое многообразие, и в нем происходит лишь перемещение акцентов.

Раскольников еще до убийства узнает голос Сони из рассказа Мармеладова и тотчас же решается пойти к ней. С самого начала ее голос и ее мир входят в кругозор Раскольникова, приобщаются его внутреннему диалогу.

«– Кстати, Соня, – говорит Раскольников после окончательного признания ей, – это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? А?

– Молчите! Не смейтесь, богохульник, ничего, ничего-то вы не понимаете! О господи! Ничего-то, ничего-то он не поймет!

– Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. Молчи, Соня, молчи! – повторил он мрачно и настойчиво. – Я все знаю. Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте: Все это я сам с собою переспорил, до последней малейшей черты, и все знаю, все!.. Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе? Слушай: когда я тогда к старухе ходил, я только попробовать сходил: Так и знай!»¹.

В этом шепоте Раскольникова, когда он лежал один в темноте, звучали уже все голоса, звучал и голос Сони. Среди них он искал себя (и преступление было лишь пробой себя), ориентировал свои акценты. Теперь совершается переориентация их; тот диалог, из которого мы привели отрывок, происходит в переходный момент этого процесса перемещения акцентов. Голоса в душе Раскольникова уже сдвинулись и иначе пересекают друг друга. Но бесперебойного голоса героя в пределах романа мы так и не услышим; на его возможность дано лишь указание в эпилоге.

2.2. Проблема «диалогического сознания» героев в романе «Братья Карамазовы»

Многозначность подобных коллизий резко увеличивается, если речь идет о текстах, сосуществующих в рамках единой художественной системы,

¹ Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – С. 335.

когда и целое, и включенный в него фрагмент («чужая рукопись») одинаково подчинены авторской воле.

Шесть «сочинителей» из романа «Братья Карамазовы» составляют интереснейшее литературное сообщество, своего рода клуб антагонистов. Тексты, принадлежащие перу этих сочинителей, странным образом противостоят один другому и по форме, и по содержанию, и по манере исполнения, и по обстоятельствам обнародования, образуя своего рода антонимичные пары. Тексты-антиподы обнаруживают глубинные, сущностные расхождения в облике и судьбе всех четырех братьев Карамазовых.

Страстно и самозабвенно исповедуется Дмитрий Карамазов вперед Алешей. «Исповеди горячего сердца» следуют одна за другой: «в стихах», «в анекдотах». В минуту откровения сочиняет Митя единственные за всю жизнь строчки: «Слава Высшему на свете, / Слава Высшему во мне!...»¹.

«Этот стишок у меня из души вырвался когда-то, – вспомнит Митя позже, перед поездкой в Мокрое, – не стих, а слеза...»² И эта слеза, плод горячего, сердечного вдохновения, оказывается главным аргументом защиты, показанием в пользу Мити: такой человек не может быть убийцей. «Слезы ли чьи, мать ли моя умолила бога, дух ли светлый облобызал, меня в то мгновение – не знаю, но черт был побежден. Я бросился от окна и побежал к забору, – рассказывает Митя на следствии, но, понимая всю неубедительность своих оправданий, горестно добавляет: – Поэма! В стихах». То Высшее, что уберегло Митю, отвело его руку от убийства отца, выглядит в глазах обвинителей нелепым и пустым вздором, не имеющим отношения к букве закона. Митины стихи суд в расчет не принял.

Не случайно, что «теоретическое» обоснование, формула недоверия к стихам как к способу самовыражения исходит от лакея Смердякова,

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 113.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 82.

побочного сына Федора Павловича Карамазова и его убийцы. «Это чтобы стих-то, то это существенный вздор-с. Рассудите сами: кто же на свете в рифму говорит? И если бы мы стали все в рифму говорить, хотя бы и по приказанию начальства, то много ли бы мы насказали-с? Стихи – не дело», – заявляет он. И однако же Смердяков сам «балуется стихами»! В черновой программе, разрабатывающей эпизод Смердякова с гитарой, Достоевский пишет: «...соблазнила его лесь его стихотворному таланту. Сочинил один стих»¹.

Словно в насмешку Митиному гимну «Слава Высшему на свете!» звучат строки Смердякова: «Царская корона – / Была бы моя милая здорова. Господи помилуй Ее и меня!»². «Человек низжайшей природы и трус, – скажет о нем на следствии Митя. – Это не трус, это совокупление всех трусостей в мире вместе взятых, ходящее на двух ногах»³.

Но именно Смердяков, создание как будто жалкое, убогое и несчастное, досконально изучив характер каждого из братьев, расчетливо предвидит уголовщину в доме Карамазовых, точно вычисляет роль, место и поведение каждого из братьев и совершает убийство, виртуозно обдуманное и изощренно исполненное.

Поразительно, что Алеша, нечаянно подслушавший монолог и романс Смердякова, не понял и не разгадал его замысла. Ибо слова из монолога: «Я, положим, только бульонщик, но я могу в Москве кафе-ресторан открыть на Петровке»; а также: куплет из романса (лакейская декларация вседозволенности): «Сколько ни стараться / Стану удаляться, / Жизнью наслаждаться / И в столице жить! / Не буду тужить. / Совсем не буду тужить, / Совсем даже не намерен тужить!»⁴ – составляет программу Смердякова. Именно о ней он сообщит впоследствии Ивану: «Была такая прежняя мысль-

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 123.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 139.

³ Достоевский Ф.М. Там же. – С. 139.

⁴ Достоевский Ф.М. Там же. – С. 269.

с, что с такими деньгами жизнь начну, в Москве или пуще того за границей, такая мечта была-с, а пуще все потому, что «все дозволено».

Романс Смердякова, поэтизирующий низкий мещанский эгоизм, не только идейно противостоит гимну Мити, но и обнажает замысел отцеубийства, вина за которое повяжет всех.

Два мировосприятия, две концепции мироустройства и миропорядка, противостоящие в романе, два брата, носители противоборствующих тенденций, Иван и Алеша, сталкиваются в идейном поединке, включившись в своеобразный литературный турнир, творческое состязание. Ибо отрицание мира божьего и смысла его, «богохульство», с одной стороны, и «опровержение богохульства», с другой – отчетливее, выразительнее и ярче всего выражены в двух сочинениях: «Легенде о Великом Инквизиторе», автором которой является Иван, и записках «Из жития в бозе преставившегося иеросхимонаха старца Зосимы», принадлежащих перу Алеши. В сопоставлении литературной биографии обоих сочинителей, а также творческой истории обоих произведений проливает дополнительный свет на ту программу «торжественного опровержения» анархизма и нигилизма, которую предпринял Достоевский в «Братьях Карамазовых».

