

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ ВО «Ярославский государственный педагогический университет  
им. К.Д. Ушинского»

*На правах рукописи*

Гаврилова Лиана Анатольевна

**ДИАЛОГИЧНОСТЬ КАК ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ «ДНЕВНИКА  
ПИСАТЕЛЯ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук  
профессор **И.Ю. Лученецкая-Бурдина**

Ярославль

2016

## Оглавление

Введение.....	3
ГЛАВА 1. Теоретико-методологические подходы к осмыслению категорий диалогичности и диалога в литературоведении.....	24
ГЛАВА 2. Диалог как способ коммуникации автора с читателем в «Дневнике писателя».....	50
2.1. Диалог Ф.М. Достоевского с идентифицированными и неидентифицированными оппонентами: полемический аспект.....	51
2.2. Проповедование как диалог с читателем в ДП.....	62
2.3. Исповедальность как проявление диалогичности в ДП.....	67
2.4. Соотношение документального факта и художественного образа в диалоге Ф.М. Достоевского с читателем .....	77
ГЛАВА 3. Диалог-самосознание как автокоммуникация в «Дневнике писателя».....	97
3.1. «Чужое» слово в автокоммуникации: обращённость Ф.М. Достоевского к Евангелию и Богу как «высшему наадресату», литературной традиции, современной публицистике.....	98
3.2. Диалог-воспоминание в автокоммуникации в ДП.....	124
3.3. Диалог как образное понимание Ф.М. Достоевским проблемы самоубийства.....	133
ГЛАВА 4. Взаимодействие диалога с читателем и диалога-самосознания как основа художественно-публицистического единства «Дневника писателя».....	149
Заключение.....	164
Список литературы.....	170

## Введение

«Дневник писателя» (далее в тексте – ДП – *Л.Г.*) – произведение, являющееся одной из вершин художественного гения Ф.М. Достоевского. В последние десятилетия этому тексту уделяется особенно пристальное внимание, что связано с общей актуализацией религиозных и философских воззрений писателя, а также с интересом современного литературоведения к диалогу как особой форме научного познания.

В разные годы к ДП обращались многие отечественные исследователи. Это, прежде всего, В.В. Борисова, В.В. Виноградов, В.П. Владимирцев, И.Л. Волгин, Г.Д. Гачев, А.В. Денисова, В.А. Десницкий, В.Н. Захаров, Т.В. Захарова, Л.М. Розенблюм, В.А. Туниманов, Г.М. Фридлиндер и др. В зарубежном достоевведении ДП также осмысливается. Исследователи обращаются преимущественно к малой прозе этого издания. Среди авторов работ – Т. Киносита, М. Напас, J. Frank, L. Knapp, G. S. Morson и др. учёные. С начала 2000-х годов в России вышел в свет ряд научных монографий и диссертаций, в которых с разных позиций предпринято рассмотрение ДП. Среди авторов этих трудов – Л.А. Артамонова (2015), В.И. Габдуллина (2013), Ф.А. Ермошин (2009), О.В. Короткова (2000), А.А. Никитин (2010), Г.С. Прохоров (2013), Н.А. Тарасова (2011), В.В. Щурова (2005). Обзор спектра научных работ (монографий, диссертаций и статей), посвящённых ДП, показывает то, что у исследователей – различные подходы к его изучению. Их интересуют выражение в ДП художественного мышления Ф.М. Достоевского, проявление в этом тексте творческого метода и индивидуального стиля писателя. Исследуются историко-биографический, идейно-философский аспекты ДП, изучаются его рукописные и печатные источники. В сфере научного внимания – природа дискурса ДП, его жанровая проблематика: учёных интересуют как жанровая специфика ДП в целом, так и оригинальность входящих в него малой прозы, публицистики, литературной критики. Исследователи

обращаются к коммуникативной и рецептивной проблематике. Изучаются различные аспекты художественного мира ДП: тематика и проблематика, мотивный ряд, специфика образности, проблема достоверности фактов, межтекстовые взаимосвязи. Материалом для разработки научных проблем являются как отдельные публицистические и художественные тексты ДП, так и произведение в целом. В обозначенных областях исследований значимы труды Е.А. Акелькиной, В.В. Борисовой, В.В. Виноградова, И.Л. Волгина, В.И. Габдуллиной, А.В. Денисовой, Ф.А. Ермошина, В.Н. Захарова, Т.В. Захаровой, Ю.Ф. Карякина, А.В. Матюшкина, Р.Н. Поддубной, Г.С. Прохорова, Л.М. Розенблюм, К.А. Степаняна, Б.Н. Тарасова, Н.А. Тарасовой, В.А. Туниманова, П.Е. Фокина, В.В. Щуровой. Совокупность вариантов научного видения показывает то, что в ДП оригинально выразилась специфика творческого мышления Достоевского-художника и публициста. **Научная проблема** в данном случае заключается в определении принципов, обеспечивающих структурное и смысловое единство ДП. На наш взгляд, исследование *диалогичности* в ДП позволит сделать шаг в научном осмыслении его дискурсивной природы. Согласно нашей научной **гипотезе**, *диалогичность* – это определяющий принцип организации ДП Ф.М. Достоевского. Диалогические отношения лежат в основе архитектоники ДП, что позволяет рассматривать его как эстетическую целостность. Исследование композиции текста ДП даёт возможность трактовать его как структурное единство.

Необходимость исследования ДП с позиции *диалогичности* вытекает из художественных установок самого Ф.М. Достоевского. К созданию ДП он шёл долго. Достоевский с самого начала работы над ДП акцентировал его отличие от образцов предшествующего опыта. В письме Вс. С. Соловьёву от 11 января 1876 г. Достоевский пишет: «<...> это <...> совершенный **дневник** в полном смысле слова, то есть отчёт о том, что наиболее меня заинтересовало лично, – тут даже каприз» (29, II; 73) (В круглых скобках здесь и далее – цитирование по изданию: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах. – Л.: Наука, 1972 – 1990. Арабскими цифрами в скобках указывается номер соответствующего тома

и, через точку с запятой, страниц. Для томов 28–30, через запятую римской цифрой, указывается номер полутома. Цитаты из ДП в диссертации даются курсивом. Слова, которые Достоевский выделяет курсивом, в диссертации выделены жирным курсивом – *Л.Г.*). Слово «дневник» Достоевский акцентирует. Оно символизирует дискурсивную парадоксальность ДП: во-первых, обращённый к себе интимно-личный текст, сохраняя рефлексивный характер, переходит в иное качество: оборачивается сочинением, обращённым к широкой аудитории; во-вторых, выходит текст в виде моножурнала.

На приоритет литературного начала над публицистическим в ДП Достоевский указывает в письме к П.А. Исаеву от 7 января 1876 г.: «Я никакого журнала не издаю, я хотел бы издавать сочинение и, не имея к тому средств, думаю издать по подписке» (29, II; 71). Достоевский подчёркивает: тип издания и его жанровая форма принципиально различаются. По словам писателя в письме к Х.Д. Алчевской от 9 апреля 1876 г., форма ДП им уяснялась в процессе работы (29, II; 78). Это подтверждает и Г.М. Фридендер (Комм., 22; 265). В объявлениях о подписке на ДП Достоевский также называет этот текст сочинением, т.е. не совокупностью самостоятельных выпусков, а «книгой, написанной одним пером» (22; 136), изложением всего пережитого, боговдохновенного и охваченного авторским художественным видением, что можно читать и многократно перечитывать. Достоевский неоднократно подчёркивает в фельетонах ДП то, что в руках читателя – произведение именно писателя, а не журналиста (22; 17). В объявлении о подписке на ДП 1881 г. Достоевский это акцентирует. Он пишет название жанра с заглавной буквы: «Это не журнал, а именно Дневник <...>» (27; 41). Очевидно, что, задумав и осуществив ДП, Достоевский обратился к новой форме диалога с читателями, художественного осмысления окружающей жизни и собственного внутреннего мира.

Обращаясь к рассмотрению степени научной разработанности обозначенной нами проблемы, прежде всего, отметим следующее. На протяжении десятков лет существует расхождение позиций исследователей творчества Достоевского в вопросе организации материала в ДП. Во-первых, одни полагают,

что это моножурнал с фрагментарным построением, т.е. автором объединены отдельные художественные и публицистические тексты, другие считают, что ДП – единый текст. Во-вторых, среди исследователей нет согласия в отношении вида основного дискурса ДП. М.М. Бахтин в работе «Проблемы творчества Достоевского» отмечает в ДП художественное начало: «Всюду его мысль пробирается через лабиринт голосов, полуголосов, чужих слов, чужих жестов. Он нигде не доказывает своих положений на материале других отвлеченных положений, не сочетает мыслей по предметному принципу, но сопоставляет установки и среди них строит свою установку» (Бахтин 2000: 67). В работе «Дополнения и изменения к "Достоевскому"» М.М. Бахтин отмечает близость ДП к публицистике: «Идеи Достоевского вне романа (в публицистических статьях во “Времени”, “Эпохе”, “Гражданине”, “Дневнике писателя”) звучат совершенно иначе, чем аналогичные идеи в самом романе» (Бахтин 2002: 303). На наш взгляд, особенность бахтинского понимания ДП объясняется тем, что учёный занимался исследованием поэтики Достоевского преимущественно на основе его романов, уделяя ДП лишь сопутствующее внимание. При этом в толковании учёного есть указание на проявление в ДП художественного и публицистического начал, находящихся в диалоге.

Толкование ДП как сборника различных текстов одного автора вызрело исторически: современники недооценили новаторство Достоевского. По воспоминаниям М.А. Александрова, читающая аудитория сразу почувствовала отличие ДП от типичных для того времени дневников, увидела, что «это не хроника событий, а глубоко продуманное, авторитетное, руководящее слово великого общественного деятеля» (Александров 1990: 279). Уловив гражданский посыл Достоевского, живо отреагировав на него, скептически настроенная литературная общественность отождествила тип издания ДП с жанровой формой: одни решили, что это журнал в беллетристической форме, другие посчитали, что Достоевский предложил аудитории «настоящий дневник, проявляющий все особенности его писательской физиономии <...>» (Цит. по: Комм., 22; 289).

В литературоведении интерпретация ДП как *моножурнала*, отличающегося

фрагментарным построением, более характерна для *раннего этапа* его изучения. Так, в 1920-е годы В.А. Десницкий говорил о приоритете в ДП публицистического начала, а о художественных текстах в нём писал лишь как об иллюстрациях к мыслям автора (Десницкий 1929: 1–24). Долгое время ДП был в научном отношении, по выражению И.Л. Волгина, «абсолютной *terra incognita*. С 1929 г. (первое и последнее – до выхода Полного собрания сочинений – советское издание "Дневника") историки литературы тщательно обходили его стороной» (Волгин 2011: 10). В 1972 году В.А. Туниманов писал: «"Дневник писателя" – и не дневник, и не журнал, то есть это и то, и другое; публицистические статьи перемежаются воспоминаниями, записями дневникового характера, вдобавок время от времени появляются рассказы и картинки» (Туниманов 1972: 205). Отстаивают такую точку зрения некоторые исследователи, занимающиеся изучением ДП с точки зрения журналистики. Так, В.П. Владимирцев пишет о том, что «"Дневник писателя" за 1876–1877 годы можно определять по реестру жанров масс-медиа двойко: газетожурнал или журналогазета» (Владимирцев 1998: 17). Дефиниция учёного связана с его акцентом на желании Достоевского в ДП стать ближе к читающей публике, что позволяла сделать только общественно-политическая газета (Там же 1998: 17). На наш взгляд, В.П. Владимирцев, обращает внимание на внешнюю сторону издания Достоевского, недооценивая сложность авторского замысла и разноуровневую смысловую наполненность ДП. Можно сказать, что толкование ДП как текста с фрагментарным построением недостаточно обосновывается исследователями, а потому неубедительно.

Идентификация ДП как *структурного единства особого рода* для исследователей этого издания более характерна: находит выражение в целом ряде научных работ и статей. Выявляя элементы, обеспечивающие тесную взаимосвязь текстов ДП, учёные определяют соотношение в нём публицистического, художественного и дневникового дискурсов, изучают его жанровую форму. Позиции их различны и не всегда однозначны. Так, Л.М. Розенблум, исследовавшая записные книжки и тетради Достоевского, с одной стороны, называет этот текст журналом (Розенблум 1981: 15), с другой – подчёркивает, что

это пример «нового публицистического жанра, названного "Дневник писателя"» (Там же 1981: 54). Исследователь считает, что это «своеобразное, глубоко оригинальное создание Достоевского» (Там же 1981: 22), в котором выразилось «нерасторжимое единство личного и общего» (Там же 1981: 52). Л.М. Розенблюм пишет о соединении в ДП дневникового и публицистического начал, объясняя его спецификой мышления Достоевского: ему «трудна была необходимость прямого монологического выражения своих мыслей и чувств» (Там же 1981: 15). Исследователь указывает на то, что природа дискурса обусловлена диалогичностью мышления писателя. Л.С. Дмитриева определяет ДП как «единоличный журнал-дневник» (Дмитриева 1969: 25) и «синтез единоличного журнала в духе XVIII века и жанра романа-исповеди» (Там же 1969: 35).

Более распространено в научной среде толкование ДП как текста синкретичного, возникшего на основе *тесного диалога публицистического и художественного дискурсов*. При этом в работах иногда употребляется термин «моножурнал», но уже применительно не к жанру, а к типу издания ДП (Борисова 2011: 7). В.В. Борисова и Л.Р. Бакирова (Бакирова 2010) подчёркивают «неслиянную и нераздельную» связь малой прозы с публицистическим контекстом в ДП (Борисова 2011: 7). На более значимую роль публицистического дискурса в ДП как единстве указывают А.А. Никитин, О.В. Короткова, Ф.А. Ермошин, В.В. Щурова, Л.В. Михайлова. Например, А.А. Никитин называет ДП образцом «книги публициста» как особого вида «массово-публицистической книги» (Никитин 2010: 5). Исследователь относит ДП к публицистическим произведениям (Там же 2010: 5) и рассматривает его в контексте исторического развития русской литературы и журналистики (Там же 2010: 4). Близко к этой позиции и мнение О.В. Коротковой. Исследователь говорит о феномене ДП как об «особой текстовой реальности, самостоятельном типе текста, не изоморфном другим произведениям Достоевского» (Короткова 2000: 6–7). Она подчёркивает, что совокупность текстов, входящих в ДП, составляет его целое, исследует этот макротекст как единую структуру с точки зрения стратегий речевого поведения Достоевского (Там же 2000: 8–9). Однако, сосредоточившись на исследовании



публицистики в ДП, О.В. Короткова определяет ДП в целом как «публицистический феномен», относящийся к русской журнальной традиции XIX в. (Там же 2000: 22). Созвучна названному и интерпретация ДП, предложенная в диссертации Ф.А. Ермошина, исследующего публицистический дискурс Ф.М. Достоевского 1870-х годов на материале ДП. Ф.А. Ермошин называет ДП публицистическим произведением (Ермошин 2009: 235), однако говорит о художественно-документальной форме «публичного дневника» (Ермошин 2009: 4, 235), его художественном целом (Ермошин 2009: 7). Исследуя специфику текста ДП, Ф.А. Ермошин выстраивает типологию моделируемых читателей в ДП, изучает соотношение статусов повествующего лица и аудитории. В данном случае мы видим стремление осмыслить творение Достоевского, прежде всего, с позиции его гражданских устремлений.

Толкование ДП как *структурного единства, в котором преобладает художественный дискурс*, происходит принципиально с другой позиции: сторонники такого варианта прочтения видят в Достоевском, прежде всего, художника, не просто описывавшего текущие события и высказывавшего свою идейную позицию, но видевшего в каждом факте жизни весь спектр глубинных противоречий бытия. Такой подход, на наш взгляд, более соответствует пониманию самого Ф.М. Достоевского. Он же поддерживается интерпретацией ДП, сделанной В.В. Розановым. Философ в своей работе, посвящённой «Легенде о Великом Инквизиторе», определил произведение Достоевского как «новую, своеобразную и прекрасную форму литературной деятельности, которой в будущем, во все тревожные эпохи, вероятно, еще суждено будет играть великую роль» (Розанов 2014: 22). Ощущение философом особенности литературного дискурса в ДП, его переосмысление даже мотивировало В.В. Розанова к созданию книги «Опавшие листья».