Авторство Ивана Карамазова, его творческий потенциал и сама возможность для него, двадцатитрехлетнего молодого человека, только что вышедшего из университета, создать произведение такой глубины и сложности, как «Легенда о Великом Инквизиторе», в романе подробно и тщательно мотивированы.

Уже в детстве Иван обнаруживает «необыкновенные и блестящие способности к учению», благодаря которым тринадцати лет попадает в московскую гимназию и на пансион копытному и знаменитому педагогу. Учась затем в университете, где ему пришлось полностью себя содержать, Иван впервые обращается к литературной работе: «Молодой человек не потерялся нисколько и добился-таки работы, сперва уроками в двугривенный, а потом бегая по редакциям газет и доставляя статейки в

десять строчек об уличных происшествиях, за подписью «Очевидец». Литературный дебют был удачен: «Статейки эти, говорят, были так всегда любопытно и пикантно составлены, что быстро пошли в ход, и уж в этом одном молодой человек оказал все свое практическое и умственное превосходство над тою многочисленною, вечно нуждающеюся и несчастною частью нашей учащейся молодежи обоего пола, которая в столицах, по обыкновению, с утра до ночи обивает пороги разных газет и журналов...» Иван Федорович вдруг напечатал в одной из больших газет одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и не специалистов, и, главное, по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником. Статья была написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде»¹.

К моменту создания поэмы «Великий Инквизитор» (она была сочинена «с год назад») Иван – автор многих острых статей, талантливых разборов и рецензий, блестящий критик и виртуозный полемист, которому по плечу и по уму самые серьезные дискуссии. Да и по жанру своему поэма о «Великом Инквизиторе» имеет предшественниц; как становится известно из обличений Черта, за Иваном числятся «еще две поэмки в этом же роде».

Алеша Карамазов, не окончивший даже гимназического курса и никакой литературный труд никогда не выполнявший, не может и равняться с Иваном; «Записки» о старце Зосиме – первая и скромная проба пера молодого послушника подгородного монастыря.

Многое из того, что написано или сочинено Иваном, воспроизведено в живых диалогах, спорах и обсуждениях, передано в пересказе. Так, содержание «Легенды о рае» и «Геологического переворота» –богословских фантазий Ивана– пересказано Чертом.

«Геологический переворот» – самая «крамольная», самая болезненная фантазия Ивана, которой он сам и боится, и стыдится. «Раз человечество отречется поголовно от бога (а я верю, что этот период – параллель

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 288

геологическим периодам – совершится), то само собою, без антропофагии, падет все прежнее мировоззрение и, главное, вся прежняя нравственность, и наступит все новое... Человек возвеличится духом божеской титанической гордости и явится человекобог»¹. Когда Черт рассказывал ему поэму, «Иван сидел, зажав себе уши руками и смотря в землю, но начал дрожать всем телом»².

Чрезвычайно существенно, что прямо перед тем, как будет рассказана поэма «Великий Инквизитор», Иван «испытывает» Алешу, искушая его бунтом и откровенно признаваясь: «Ты мне дорог, я тебя упустить не хочу и не уступлю твоему Зосиме»³.

Огромное значение в этой связи имеет тот факт, что поэма об Инквизиторе – не написанный текст, не рукопись:

«–Ты написал поэму?

– О нет, не написал, — засмеялся Иван, — и никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов. Но я поэму эту выдумал и запомнил. С жаром выдумал. Ты будешь первый мой читатель, то есть слушатель. Зачем в самом деле автору терять хоть единого слушателя, — усмехнулся Иван».

Поэма и может существовать только в форме устного рассказа, перед лицом оппонента-критика, в живом и непосредственном диалоге. «Бестолковая поэма бестолкового студента», как аттестует свое произведение Иван, – «дело поэта», а не художника, если иметь в виду то различие между поэтом и художником, о котором писал Достоевский. Не имея письменного, текстуального выражения, идеи и образы поэмы работают на единственного ее слушателя – на Алешу; и Иван, искушенный сочинитель, давно испробовавший жанр богословских фантазий, хорошо понимает, что необходимое эмоциональное наполнение «Легенде о Великом Инквизиторе» как раз и дают та стихия чувств, та полемическая напряженность, тот сдержанный азарт, которые исходят от его младшего брата. Собственно,

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 289.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 289.

³ Достоевский Ф.М. Там же. – С. 296.

Иван и не скрывает, что развитие мысли и сюжета поэмы происходит в диалоге: «Защищая мою мысль, я имею вид сочинителя, не выдержавшего твоей критики»¹.

Опровержением богохульства и отрицания у Ф.М. Достоевского стали «предсмертные поучения» старца Зосимы, которые, по первоначальному плану, должны были быть записаны самим старцем. Однако в итоге сказать последнее слово старца было поручено Алеше. «Тут вводится в роман как бы *чужая рукопись* («Записка Алексея Карамазова»), и само собою, что эта рукопись разграфирована Алексеем Карамазовым по-своему», – объяснял Достоевский жанр «Поучений». «Чужая рукопись» должна была спасти, «вытащить» художественность ответа: «...многие из поучений моего старца Зосимы (или, лучше сказать, способ их выражения) принадлежат лицу его, то есть художественному изображению его. Я же хоть и вполне тех же мыслей, какие и он выражает, но если б лично от *себя* выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком. Он же *не мог* ни другим языком, ни в *другом* духе выразиться, как в том, который я придал ему. Иначе не создалось бы художественного лица»².

Итак, не Зосима опровергает богохульство современного отрицателя, а Алеша, совершая свой литературный дебют, пытается возражать брату. Как и всякий дебют, его труд несет печать несовершенства; его рукопись «не полна и отрывочна. Биографические сведения, например, обнимают лишь первую молодость старца. Из поучений же его и мнений сведено вместе, как бы в единое целое, сказанное, очевидно, в разные сроки и вследствие побуждений различных»³.

Скромный и незаметный труд пусть неопытного и неискушенного, но прилежного и добросовестного биографа-ученика, свято верующего заповедям учителя, «припоминание и записывание» сильнейших впечатлений, глубоко и сильно пережитых, бескорыстная, затворническая,

¹Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 245.

²Достоевский Ф.М. Там же. – С. 264.

³Достоевский Ф.М. Там же. – С. 260.

без расчета на славу, успех и даже на публикацию работа над рукописью – такой оказалась осуществленная Достоевским программа «достаточного ответа» на блистательные философские и умственные фантазии Ивана Карамазова.

Если «идейный враг» Карамазовых – недоучившийся Ракитин – начинающий литературный критик, то Черт – «вечный обладатель» этой литературной профессии.

«Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, – сообщает Черт Ивану, – я определен «отрицать», между тем я искренне добр и к отрицанию совсем не способен. Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет «отделения критики»? Без критики будет одна «осанна»... Ну и выбрали козла отпущения, заставили писать в отделение критики, и получилась жизнь»¹.

Образцы своих критических трудов Черт демонстрируется огромным успехом и максимальным эффектом: его разборы и комментарии к поэмам Ивана, едкие, саркастичные, беспощадные, доводят «рецензируемого автора» до ненависти, ярости, исступления. Вместе с тем Черт жалуется, что его, несмотря на способности, не печатают («Самые лучшие чувства мои, как например благодарность, мне формально запрещены единственно социальным моим положением»²), стесняясь его подписи, предлагают публиковаться анонимно.

Итак, Черт, двойник Ивана Карамазова, его кошмар и галлюцинация, приживальщик при барине, имеет еще одну ипостась: это анонимный литературный критик, специалист по «отрицанию» при сочинителе богохульных поэм-фантазий. Их диалог развивается, движимый соперничеством, борьбой за идейный и литературный приоритет. Черт настаивает: «...это я тебя поймал, а не ты меня! Я нарочно тебе твой же

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 277.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 235.

анекдот рассказал, который ты уже забыл, чтобы ты окончательно во мне разуверился». Иван категорически возражает: «Все, что ни есть глупого в природе моей, давно уже пережитого, перемолотого в уме моем, отброшенного, как падаль, – ты мне же подносишь как какую-то новость!»

Литературная панорама «Братьев Карамазовых» дифференцирует творчески самостоятельных (Митя, Иван, Алеша) и идейно зависимых «сочинителей» (Смердяков, Ракитин, Черт) в точном соответствии с тем, какую роль играет в романе каждый из этих персонажей – «героя» или «тени».

Глубже всего этот стилистический мотив разработан в речах Ивана Карамазова. Сначала его желание смерти отца, а затем его участие в убийстве являются теми фактами, которые незримо определяют его слово, конечно в тесной и неразрывной связи с его двойственной идеологической ориентацией в мире. Тот процесс внутренней жизни Ивана, который изображается в романе, является в значительной степени процессом узнавания и утверждения для себя и для других того, что он, в сущности, уже давно знает.

Этот процесс разворачивается главным образом в диалогах, и прежде всего в диалогах со Смердяковым. Смердяков и овладевает постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому, что сознание Ивана в эту сторону не глядит и не хочет глядеть. Он добивается наконец от Ивана нужного ему дела и слова. Иван уезжает в Чермашню, куда упорно направлял его Смердяков.

«Когда уже он уселся в тарантас, Смердяков подскочил поправить ковер.

– Видишь: в Чермашню еду: – как-то вдруг вырвалось у Ивана Федоровича, опять как вчера, так само собою слетело, да еще с каким-то нервным смешком. Долго он это вспоминал потом.

– Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно, – твердо ответил Смердяков, проникновенно глянув на Ивана Федоровича»¹.

Процесс само уяснения и постепенного признания того, что он, в сущности, знал, что говорил его второй голос, составляет содержание последующих частей романа. Процесс остался неоконченным. Его прервала психическая болезнь Ивана.

Идеологическое слово Ивана, личная ориентация этого слова и его диалогическая обращенность к своему предмету выступают с исключительной яркостью и отчетливостью. Это несуждение о мире, а личное неприятие мира, отказ от него, обращенный к богу как к виновнику мирового строя. Но это идеологическое слово Ивана развивается как бы в двойном диалоге: в диалог Ивана с Алешей вставлен сочиненный Иваном диалог (точнее, диалогизованный монолог) Великого инквизитора с Христом.

Иван Карамазов еще всецело верит в виновность Дмитрия. Но в глубине души, почти еще тайно от себя самого, задает себе вопрос о своей собственной вине. Внутренняя борьба в его душе носит чрезвычайно напряженный характер. В этот момент и происходит приводимый диалог с Алешей.

Алеша категорически отрицает виновность Дмитрия.

« – Кто же убийца, по-вашему, – как-то холодно, по-видимому, спросил он (т.е. Иван), и какая-то даже высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

– Ты сам знаешь кто, – тихо и проникновенно проговорил Алеша.

– Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте, эпилептике? Об Смердякове? (...)

– Я одно только знаю, – все так же почти шепотом проговорил Алеша: - убил отца не ты»².

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С 264.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 265.

Самую глубокую картину ложной психологии на практике дают сцены предварительного следствия и суда над Дмитрием в «Братьях Карамазовых». И следователь, и судьи, и прокурор, и защитник, и экспертиза одинаково не способны даже приблизиться к незавершенному и нерешенному ядру личности Дмитрия, который, в сущности, всю свою жизнь стоит на пороге великих внутренних решений и кризисов. Вместо этого живого и прорастающего новой жизнью ядра они подставляют какую-то готовую определенность, «естественно» и «нормально» predeterminedенную во всех своих словах и поступках «психологическими законами». Все, кто судят Дмитрия, лишены подлинного диалогического подхода к нему, диалогического проникновения в незавершенное ядро его личности. Они ищут и видят в нем только фактическую, вещную определенность переживаний и поступков и подводят их под определенные понятия и схемы. Подлинный Дмитрий остается вне их суда (он сам себя будет судить).

Здесь разбираемый нами прием Достоевского обнажен и со всей ясностью раскрыт в самом содержании. Алеша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, который задает себе сам Иван во внутреннем диалоге. Этот отрывок является и типичнейшим примером проникновенного слова и его художественной роли в диалоге. Очень важно следующее. Свои собственные тайные слова в чужих устах вызывают в Иване отпор и ненависть к Алеше, и именно потому, что они, действительно, задели его за живое, что это, действительно, – ответ на его вопрос. Теперь же он вообще не принимает обсуждения своего внутреннего дела чужими устами. Алеша это отлично знает, но он провидит, что себе самому Иван – «глубокая совесть» – неизбежно даст рано или поздно категорический утвердительный ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алеши, именно как слово другого: «Брат, – дрожащим голосом начал опять Алеша, – я сказал тебе это потому, что ты моему слову поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это

слово сказал: не ты! Слышишь, на всю жизнь. И это бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня»¹.