Для *современного этапа* изучения ДП более характерно толкование его как *явления искусства*. На близость художественных приёмов в ДП и романах Достоевского обращает внимание Г.М. Фридендер. Он пишет о том, что ДП разнообразен по содержанию, но «от начала до конца сцеплен единым авторским

"голосом", единым дыханием и интонацией: обращаясь к отдельным, внешне разрозненным фактам русской и западной жизни и к несходным между собою их сферам, автор стремится раскрыть их общие "концы" и "начала", обнаружить связующие их внутренние нити, общий глубинный философский смысл» (Цит. по: Комм., 22; 265). Фридлиндер пишет: «<...> подлинная суть "Дневника писателя" состоит не в механическом объединении <...> жанров, а в том, что, используя их в соответствии с общими задачами "Дневника", Достоевский строит на этой основе особый, оригинальный жанр, образующий неповторимое художественное единство» (Цит. по: Комм., 22; 279). Учёный акцентирует взаимосвязь принципа организации материала в ДП с коммуникативными установками его автора.

Сегодня среди интерпретаторов ДП как *произведения* – такие учёные, как И.Л. Волгин, А.В. Денисова, В.Н. Захаров, Т.В. Захарова, Г.С. Прохоров, Л.Н. Синякова, К.А. Степанян, Е.А. Федорова (Гаричева), П.Е. Фокин, Г.М. Фридлиндер. И.Л. Волгин пишет: «<...> публицистические моменты "Дневника" как бы "вдвинуты" в его художественную структуру и сами являются частью последней. Даже будучи лишёнными в ряде случаев самостоятельного художественного значения, они находят свое место в общем художественном контексте, обнимаются общей художественной идеей и в конечном счете "работают" на нее» (Волгин 1978: 158). Учёный отмечает, что Ф.М. Достоевский реализовался в ДП не как романист, но внёс в это произведение формы романного мышления (Волгин 2011: 11).

В.Н. Захаров подчёркивает то, что публицистика Достоевского в ДП – «художественная», «сочинённая» (Захаров 2013: 402). Далее учёный говорит о базовой фельетонной основе ДП, отличительными особенностями которой являются фельетонный стиль, установка на диалог автора и читателя, свободная композиция, учительство и проповедь в системе отношений «pro et contra», романизация факта (Захаров 2012: 195). Однако на этой базе, по словам исследователя, под пером Достоевского «возникает своего рода роман фельетониста, который раскрывает творческую и гражданскую жизнь автора, событие автора и читателя в истории» (Там же 2012: 195–196). Его *общая идея*, по

мысли учёного, высказывается самим Ф.М. Достоевским (Захаров 2013: 399). Писатель это делает в декабрьском номере ДП: *«Главная цель "Дневника" пока состояла в том, чтобы по возможности разъяснить идею о нашей национальной духовной самостоятельности и указывать её, по возможности, в текущих представляющихся фактах»* (24; 61). Оригинальность позиции В.Н. Захарова состоит в том, что, подтверждая наличие в ДП художественного и публицистического начал, ведя речь о единстве и структурности произведения, он говорит о «романизации жанра» (Захаров 2012: 195). Благодаря этому художественное начало охватывает собой публицистическое, не отменяя его.

Г.С. Прохоров, опираясь на предложенное В.Н. Захаровым понимание фельетонов в ДП как художественных, обращается к более детальному рассмотрению «художественной публицистики». В результате выделяет три её типа: языковую «живописную публицистику», «документальную художественную прозу», насыщенную прототипами, и «художественно-публицистические единства» – «произведения, в которых в соответствии с изначальной авторской интенцией эмпирический мир предстает как имеющий в своей глубине эстетический характер» (Прохоров 2013: 13). Учёный пишет: «Художественно-публицистические единства существуют как особое взаимодополнительное целое» (Там же 2013: 12). Согласно утверждению Г.С. Прохорова, ДП Достоевского является одним из «наиболее завершенных примеров художественно-публицистического единства» (Там же 2013: 9) как литературной формы. Безусловным литературоведческим достижением в работе Г.С. Прохорова является то, что принадлежность к литературе такого явления как художественно-публицистическое единство, примером которого является ДП Ф.М. Достоевского, доказывается и теоретически закрепляется. Труд Г.С. Прохорова «венчает» развитие научной мысли в части идентификации текста ДП как литературного. Для сторонников такого прочтения ДП вывод Г.С. Прохорова становится значительным аргументом в давней полемике с интерпретаторами ДП как текста, в котором преобладает публицистика. Применительно к нашей работе исследование Г.С. Прохорова ценно, прежде всего, тем, что учёный указывает на

композиционно-архитектоническую цельность ДП, основой которой является принцип двойственной дополнительности (Там же 2013: 9), который можно толковать как проявление диалогичности. Г.С. Прохоров подчёркивает: «Все композиционные и архитектурные категории <...> произведения реализуют напряжённый фактически-эстетический переход» (Там же 2013: 9–10). В частности, в ДП «композиционные элементы, принадлежащие художественному и публицистическому полюсам, находятся в условиях напряженного, но неразрывного единства» (Там же 2013: 9–10).

Точке зрения Г.С. Прохорова созвучна позиция А.В. Денисовой, идентифицирующей ДП как «произведение, синтетическое по своему характеру, художественно-публицистическое по своей природе» (Денисова 2003: 39). На исследование Г.С. Прохорова опирается и Л.А. Артамонова, определяющая ДП как «единое, целостное художественно-документальное произведение, скрепленное творческой задачей писателя, а именно: стремлением обнаружить в многообразном потоке случайных фактов и явлений русской жизни сущностное, человечески типическое, национально устойчивое, антропологическое» (Артамонова 2015: 6). Отмеченная нами неоднозначность идентификации дискурса ДП в научной среде говорит о перспективности дальнейших поисков определяющих его доминант. Поэтому подход с точки зрения *теории диалога* при выявлении специфики этого текста, заявленный ещё М.М. Бахтиным при исследовании романной поэтики Достоевского и применяемый исследователями при изучении ДП, нам видится перспективным.

К исследованию оригинальности текста ДП Достоевского с точки зрения *диалога* в том или ином его проявлении обращались и обращаются многие исследователи бахтинской школы. Среди авторов работ – И.Л. Волгин, Ю.Ф. Карякин, В.Н. Захаров, Г.С. Прохоров, В.И. Габдуллина, А.В. Денисова, Е.А. Гаричева (Федорова). Учёные рассматривают диалогические отношения в ДП с разных позиций.

И.Л. Волгин, останавливаясь на своеобразии *общения* Достоевского в ДП с *читателем*, пишет о том, что этот текст был «актом публичного собеседования,

предметом достаточно тонкой литературной игры» (Волгин 2013: 27). По замечанию И.Л. Волгина, ДП «обладал собственной сверхзадачей, позволяющей рассматривать его как некий единый текст» (Там же 2013: 28). Учёный подчёркивает, что разноречивой в публичных оценках ДП обусловлен необычной эстетической природой этого текста (Там же 2013: 28). Её важной характеристикой является то, что Достоевский использует недосказанность (намёки, парадоксы): не говорит «самого последнего слова» (Там же 2013: 37). Это стимулирует развитие авторской мысли и обеспечивает читательскую заинтересованность, построение активного диалога с аудиторией.

Ю.Ф. Карякин, говоря о *диалоге* Достоевского с читателями в разных текстах ДП, подчёркивает, что слово автора – звучащее. Рассматривая речь о Пушкине, которая была «финалом всей симфонии Достоевского, финалом всего его творчества» (Карякин 2009: 543), Ю.Ф. Карякин пишет: «Это звучащее слово было звучащей, говорящей душой Достоевского. Оно было насквозь *исповедальным*, и исповедальность эта не только сознавалась слушателями, сколько *непосредственно чувствовалась*. На их глазах творилось гениальное художественное произведение, и они слышали, как оно творилось» (Там же 2009: 541). Ю.Ф. Карякин указывает на «невыразимую силу живого, искреннего слова, живой речи, прямо обращённой к слушателям», её способность «единить людей <...> душевно и духовно» (Там же 2009: 541). С этим исследователь связывает большой интерес аудитории к ДП. Выражение мысли Достоевского в разных видах дискурса, взаимосвязь которых обеспечивает уникальность ДП, отмечается Ю.Ф. Карякиным, однако не является предметом специального изучения.

Акцентированное Ю.Ф. Карякиным звучащее слово у Достоевского также отмечается в работах Ю.И. Селезнёва («слово воплощённое») (Селезнёв 1980: 323), А.В. Денисовой (Денисова 2013: 215), Е.А. Гаричевой (Федоровой) (Гаричева 2011). В частности, Е.А. Гаричева изучает голосовой аспект речевого поведения героев произведений Ф.М. Достоевского, опираясь на понимание слова звучащего как генетически восходящего к устному слову Бога (Там же 2011: 11–12). Это указывает на историческую связь ДП Достоевского с традицией

древнерусской словесности, отличающейся ориентированностью на устную речь. Для исследования своеобразия диалога автора с читателями для нас также значимы работы, в которых обращается внимание на такие его характеристики, как исповедальность, проповедничество и полемичность. Например, Л.М. Розенблюм акцентирует исповедь как неотъемлемую часть ДП (Розенблюм 1981: 54). В.Н. Захаров пишет о спорах автора ДП с оппонентами (Захаров 1985: 194–196) и его исповедальном слове (Захаров 2013: 409). Ф.А. Ермошин говорит споре Достоевского с оппонентами как жанрообразующем начале ДП (Ермошин 2009: 23). На проявления в ДП исповеди и проповеди указывают Г.Д. Гачев (Гачев 1996: 60–66) и В.К. Кантор (2007). О ДП как об особой свободной, гибкой лирической форме – полу-исповеди, полу-дневнике – пишет и К.В. Мочульский (Мочульский 1995: 457). Эти характеристики диалога показывают широту намерений Достоевского в отношении аудитории.

В.И. Габдуллина, говоря о литературно-критическом дискурсе в ДП, подчёркивает «литературоцентричность» и «саморефлексивность» этого текста (Габдуллина 2013: 16), настрой автора на внутренний диалог. При этом исследователь отмечает, что обращённость к литературному «чужому» слову для Достоевского была средством решения главной задачи – «*высказываться*» по всем важнейшим вопросам современности» (Там же 2013: 17), т.е. осмыслять текущее. В.И. Габдуллина, ведя речь о диалоге Достоевского с читателем, останавливается на соотношении в слове писателя анализа и самоанализа. Однако эти проявления диалогичности в монографии рассматриваются в аспекте сугубо литературно-критической деятельности, в качестве материала берутся выпуски ДП разных лет. На наш взгляд, разновекторность и одновременно стройность художественного мышления Достоевского могут раскрыться полнее при анализе ДП за один год, т.е. как единой книги за год.

А.В. Денисова указывает на *двунаправленность диалога* в ДП: писатель «обращался ко всем русским гражданам со своим словом много пережившего человека и мыслителя, мучительно стремящегося в диалоге с людьми (и с самим собой) найти ответы на «жгучие вопросы современности» (Денисова 2013: 214).

Исследователь называет *диалогичность* в ДП, с одной стороны, «дневниковой, поскольку, размышляя о «жгучих вопросах современности», Достоевский всегда пытался обрести собственное понимание своего пути, своего слова, своей позиции. Это был диалог с самим собой: иногда со своим прошлым <...>; часто происходила корректировка собственной позиции – в связи с новыми обстоятельствами; подчас это были своеобразные "разъяснения" – для других, – но и для себя, в первую очередь» (Там же 2013: 222). С другой стороны, *диалогичность* в ДП, подчёркивает А.В. Денисова, «имеет и чисто "литературную ипостась". Она проявляется в своеобразном повторении одних и тех же "малых жанров" внутри произведения. При этом каждый раз "малый жанр" наполняется другой тематикой и другой проблематикой, но каждый раз происходит переключка и по форме, и по содержанию» (Там же 2013: 223). Соотнесение в памяти читателя повторяемых отрывков «помогает проявить позицию автора для читателя и таким образом включается в диалог» (Там же 2013: 223). «Повторяемость этих малых жанров каждый раз обозначает семантические приращения в идеологическом сюжете "Дневника..."» (Там же 2013: 223). Таким образом, отмечает исследователь, ДП «предстаёт как открытая коммуникативная система, внутри которой высказывания осуществляются по законам не только публицистического, но и художественного дискурса, а он в свою очередь через формы осуществления художественной образности связан с институциональными началами литературы» (Там же 2013: 219–220).

Г.С. Прохоров, проанализировав ДП с точки зрения эстетического объекта, пишет о *диалоге как творчестве*: «Лик автора-творца – это лик соавтора, приоткрывающего в своем творческом акте замысел «другого», абсолютного Творца» (Прохоров 2013: 10). В таком сотворчестве в качестве элемента эстетического завершения формируется творческий хронотоп: «"увиденное" ("описанное", "понятое") и "порожденное" предстают как находящиеся в неслиянно-нераздельном взаимодополнительном единстве» (Там же 2013: 10). Учёный подчёркивает, что повествование в ДП как образце художественно-публицистического единства «организовано от лица, эстетически отличного от

биографической фигуры автора. В то же время повествователь не есть созданная ex nihilo речевая функция, но эманация автора, сохраняющая доступ к жизненному опыту автора, так что повествование протекает в зоне "одержимости героя автором" (М.М. Бахтин)» (Там же 2013: 10). Г.С. Прохоров также указывает на то, что «повествователь художественно-публицистических единств наделен чертами, роднящими его с рассказчиком (например, экспилированность), но в то же время – и чертами образа автора (например, способность говорить о произведении)» (Там же 2013: 10). Г.С. Прохоров также пишет о диалогической соотнесённости в «изображённом» «эмпирически наличного (факта) и могущего быть (эстетического объекта)» (Там же 2013: 10). Рассматривая композицию ДП, Г.С. Прохоров пишет об организации в нём материала диалогической «последовательностью дескрептивных, интерпретирующих компонентов (фактографическое описание, ментатив, экземпела) и компонентов художественных (фикциональная вариация, прорицание, воспоминание)» (Там же 2013: 10). Учёный также отмечает, что художественно-публицистическое единство (и ДП как его пример) «образовано сложной системой координации голосов <...>, в которой речь Публициста предстает <...> как одно из высказываний, в лучшем случае – своя-чужая речь» (Там же 2013: 11). Подход Г.С. Прохорова показывает разные виды диалогических отношений в ДП, обеспечивающих единство текста.

В выводах исследователей для нас особенно значимо утверждение сходства диалога в ДП и романах Достоевского. Одним из первых о нём сказал В.Б. Шкловский: «То, что называется полифоничностью романов Достоевского, их многоголосность при отсутствии авторского решения вызвана тем, что противоречия автором познаются, но решения этих противоречий автором не достигается. Поэтому автор как бы прячется за своих героев. В публицистической статье он прячется за цитату, с которой спорит» (Шкловский 1974: 265). Говоря о публицистике в ДП, Шкловский пишет о звучании в слове автора «непримиренных голосов» (Там же 1974: 341), отмечает, что речь Достоевского «обусловлена противоречивыми моментами осознания жизни» (Там же 1974:



341). На наш взгляд, к фельетонам в ДП это особенно справедливо отнести: они имеют художественный характер, на что указывают ряд исследователей: В.Н. Захаров (2003), Г.С. Прохоров (2013, №1 (21)), Е.К. Рева (2009), В.А. Викторovich (2013), С.С. Шаулов (2013) и др. Мысль В.Б. Шкловского поддерживает К.А. Степанян. Он пишет: «"Дневник" построен по тому же подлинно диалогическому принципу, что и романы Достоевского – то есть направлен на создание для читателя такой свободы (возможно, даже большей, чем тот обладал – или осознавал – прежде), которая позволила бы увидеть всю глубину и значительность собственной духовной самости, готовность к братскому диалогу с автором и внутреннюю красоту этого диалога» (Степанян 2010: 89–90). Исследователь указывает на то, что диалогический принцип Достоевского сочетает в себе установки на диалог с читателем и рефлексивность.

Анализ позиций учёных показывает, что целостного рассмотрения ДП 1876 г. с позиции диалогичности авторского мышления, его творческих установок, выражающихся в разных видах диалога, пока не предложено. Сделать это нам представляется перспективным: исследование позволит глубже понять всю совокупность намерений Достоевского, своеобразие их комплексной реализации в тексте и оригинальность построения ДП.

**Актуальность диссертации** определяется тем, что она выполнена в русле тенденций изучения ДП Ф.М. Достоевского как структурного единства и явления искусства. Актуальность исследования обусловлена возросшим интересом в литературоведении к изучению авторских коммуникативных установок как структурной доминанты ДП. Значимость диссертации подчёркивается ориентированностью современного литературоведения на исследование литературного произведения как текста открытого, существующего в широком литературном и культурном контекстах, на изучение диалогической природы литературного творчества, способов выражения мировидения автора в произведении, а также на выявление факторов действенности авторского слова.

**Цель работы** состоит в выявлении особенностей художественного мышления Ф.М. Достоевского в ДП и рассмотрении способов построения

диалога в этом произведении.

**Задачи диссертационного исследования:**

I Изучить подходы к категориям диалогичности и диалога в современном литературоведении, обосновать методологическую базу для научного исследования ДП Ф.М. Достоевского.

II Проанализировать специфику организации диалога автора с читателями в ДП с целью выявления спектра коммуникативных установок.

III Исследовать своеобразие построения диалога-самосознания автора в ДП с целью выявления творческих интенций Ф.М. Достоевского.

IV Рассмотреть соотношение диалога с читателем и диалога-самосознания в ДП и охарактеризовать механизмы их взаимодействия с целью уточнения особенностей художественного мышления Достоевского.

**Объектом** исследования является диалогичность художественного высказывания Ф.М. Достоевского в ДП.

**Предметом** исследования являются способы организации диалога в ДП.

В качестве основного **материала исследования** взяты выпуски ДП за 1876 г. В это время ДП сложился как тип издания. Мы полагаем, что в ДП 1876 г. Ф.М. Достоевский впервые в полной мере смог реализовать свой художественный замысел.

**Теоретико-методологическую основу работы** составили:

– исследования, в которых изучается категория диалогичности (М.М. Бахтина, Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпы, В.Е. Хализева и др.);

– труды отечественных и зарубежных учёных, в которых разрабатывается теория диалога (М.М. Бахтина, М. Бубера, А. Ковача, Ю.М. Лотмана, М. Медарич, А.Д. Степанова, В.И. Тюпы, И.В. Фоменко и др.);

– работы литературоведов, посвящённые проблематике диалога в ДП (И.Л. Волгина, В.И. Габдуллиной, Е.А. Гаричевой (Федоровой), Г.Д. Гачева, А.В. Денисовой, В.Н. Захарова, Ю.Ф. Карякина, Г.С. Прохорова, Ю.И. Селезнёва, К.А. Степаняна и др.);

– научные труды, в которых сформулированы основные подходы к

организации материала в художественном произведении, в том числе – в ДП Ф.М. Достоевского (М.М. Бахтина, И.Л. Волгина, В.И. Габдуллиной, А.В. Денисовой, В.Н. Захарова, Г.С. Прохорова, Л.М. Розенблюм, А.Д. Степанова, В.А. Туниманова, В.И. Тюпы, Г.М. Фридлиндера и др.);

– труды исследователей жизни и творчества Ф.М. Достоевского (М.М. Бахтина, И.Л. Волгина, Л.П. Гроссмана, В.Д. Днепрова, Вяч. И. Иванова, Т.А. Касаткиной, Н.Г. Михновец, К.В. Мочульского, К.А. Степаняна, Н.А. Тарасовой, Б.Н. Тихомирова, В.Б. Шкловского и др.).

**Методы исследования.** В работе использован комплексный подход к анализу ДП. Он включает филологический анализ, интертекстуальный анализ и структурный анализ текста.

Таким образом, **научная новизна** исследования заключается в следующем:

– текст ДП 1876 г. впервые рассматривается с точки зрения творческих задач Ф.М. Достоевского, выраженных в диалоге с читателем, включающем полемику, дискуссию, диалог-проповедь, диалог-исповедь, диалог как образное воздействие, и в диалоге-самосознании, включающем диалог с Евангелием, литературной традицией и публицистикой, диалог-воспоминание и диалог как образное понимание;

– композиционная форма ДП 1876 г. впервые представляется как двунаправленный диалог: автор обращён к читателю и «к себе самому» (М.М. Бахтин);

– впервые системно исследована дискурсивная природа текста ДП как художественно-публицистического единства на основе трёх типов слова: звучащего (М.М. Бахтин, Ю.Ф. Карякин), публицистического и художественного. В работе показано художественное преобразование звучащего слова в публицистическое и художественное в рассказах и фельетонах.

**Теоретическая значимость** работы состоит в том, что выявлено соотношение художественного и публицистического дискурсов в литературном произведении, представлена классификация видов диалога с точки зрения коммуникативных стратегий автора, позволяющая рассматривать литературное

произведение как открытую структуру. В диссертации дана характеристика художественно-публицистического единства ДП с точки зрения диалогичности, актуальная для изучения этого произведения в контексте творчества Ф.М. Достоевского. В работе научно обоснована необходимость и перспективность исследования литературных произведений, имеющих в основе публицистический и художественный дискурсы, с позиции разных видов диалога.

**Практическая значимость** исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы при разработке таких вузовских курсов, как «История русской литературы», «Введение в литературоведение», «Теория литературы»; подготовки спецкурсов и спецсеминаров по творчеству Ф.М. Достоевского, практикумов по интерпретации художественного текста, теории и практике коммуникации. Результаты исследования могут применяться в школьной практике преподавания русской литературы.

**Личный вклад** автора в исследование ДП заключается в определении целей, задач, объекта и предмета исследования, разработке структуры диссертации, обосновании продуктивности использованных исследовательских алгоритмов. Полученные лично диссертантом выводы существенно дополняют и уточняют выработанное исследователями представление о специфике проявления диалогичности, способах организации диалога и коммуникативных стратегиях автора в ДП.

Нами формулированы **положения, выносимые на защиту:**

1) *Диалогичность* как базовое понятие литературоведения является онтологической категорией и характеристикой природы слова, которое внутренне диалогично. Диалогичность определяет мировидение Ф.М. Достоевского, характеризует его творческое мышление и является основополагающим принципом организации ДП. *Диалогичность* воплощается в *диалоге* как композиционной форме ДП.

2) «Чужое» слово в произведении Достоевского представлено как ценностно-иерархичное: *евангельское слово* для Ф.М. Достоевского «родное» (Вяч. И. Иванов), близкое «своему»; *литературное «чужое» слово* (тексты А.С.

Пушкина, Н.В. Гоголя, И.В. Гёте, Ф. Рюккерта, Н.А. Некрасова, А.И. Герцена) имеет эстетико-этическую ценность; *читательское и публицистическое «чужое» слово* (тексты критиков Гаммы, Авсеенко, Энпе, другие газетные публикации, стенограммы судебных речей адвокатов, письма) обладает относительной ценностью.

3) В ДП Ф.М. Достоевского выделяются *два ведущих вектора диалога*, субъектом которого является автор: внешний и внутренний (диалог-самосознание). *Диалог Ф.М. Достоевского с читателем* посвящён общественно-идеологической, этической и эстетической проблематике. Он включает полемику, дискуссию, диалог-проповедь, диалог-исповедь, диалог как образное воздействие. *Диалог-самосознание Ф.М. Достоевского* связан с фактами и событиями текущей жизни. Он строится посредством обращения автора к Евангелию и Богу как «высшему наадресату» (М.М. Бахтин), литературной традиции и публицистике, в том числе – к другим текстам Ф.М. Достоевского, к воспоминаниям и новым художественным образам.

4) *Диалог с читателем* выражает *коммуникативную стратегию воздействия*. В полемиках, дискуссиях, диалогах-проповедях Ф.М. Достоевский убеждает, в диалоге-исповеди эмоционально заражает, в диалоге как образном воздействии эстетически впечатляет читателей. Коммуникативная стратегия воздействия показывает фактор действенности слова автора: влияние на читателя сначала происходит в публицистическом тексте, затем – в художественном.

5) *Диалог-самосознание* выражает *коммуникативную стратегию понимания*. Обращение к «чужому» слову, присутствующему в ДП как цитаты и аллюзии, позволяет Ф.М. Достоевскому осмысливать «других», события и факты в широком культурном контексте. Диалог автора со «своими» претекстами как «чужими» стимулирует развитие его мысли в контексте всего творчества. Диалог-воспоминание даёт возможность автору ДП понимать насущное сквозь призму прошлого. Диалог как образное понимание позволяет Достоевскому творчески прояснять актуальные проблемы: сначала художественно интерпретировать документальные факты, затем создавать на их основе художественные образы.

б) *Диалог-самосознание* в ДП является ведущим в ДП. Структура диалога-самосознания автора, охватывающего весь спектр публицистических и художественных текстов ДП, сходна со структурой диалога-самосознания главного героя в рассказе «Кроткая». Это показывает художественную специфику ДП в целом и позволяет уточнить его жанровую природу.

7) *Диалог Ф.М. Достоевского с читателем и диалог-самосознание* в ДП взаимодействуют. Механизмами взаимодействия являются диалог жанров (фельетона, рассказа) и их форм (рассказа-воспоминания, «записок»), отдельных высказываний (точек зрения) и двуголосое слово. Взаимодействие разнонаправленных векторов диалога определяет ведущую коммуникативную стратегию Ф.М. Достоевского в ДП как *взаимопонимание*, обеспечивает художественно-публицистическое единство произведения и демонстрирует особенности художественного мышления Достоевского.

**Проблематика и выводы диссертации соответствуют паспорту специальности 10.01.01 – русская литература**, в частности, следующим областям исследования: 3. История русской литературы XIX века (1800 – 1890-е годы); 8. Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и ее преломлений в художественном творчестве; 9. Индивидуально-писательское и типологическое выражения жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии; 12. Взаимообусловленность различных видов литературного творчества: письма, дневники, записные книжки, записи устных рассказов и т.п.

**Апробация работы.** Результаты исследования были представлены в докладах на международных, всероссийских и региональных научных конференциях: международной научно-практической конференции «Человек в информационном пространстве» (Ярославль, 2010, 2012, 2013); «Чтениях Ушинского» (Ярославль, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015), III всероссийской научной конференции «Слово и текст в культурном сознании эпохи» (Вологда, 2011); VII, VIII международных научно-практических конференциях студентов и аспирантов «Россия в период трансформации» (Ярославль, 2013, 2014); международной

научно-практической конференции «Наука, образование, общество: тенденции и перспективы» (Москва, 2013); всероссийской научно-методической конференции «Филологическая наука в XXI веке» (Москва, 2013); международной научно-практической конференции «Современные медиа: процессы и контексты» (Ярославль, 2013, 2015); всероссийской конференции «Диалоги и встречи: постмодернизм в русской и американской культуре» (Вологда, 2013); VIII международной конференции «Евангельский текст в русской литературе: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр» (Петрозаводск, 2014); международной научно-практической конференции «Историко-культурный и экономический потенциал России: наследие и современность» (Великий Новгород, 2014); межвузовской научной конференции «Филологические чтения ЯрГУ им. П.Г. Демидова» (Ярославль, 2015), межрегиональной научно-практической конференции, посвящённой 140-летию со дня рождения академика А.А.Ухтомского (Рыбинск, 2015), межрегиональной научной конференции «Язык, коммуникация, речевая культура» (Ярославль, 2015), а также на III форуме Достоеведов в Ярославле: научно-практической конференции «Ф. М. Достоевский и судьба России» (2013). Основные положения диссертации нашли отражение в 26 публикациях (в том числе 4 статьи изданы в журналах, включенных в «Перечень ведущих рецензируемых журналов и изданий», один журнал также включён в международный индекс цитирования ERIH PLUS (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences)).

**Объём и структура диссертации.** Работа состоит из введения, четырёх глав, заключения и списка использованной литературы. Общий объём работы составляет 198 страниц. Список использованной литературы включает 291 наименование.

## Глава 1.

### Теоретико-методологические подходы к осмыслению категорий диалогичности и диалога в литературоведении

Для современного литературоведения характерен поиск новых подходов к интерпретации классических произведений на основе выявления дополнительных возможностей для применения аналитического инструментария. Категории *диалогичности* (или диалогизма (Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий 2008: 60)) и *диалога* – ведущие в литературоведении. Анализ художественной литературы в диалогическом ключе позволяет изучать текст как уникальный элемент в сложной, разноуровневой структуре коммуникаций, как способ и результат продолжающихся во времени самоактуализации и взаимоактуализации автора и читателя. Теоретической разработкой диалогичности и диалога в отечественном литературоведении в разные годы занимались М.М. Бахтин (2002), В.В. Кожин (1991), М.М. Гиршман (2007), Н.Д. Тамарченко (2001, вып. 2), В.И. Тюпа (2009), Ю.М. Лотман (1992), Т.Ф. Плеханова (2002), Н.Н. Михайлов (2006), Н.А. Фатеева (2007) и др. исследователи. Учёные обращаются к специфике художественного мышления автора, отношению «автор – герой», субъектной организации повествования, жанровой проблематике и другим аспектам диалогической организации художественного произведения. Однако трактовка понятий «диалогичность» и «диалог», а также их художественных функций в современном литературоведении неоднозначны. *В первой главе диссертации мы изучим подходы к категориям диалогичности и диалога в современном литературоведении, обоснуем методологическую базу научного исследования ДП Ф.М. Достоевского.*

**Категория диалогичности** получила разработку в трудах представителей философской и литературоведческой герменевтики. Существовая в форме библейской экзегетики, герменевтика рассматривала диалогичность как направленность сознания на восприятие, осмысление и толкование библейских



текстов, выявление их потаённого смысла. Примером такого варианта диалогического мышления являются труды Августина, епископа Иппонийского (1835). При этом в рамках герменевтики со времён её зарождения в античности диалогичность понимается достаточно широко: как готовность субъекта к восприятию иного, не «своего», смысла.

В российском литературоведении одним из первых акцентировал диалогичность Л.П. Гроссман, изучавший специфику художественного мышления Ф.М. Достоевского. Л.П. Гроссман подчёркивает, что эта форма философствования «предстаёт» перед Достоевским как «художником и созерцателем образов» (Гроссман 1924: 9–10). В момент раздумий писателя о смыслах бытия «каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом» (Там же 1924: 9–10). Таким образом, сам процесс размышления представляется как диалог разных голосов в рамках одного сознания.

Научная разработка категории *диалогичности* в России связана, прежде всего, с трудами М.М. Бахтина, научные воззрения которого сложились при изучении художественного мира романов Ф.М. Достоевского. Понятие «*диалогизм*» М.М. Бахтин соотносит с определённой Л.П. Гроссманом спецификой размышлений писателя «о смысле явлений и тайне мира» (Бахтин 2002: 22). М.М. Бахтин говорит о *диалогичности* одновременно в философском и литературоведческом аспектах. В его размышлениях, нашедших отражение в таких работах, как «Проблемы поэтики Достоевского», «Автор и герой в эстетической деятельности», «Проблема речевых жанров» и др., можно выделить несколько семантических составляющих этого понятия.

Прежде всего, *диалогичность* в теории диалога М.М. Бахтина – характеристика «события бытия» (Бахтин 2003: 8). Она относится к слову Бога как первоединице бытия. Слово, являясь отражением высшего Слова, содержит истину о мире, человеке. Слово по природе диалогично (Бахтин 2002: 100), является источником смыслообразования, но никогда не открывается до конца. В концепции диалога М.М. Бахтина слово изначально *звучит*: «Всякое понимание

живой речи, живого высказывания носит активно-ответный характер <...> всякое понимание чревато ответом и в той или иной форме обязательно его порождает: слушающий становится говорящим ("обмен мыслями")» (Бахтин 1997: 169). Это утверждение даёт основание рассматривать звучащее слово как боговдохновенное, наделённое особой духовной энергией.

*Диалогичность – это свойство мысли.* В концепции М.М. Бахтина мысль, идея – «это живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний» (Бахтин 2002: 99). При этом идея и слово подобны и диалектически едины (Там же 2002: 99–100). «В слове говорящего всегда есть момент обращения к слушателю, установка на его ответ» (Бахтин 1997: 209). Можно полагать, что мысль, идея порождаются и развиваются только в диалоге двух сознаний, обусловлены диалогическими отношениями. Мысль и идея имеют обязательное воплощение в слове, выраженном во вне, и внутреннем. Это значит, что невысказанное размышление также обращено к другому сознанию: самая потаённая рефлексия существует лишь при наличии другого сознания.