Слова Алеши, пересекающиеся с внутренней речью Ивана, должно сопоставить со словами черта, которые также повторяют слова и мысли самого Ивана. Черт вносил во внутренний диалог Ивана акценты издевательства и безнадёжного осуждения, подобно голосу дьявола в проекте оперы Тришатова, песня которого звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое...». Черт говорит, как Иван, а в то же время как другой, враждебно утрирующий и искажающий его акценты. «Ты – я, сам я, – говорит Иван черту, – только с другой рожею»². Алеша также вносит во внутренний диалог Ивана чужие акценты, но в прямо противоположном направлении. Алеша, как другой, вносит тона любви и примирения, которые в устах Ивана в отношении себя самого, конечно, невозможны. Речь Алеши и речь черта, одинаково повторяя слова Ивана, переакцентуируют их в прямо противоположных направлениях. Один усиливает одну реплику его внутреннего диалога, другой – другую.

Это – типическая для Достоевского расстановка героев и взаимоотношение их слов. В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один – во всяком случае – расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противопоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, – типичнейшая для Достоевского группа.

Иной характер носят диалоги Ивана Карамазова со Смердяковым. Здесь Достоевский достигает вершины своего мастерства в диалоговедении.

Взаимная установка Ивана и Смердякова очень сложна. Мы уже говорили, что желание смерти отца незримо и полускрыто для него самого определяет «...некоторые речи Ивана в начале романа. Этот скрытый голос

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 264.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 267.

улавливает, однако, Смердяков и улавливает с совершенной отчетностью и несомненностью»¹.

Иван, по замыслу Достоевского, хочет убийства отца, но хочет его при том условии, что он сам не только внешне, но и внутренне останется непричастен к нему. Он хочет, чтобы убийство случилось, как роковая неизбежность, не только помимо его воли, но и вопреки ей. "Знай, - говорит он Алеше, - что я его (т.е. отца) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собой в данном случае полный простор". Внутренне-диалогическое разложение воли Ивана можно представить в виде, например, таких двух реплик:

« – Я не хочу убийства отца. Если оно случится, то вопреки моей воле. (...) Но я хочу, чтобы убийство свершилось вопреки этой моей воле, потому что тогда я буду внутренне непричастен к нему и ни в чем не смогу себя упрекнуть»².

Так строится внутренний диалог Ивана с самим собою. Смердяков угадывает, точнее, отчетливо слышит вторую реплику этого диалога, но он понимает заключенную в ней лазейку по-своему: как стремление Ивана не дать ему никаких улик, доказывающих его соучастие в преступлении, как крайнюю внешнюю и внутреннюю осторожность «умного человека», который избегает всех прямых слов, могущих его уличить, и с которым поэтому «и поговорить любопытно», потому что с ним можно говорить одними намеками. Голос Ивана представляется Смердякову до убийства совершенно цельным и не расколотым. Желание смерти отца представляется ему совершенно простым и естественным выводом из его идеологических воззрений, из его утверждения, что «все позволено». Первой реплики внутреннего диалога Ивана Смердяков не слышит и до конца не верит, что первый голос Ивана действительно всерьез не хотел смерти отца. По замыслу же Достоевского этот голос был действительно серьезен, что и дает

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 271.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 274.

основание Алеше оправдывать Ивана, несмотря на то, что Алеша сам отлично знает и второй «смердяковский» голос в нем.

Смердяков уверенно и твердо овладевает волей Ивана, точнее, придает этой воле конкретные формы «определенного волеизволения». Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается из желания в дело. Диалоги Смердякова с Иваном до отъезда его в Чермашню и являются поразительными по достигаемому ими художественному эффекту воплощениями беседы открытой и сознательной воли Смердякова (зашифрованной лишь в намеках) со скрытой (скрытой и от самого себя) волей Ивана как бы через голову его открытой, сознательной воли. Смердяков говорит прямо и уверенно, обращаясь со своими намеками и экивоками ко второму голосу Ивана, слова Смердякова пересекаются со второй репликой его внутреннего диалога. Ему отвечает первый голос Ивана. Потому-то слова Ивана, которые Смердяков понимает как иносказание с противоположным смыслом, на самом деле вовсе не являются иносказаниями. Это прямые слова Ивана. Но этот голос его, отвечающий Смердякову, перебивается здесь и там скрытой репликой его второго голоса. Происходит тот перебой, благодаря которому Смердяков и остается в полном убеждении в согласии Ивана.

Эти перебои в голосе Ивана очень тонки и выражаются не столько в слове, сколько в неуместной с точки зрения смысла его речи паузе, в непонятном с точки зрения его первого голоса изменении тона, неожиданном и неуместном смехе и т. п. Если бы тот голос Ивана, которым он отвечает Смердякову, был бы его единственным и единым голосом, т. е. был бы чисто монологическим голосом, все эти явления были бы невозможны. Они – результат перебоя, интерференции двух голосов в одном голосе, двух реплик – в одной реплике. Так строятся диалоги Ивана со Смердяковым до убийства.

После убийства построение диалогов уже иное. Здесь Достоевский заставляет Ивана узнавать постепенно сначала смутно и двусмысленно, потом ясно и отчетливо, свою скрытую волю в другом человеке. То, что

казалось ему даже от себя самого хорошо скрытым желанием, заведомо бездейственным и потому невинным, оказывается, было для Смердякова ясным и отчетливым волеизволением, управлявшим его поступками. Оказывается, что второй голос Ивана звучал и повелевал, и Смердяков был лишь исполнителем его воли, «службой Личардой верным»¹. В первых двух диалогах Иван убеждается, что он, во всяком случае внутренне, был причастен к убийству, ибо действительно желал его, и недвусмысленно для другого выражал эту волю. В последнем диалоге он узнает и о своей фактической внешней причастности к убийству.

Необходимо обратить внимание на следующий момент: вначале Смердяков принимал голос Ивана за цельный монологический голос. Он слушал его проповедь о том, что все позволено, как слово призванного и уверенного в себе учителя. Он не понимал сначала, что голос Ивана раздвоен и что убедительный и уверенный тон его служит для убеждения себя самого, а вовсе не для вполне убежденной передачи своих воззрений другому.

2.3. Полифония как приём в романе «Бесы»

Аналогично отношение Шатова, Кириллова и Петра Верховенского к Ставрогину. Каждый из них идет за Ставрогиным как за учителем, принимая его голос за цельный и уверенный. Все они думают, что он говорил с ними как наставник с учеником; на самом же деле он делал их участниками своего безысходного внутреннего диалога, в котором он убеждал себя, а не их. Теперь Ставрогин от каждого из них слышит свои собственные слова, но с монологизованным твердым акцентом. Сам же он может повторить теперь эти слова лишь с акцентом насмешки, а не убеждения. Ему ни в чем не удалось убедить себя самого, и ему тяжело слышать убежденных им людей. На этом построены диалоги Ставрогина с каждым из его трех последователей.