Понимание существования как постоянной, обязательной взаимообращённости сознаний, живой духовной, интеллектуальной, эмоциональной связи между ними даёт основание считать, что *диалогичность* в философско-эстетической концепции М.М. Бахтина является ведущей характеристикой «события бытия», конкретного человеческого сознания и «всякой освещённой сознанием (следовательно, хотя бы краешком причастной идее) человеческой жизни <...>» (Бахтин 2002: 100).

*Диалогичность – это свойство творческого мышления художника.* М.М. Бахтин пишет о том, что для Достоевского «глубокое понимание <...> диалогической природы человеческой мысли» является условием создания образа идеи» (Там же 2002: 99). Следовательно, *художественный образ* по природе *диалогичен*: возникает в диалогических отношениях художника и «другого», который становится соавтором художника, вдохновляет его, наполняет созидательной энергией. Мысленная и душевная обращённость художника к

«другому» даёт ему возможность творить.

*Диалогичность – специфика художественной организации произведения.* «Замысел, – пишет М.М. Бахтин, – требует сплошной диалогизации всех элементов построения» (Там же 2002: 76) художественной формы. Можно полагать, что учёный в данном случае имеет в виду и архитектонику, т.е. ценностную, временную, пространственную и смысловую структуру эстетического объекта (Бахтин 2003: 72), понимаемого как «содержание эстетической деятельности (созерцания), направленной на произведение» (Бахтин 1975: 17), и композицию произведения, т.е. структуру «внешнего материального произведения как осуществляющего эстетический объект, как технический аппарат эстетического свершения» (Там же 1975: 17–18). Все отношения составляющих элементов романа, и внутренних, и внешних, имеют диалогический характер.

*Диалогичность – это также большой диалог.* В данном случае М.М. Бахтин, во-первых, говорит об архитектонике эстетической целостности произведения, внутри которого звучат диалоги героев (Бахтин 2002: 51). Во-вторых, М.М. Бахтин актуализирует понятие *контекста*: «Достоевский обладал гениальным даром слышать диалог своей эпохи или, точнее, слышать свою эпоху как великий диалог, улавливать в ней не только отдельные голоса, но прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие» (Там же 2002: 102). Можно полагать, что *диалогичность* – это свойство не только конкретной идеи, конкретного душевного переживания, а интеллектуального и духовного строя всей эпохи, определяющее объективные законы жизни отдельных людей и общества в целом. Диалогичность в таком понимании показывает представителей культурной эпохи обращёнными друг к другу, говорящими с ожиданием ответного слова, влияющими на это слово, привносящими в него свой смысл

Также в рамках рассмотрения идей М.М. Бахтина есть основания говорить о *диалогичности* произведения в аспекте его бытования. Как замечает исследователь В.В. Прозоров: «<...> любой текст жаждет диалога,

диалогического общения, читательского внимания и соучастия» (Прозоров 2012: 28). Эта ориентированность текста на другой текст подобна открытости сознания к другому сознанию, обеспечена природой текста и особенностью его построения.

Все отмеченные в трудах М.М. Бахтина составляющие семантики понятия «диалогичность» актуальны и могут быть применимы при анализе литературных произведений в силу того, что учёный не предлагает однозначного определения этой категории. В соответствии с ними в работе предложено базовое определение категории *диалогичности*: это *специфика размышлений писателя о смысле сущего и тайне бытия, которая выражается в его художественном высказывании*.

Последователи М.М.Бахтина толкуют понятие «диалогичность» в обозначенном философом векторе. Однако подходы их различны. Так, В.Е. Хализев рассматривает диалогичность в аспекте *межсубъектного диалога*: это «открытость сознания и поведения человека окружающей реальности, его готовность к общению «на равных», дар живого отклика на позиции, суждения, мнения других людей, а также способность вызывать отклик на собственные высказывания и действия <...>» (Хализев 2002: 173). В таком толковании диалогичность – характеристика сознания, своего рода энергия для диалога, присущая его субъекту. Это и сама потребность каждого отдельного сознания в диалоге, реализующаяся и как живая реакция на «чужое» слово, и как его вызов. Можно сказать, что В.Е. Хализев соотносит диалогичность с настроенностью сознания на поиск смысла, который обретается в диалоге. При этом он не пишет о диалогичности как особенности художественного мышления.

В.И. Тюпа согласует понятие «диалогичность» с диалогической соотнесённостью. Тем самым он акцентирует не отдельное сознание, а факт обращения друг к другу двух сознаний. Диалогичность в данном случае характеризует «событие бытия» (или дискурс). В.И. Тюпа полагает, что диалогичность проявляется в единстве внутреннего диалога субъекта с межсубъектным: «<...> всякая рефлексия неустранимо обладает диалогической соотнесённостью с иным сознанием, находящимся вне моего сознания <...>» (Тюпа 2004: 44). В этом утверждении исследователь опирается на позицию М.М.

Бахтина: «смотря внутрь себя», человек смотрит «глазами другого» (Бахтин 1979: 312). Также В.И. Тюпа рассматривает диалогичность как характеристику художественного произведения: это «диалогическая соотнесённость нескольких голосов в рамках одного текста» (Тюпа 2004: 38). Продолжая мысль М.М. Бахтина, В.И. Тюпа говорит о диалогической природе художественного произведения: все уровни его субъектно-объектной организации находятся во взаимозависимости (Там же 2004: 32). Через её выявление открывается возможность полнее осознать смысловую наполненность произведения.

Н.Д. Тамарченко пишет о «диалогическом соотношении (взаимоосвещении)» (Поэтика... 2008: 246) элементов стилистики произведения – «стилистической трёхмерности». Этот термин введён в научный оборот М.М. Бахтиным в статье «Эпос и роман» (Бахтин 1975: 454). Имеются в виду три стилистические плоскости «речевого целого» романа, а также близких к нему («романизированных») жанров: изображающая, где звучит прямое слово автора, изображённая, где звучит объектное слово, и возникающая в результате их соотнесения с авторским «интенциональным центром», где звучит двуголосое слово (Поэтика... 2008: 246). Н.Д. Тамарченко пишет о том, что «двуголосые слова – возможные носители принципа внутренней диалогичности» (Там же 2008: 246), который состоит в разной степени проявления в таких словах объектности и тяготении их либо к распадению на два самостоятельных голоса, либо к полному слиянию голосов (Бахтин 2002: 221). Н.Д. Тамарченко полагает, что соотношение этих противоположных «тенденций характеризует уже архитектурную форму диалога автора и героя. Поэтому правомерно рассматривать термин "внутренняя диалогичность" в качестве синонима "С. т." лишь в том случае, когда противопоставление *поэзии* и *прозы* затрагивает не только речевые структуры, но и связанный с ними эстетический объект» (Поэтика... 2008: 247). Очевидно, что стилистическая трёхмерность текста позволяет читателю ощутить мыслительный процесс художника, восприятие им мира как большого диалога голосов, не охватываемого одним сознанием. В их числе – собственный голос художника, то сближающийся с другими голосами, то отталкивающийся от них. Он находит

выражение в диалоге автора и героя на уровне эстетического объекта, который находит воплощение в объёмном художественном слове.

Варианты осмысления *диалогичности*, предложенные В.Е. Хализевым, В.А. Тюпой, Н.Д. Тамарченко, отчасти согласуются в размышлениях И.В. Фоменко. Однако он использует термин «*диалогичность*» для определения ведущей характеристики слова и высказывания: «Произнесенное слово внутренне многоголосо уже потому, что принадлежит сразу "всем"» (Фоменко 2003: 89). И.В. Фоменко делает акцент на введённом М.М. Бахтиным понятии «диалогические отношения», которые «определяют самое сущность человеческого бытия» (Там же 2003: 88) и являются специфической чертой литературного текста. При этом «они заложены в мироощущении человека, его реакции на окружающую действительность» (Там же 2003: 88). Учёный считает, что эмоции субъекта так же диалогичны, как и его душа: всё существо человека, от сферы духа до его телесного воплощения, ориентировано на «других». Таким образом, диалогические отношения, характеризующие душевно-эмоциональную и мыслительную природу человека, проявляются в диалогичности каждого слова. Эта его черта, согласно позиции исследователя, определяет специфику не только порождения художественного произведения, особенности его внутренних диалогических отношений, но и бытования произведения в читательской среде и широком литературном контексте.

Описанный спектр подходов к толкованию *диалогичности* даёт основания считать её органичной особенностью не только сознания, творческого мышления писателя, но и его подхода к порождению и построению текста, шире – его индивидуального стиля, а также существования его самого и его произведений в мире. Мы заключаем, что *диалогичность* пронизывает архитектуру эстетического объекта, реализуется в тексте литературного произведения, элементы построения которого диалогически соотнесены.

**Категория диалога** (от греч. *dialogos*, в первоначальном значении – разговор между двумя лицами (Поэтика... 2008: 56)), изучается в целом ряде отраслей знания: философии, культурологии, литературоведении, психологии

лингвистике. В литературоведении разработка категории диалога на протяжении долгого времени шла в рамках изучения этой категории в философии: предметом обеих наук являлись и являются процесс и результат творчества, его смысл, роли автора и читателя и сама природа произведения. Со времён античности философские диалоги были одновременно и литературными (Там же 2008: 57–58), являя в слове симбиоз авторских интенций. Во все эпохи, начиная с античности, с Лукиана и Платона, были авторы (например, Ф. Шлегель (Франк 2001)), которые разрабатывали категорию диалога на художественном и философском уровнях.

Существенное развитие теоретическая разработка диалога получила в трудах мыслителей герменевтического и близких ему философских направлений. В поле их научного внимания были и остаются, прежде всего, онтологическая основа диалога, его механизм и субъектная организация. В такой традиции категория диалога детально осмыслена в первой половине XX в. в трудах представителей философии диалога (философии встречи): М. Бубера (1995), Ф. Розенцвейга, Ф. Эбнера, Э. Розенштока-Хюсси, Э. Левинаса (1998). Их основной задачей является выработка рефлексии на основе диалога как отношения «я» и «другого», понимаемого как «ты». При этом основным «ты» является Бог.

М. Бубер пишет о диалоге как об отношении: «В Начале есть отношение» (Бубер 1995: 25). Философ выделяет три сферы жизни: с природой, с людьми, оформленной в речи, и жизни с духовными сущностями. Последнее отношение «не обладает речью, однако порождает её. Мы не слышим Ты и всё же чувствуем, что нас окликнули, мы отвечаем, создавая, думая, действуя» (Там же 1995: 18). Философ подчёркивает, что все отношения, «сквозь всё становящееся <...> наш взгляд ловит край Вечного Ты, в каждом наш слух ловит его веяние, в каждом Ты мы обращаемся к Вечному Ты, в каждой сфере соответствующим образом» (Там же 1995: 18). Это постоянное обращение «я» к вечному «ты» во всех отношениях с «другими», прежде всего – с людьми, объединяет диалоги с ними на духовном уровне, позволяет увидеть и понять их общую суть.

М. Бубер указывает на то, что завершение отношения «я» к «ты» – в Любви, которая пребывает между «я» и «ты» (Там же 1995: 23). Это откровение

высшего «ты». «Любовь есть ответственность Я за Ты: в ней присутствует <> равенство всех любящих, от наименьшего до величайшего» (Там же 1995: 23). Диалогические отношения – это встреча сознаний, которая возможна лишь через благодать, т.е. даруется Богом. Это конвергентный диалог: субъекты стремятся к сближению не только друг с другом, но и с Богом. Завершением диалога может считаться не остановка его, а выход на уровень высшего откровения. У Бубера такой ступенью оказывается молчащее ожидание (Там же 1995: 24).

М. Бубер также толкует *творчество как диалогические отношения*: «Вот вечный источник искусства: образ, пред-ставший человеку хочет стать через него произведением. Этот образ – не порождение души его, но то, что явилось перед ним, подступило к нему и взыскует его созидательной силы. Здесь всё зависит от сущностного деяния человека: если он осуществит его, если изречёт всем своим существом основное слово явившемуся образу, то изольётся поток созидательной силы, возникнет произведение» (Там же 1995: 20). Предложенная М. Бубером интерпретация диалога позволяет рассматривать диалогические отношения в мире людей как обусловленные и взаимосвязанные сферой духа, а творчество как со-творчество художника и Творца.

Осмысление диалога представителями философии встречи нашло созвучие в трудах философов герменевтического, феноменологического, экзистенциалистского, персоналистского направлений, в частности, представителей русской религиозной философии начала XX века.

В отечественном литературоведении в осмысление категории *диалога* наибольший вклад сделан **М.М. Бахтиным**. Его теория диалога выросла на основе знания, выработанного, прежде всего, в сфере герменевтического направления западноевропейской философии. *Теория диалога*, разработанная М.М. Бахтиным, включает его разноуровневое понимание, охватывающее разные области научного знания: философский, культурологический, эстетический и лингвистический. На сегодняшний день она является одной из фундаментальных в отечественном гуманитарном знании XX века. В нашей работе особую важность представляют следующие *утверждения* М.М. Бахтина:



*Диалог – это явление, пронизывающее «всё, что имеет смысл и значение»* (Бахтин 2002: 51). Универсальность категории «диалог» М.М. Бахтин объясняет её *отношением к онтологии*: диалог лежит в основе «события бытия». Он пронизывает «всё, что имеет смысл и значение» (Там же 2002: 51). *Применительно к человеку* М.М. Бахтин пишет о диалоге как о *действии*: в диалоге человек «впервые становится тем, что он есть», и для себя, и для других. «Быть — значит общаться диалогически» (Там же 2002: 280). Также, говоря о диалоге применительно к человеку, М.М. Бахтин использует понятие «*обращённость*» (Там же 2002: 280). Самосознание личности «в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему». (Там же 2002: 280). Вне этого обращения нет личности. М.М. Бахтин подчёркивает, что о субъекте «нельзя говорить – можно лишь обращаться к нему» (Там же 2002: 280). Соотнося *диалог с речевой деятельностью*, М.М. Бахтин выводит его структурный принцип: указывает, что диалог состоит из последовательности высказываний, выражающих позиции субъектов (Бахтин 1997: 170). Каждое из них представляет собой «звено в очень сложно организованной цепи других высказываний» (Там же 1997: 170). Тем самым диалог представляется М.М. Бахтиным как сложный механизм, обеспечивающий целостность бытия, человеческой личности – её сознания, душевного мира, речи, – а также общества, текста как воплощения авторского философствования и всей человеческой жизни.

*Диалог бесконечен: «<...> ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди»* (Бахтин 2002: 187). М.М. Бахтин, чья позиция в вопросе завершения диалога соотносится с позицией М. Бубера, утверждает, что прекращение диалога равнозначно гибели мира (Там же 2002: 280). В этом случае субъекты диалога находятся в состоянии противостояния, поскольку понимание «другого» всегда меньше его. При этом участие в диалоге «высшего надресата» делает его конвергентным, выводит на новый уровень и приближает к монологу. Таким голосом для М.М. Бахтина, анализировавшего романы Достоевского,

является голос Христа: «Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его» (Там же 2002: 110). Диалог-согласие, подчёркивает М.М. Бахтин, отличается тем, что «за ним всегда преодолеваемая даль и сближение (но не слияние)» (Бахтин 1997: 364). Благодаря третьему, Христу, «в согласии всегда есть элемент неожиданного, дара, чуда» (Там же 1997: 364). М.М. Бахтин указывает на то, что диалогические отношения бесконечны, но их возможность и длительность объясняется подспудным или явным желанием субъектов обрести истину и тем самым прийти к согласию. С завершением диалога связано и понимание М.М. Бахтиным времени. Учёный считает, что «время ничего не умерщвляет и не рождает, оно в лучшем случае только проясняет» (Бахтин 1997: 74). Поэтому движение к концу времён через преобразование мемориального круга/цикла в спираль соединяется с постоянной устремлённостью сознания к первоистоку (Слову Бога) и осмыслению высшего предназначения.

*Слово как «выражение некоторой оценивающей позиции индивидуального человека» является высказыванием.* (Бахтин 1997: 192). М.М. Бахтин утверждает, что логические и предметно-смысловые отношения для того, чтобы стать диалогическими, «должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов» (Бахтин 2002: 205). Учёный подчёркивает, что экспрессия в слове показывает его диалогичность, поскольку не принадлежит самому слову, а рождается в точке «контакта слова с реальной действительностью», осуществляемого высказыванием (Бахтин 1997: 192–193). Это позволяет считать, что категория высказывания соотносима не только с идейной позицией личности, но и её душевным состоянием. Рассматривая категорию высказывания применительно к филологии, М.М. Бахтин пишет: «Использование языка осуществляется в форме единичных конкретных высказываний (устных или письменных) участников той или иной области человеческой деятельности» (Там же 1997: 159). Иначе говоря, учёный толкует высказывание как реальную единицу речевого общения (Там же 1997: 167), четко отграниченную сменой речевых субъектов (Там же 1997: 173). Эта категория

характеризует способность субъекта к рефлексии, а потому является основной при изучении его идейной позиции и его развития.

*Высказывание (слово) имеет дискурсивную природу.* Обращённость субъекта к другим сознаниям позволяет идентифицировать его слово как выраженное в слове «событие бытия», т.е. встречу «говорящих» сознаний. Дискурсивность этой единицы выражается в том, о чём сообщается, отношении говорящего к предмету, а также отношении говорящего и самого высказывания к собеседнику и его «чужому» слову, как сказанному, так и предвосхищённому (Бахтин 1997: 238). Это триединство может быть определено как смысловая напряжённость, внутренняя «сцепленность» собеседников, обеспечивающая их взаимообращённость. Она же стимулирует ответное высказывание.

В совокупности различных высказываний М.М. Бахтин выделяет *слово диалогическое*. Его природа – «диалогическое отношение согласия» (Бахтин 1997: 336), в котором, тем не менее, «всегда сохраняется разность и неслиянность голосов» (Бахтин 1997: 364). Интонационная дифференциация такого слова, в частности, его полемичность или исповедальность, показывает спектр интенций субъекта в отношении собеседника. В качестве разновидности слова диалогического М.М. Бахтин выделяет *слово самоуясняющееся* (Бахтин 2002: 75) – высказывание, в котором осуществляется самоидентификация субъекта, его рефлексия по поводу внешних событий, собственных идей и переживаний. Слову диалогическому в теории М.М. Бахтина противопоставит *слово монологическое – прямое слово* (первичного) автора, «непосредственно направленное на свой предмет» (Там же 2002: 222). Это слово ратора (Бахтин 2002: 413), публициста (Там же 2002: 436), моралиста (Там же 2002: 412), учителя, проповедника. М.М. Бахтин подчёркивает его условность. Он противопоставляет *слово звучащее слову письменному*. Это слово изначально звучащее, но преображённое проявлением авторской «индивидуальности в стиле, в мировоззрении, во всех моментах замысла <...> произведения» (Бахтин 1997: 177) и выраженное в тексте того или иного художественного или публицистического жанра (Там же 1997: 159). Особенностью слова письменного является то, что в тексте оно возобновляется и

продолжается: «<...> воспроизведение текста субъектом (возвращение к нему, повторное чтение, новое исполнение, цитирование) есть новое, неповторимое событие в жизни текста, новое звено в исторической цепи речевого общения» (Бахтин 1997: 309). Учёный указывает на то, что слово письменное следует рассматривать в историческом аспекте (Бахтин 1997: 161): при опоре на слово звучащее, устное.

*Диалог – это взаимоотношение «я» – «другой».* М.М. Бахтин представляет «я» как феномен. В работе «Автор и герой в эстетической деятельности» он пишет о том, что конкретный поступок как событие описывается архитектурными категориями: «я для себя», «я для другого», «другой для меня» (Бахтин 2003: 117-133). Эти категории показывают диалогичность сознания личности, присутствие в нём «отголосков» других сознаний. В работе «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтин пишет о диалоге «я» и «другого». Это ценностные отношения: только в ответственности по отношению к «другому», равнозначному «я» и единственному, проявляется личность. В обращённости к «другому» она реализовывается и живёт. Взаимоотношение «я» – «другой» М.М. Бахтин, в частности, трактует как «автор» (или автор-творец) – «герой», бытие которого находится в границах изображённого мира. В работе «Проблемы творчества Достоевского» М.М. Бахтин пишет о том, что сознание героя – это «другое, чужое сознание, <...> оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания» (Бахтин 2000: 12). «<...> слово автора <...> ориентировано на героя, как на слово, и потому диалогически обращено к нему» (Там же 2000: 54). Равноправие автора и героя М.М. Бахтин объясняет тем, что художественный образ, как и мысль, «нельзя выдумать, т. е. сделать с начала и до конца»: у него «есть своя художественная логика». И к мысли, и к образу можно только прийти (Там же 2000: 56). Такой подход демонстрирует рефлексивное отношение автора к герою.

М.М. Бахтин подчёркивает *полиадресный характер диалога*: «<...> кроме <...> адресата ("второго") автор высказывания с большей или меньшей осознанностью предполагает высшего "н а д а д р е с а т а" ("третьего"),

абсолютно справедливое ответное понимание которого предполагается либо в метафизической дали, либо в далеком историческом времени. <...> В разные эпохи и при разном миропонимании этот наадресат и его идеально верное ответное понимание принимают разные конкретные идеологические выражения (бог, абсолютная истина, суд беспристрастной человеческой совести, народ, суд истории, наука и т. п.)» (Бахтин 1997: 337). «Каждый диалог происходит как бы на фоне ответного понимания незримо присутствующего "третьего", стоящего над всеми участниками диалога (партнерами)» (Там же 1997: 338). М.М. Бахтин отмечает, что «высший наадресат» обусловлен природой слова, «которое всегда хочет быть услышанным» и оправданным (Там же 1997: 338). Такое понимание направленности слова субъекта позволяет рассматривать диалог как полилог, в котором обязательно присутствует «высший наадресат» как нравственный центр.

*Слово в диалоге – многоголосое.* М.М. Бахтин предлагает классификацию типов слова. Для нас представляются значимыми три из них. Во-первых, *слово прямое*. Оно непосредственно направлено на свой предмет. Во-вторых, *объектное слово*, принадлежащее изображенному лицу. В-третьих, *двуголосое слово*. Это результат синтеза: слово с установкой на «чужое» слово, воплощающее диалогические отношения с максимально сокращённой дистанцией, но сохранением самостоятельности субъектов. (Бахтин 2002: 222). Утверждением многоголосия как характеристики слова М.М. Бахтин акцентирует статус субъекта в диалоге.

*Слово «другого» – это «чужое» слово.* По М.М. Бахтину, это «речь изображённая», «речь в речи», «всякое слово всякого другого человека, сказанное или написанное, на своем (т. е. на моем родном) или на любом другом языке, т. е. всякое не-мое-слово» (Бахтин 2002: 406). Слово Евангелия имеет особый статус. Вяч. И. Иванов писал о том, что ещё на этапе становления русский язык был «облагодатствован <...> таинственным крещением в животворящих струях языка церковно-славянского. Они частично претворили его плоть и духовно преобразили его душу, его "внутреннюю форму"» (Иванов 1994: 396). Это

означает, что слово Бога заложено в самом существе языка, оно исторически не «чужое», а «родное» (Там же 1994: 318). Такой позиции придерживается ряд исследователей творчества Достоевского бахтинского направления, в частности, В.Н. Захаров и Б.Н. Тарасов. Поэтому в работе мы, исследуя диалог с Евангелием, будем использовать термин «*евангельское слово*».

В теории диалога М.М. Бахтина важнейшую роль играет вопрос *формы*, в которой строятся диалогические отношения. Выказывание воплощается в тексте разного объёма: от однословной бытовой реплики до целого произведения. В нём выражен речевой замысел и речевая воля говорящего, которые определяют объём, границы и целостность высказывания. Проблематику типических форм высказывания М.М. Бахтин поднял в работе «Проблема речевых жанров». Он выделил первичные (устные) и вторичные (письменные) речевые жанры, указал их характеристики: субъектную организацию, структурность, иерархичность, способность к трансформации (Бахтин 1997: 166) и диалогичность. Эта особенность связана со способностью жанра выражать идейную позицию автора. Диалогическая соотнесённость жанров в данном случае созвучна диалогической соотнесённости позиций субъектов высказываний. Рассмотрение таких отношений в рамках произведения, состоящего из отдельных текстов, позволяет выявить специфику его построения.

Говоря о концепции диалога М.М. Бахтина, нельзя не остановиться на соотношении терминов «*диалог*» и «*коммуникация*». М.М. Бахтин использует понятие «коммуникация» как синоним «общения» (Бахтин 2002: 408): «<...> всякая коммуникация на что-то отвечает и на какой-то ответ рассчитывает (хотя бы на ответное понимание) <...>» (Бахтин 1997: 255). Согласно М.М. Бахтину, коммуникация – это активное взаимодействие субъектов, акт их сотворчества. В этом коммуникация идентична диалогу. Специфика же термина «коммуникация» в том, что он акцентирует не отношения между субъектами, их сознаниями, а совершаемый ими обмен информацией, заложенной в высказываниях. В теории диалога М.М. Бахтина сознание и слово субъекта диалога направлены на другого субъекта и соотносятся с другим субъектом. Учитывая вектор направленности и

степень равенства субъектов в диалоге, можно выделить ряд его видов.

*Диалог полифонический*, в основе которого – слово *диалогическое* (Бахтин 2002: 414). М.М. Бахтина отмечает, что такой диалог характерен для произведений Ф.М. Достоевского: в нём выражается полемичность мышления писателя (Бахтин 2002: 38). Сознание и слово субъекта в таком диалоге обращены к «другому», равному ему по статусу: свободному в суждениях.

*Диалог-самосознание (внутренний диалог)* – вариант *диалога*, в основе которого – слово *самоуясняющееся*. В теории М.М. Бахтина «это беседа с самим собою» (Там же 2002: 135–136). Субъект осмысляет мир внешний и мир внутренний: «Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания» (Бахтин 2000: 46). В диалоге-самосознании субъекта выражается его «активный диалогический подход к себе самому» (Там же 2002: 135).

*Диалог риторический* – так М.М. Бахтин определяет диалог, в основе которого – слово *монологическое*. Диалог имеет характеристики описанной Аристотелем убеждающей (побуждающей) совещательной речи (Аристотель 2000: 14). Сознание и слово субъекта в этом диалоге обращены к «другому», который ниже по статусу: воспринимает «чужое» слово как истину.

Отмеченные утверждения М.М. Бахтина акцентируют роль сознания субъекта в диалоге, которая обусловлена сознанием другого субъекта. М.М. Бахтин также подчёркивает, что диалог – направленное действие, обращённость определяет динамику смыслов. В тексте диалогические отношения обеспечивают взаимообращённость разных высказываний. Это позволяет рассматривать литературное произведение с точки зрения субъектных интенций и форм их выражения.

Теперь сопоставим наиболее значимые для нашего исследования положения теории диалога М.М. Бахтина с научным подходом к изучению этой категории **Ю.М. Лотмана** – теоретика оппозиционного герменевтического структурного метода в литературоведении. Рассматривая природу диалога в аспекте семиотики и эстетики, он высказывает близкую М.М. Бахтину мысль. Ю.М. Лотман

определяет мир как семиотический универсум, состоящий из семиотических пространств (семиосфер), которые в свою очередь понимаются как целостные механизмы или организмы (Лотман 1992: 13), в которых творится семиозис. Основа его – диалог, т.е. явление семиотического процесса, без которого невозможно сознание, который «предшествует языку и порождает его» (Там же 1992: 19). Элементарная «машина» диалога – энантиоморфизм (Там же 1992: 21). Такой подход показывает стремление учёного к объективации диалога, рассмотрению его как механизма выработки смыслов, основа которых заложена в самом языке.

Согласно позиции Ю.М. Лотмана, «важнейшим <...> условием возникновения диалогической системы» является «наличие двух сходных и одновременно различных партнёров коммуникации» (Там же 1992: 18). Ю.М. Лотман рассматривает «отдельный коммуникативный акт – обмен сообщением между адресантом и адресатом – как первоэлемент и модель всякого семиотического акта» (Там же 1992: 11). Следовательно, коммуникация – это обмен сообщениями. При этом «диалог включает в себя взаимность и обоюдность в обмене информацией» (Там же 1992: 18). Ю.М. Лотман формулирует понятие *коммуникативной модели* – субъектно-объектной структуры высказывания и диалога. Учёный, опираясь на труды Р.О. Якобсона (1975), описывает две модели, условно обозначенные как «Я» – «Он» и «Я» – «Я» (Лотман 1992: 76–78). Первая определяется как коммуникация. Диалог по этой модели нередко носит риторический характер: Ю.М. Лотман рассматривает риторику как раздел поэтики, занимающийся изучением внутритекстовых отношений и социального функционирования текстов (Лотман 1992: 167). Вторая модель определяется учёным как автокоммуникация. Диалог на её основе сопоставим с бахтинским диалогом-самосознанием. Согласно Ю.М. Лотману, обе модели характерны для художественных текстов. При этом автокоммуникация отличает жанры художественные, религиозные, моралистические (Лотман 1992: 86), а также жанр дневника в том его проявлении, когда записи делаются с целью «уяснения внутреннего состояния пишущего» (Там же 1992: 77). Такой текст фиксирует



рефлексию автора по широкому спектру поводов и сохраняет память о пережитом - основой внутреннего диалога в данном случае является *мнемоническая автокоммуникация* (Там же 1992: 77). В нашей работе актуально рассмотрение диалога на основе обеих моделей коммуникации с акцентом на автокоммуникации при учёте её дуальности. Это позволит выявить диалогические отношения, выстраивающиеся как вовне, так и внутри авторского сознания.

Сопоставление концепций диалога М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана позволяет сказать о том, что при всей разности подходов они согласны в определении диалога как базовой категории существования и смысла: диалог охватывает весь мир – от уровня полушарий большого головного мозга человека до уровня культур (Лотман 1992: 19). Следовательно, эту категорию можно рассматривать на разных уровнях: как диалог культур, традиций, мировоззрений, эстетических концепций и т. д. Однако в понимании природы, телеологического аспекта диалога и его субъектно-объектной структуры М.М. Бахтин и Ю.М. Лотман придерживаются разных точек зрения. У Ю.М. Лотмана диалог – объективный основной двигатель (инструмент) семиосферы, обеспечивающий её существование путём перевода текста с одного языка на другой, порождения смысла и текста с помощью адресанта и адресата. Это диалог текстов как первоэлементов семиосферы, происходящий в виде обмена дискретными сообщениями между субъектом и объектом коммуникации (Там же 1992: 18–19). У М.М. Бахтина диалог – базовая характеристика бытия, демонстрирующая заключённую в Слове о мире и человеке тайну, смыслообразующая, но в большей мере смыслооткрывающая и направляющая к обретению высшего смысла – бытия Творца. М.М. Бахтин, в отличие от Ю.М. Лотмана, важную роль в диалоге отводит его субъектной структуре (автору, читателю, герою). В его концепции это диалог сознаний в их «со-бытии». Его онтологическая структура intersubjectна и центростремительна: имеет в основе первичное Слово. Высказывания субъектов направлены друг на друга, причём не только с целью сообщения информации, но – в большей мере – с целью её получения/узнавания, поскольку человек, мир и «высший наадресат» – тайна, влекущая, но до конца не раскрывающаяся. Эта

аксиома философской герменевтики и экзегетики стала основой для разработки М.М. Бахтиным понятия «другого» как субъектного выражения «чужого» слова, звучащего вне субъекта высказывания и в его внутренней речи, демонстрирующего амбивалентность сознания субъекта. У Ю.М. Лотмана понятие «другого голоса» тоже присутствует, но в структурном ключе. Например, один из сугубо семиотических эквивалентов «чужого» слова – упреждение текстом ответа – понимается как свойство диалога (Там же 1992: 19), но лишь в аспекте техническом, т.е. как наличие элементов для перехода на чужой язык – инструментария, необходимого для слаженности функционирования семиосферы. В то же время «чужое» слово у М.М. Бахтина – это всегда активное проявление целостного постороннего сознания, в особом смысле феномена в силу своей сущностной неперевоодимости: к «другому» можно лишь прикоснуться, но не познать его. Диалог с ним обусловлен не механизмом структуры, а трансцендентной реальностью, смысловыми параллелями и контекстом.