¹ Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. – М.: Детская литература, 1991. – С. 289.

« – Знаете ли вы (говорит Шатов Ставрогину), кто теперь на всей земле единственный народ «богоносец», грядущий обновить и спасти мир именем нового бога, и кому единому даны ключи жизни и нового слова... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?

– По вашему приему я необходимо должен заключить, и кажется, как можно скорее, что это народ русский...

– И вы уже смеетесь, о, племя! – рванулся было Шатов.

– Успокойтесь, прошу вас; напротив, я именно ждал чего-нибудь в этом роде.

– Ждали в этом роде? А самому вам не знакомы эти ваши слова?

– Очень знакомы; я слишком предвижу, к чему вы клоните. Вся ваша фраза и даже выражение народ «богоносец» есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего слишком два года назад, за границей, незадолго пред вашим отъездом в Америку. По крайней мере, сколько я могу теперь припомнить.

– Это ваша фраза целиком, а не моя... (...) был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель»¹.

Убежденный тон Ставрогина, с которым он говорил тогда за границей о народе богоносце, тон «учителя, вещавшего огромные слова», объяснялся тем, что он на самом деле убеждал еще только себя самого. Его слова с их убеждающим акцентом были обращены к себе самому, были громкой репликой его внутреннего диалога: « – Не шутил же я с вами тогда; убеждая вас я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, – загадочно произнес Ставрогин».

Акцент глубочайшего убеждения в речах героев Достоевского в огромном большинстве случаев – только результат того, что произносимое слово является репликой внутреннего диалога и должно убеждать самого

¹ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 254.

говорящего. Повышенность убеждающего тона говорит о внутреннем противоборстве другого голоса героя. Слова, вполне чуждого внутренних борений, у героев Достоевского почти никогда не бывает.

И в речах Кириллова и Верховенского Ставрогин также слышит свой собственный голос с измененным акцентом: у Кириллова – с маниакально убежденным, у Петра Верховенского – с цинически утрированным.

Громадное значение у Достоевского имеет исповедательный диалог. Роль другого человека, как другого, кто бы он ни был, выступает здесь особенно отчетливо. Остановимся вкратце на диалоге Ставрогина с Тихоном как на наиболее чистом образце исповедального диалога.

Вся установка Ставрогина в этом диалоге определяется его двойственным отношением к другому: невозможностью обойтись без его суда и прощения и в то же время враждой к нему и противоборством этому суду и прощению. Этим определяются все перебои в его речах, в его мимике и жестах, резкие смены настроения и тона, непрестанные оговорки, предвосхищение реплик Тихона и резкое опровержение этих воображаемых реплик. С Тихоном говорят как бы два человека, перебойно слившиеся в одного. Тихону противостоят два голоса, во внутреннюю борьбу которых он вовлекается как участник.

«После первых приветствий, произнесенных почему-то с явной обоюдной неловкостью, поспешно и даже неразборчиво, Тихон провел гостя в свой кабинет и, все как будто спеша, усадил на диван, перед столом, а сам поместился подле, в плетеных креслах. Тут, к удивлению, Николай Всеволодович совсем потерялся. Похоже было как бы решался из всех сил на что-то чрезвычайное и неоспоримое и в то же время почти для него невозможное. Он с минуту осматривался в кабинете, видимо не заметив рассматриваемого, он задумался, но, может быть, не зная о чем. Его разбудила тишина, и ему вдруг показалось, что Тихон как будто стыдливо потупляет глаза с какой-то совсем ненужной улыбкой. Это мгновенно возбудило в нем отвращение и бунт; он хотел встать и уйти; по мнению его,

Тихон был решительно пьян, но тот вдруг поднял глаза и посмотрел на него таким твердым и полным мысли взглядом, а вместе с тем с таким неожиданным и загадочным выражением, что он чуть не вздрогнул. И вот ему вдруг показалось совсем другое, что Тихон уже знает, зачем он пришел, уже предуведомлен (хотя в целом мире никто не мог знать этой причины) и, если не заговаривает первый сам, то щадя его, пугаясь его унижения»¹.

Резкие перемены в настроении и в тоне Ставрогина определяют весь последующий диалог. Побеждает то один, то другой голос, но чаще реплика Ставрогина строится, как перебойное слияние двух голосов.

«Дикие и сбивчивые были эти открытия (о посещении Ставрогина чертом) и действительно как бы от помешанного. Но при этом Николай Всеволодович говорил с такою странною откровенностью, невиданною в нем никогда, с таким простодушием, совершенно ему несвойственным, что, казалось, в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек совершенно. Он нисколько не постыдился обнаружить тот страх, с которым говорил о своем проведении. Но все это было и так же вдруг исчезло, как и явилось.

– Все это вздор, – быстро, с неловкой досадой проговорил он, спохватившись. – Я схожу к доктору»².

И несколько дальше: «...но все это вздор. Я схожу к доктору. И все это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах и больше ничего. Так как я прибавил сейчас эту... фразу, то вы, наверное, думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес»³.

Здесь вначале всецело побеждает один из голосов Ставрогина и кажется, что «в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек». Но затем снова вступает второй голос, производит резкую перемену тона и ломает реплику. Происходит типичное предвосхищение реакции Тихона и все уже знакомые нам сопутствующие явления.

¹ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 655.

² Достоевский Ф.М. Там же. – С. 658.

³ Достоевский Ф.М. Там же. – С. 658.

Наконец, уже перед тем как передать Тихону листки своей исповеди, второй голос Ставрогина резко перебивает его речь и его намерения, провозглашая свою независимость от другого, свое презрение к другому, что находится в прямом противоречии с самым замыслом его исповеди и с самым тоном этого провозглашения.

« – Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу, я ни в ком не нуждаюсь, я умею сам обойтись. Вы думаете я вас боюсь, – возвысил он голос и с вызовом приподнял лицо, – вы совершенно убеждены, что я пришел к вам открыть одну «страшную» тайну и ждете ее со всем келейным любопытством, к которому вы способны. Ну, так знайте, что я вам ничего не открою, никакой тайны, потому что совершенно без вас могу обойтись»¹.

Структура этой реплики и ее постановка в целом диалога совершенно аналогична явлениям, отмеченным исследователями в «Записках из подполья». Тенденция к дурной бесконечности в отношениях к другому здесь проявляется, может быть, даже в еще более резкой форме.

Тихон знает, что он должен быть представителем для Ставрогина другого, как такового, что его голос противостоит не монологическому голосу Ставрогина, а врывается в его внутренний диалог, где место другого как бы предопределено.

«– Ответьте на вопрос, но искренно, мне одному, только мне, – произнес совсем другим голосом Тихон, – если бы кто простил вас за это (Тихон указал на листки) и не то, чтоб из тех, кого вы уважаете или боитесь, а незнакомец, человек, которого никогда не узнаете, молча про себя читая вашу страшную исповедь, легче ли бы вам было от этой мысли или все равно?»

– Легче, – ответил Ставрогин вполголоса. – Если бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче, – прибавил он, опуская глаза.

¹ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 661.

– С тем, чтоб и вы меня так же, – проникнутым голосом промолвил Тихон»¹.

Здесь со всей отчетливостью выступают функции в диалоге другого человека как такового, лишённого всякой социальной и жизненно-прагматической конкретизации. Этот другой человек – «незнакомец, человек, которого никогда не узнаете», – выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как чистый «человек в человеке», представитель «всех других» для «я». Вследствие такой постановки другого, общение принимает несколько абстрактный характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм (семейных, сословных, классовых, жизненно-фабулических). Эта абстрактная социальность характерна для Достоевского и обусловлена социологическими предпосылками, которых мы коснемся несколько дальше. Здесь же мы остановимся еще на одном месте, где эта функция другого, как такового, кто бы он ни был, раскрывается с чрезвычайной ясностью.

«Такова необычайная и тонкая композиционная система ставрогинской «Исповеди». Острый самоанализ преступного сознания и беспощадная запись всех его мельчайших разветвлений требовали и в самом тоне рассказа какого-то нового принципа расслоения слова и распластования цельной и гладкой речи. Почти на всем протяжении рассказа чувствуется принцип разложения стройного повествовательного стиля. Убийственно-аналитическая тема исповеди страшного грешника требовала такого же расчлененного и как бы непрерывно распадающегося воплощения. Синтетически законченная, плавная и уравновешенная речь литературного описания меньше всего соответствовала бы этому хаотически-жуткому и встревоженно-зыбкому миру преступного духа. Вся чудовищная уродливость и неистощимый ужас ставрогинских воспоминаний требовали этого

¹ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 678.

расстройства традиционного слова. Кошмарность темы настойчиво искала каких-то новых приемов искаженной и раздражающей фразы»¹.

«Исповедь Ставрогина» – замечательный стилистический эксперимент, в котором «...классическая художественная проза русского романа впервые судорожно пошатнулась, исказилась и сдвинулась в сторону каких-то неведомых будущих достижений»².

Л.Гроссман понял стиль исповеди Ставрогина как монологическое выражение его сознания; этот стиль, по его мнению, адекватен теме, то есть самому преступлению, и ставрогинской душе. Исследователь, таким образом, применил к исповеди принципы обычной стилистики, учитывающей лишь прямое слово, слово, знающее только себя и свой предмет. На самом деле стиль ставрогинской исповеди определяется прежде всего ее внутренне-диалогической установкой по отношению к другому. Именно эта оглядка на другого определяет изломы ее стиля и весь специфический облик ее. Именно это имел в виду и Тихон, когда он прямо начал с «эстетической критики» слога исповеди. Характерно, что Гроссман самое важное в критике Тихона вовсе упускает из виду и не приводит в своей статье, а касается лишь второстепенного. Критика Тихона очень важна, ибо она, бесспорно, выражает художественный замысел самого Достоевского.

В чем же усматривает Тихон основной порок исповеди?

Первые слова Тихона по прочтении ставрогинской записки были:

« – А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?

– Зачем? Я писал искренно, – ответил Ставрогин.

– Немного бы в слоге...»³.

Таким образом, слог и его неблагообразие, прежде всего, поразили Тихона в исповеди. Приведем отрывок из их диалога, раскрывающий действительное существо ставрогинского стиля:

¹ Гроссман Л. Стилистика Ставрогина.(К изучению новой главы «Бесов»). – М.: Художественная литература, 1999. – С. 191.

² Гроссман Л. Стилистика Ставрогина (К изучению новой главы «Бесов»). – М.: Художественная литература, 1999. – С 210.

³ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 676

« – Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше: – осмеливался все более и более Тихон. Очевидно, «документ» произвел на него сильное впечатление.

– Представить? повторяю вам: я не «представлялся» и в особенности не «ломался».

Тихон быстро опустил глаза.

– Документ этот идет прямо из потребности сердца, смертельно уязвленного, – так ли я понимаю? – произнес он с настойчивостью и с необыкновенным жаром. – Да, сие есть покаяние и натуральная потребность его, вас поборовшая, и вы попали на великий путь, путь из неслыханных. Но вы как бы уже ненавидите и презираете вперед всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовете их в бой. Не стыдясь признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?

– Стыжусь?

– И стыдитесь и боитесь!

– Боюсь?

– Смертельно. Пусть глядят на меня, говорят вы; ну, а вы сами, как будете глядеть на них. Иные места в вашем изложении усилены слогом, вы как бы любуетесь психологией вашею и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это, как не горделивый вызов от виноватого к судье?»¹.

Исповедь Ставрогина– исповедь с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого он в то же время ненавидит и суда которого он не принимает. Поэтому исповедь Ставрогина лишена завершающей силы и стремится к дурной бесконечности. Без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять и суждения другого о себе. «Но для меня останутся те, которые будут знать все и на меня глядеть, а я на них. Я хочу, чтобы на меня все глядели. Облегчит ли это меня – не знаю.

¹ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 677.

Прибегаю как к последнему средству»¹. И в то же время стиль его исповеди продиктован его ненавистью и неприятием этих «всех».

Но, обращаясь к самой «Исповеди», мы видим, ни единого чужого слова, ни одного чужого акцента не врывается в ее ткань. Ни одной оговорки, ни одного повторения, ни одного многоточия. Никаких внешних признаков подавляющего влияния чужого слова как будто бы не оказывается. Здесь действительно чужое слово настолько проникло внутрь, в самые атомы построения, противоборствующие реплики настолько плотно налегли друг на друга, что слово представляется внешне монологическим. Но даже и нечуткое ухо все же улавливает в нем тот резкий и непримиримый перебой голосов, на который сразу же и указал Тихон.

Фраза как бы обрывается там, где начинается живой человеческий голос. Ставрогин как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова. Замечательно, что даже слово «я» он старается пропустить там, где говорит о себе, где «я» не просто формальное указание к глаголу, а где на нем должен лежать особенно сильный и личный акцент (например, в первом и последнем предложении приведенного отрывка). Все те синтаксические особенности, которые отмечает Л. Гроссман, – изломанная фраза, нарочито тусклое или нарочито циничное слово и прочее – в сущности, являются проявлением основного стремления Ставрогина подчеркнуто и вызывающе устранить из своего слова живой личный акцент, говорить, отвернувшись от слушателя. Конечно, рядом с этим моментом мы нашли бы в «Исповеди» Ставрогина и некоторые из тех явлений, с которыми мы ознакомились в предшествующих монологических высказываниях героев, правда в ослабленной форме и, во всяком случае, в подчинении основной доминирующей тенденции.