Значимым представляется, что философско-эстетическая концепция диалога М.М. Бахтина в большей мере, чем семиотико-эстетическая концепция Ю.М. Лотмана, актуальна для анализа художественного произведения с позиции выявления авторских интенций. Во-первых, она в большей мере учитывает теоцентричное мировидение художника, в котором велико значение субъектов диалога, которые, взаимодействуя друг с другом, вырабатывают вектор диалогического движения к Слову. Для такого мировидения характерен и сформулированный М.М. Бахтиным активный процесс самосознания как внутреннего диалога с «другим», резонирующего с диалогом внешним, т.е. автора с читателем, персонажа с персонажем, усиливающим диалогичность художественного текста. Всё это важно для анализа классической русской литературы, явившей образцы художественной формы, наполненной духовно-философским содержанием. Особенно это касается произведений Ф.М. Достоевского – художника и мыслителя православной направленности. Во-вторых, приоритетность концепции М.М. Бахтина в нашем исследовании обусловлена тем, что она сложилась на материале художественных произведений

Ф.М. Достоевского. Это доказывает близость понимания писателем и исследователем его творчества диалогической природы бытия в философском и эстетическом аспектах.

В концепции диалога М.М. Бахтина для нас важно то, что восприятие мира как диалога сущностей (сознаний), присутствующего в первоначальном Слове и слове (высказывании) как единице речи, позволяет говорить о слове как дискурсе, воплощающемся в тексте, и диалоге как основе его структуры. Таким образом, диалог переводится с уровня философии на уровень эстетики. Мир мыслимый (с такими важными категориями, как рефлексия, прозрение, откровение) и мир зримый начинают пониматься как проявления разных сторон единого диалогического бытия. Точкой же их схождения и пересечения оказывается художественный текст как единое высказывание. Он вбирает в себя голоса, подлинные и явленные автору, и представляет читателю эстетически преобразованными. Реальность произведения оказывается квинтэссенцией реальностей эмпирической и метафизической. В ней сходятся «все концы и начала», проясняются скрытые от обычного видения диалогические отношения, охватывающие внешний и внутренний мир автора. При этом текст не только порождается с помощью диалога, но и ориентирован на диалог: обретенная в произведении истина о мире живёт только в диалоге с другими текстами, читателями и «я» автора. Диалогические отношения в свою очередь мотивируют развитие текста. Из этого следует, что подлинно живой текст, несущий идею, – тот, который продолжается, живёт по закону диалога.

Научные взгляды М.М. Бахтина получили применение и развитие в трудах ряда отечественных и зарубежных литературоведов, в частности, С.Г. Бочарова (1985), Г.Д. Гачева (2008), В.В. Кожина (1991), Т. Киноситы (2005), А. Ковача (2008), М. Медарич (1998), представителей донецкой филологической школы (М.М. Гиршмана (1991), В.В. Фёдорова (2008), И.В. Фоменко (2003) и др.), представителей сибирской филологической школы (Н.Д. Тмарченко (2011), В.И. Тюпы (1987) и др.). Это показывает их широкий исследовательский потенциал.

Последователи М.М. Бахтина развивают теорию диалога. Так, А. Ковач,

исследуя искусство повествования в произведениях Ф.М. Достоевского, интерпретирует сформулированные М.М. Бахтиным диалогические отношения автора и героя. Он утверждает, что *голос автора наиболее авторитетен среди прочих, присутствует повсеместно, даже в голосах героев, не лишая их самостоятельности* (Ковач 2008: 70–71). «Создание целого подразумевает уже аккредитацию голосов, что является одной из главных функций глубинной структуры, то есть «голоса» автора, – пишет А. Ковач. – С помощью эпического, событийности, с помощью мотивов философского пласта, с помощью высказываний голосов, аккредитированных с точки зрения их истинности, логики, – вкуче всех своих компонентов, роман Достоевского раскрывает перед читателем его сугубо личное, глубоко своеобразное видение мира, авторский голос поднимается на более высокий уровень по сравнению с уровнем персонажей. В свою очередь, этот высший концептуально-эстетический уровень автора-творца включен в эпическую полифоническую структуру <...>» (Там же 2008: 71). Такой подход позволяет рассматривать голос автора и как участвующий в диалоге с героем, и как осмысляющий его со стороны.

М. Медарич считает возможным исследовать субъектную организацию повествования в литературном тексте, исходя «из фактов личной жизни и творческой биографии писателя, т.е. из элементов фактических жизненных судеб, литературно транспонированных в каком либо вымышленном, фикциональном произведении» (Медарич 1998: 5–6). Речь идёт о текстах, в которых авторами используется стилистически маркированный литературный приём автобиографизм, «представляющий собой эхо жанра автобиографии» (Там же 1998: 5). Это тексты, «которые сами по себе не являются автобиографией, не писались и не воспринимались как автобиографии» (Там же 1998: 5). Научный подход М. Медарич обусловлен спецификой жанра автобиографии. М. Медарич пишет: «Определение жанра <...> я беру у французского исследователя Филиппа Лежена: "Автобиография является повествовательным текстом (*rècit*) с ретроспективной установкой, с их посредством реальная личность рассказывает о своём собственном бытии, и притом ударение ставит на свою личную жизнь,

особенно историю (histoire) становления своей личности" (Lejeune)» (Медарич 1998: 12). М. Медарич отмечает, что это «определение опирается на 4 основные категории:

1. Форма языка а) повествовательный текст (rècit), б) в прозе.
2. Тема: жизнь индивида, история (histoire) становления личности.
3. Авторская ситуация: тождество автора (чьё имя отсылает к реальной личности), и повествователя.
4. Позиция повествователя: а) тождество повествователя и протагониста, б) ретроспективная точка зрения повествовательного текста (rècit`a). <...>

Из всех перечисленных моментов определения самыми существенными являются пункты 3, 4 а, то есть для осуществления автобиографии необходимо наличие тождества между автором, повествователем и основным персонажем» (Там же 1998: 12). Учёный указывает на то, что это определение включает жанры: мемуары, биографию, персональный роман, «автобиографическое» стихотворение, дневник, автопортрет или эссе (Там же 1998: 12). Следовательно, произведения, жанровая природа которых восходит к названным жанрам, отличаются автобиографизмом. В них сложно разграничить субъектные инстанции.

В.И. Тюпа, опираясь на концепцию диалога М.М. Бахтина, останавливается на проблематике высказывания как дискурса. В частности, он формулирует понятие *художественного* (или неэристического) *дискурса* (Тюпа 2004: 80), соотносимого со словом диалогическим. Художественный дискурс воплощается в художественном тексте. Ему В.И. Тюпа противопоставляет *дискурс публицистический* (или эристический) (Там же 2004: 20), реализующийся в публицистическом тексте. Такая дифференциация позволяет, во-первых, рассматривать композицию художественных единств как обусловленный авторским замыслом диалог разных дискурсов, во-вторых, выявлять его дискурсивную специфику. Также В.И. Тюпа, продолжая мысли Бахтина по поводу проблемы завершения диалога, выделяет *две дискурсные формации: инициативно-дивергентную*, соответствующую бахтинским диалогическим

отношениям разногласия, и *инициативно-конвергентную*, соответствующую диалогу согласия (Поэтика...: 61). Это утверждение даёт возможность выяснять нюансы диалогических отношений в тексте. Кроме того, выявление в тексте конвергенции позволяет проследить развитие авторской мысли к смыслооткровению (Тюпа 2009: 12). Значимым для нас также представляется то, что В.И. Тюпа акцентирует такие интенции автора литературного текста в диалоге, как *воздействие на читателя* (Тюпа 2004: 21) и *самоуяснение*, толкуемое как эмоциональная рефлексия (или эстетическое отношение, переживание переживания) и рациональная рефлексия (или логический самоанализ сознания) (Тюпа 2009: 20). Они показывают векторы направленности авторского слова, значимые для уяснения особенностей диалога в произведении.

И.В. Фоменко, опираясь на теорию диалога М.М. Бахтина, считает целесообразным разграничить понятия *«целостность»* и *«единство»*. *Первое он соотносит с эстетическим объектом и его архитектуроникой, второе – с композицией – техническим аппаратом осуществления эстетического объекта во «внешнем материальном произведении»* (Фоменко 2003: 74). Диалогические отношения, в толковании учёного, сцепляют элементы архитектуроники и текста, делают их взаимозависимыми. И.В. Фоменко рассматривает межтекстовые связи с позиции диалога, указывая на активность в нём автора и читателя: *«<...> текст, если иметь в виду именно авторские смыслы, лишь отчасти оказывается их хранилищем, а отчасти модифицируется за счет читательской индивидуальности»* (Там же 2003: 13). И.В. Фоменко рассматривает цитирование как частный случай диалога (Там же 2003: 94), подчёркивая, что *«цитатой в широком смысле можно считать любой элемент чужого текста, включенный в авторский ("свой") текст»* (Там же 2003: 95). Он предлагает исследовать межтекстовые связи с позиции видов *диалогических отношений «своего» и «чужого» слов: «"чужое" как "своё"»; «"своё", противопоставленное "чужому"»; «"своё", отрицающее "чужое"»* (Там же 2003: 106). Учёный рассматривает роль ритма, открытых (в т.ч. авторские примечания) и скрытых (в т.ч. «ключевое понятие», «ключевое слово») авторских коннотаций в формировании смыслов

(Там же 2003: 35–80). Такой подход вносит в изучение интертекстуального аспекта художественного произведения конкретность, позволяя соотносить точки зрения субъектов диалога, выявлять степень их согласия или разногласия, а также изучать высказывания/тексты в аспекте их смысловой наполненности.

А.Д. Степанов в работе «Проблемы коммуникации у Чехова», опираясь на теорию диалога М.М. Бахтина, критически осмысляя его теорию речевых жанров, «выявляет, описывает и истолковывает закономерности, которые руководят изображением человеческого общения» в произведениях А.П. Чехова (Степанов 2005: 3). Исследователь вводит понятие *коммуникативной стратегии*. Это «целенаправленная упорядоченность индивидуальных реализаций речевых жанров в данном тексте и во всем корпусе произведений писателя» (Там же 2005: 40). Труд А.Д. Степанова значим тем, что в нём предлагается концептуальный подход к исследованию коммуникативной проблематики произведений А.П. Чехова, проблем порождения и построения его текста, применимый к художественной литературе в целом.

Опираясь на методологические принципы теории диалога М.М. Бахтина и её осмысление в трудах других исследователей, мы считаем возможным ввести в диссертацию понятие *коммуникативной стратегии*. Это интенция (намерение, коммуникативная установка) субъекта высказывания, которая обуславливает возникновение диалогических отношений и определяет вектор их развития. В нашей работе коммуникативная стратегия понимается как фактор, обеспечивающий своеобразие диалога в ДП Ф.М. Достоевского.

Осмысление нами концепций теоретиков диалога позволяет считать, что в общей структуре диалога, выстраиваемого как литературный текст, присутствуют два уровня: дивергентный и конвергентный. Диалог развивается в процессе понимания субъектами себя и мира как реальностей эмпирической и метафизической от первого этапа взаимодействия субъектов (разногласия/спора/отталкивания) ко второму (согласию/сближению) и, наконец, к прозрению, т.е. обретению нового смысла, или откровению со стороны «высшего наадресата», которое сначала ожидается, а затем происходит как

мгновенное озарение: предел движения человеческой мысли, согласно позиции М.М. Бахтина, – «мысль о Боге в присутствии Бога, диалог, вопрошание, молитва» (Бахтин 1997: 7). В момент прояснения смысла в слове, выраженном (звучащем) или невыраженном (внутреннем), сближение субъектов «я» и «другого» максимально. Это полное или приближающееся к полному взаимопонимание, согласие. Однако слияния голосов не происходит: обретение смысла не финал жизни, а лишь переход на новую ступень мировидения, поскольку истина открывается фрагментарно, в символической форме, требующей расшифровки. Достигнув кульминации, диалог вновь возвращается на первый уровень, но уже иного знания, понимания и самосознания. Отдельный диалогический цикл завершается, но диалог в целом продолжается. Целесообразность диалога – в устремлённости субъектов к обретению смысла. В философском понимании это вектор к первоистoku бытия. Для достижения прояснения/откровения диалог должен быть сложно организованным и динамичным, напряжённым. Это означает ценность включения в диалог не одного, а нескольких «других». Столкновение позиций «других» стимулирует движение мысли и прояснение истины. Композиция же произведения, понимаемая как диалог высказываний/текстов, остаётся открытой.

Изученные нами основные научные подходы к интерпретации диалогичности и диалога – важнейших категорий в литературоведении – при опоре на труды М.М. Бахтина и ряда учёных – позволяют рассматривать *диалогичность* как основополагающую категорию бытия. Диалогичность характеризует сознание и слово человека, мировидение и творческое мышление художника и потому является первоосновой для организации произведения. Диалогичность определяет определяющую архитектуру эстетического объекта произведения; повествовательную организацию текста в аспекте коммуникативных стратегий; Диалогичность является особой формой организации текста, обуславливающей композиционные особенности произведения; способом преобразования устных речевых жанров в публицистические и литературные; способом преобразования звучащего слова в



письменное: публицистическое и художественное. Диалогичность является основой межтекстовых связей, которые демонстрируют интертекстуальный аспект произведения, а также основой синтеза публицистического и художественного дискурсов. Исследование диалогичности в художественном мире Ф.М. Достоевского представляется наиболее продуктивным с точки зрения категории диалог, так как в главе доказано, что в тексте произведения *диалогичность* воплощается в *диалоге*, выражающем различные *коммуникативные стратегии*. Он в работе понимается как: *композиционная форма, которая обуславливает структуру произведения, выражается в последовательности высказываний/текстов и обеспечивает его единство, открытость и оригинальность*. Развитие диалога обеспечивается устремлённостью автора к прояснению смыслов, которое происходит при участии «других». Диалог развивается в два этапа: от дивергентного диалога (разногласия) к конвергентному диалогу (согласию), на котором обретается смысл. Его уяснение в контексте событий текущей жизни ведёт к обретению нового смысла. Герменевтический подход к исследованию ДП Ф.М. Достоевского может быть применим, во-первых, в силу диалогической специфики его мировидения, во-вторых, в силу сложности художественной организации этого произведения. В диссертации для классификации ведущих векторов диалога в качестве критерия используется направленность слова субъекта речи. Для классификации локальных видов диалога в рамках диалога с читателем в качестве критериев используются жанровые особенности высказывания и предмет изображения: документальный факт или художественный образ. Для классификации диалогов-исповедей также критериями служат субъект речи, выраженность его интенции в слове и степень искренности. Для классификации локальных видов диалога в рамках автокоммуникации используется средство построения диалога-самосознания, в качестве которого выступают прецедентный текст, или воспоминание, или художественный образ.

## Глава 2.

### Диалог как способ коммуникации автора с читателем в «Дневнике писателя»

*Намерение в отношении аудитории ДП* Достоевский сформулировал ещё на этапе начала работы в журнале «Гражданин». В письме М.П. Погодину от 23 февраля 1873 г. он говорит о необходимости активного утверждения православной идеи, поскольку западная социалистическая идея охватила почти всё поколение. «Надо бороться, ибо всё заражено» (29, I; 262), – пишет Достоевский. Это означает не только высказываться в печати по поводу текущего момента, но и активно *воздействовать на читателя*: убеждать, заражать, впечатлять, побуждать к соразмыслению. При этом Достоевский, задумав ДП, делал установку на «живое», приближенное к устному, слово. Именно такого слова ожидала аудитория, что доказал успех речи о Пушкине в 1880 году. В стремлении к живому контакту с аудиторией Достоевский был человеком своего времени. Решение проблемы поиска оптимальной формы для диалога с обществом он видел в выработке нового языка для общения интеллигенции с народом, о которой размышлял в записной книжке 1860–1862 гг. (ЗК 20; 69).