Выводы по 2 главе

Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано. Каждый элемент произведения неизбежно оказывается в точке пресечения голосов, в

¹ Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. – С. 675.

районе столкновения двух разнонаправленных реплик. Авторского голоса, который монологически упорядочивал бы этот мир, нет. Особый тип диалога у Федора Достоевского – диалоги Раскольникова с Порфирием Петровичем; хотя внешне они чрезвычайно похожи на диалоги Ивана со Смердяковым до убийства Федора Павловича Карамазова. Порфирий, также как и «хитроумный лакей», говорит намеками, обращаясь не к личности, а к «скрытому голосу» Раскольникова. Диалогизованный внутренний монолог Раскольникова является великолепным образцом микродиалога: все слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов. В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один – во всяком случае – расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Огромное значение у Достоевского имеет исповедательный диалог. Роль другого человека, как другого, кто бы он ни был, выступает здесь особенно отчетливо. Диалог Ставрогина с Тихоном наиболее чистый образец исповедального диалога. Фраза как бы обрывается там, где начинается живой человеческий голос. Ставрогин как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова.

Авторского голоса, который монологически упорядочивал бы этот мир, нет. Авторские интенции стремятся не к тому, чтобы противопоставить этому диалогическому разложению твердые определения людей, идей и вещей, но, напротив, именно к тому, чтобы обострять столкнувшиеся голоса.

Своеобразие Достоевского не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной¹ психической действительности.

¹Аскольдов С. Религиозно-этическое значение Достоевского. – М: Наука, 1992. – С. 40–51.

Идеологические воззрения в романах Ф.М. Достоевского также внутренне диалогизованы, а во внешнем диалоге они всегда сочетаются с внутренними репликами другого, даже там, где принимают законченную, внешне–монологическую форму выражения.

Роман Достоевского диалогичен и строится не как целое одного сознания, а как целое взаимодействие нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого; это взаимодействие не дает созерцающему опоры для объективации всего события по обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавательно), делает, следовательно, и созерцающего участником.

Приведенный нами в отрывках диалогизованный внутренний монолог Раскольникова является великолепным образцом микродиалога: все слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов.

Пародирующие двойники стали довольно частым явлением литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского, — почти каждый из ведущих героев его романов имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина в романе «Бесы» — Петр Верховенский, Шатов, Кириллов; для Ивана Карамазова — Смердяков, черт, Ракитин. В каждом из двойников герой умирает, чтобы обновиться, подняться над самим собою.

В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса. Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противопоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, — типичнейшая для Достоевского группа.

Заключение

В Заключении подводятся итоги работы, формулируются результаты исследования. основополагающим в романах «Бесы» и «Преступление и наказание» является принцип диалогизма. Текстуальный анализ рассматриваемых произведений позволил выявить структурно-семантические особенности диалогизма как средства диалогизации внутреннего мира героев, определить специфику взаимодействия голосов внешнего диалога и микродиалога. Внутренний диалогизм главных героев романов формирует взаимодействие голосов «бесовского» и естественного начал (роман «Бесы»); В микродиалоге звучит свой «реальный» голос, выражающий подлинные мысли; находит отражение хаотическая природа «незавершенной», «нерешенной» природы человека, утверждается собственное существование, противостоящее «овеществлению» «бесовскими» – «фиктивными» словами. Невозможность освобождения от влияния «бесовского» – «фиктивного», голос которого взаимодействует с голосом естественного начала в скрытом диалоге, формирует раздвоенность главных героев. При звучании в микродиалоге голоса естественного начала показана невозможность освободиться от влияния «бесовского» – «фиктивного» по причине его интериоризации.

Проведенное исследование сделало возможным проследить развитие образов главных героев в контексте внутреннего диалогизма. Взаимодействие голосов микродиалога Николая Ставрогина и голосов внешнего диалога имеет определенное направление: развитие образа Ставрогина характеризуется ослаблением детерминированности превалирующего голоса скрытого диалога внешним импульсом и усилением голоса естественного начала, становящегося доминирующим. Непреодолимость «бесовского», неприемлемого превалирующим голосом природы, приводит героя к самоубийству – очищению мира истреблением «подлого насекомого». Автор показывает Ставрогина, вставшего на путь своеобразного «исцеления», при том, что единственно возможным

продолжением этого пути становится самоубийство как способ прекращения пассивного содействия злу при отказе от его активного творения. Стремление к самоспасению героев при отсутствии веры в него, осознании недостижимости собственной свободы от влияния «бесовского» («Бесы»), голосов приводит обреченных на безысходную раздвоенность, непреодолимый внутренний диалог героев к самоубийству («Бесы»).

Рассмотрение образно-персонажной системы в аспекте проблем диалогизма позволило обнаружить, что в романе «Бесы» показано возможным произнесение героями своих слов, их утверждение, следование собственной воле для активного противостояния воздействию окружающей действительности при отсутствии полного заглушения «темного» начала во внутреннем мире героев по причине звучания во внутреннем диалоге голоса «бесовского» (образ Николая Ставрогина). Внутренний протест героев при отсутствии утверждения собственной воли обнаруживает невозможность противостоять движению истории.

В результате проведенного исследования определены условия возникновения и разрушения диалогических отношений в романах «Бесы» и «Преступление и наказание», раскрыто своеобразие диалогизма в композиционно выраженных диалогах произведений. Выявлено, что разрушению диалогического взаимодействия способствует доминирование «фиктивных», повторяющихся, социально-политических одноголосых слов, остающихся не воспринятыми героями, создающих хаос бесконечных словопрений. Монологизм диалога, отображавший одержимость общественными теориями, способствует подавлению «реального» голоса героев, искажению личности завершением, является отражением распада диалогического взаимодействия как универсальной связи человечества. Создается ситуация обмена монологическими репликами, не воспринимаемыми потенциальными реципиентами и не получающими ответа. При этом значимой показана возможность установления подлинных диалогических отношений в композиционно выраженном диалоге,

способствующих преодолению раздробленности, нахождению единства, истины, пути спасения от социального «бесовства».

В романе «Бесы» монологизм композиционно выраженных диалогов выступает в качестве особенности диалогизма произведений, не являясь отражением полного разрушения диалогических отношений. Основным в композиционно выраженных диалогах становится принцип диалогизма. В диалоге происходит нахождение и выражение собственных «реальных» слов и мыслей; обнаружение противоречивости человеческой личности, причин ее зараженности социально-политическим «бесовством»; раскрытие «внутреннего человека», его «незавершенности и нерешенности».

Анализ романов по методологии М. М. Бахтина позволил осмыслить поэтику произведений в контексте их смыслового содержания. Одержимость героев социально-политическими «фиктивными» словами, подавление собственной личности, невысказанность своего слова приводят к монологизации диалога, отражающей губительность засоренности «пылью», «метелью» «фиктивных» слов различной идеологической наполненности, следствием чего выступает всеобщее разрушение при необходимости созидания. Диалогическое взаимодействие героев способствует достижению утраченного единства в социальных словопрениях и словоизлияниях, установлению универсальных связей. В диалоге полифонического произведения раскрываются и утверждаются вневременные ценности, значимые для существования человека и общества в целом.

В нашей работе мы попытались раскрыть своеобразие Достоевского, как художника, принесшего с собою новые формы художественного видения и потому сумевшего открыть и увидеть новые стороны человека и его жизни. Наше внимание было сосредоточено на той новой художественной позиции, которая позволила ему расширить горизонт художественного видения, позволила ему взглянуть на человека под другим углом художественного зрения.

Продолжая «диалогическую линию» в развитии европейской художественной прозы, Достоевский создал новую жанровую разновидность романа – полифонический роман, новаторские особенности которого мы старались осветить в нашей работе. Создание полифонического романа мы считаем огромным шагом вперед не только в развитии романной художественной прозы, то есть всех жанров, развивающихся в орбите романа, но и вообще в развитии художественного мышления человечества. Нам кажется, что можно прямо говорить об особом полифоническом художественном мышлении, выходящем за пределы романного жанра. Этому мышлению доступны такие стороны человека, и прежде всего мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера его бытия, которые не поддаются художественному освоению с монологических позиций.

Список использованной литературы:

1. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание. – М.: Просвещение, 1983. – 478 с.
2. Достоевский Ф.М. Бесы. – М.: Правда, 1990. 704 с.
3. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы – М.: Детская литература, 1991. – 400 с.
4. Достоевский Ф.М. Дневник писателя. / «Дневник писателя: Избранные страницы». – М.: Современник, 1989.
5. Аверинцев С.С. Символ //Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т.– М.: Советская энциклопедия, 1991. Т.6. – Стб. 826–831.
6. Аскольдов С.Религиозно-этическое значение Достоевского// Достоевский. Статьи и материалы. Сб. I. – М.: Флинта: Наука, 2002.
7. Асмус. В.Ф. Избранные философские труды: В 2-х т. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1999. – Т.1.
8. Бамбуляк Г.В., Осмоловский О.Н. Трагедия своеволия (Образ Ставрогина) //Литература и время. М.: Художественная литература, 1997.
9. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1992.
- 10.Бахтин М. М. Собрание сочинений. – М.: «Русские словари», 1996.
11. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1999.
12. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи: концепция человека. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1997.
- 13.Бердяев Н.А. Великий инквизитор. /Властитель дум: Ф.М.Достоевский в русской критике конца XIX-начала XX века. – СПб.: Художественная литература, 1957.
- 14.Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского – М.: Современник, 1990.
15. Берковский А.Н. О русской литературе. – СПб.: Художественная литература, 1995.

- 16.Белик А.П. Художественные образы Ф.М. Достоевского. – М.: Художественная литература, 1994.
17. Бялый Г.А. Русский реализм конца XIX века. – СПб.: Наука, 1973.
18. Ветловская В.Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». – СПб.: Наука, 1997.
- 19.Волгин И.Л. Достоевский – журналист: «Дневник писателя» и русская общественность». – М.: МГУ, 1992.
- 20.Воронцов А. Достоевский и идеал человека. / Наш современник. – М.: Госполитиздат, 2001, №11.
21. Гинзбург Л. О литературном герое. – СПб.: Наука, 1999.
- 22.Гроссман Л.П. Достоевский-художник / Творчество Достоевского. – М.: Художественная литература, 1999. / http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0770.shtml
23. Гроссман Л. Стилистика Ставрогина (К изучению новой главы «Бесов»). – М.: Художественная литература, 1999.
24. Добролюбов Н.А. Русские классики. Избранные литературно-критические статьи. М.: Госполитиздат, 1990.
25. Долинин А.С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». – М.: Художественная литература, 1993.
26. Евнин Ф.И. Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1999.
27. Евнина Е.М. Западноевропейский реализм на рубеже XIX-XX веков. – М.: Наука, 1997.
28. Ерофеев В. Найти в человеке человека (Достоевский и экзистенциализм). – М.: Зебра Е, Эксмо, 2003.
- 29.Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на страницах столетий. – М.: Флинта: Наука, 2002.
30. Иванов В. Достоевский и роман-трагедия. – М.: Республика, 1994.

31. История русской литературы XIX века / Под ред. С. М. Петрова. – М.: Художественная литература, 1994.
32. Кирай Д. Два типа художественного мышления в русской литературе XIX века. – СПб.: Наука, 1994.
33. Лотман Л.М. Романы Достоевского и русская легенда. /Лотман Л.М. Реализм русской литературы XIX века. – СПб.: Наука, 1994.
34. Летопись жизни и творчества Ф.М. Достоевского в 3-х тт. Т. 2. / Составители: А. В. Архипова, И.А. Битюгова, и др. (ИРЛИ) – СПб.: Наука, 1999.
35. Мотылева Т.Л. Достоевский и мировая литература. – М.: Современник, 1999.
36. Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. – М.: Художественная литература, 1995.
37. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Художественная литература 1986. С. 128.
38. Назиров Р.Т. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. – СПб.: Наука, 1992.
39. Наседкин Н. Достоевский. Энциклопедия. – М.: Современник, 2003.
40. Поддубная Р.Н. Особенности художественной структуры романа Достоевского «Преступление и наказание». – М.: Русская литература, 1990.
41. Панков А. Разгадка М. Бахтина. – М.: Художественная литература, 1995.
42. Розанов В.В. О легенде «Великий инквизитор». / О великом инквизиторе: Достоевский и последующие. – М.: Мол. Гвардия, 1992.
43. Сараскина Л. «Бесы»: роман-предупреждение. – М.: Советский писатель, 1990.
44. Тарасов Б.Н. В мире человека. – М.: Современник, 1996.
45. Этов В.И. О художественном своеобразии социально-философского романа Достоевского. / Достоевский художник и мыслитель. – М.: Художественная литература, 1992.