Замысел ДП как текста, ориентированного на непосредственный диалог с читателем, у Достоевского начал складываться в феврале 1865 г., после закрытия журнала «Эпоха». Первоначально он был назван «Записной книжкой» (20; 181). Однако вплотную к его реализации Достоевский подошёл лишь после выхода в 1872 г. романа «Бесы», вызвавшего пристальный читательский интерес и получившего негативные отзывы со стороны либеральной общественности (Сараскина 2011: 578–580). Вступив в должность редактора «Гражданина», Достоевский начал разрабатывать новую форму творчества и общения с читателем, более актуальную для своего времени, когда, по выражению И.Л. Волгина, Россия застыла, «колеблясь над бездной» (Волгин 1998). Такой формой и стал ДП, сложившийся в 1876 г. как тип издания (Захаров 1985: 191). Он позволил автору достучаться до сердец самой широкой аудитории и выразиться

как художнику и публицисту. Феноменальный успех (Волгин 1974: 152) произведения во многом способствовал тому, что Достоевский, по словам И.Л. Волгина, смог претендовать на роль одного из четырёх (трое других: И.С. Тургенев, М.Е. Салтыков-Щедрин и Л.Н. Толстой) духовных вождей нации (Волгин 2010: 73). Вызвана такая реакция была не только содержанием и проникновенностью слова писателя, но и композиционной формой текста. *В этой главе мы проанализируем специфику организации диалога автора с читателями в ДП с целью выявления спектра коммуникативных установок.*

### **2.1. Диалог Ф.М. Достоевского с идентифицированными и неидентифицированными оппонентами: полемический аспект**

Объединение раздираемого противоречиями русского общества, оказавшегося на грани катастрофы, Достоевский мыслил через обращение его к слову Христа. Ещё в конце января – 20 числа февраля 1854 г. в письме к Н.Д. Фонвизиной писатель высказывает свой «символ веры», заканчивающийся словами: «<...> если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, I; 176). В январе 1868 г. в письме С.А. Смирновой Достоевский говорит: «На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос <...>» (28, II; 251). Эта мысль – ключевая в романах Достоевского. Об этом пишет целый ряд исследователей: Вяч. И. Иванов (1995), К.В. Мочульский (1995), Г.С. Померанц (1990), Б.Н. Тихомиров (2006), Т.А. Касаткина (2015), К.А. Степанян (2010), Г.Г. Ермилова (1999), Л.И. Сараскина (2011), Е.Н. Белякова (2000) и др. В.В. Тимофеева в воспоминаниях от июня 1873 г. отмечает, что донесение до читателя евангельского понимания земной жизни как ступени «к мирам иным» было для писателя задачей трагической и полной величия (Тимофеева 1990: 162).

Уже в самом начале работы над ДП, в 1873 году, Достоевский подчёркивает, что ожидает своего читателя-собеседника – хотя бы «одного

*подходящего человека»* (21; 7). При этом писатель отмечает, что его слово услышит лишь тот, кто способен к этому. Достоевский в ДП ориентирован не только на друзей, но и на оппонентов, не готовых воспринимать «новую этику говорящего» (Рождественский 1997: 61). Для выявления своеобразия выражения риторической установки автора в тексте ДП обратимся к **полюмике и дискуссии**. В этом параграфе мы исследуем своеобразие построения Достоевским таких видов диалога с идентифицированными и неидентифицированными оппонентами. В диссертации в соответствии с точкой зрения М. Медарич (Медарич 1998: 5–12) субъектные инстанции плана адресанта не разграничиваются. К ним применяются дефиниции: Достоевский, автор, писатель. Субъектные инстанции плана адресата также не разграничиваются: к ним применяется дефиниция читатель. При этом в читательскую аудиторию ДП входят публицисты, выступающие оппонентами.

Полемика и дискуссия – древнейшие формы спора (Рузавин 1997: 56). В *полюмике* «главные усилия противоборствующих сторон направлены на то, чтобы утвердить свою позицию по спорному вопросу и опровергнуть взгляд противника. Такая характеристика согласуется со смыслом самого термина "полемика", означающего в переводе с греческого воинственный, враждебный спор» (Там же 1997: 56). В *дискуссии* главным «является достижение взаимопонимания между сторонниками противоположных точек зрения на проблему и пути ее решения, поиск компромисса между ними с тем, чтобы совместными усилиями и с разных позиций добиваться её решения» (Там же 1997: 151). М.М. Бахтин пишет о полемичности как специфике мышления Достоевского (Бахтин 2002: 38) и характеристике романного творчества писателя (Там же 2002: 218–220). Проявилась она и в ДП. Ф. А. Ермошин пишет: «Коммуникативные цели «Дневника» достигались путем предоставления «трибуны» не столько потенциальным «друзьям», сколько, в первую очередь, предполагаемым «врагам». Истина, по мысли Достоевского, рождалась не только в диалоге, но и в споре» (Ермошин 2009: 23). В ДП, помимо голоса самого автора, зазвучали голоса его многочисленных корреспондентов, собеседников, представителей газетной публицистики, обобщённых и вымышленных лиц.

Полемика с идентифицированными и неидентифицированными оппонентами происходит в публицистических текстах ДП. Отметим, что к текстам в составе ДП в диссертации применяются дискурсные и жанровые дефиниции: это публицистические тексты, определяемые как фельетоны, и художественные тексты, определяемые как рассказы, в т.ч. рассказы-воспоминания и «записки». Выбор жанровых дефиниций обусловлен подходами к типологии жанров и жанровых форм в системе жанров Ф.М. Достоевского В.Н. Захарова (1985) и В.А. Туниманова (1972). В частности, значимо то, что В.А. Туниманов к фельетонам в ДП относит тексты с разными жанровыми особенностями: политическую статью, литературную рецензию, мемуары, обзор последней художественной выставки, «картинки» (Туниманов 1972: 165–166).

Диалог с критиком Авсеенко охватывает все четыре публицистических текста первой главы апрельского номера ДП. Это «Идеалы растительной стоячей жизни. <...>», «Культурные типики. <...>», «Сбивчивость и неточность спорных пунктов», «Благодетельный швейцар, освобождающий русского мужика». Тема полемики выходит за пределы не только одного фельетона, но и всего текста ДП: это спор сосуществующих «спорящих правд эпохи», в котором, по выражению М.М. Бахтина, проявилось «карнавальное сознание, но без карнавального смеха» (Бахтин 2002: 301). Достоевский спорит с критиком о роли народа в общественной жизни России и значимости его идеалов. Авсеенко отказывает им в активности, называет национальные культурные начала слабыми и утверждает, что ценность их может быть познана только путём приобщения к европейской культуре (22; 114). Это диалог, начавшийся за пределами ДП. В тексте перед нами – только опровержение опровержения. Достоевский строит его разнообразно. Он обращается к логическому аргументированию, указывая на алогизмы и очевидные противоречия в антитезисе оппонента: *«И вот, только что это написалось (то есть переписалось из славянофилов), на следующей же странице г-н Авсеенко сообщает про тот же русский народ совершенно противоположное <...>»* (22; 103). Также Достоевский обращается к контекстуальному аргументированию (например, к традиции русской святости (22; 104), отечественной истории (22;

110–111, 115–116)), к здравому смыслу, к литературному «чужому» слову как авторитету, например, напоминает эпизод из «Семейной хроники» Аксакова, где речь идёт о великодушии простых людей: « <...> мать умолила в слезах мужиков перевести ее через широкую Волгу в Казань, к больному ребенку, по тонкому льду, весною <...>» (22; 113). Для убеждения оппонента автор в тексте «Сбивчивость и неточность спорных пунктов» приводит и факт из своего детства – рассказ-воспоминание о жертвенном поступке его няни, женщины из народа Алёны Фроловны, доказывающий действенность народных идеалов (22; 112–113). В споре с Авсеенко поведение автора подчёркнуто эмоционально. Он резко критикует мысль и слово оппонента: «<...> трудно представить писателя, менее вникающего в то, что он пишет. А впрочем, если б он и вникал, то вышло бы то же самое» (22; 103). При этом аналогичных высказываний оппонента в свой адрес Достоевский не приводит. Автор открыто высказывает неуважение к Авсеенко: «Нет, не следовало бы отвечать г-ну Авсеенко <...>» (22; 105). Постановка Достоевским проблемы предвзятости и неубедительности высказываний Авсеенко о народе и резкое отношение писателя к критику выражается в ДП с помощью дубитации: «И про какой же теперешний народ говорит г-н Авсеенко? Откуда он его начинает? С реформы Петра? С культурного периода? С окончательного закрепощения?» (22; 104). Автор использует обобщённые суждения (« <...> г-н Авсеенко изображает собою, как писатель, деятеля, потерявшегося на обожании высшего света» (22; 107), иронию (« <...> культурный г-н Авсеенко сам себя выдает <...>» (22; 104)), включает сниженную лексику («повредившиеся люди», «культурные типики (22; 105)). Презрительное отношение Достоевского к оппоненту – в том, что он, с одной стороны, называет оппонента «г-ном Авсеенко», т.е. акцентирует его личный статус, с другой – «лишает его этого статуса» ироничным обобщением «сонм г-д Авсеенок» (22; 117). Автор стремится убедить в большей мере не Авсеенко: в нём он не видит ни ума, ни таланта и неоднократно подчёркивает, что отвечать критику не стоило бы. Автор убеждает других читателей ДП. Для этого он, нарушая логику в споре, переключается с ведущего

тезиса на личность оппонента и обобщает его: определяет как *«маленький культурный тип своего рода, имеющий некоторое общее значение»* (22; 103). В финале диалога с Авсеенко речь автора стилистически меняется. Его последнее высказывание начинается словами: *«Знает же народ Христа бога своего <...>. Знает, – потому что во много веков перенес много страданий и в горе своем всегда, с начала и до наших дней, слыхивал об этом боге-Христе своем от свитых своих, работавших на народ и стоявших за землю русскую до положения жизни, от тех самых святых, которых чтит народ доселе, помнит имена их и у гробов их молится»* (22; 113). Это возвышенное, риторически украшенное слово: автором используются «высокая» лексика («доселе»), сочетания слов, свойственные образцам ораторского жанра («землю русскую», «святых своих», «до положения жизни»), риторические повторы («бога-Христа»), перестановка слов и т. п. Автор утверждает истину Христа как народный идеал. Достоевский обращается к читателям с горячей речью, разоблачающей и ложный антитезис, символически выражающий позицию всей европеизированной интеллигенции, и конкретного субъекта. В целом полемика с Авсеенко – это *дивергентный диалог*. Этот тип диалога автора с читателями в ДП наиболее распространён: полемические диалоги, различаясь по значимости тезиса, объёму, охватывают большую часть фельетонов ДП, а иногда растягиваются и на несколько фельетонов в рамках номера, поскольку автор к этим спорам возвращается. Например, Достоевский в декабрьских публицистических текстах «Запоздавшее нравоучение», «Голословные утверждения», «О самоубийстве и о высокомерии» полемизирует с критиком Энпе по поводу череды самоубийств в среде молодёжи. Тем самым Достоевский показывает, что каждый конкретный спор в ДП – только часть большого диалога. Смысл его – в обозначении острой, насущной проблемы. Эмоциональным обращением к оппоненту, резким высказыванием в его адрес автор привлекает широкое читательское внимание, затрагивает эмоции и разум аудитории и таким образом привлекает её к дальнейшему осмыслению и обсуждению проблемы.

Дискуссия с оппонентами не менее характерна для ДП. В качестве образца

рассмотрим диалог автора с г-м Гаммой, критиком, помещённый в мартовский фельетон «Верна ли мысль, что "лучше идеалы будут дурны, да действительность хороша"». Тема его – та же, что и в диалоге с критиком Авсеенко. Достоевский спорит с Гаммой о национальных духовных ценностях, носителем которых является народ. Эта тема бесед автора с критиками объединяет разные фельетоны ДП в идейное целое.

Начало дискуссии с Гаммой в мартовском тексте отсутствует: заявленный автором тезис о народе высказан ещё в февральском номере ДП. Так, Достоевский подчёркивает, что это спор «*длиннейший и для нас важнейший*», т.е. он охватывает не только текстовое, но и внетекстовое пространство, «выходит» в большой диалог. Перед нами – лишь «фрагмент» дискуссии или опровержение опровержения, хотя в рамках фельетона он имеет чёткое завершение. Автор предлагает оппоненту: «*Останемся каждый при нашем мнении и будем ждать развязки <...>*» (22; 75). Дискуссия о том, есть ли у народа идеалы и что важнее в оценке народа, его поступки или идеалы, логически выстроена: автор сначала приводит крупный фрагмент «чужого» слова оппонента, затем последовательно цитирует из него отдельные высказывания и опровергает их. В качестве доказательства он приводит цитату из своего текста в ДП, опровергаемого критиком. Отметим, что использование в качестве фактов или аргументов цитат из предыдущих номеров ДП – характерный приём Достоевского. Например, в полемике с критиком Энпе автор использует автоцитирование: включает высказывание героя из предшествующего «Приговора», подтверждая им свою мысль и одновременно соглашаясь с мыслью персонажа (24; 47). В диалоге с Гаммой Достоевский использует логические и контекстные аргументы: обращается к традиции, вере, здравому смыслу (Степанов, Болдырева 2012: 186). Аргумент, убеждающий читателя в ценности веры в святых, представлен авторским словом: «*<...> блажен — кто может их разглядеть*» (22; 75). Однако в нём есть аллюзия на евангельский текст: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф 5:8). Отметим, что И.В. Фоменко определяет аллюзию как намекающую «отсылку к другому художественному тексту, историческому,



бытовому, биографическому или литературному факту, хорошо известному, по мнению автора, читателю» (Поэтика... 2008: 18). Реминисценция же в определении этого учёного напоминает о тексте-доноре «преимущественно на мотивном, синтаксическом и ритмическом уровнях структуры» (Поэтика... 2008: 206). В приведённом примере в качестве механизма смыслообразования выступает ключевое слово «*блажен*». Достоевский в данном случае хочет сказать оппоненту о том, что в народе есть подлинные святые, но для того, чтобы поверить в них, надо освободиться от предубеждений, очистить сердце, сделать его способным чувствовать, воспринимать эту святость, откликаться на неё. Для того, чтобы увидеть святых, понять народные идеалы, нужны первоначальное уважение к народу, стремление к сближению с ним и большая душевная работа. В слово Достоевского к читателю эта аллюзия вносит добавочный смысл: автор подспудно упрекает русскую интеллигенцию в идейной «неустойчивости», противоречивости, предвзятости отношения к народу. Ведь критик Гамма хотел бы верить в народные идеалы, но то, что он видит в действительности, мешает этому. Это сомнение и уводит мысли Гаммы в сферу «длиннейшего спора» с оппонентами, удаляя от насущной и актуальной проблемы – общественной раздробленности, обособления всех и вся. Присутствующие в аргументе автора примеры «чужого» слова показывают, что Достоевский говорит с оппонентом, через Евангелие и художественную литературу, которые понимаются им как своего рода «ключи» к взаимопониманию и согласию.

Речь Достоевского с Гаммой риторически мало украшена, мысль в ней преобладает над эмоцией. Однако личностное отношение к оппоненту в словах Достоевского присутствует. Более того, оно неоднозначно. Сначала автор обращается к Гамме с уважением: использует обращение «*почтенный публицист*». Он надеется на то, что оппонент не рассердится. Затем авторское слово становится ироничным: « *<...> неясность не всегда происходит от того, что писатель неясен, а иногда и совсем от противоположных причин...*» (22; 75). Достоевский уважает свободу идейной позиции оппонента, но убеждает его и других читателей в наличии идеала народных начал. Устремлённость к нему

означает постепенное духовное, моральное совершенствование, движение к Христу. Достоевский уверяет оппонента в том, что будущее докажет справедливость этой идеи: «*<...> уверяю вас, что развязка, может быть, вовсе не так отдаленна*» (22; 75). Рассмотренный пример дискуссии, несмотря на присутствие аффективности, нацелен на выяснение истины. Оппоненты при всём различии позиций устремлены к ней и в процессе этого движения учатся слышать друг друга. Достоевский включает дискуссию в ДП с целью разъяснения своей позиции при уважении позиции «другого». Дискуссия оказывается своего рода этапом в большом диалоге, остающемся открытым. Она составляет основу фельетона, показывая его диалогическую природу.

Можно сказать, что в процессе обсуждения духовной природы русского народа, мысли его участников – автора и оппонентов – варьируются, в результате чего возникает полифонический диалог: каждый собеседник «ведёт свою партию». Диалогическое соотношение их точек зрения определяет идейный план архитектуры ДП. Достоевский утверждает, что идеалы в народе есть, поскольку «*есть прямо святые, да еще какие: сами светят и всем нам путь освещают*» (22; 75). Именно эти идеалы, по мнению писателя, помогут нам в будущем «стать лучшими» (22; 75). Гамма сомневается в народных идеалах: «*<...>вся действительность противоречит им и недостойна этих идеалов*» (22; 74). Авсеенко же, согласно цитатам, приведённым в ДП, по этому вопросу высказывается неубедительно, противоречит себе, но тяготеет к либерально-интеллигентской позиции (22; 103–104). При этом у собеседников есть «точка диалогической встречи» – вопрос об идеалах народа, его духовной самостоятельности. Обсуждая путь России, все участники полемики и дискуссии понимают, что вопрос о народе является краеугольным, во многом определяющим вектор развития истории. Несмотря на то, что дискуссия с Гаммой предваряет в ДП 1876 г. полемику с Авсеенко, Достоевский в обсуждении вопроса о народе ищет «точки согласия» с оппонентами. Подтверждением этого является венчающая весь ДП речь о Пушкине, помещённая как очерк в августовском номере издания за 1880 г.. Высказанная в ней мысль о всемирной

отзывчивости русского народа, его братском стремлении к воссоединению всех людей (26; 147–148), которая коренится в глубинах народного сознания, в Православии, свидетельствует о желании Достоевского разрешить давние идеологические противоречия и вывести российское общество из кризиса.

Полемизирование и дискуссия автора с читателями происходят в разных публицистических текстах ДП. Диалоги отличаются разнообразием. Так, беседа с девушкой, едущей в Сербию, помещённая в конце финального фельетона «Опять о женщинах» июньского номера ДП, показывает близость идейных позиций автора и читателя: девушка, как отмечает Достоевский, на протяжении последних месяцев неоднократно приходила к нему за наставлениями. Она впитала его идеи о необходимости сострадания и помощи сербскому народу и решила ехать на войну. Таково её утверждение: «*В Сербии нуждаются в уходе за больными. Я решила пока отложить мой экзамен и хочу ехать ходить за ранеными*» (23; 51). Автор же опасается за неё, но, отговаривая, внутренне одобряет. Это диалог двух самостоятельных, идейно согласных участников. Однако он переходит в дискуссию, когда поднимается вопрос о реализации идеи – совершении конкретного поступка. Очевидно, что спор инициирован автором: девушке нужна только его поддержка и напутствие (23; 52). Разговор же обусловлен сугубо эмоциональными факторами: беспокойством одного и неуверенностью другой. Однако он завершается *согласием* через обращение к Христу: автор призывает на девушку Божье благословение. Как и дискуссия с критиком Гаммой, диалог автора с девушкой при наличии небольшой аффективности тяготеет к принятию совместного решения. Его можно назвать *конвергентным диалогом*.

Полемика с адвокатами Спасовичем по делу Кронеберга в текстах второй главы февральского номера и Утиным по делу Каировой в текстах первой главы майского номера показывают значительно большее *уклонение авторского слова в сторону аффективности*. Достоевский прибегает к риторике. Его высказывания по замыслу и форме восходят к описанной Аристотелем судебной речи. При этом Е.А. Фёдорова доказывает близость полемики автора с адвокатами к судебной речи, восходящей к традиции древнерусской словесности (Федорова 2014: 96–

100). Достоевский в этих диалогах эмоционален, часто резок, хотя, обличая адвокатов, выражая несогласие по принципиальным вопросам, он всё же старается быть корректным. Например, в тексте «Г-н защитник и Великанова», возмущаясь неуместностью использования Утиным в качестве аргумента евангельского слова, решившего судьбу Каировой, он говорит: «<...> г-н Утин, уж конечно, отлично знает, как надо толковать этот текст, и для меня сомнения нет, что он просто пошутил в заключение речи, но для чего — не знаю» (23; 20). Этими словами Достоевский показывает то, что для него в обсуждаемом вопросе важнее всего – сама истина, которая оказалась упущенной в зале суда. Её он и старается донести до читателя и оппонента, часто используя в качестве аргумента «чужое» публицистическое слово, в том числе – объектное слово самого оппонента. Таким образом, автор включается в широкую общественную дискуссию – ДП становится лишь одной из «площадок» этого большого форума.

Парадигма различных диалогов в фельетонах ДП демонстрирует градацию от максимальной приближенности авторского взгляда к текущей действительности до обобщённого взгляда на неё, свойственного художественной литературе. Художественное преобразование полемики и дискуссии происходит, в частности, путём обобщения его субъектов. Так, если г-н Гамма – условное обозначение Г.К. Градовского (22; 354), то г-н Авсеенко назван по фамилии, но представлен не только как критик, литератор, но и как «культурный типик», т.е. обобщён. В фельетоне «Опять о женщинах» собеседница Достоевского тоже обобщена: представляется подчёркнуто анонимно. Это уже образ женщины-христианки, символ осознанной, чистой жертвы, вновь определяющей будущее всего человечества. Читатели ДП, упоминаемые или высказывающиеся в фельетонах, сохраняя связь с внехудожественной реальностью, освещены авторским творческим видением, что сближает их с литературными персонажами.

В диалоге Достоевского с читателем в ДП преобразовывается и фигура самого автора. Например, в публицистическом тексте «О воинственности немцев» первой главы июльско-августовского номера ДП есть диалог едущих в поезде из Петербурга в Берлин автора-публициста с немцами о судьбах России и Европы.

Г.С. Прохоров доказывает, что в этом диалоге автор – субъект изображённый: так говорит не автор-публицист, а предполагаемый Достоевским патриотический настроенный Публицист. Исследователь объясняет такое изменение кругозора субъекта речи – *перевод слова прямого в слово объектное* – тем, что ДП Достоевского «знает уровень более глубокий, нежели публицистический ментатив, – выстраиваемый автором - творцом «внутренний мир» с пребывающим в нем эстетическим объектом» (Прохоров 2013, №1: 117). Г.С. Прохоров отмечает, что ведущей задачей Достоевского в этих текстах ДП является показать несамостоятельность и европейского, и русского общества, являющуюся глубинной причиной тотального обособления (Там же 2015, №1: 117–118). Для нас же важно отметить, что перевод слова прямого в слово изображённое происходит в диалоге: Публицист вступает в жаркую полемику с немцами. Однако уже само начало беседы Достоевским акцентировано: Публицист говорит о том, что общению мешал его «*дурной немецкий разговор*» (22; 59). Уже эта характеристика позволяет отличить Публициста от Достоевского: его жена отмечает, что в минуты воодушевления Ф.М. Достоевский показывал великолепное знание немецкого языка. «Особенно я припоминаю спор Федора Михайловича в вагоне со стариком немцем, бесцеремонно занявшим мое место, – пишет А.Г. Достоевская. – Я просто диву далась знанию им немецкого языка» (Цит. по: Комм., 23; 381). Публицист, в образе которого связь с внехудожественной реальностью соединяется и фикциональными характеристиками, близок автору и персонажам. Публицист, как и автор, вовлекает оппонентов в диалог. Однако изображённая беседа становится формальной: Публицист из «патриотического долга» говорит о росте российского вооружения (22; 59), а немцы, услышав в его речи проявление этого «долга», не поверили «*ни капли и остались при своём*» (22; 59). Неискренность с обеих сторон сделала диалог бессмысленным, а «дурной немецкий» стал барьером между сознаниями и сердцами собеседников. В этом тексте движение автора от обсуждения насущного, частного, к диалогу о вопросах фундаментально – ценностных и глобальных происходит одновременно с художественной

трансформацией текста. Частное в нём начинает рассматриваться как проявление общего, в котором реально существующее и обобщённо-вымышленное диалогически соединяются.

*Итак, полемика и дискуссия – виды диалога, характерные для взаимоотношений Достоевского с идентифицированными и неидентифицированными читателями-оппонентами в публицистических текстах ДП. Вступая в полемику с критиком Авсеенко, адвокатами Утиным и Спасовичем, автор резко осуждает западнические взгляды, некомпетентность Авсеенко и обличает Утина в двуличии и предвзятости суждений. При этом Достоевский эмоционально утверждает ценность народных идеалов и порочность российской судебной системы. В дискуссиях, которые Достоевский ведёт с критиком Гаммой и девушкой, едущей в Сербию, им сделан акцент на уважении оппонента и логике, позволяющей участникам диалога в поисках верного понимания ситуации или решения проблемы прийти к согласию. Полемизируя и дискутируя с оппонентами, автор вовлекает читателей в диалог по актуальным вопросам современности. В полемике автор вызывает ответное возмущение оппонента, в дискуссии апеллирует преимущественно к его здравому смыслу. Так, Достоевский обращается к эмоциональной и рациональной сферам читательского восприятия, что позволяет включать с соразмышление гораздо большее число людей. Такой подход к построению диалога автора с оппонентами обеспечивает полифонию идейных позиций, точек зрения различных субъектов речи в ДП.*

## **2.2. Проповедование как диалог с читателем в ДП**

*В этом параграфе мы изучим особенности организации диалога-проповеди, характеризующем риторике Достоевского в ДП. Проповедническое обращение автора к читателю происходит преимущественно в публицистических текстах ДП. Ряд проповеднических высказываний автора позволяет говорить именно о диалоге-проповеди. Особое значение для Достоевского имеет проблематика*

человека, рассматриваемая в границах трёх взаимосвязанных тем: семьи и в её рамках – детства, преступления и наказания, народа и интеллигенции. В качестве примера рассмотрим вторую часть текста январского фельетона «Будущий роман. Опять "случайное семейство"» и выясним, какой способ общения с читателем избирает Достоевский. Диалог-проповедь в тексте выражается так: сначала автор сообщает читателю повод для речи: рассказывает на шумевшую историю убийства мещанки Перовой её сожителем, который затем покончил с собой, оставив сиротами двоих детей Перовой. Затем автор выражает своё отношение к случившемуся: *«Вот опять "случайное семейство", опять дети с мрачным впечатлением в юной душе»* (22; 8). Далее Достоевский делает предупреждение обществу: *«Мрачная картина останется в их душах навеки и может болезненно надорвать юную гордость <...>»* (22; 8). В конце автор призывает на сирот божье благословение, желает детям любви к их матери и даёт наставление обществу: *«А помочь им надо непременно»* (22; 8). Такое построение диалога показывает обращённость писателя к образцам церковного красноречия, в том числе к проповеди как изначально устному жанру (Степанов 2005: 127–129).

Важно подчеркнуть, что проповедническое высказывание Достоевского существенно отступает от традиционно религиозного, монологического. Автор мысленно обращается к Евангелию: слово о «случайных» детях говорится во время рождественских праздников. В тексте это делается с помощью антитезы: *«случайное семейство»* – святое семейство. Семантика первого определяется понятием порочной связи, убийством и разрушением семьи, сиротством детей; семантика второго – святостью семьи, укрепляемой любовью родившегося Христа. Автор указывает читателю на то, что оскудение живого чувства в насущной жизни не соответствует христианскому образу семьи. Достоевский-проповедник также вводит почерпнутый из газет документальный факт – подлинную историю убийства Перовой. Цитирует он и пушкинского «Демона»: *«<...> когда вам новы все впечатленья бытия»* (22; 8). Литературное слово усиливает обозначенную антитезу: мрачное впечатление – «новы впечатленья». Оно также делает высказывание более убедительным: автор косвенно обращается

к авторитету Пушкина (Степанов, Болдырева 2012: 186). Цитата из стихотворения акцентирует связь текста с художественной литературой и вносит в него дополнительную образность: «случайные» дети имеют перспективу стать идейными маргиналами, ассоциирующими себя с романтическими героями, и закончить свою жизнь трагически и одновременно нелепо, оставив предсмертную «записочку». Введение в диалог-проповедь «чужого» слова позволяет автору убеждать читателя точками зрения не одного, а нескольких субъектов, согласных друг с другом. Точка зрения автора в диалоге с читателем становится более весомой и вызывающей доверие.

Достоевский в начале и в завершении диалога-проповеди обращает внимание читателя на текущую действительность, страдания людей и через напоминание о Христе взывает о помощи. Проповедуя, он соединяет письменное публицистическое слово и слово звучащее: в тексте присутствуют газетные речевые штампы (*«газета «Голос» взывает к публике», «помощь несчастным сиротам»* (22; 8)), разговорная лексика (*«неужто», «измучил их мать попрёками»* (22; 8)), метафорические словосочетания книжного романтического стиля (*«раннее страдание самолюбия», «краска ложного стыда»* (22; 8)) и риторика устной религиозной проповеди. Возвышенность авторского слова создаётся лексическими, синтаксическими повторами и инверсией: *«Да благословит господь будущее этих неповинных детей, и пусть не перестают они любить во всю жизнь свою их бедную мать, без упрёка и без стыда за любовь свою»* (22; 8). Соединением слова звучащего и слова письменного, публицистического, автор трансформирует проповедническое высказывание: в нём звучат голоса фельетониста и оратора. Созвучие голосов происходит в конце проповедования через обращение автора к Богу и напоминание читателям о необходимости любви к родным и ближним. Это делает слово автора более действенным, охватывающим рациональный и эмоциональный уровни читательского восприятия, что активнее вовлекает читателя в диалог.

В качестве инструмента стилистического изменения проповеднических высказываний в диалоге с читателем Достоевский использует иронию. Пример – в



тексте «Золотой век в кармане», завершающем первую главу январского номера ДП. Автор разъясняет истину о «золотом веке», который уже наступил – человеку нужно лишь открыть его в своей душе. Предупреждая читательское сомнение, Достоевский говорит: *«Уверяю вас, что в золотой век могут попасть люди даже в генеральских чинах»* (22; 13). В данном случае его слово внутренне полемично: автор доброжелателен по отношению к собеседнику и одновременно иронизирует по поводу его обусловленной генеральским статусом чопорности. Преобразованием слова звучащего в слово письменное, публицистическое, в этом диалоге-проповеди автор добивается сближения с читателем. Достоевский общается с ним более понятным языком, при этом опирается на близкую читателю европейскую культурную традицию: *«О, милые гости, клянусь, что каждый и каждая из вас умнее Вольтера, чувствительнее Руссо, несравненно обольстительнее Алкивиада, Дон-Жуана, Лукреций, Джульет и Беатричей!»* (22; 12). Писатель использует юмор и прямые обращения: *«Не хмурьтесь, ваше превосходительство, при слове золотой век: честное слово даю, что вас не заставят ходить в костюме золотого века, с листком стыдливости, а оставят вам весь ваш генеральский костюм вполне»* (22; 13). Так писатель стремится приблизить обычных людей к пониманию истины Евангелия. Достоевский-проповедник обращается к широкой аудитории: к условному адресанту *«ваше превосходительство»*, участникам детского бала в клубе художников и всем читателям. При этом проповедь о «золотом веке», в отличие от религиозной проповеди, обращена не столько к обществу в целом, сколько к каждому человеку: слово Достоевского индивидуализировано. В ДП эмоциональная сдержанность автора указывает на возможное согласие с оппонентом: *«Вы смеетесь, вам невероятно? Рад, что вас рассмешил, и, однако же, всё, что я сейчас навосклищал, не парадокс, а совершенная правда...»* (22; 13). Убеждая, писатель стремится не к усвоению читателем принципов как чужих догм, а к их ответному осмыслению и добровольному, сердечному принятию.

Достоевский убеждает аудиторию не только «своим», но и «чужим» проповедованием. В финале текста «Колония малолетних преступников. <...>»

январского номера ДП есть высказывание безымянного «другого» об «идеалисте сороковых годов». Образ этого помещика, который в течение жизни из сострадания к человеку как образу Божию сумел на собственные средства выкупить трёх-четырёх крепостных, характеризуется как жертвенный, что роднит его с евангельскими лицами. Эта проповедь связана с фактом текущей жизни – посещением автором колонии для малолетних преступников – и завершается нравственным наставлением, что сближает её с традиционной устной проповедью. Однако, в отличие от традиционной проповеди, и начало, и завершение высказывания «другого» индивидуализированы: он обращается к *«господам романистам»* и наставляет *«наших Потугиных»* (22; 25). В этом тексте нет риторических украшений. Вместо «высокой» лексики, используется разговорная: *«помер»*, *«неумелый»*, *«скромнейший»*, *«бросать в нее за всё про всё грязью»* (22; 25). Проповедь «другого» содержит не только наставительную, но и возмущённую интонацию: *«<...> вы <...> сердитесь и брюзжите на всю Россию <...>»* (22; 25). Степень подлинности проповедующего «другого» относительна: это обобщённый «видавший виды человек». Определение «другого» носит разговорный характер: проповедник автором не возвышается, а уравнивается с другими, имеющими немалый жизненный опыт. Обобщённость сближает его с персонажами – проповедь его изображённая. Можно сказать, что перед нами – художественная трансформация традиционной проповеди.

Проповедующий «другой» близок автору идейно: упоминает тургеневского персонажа из романа «Дым» (1867 г.) Созонта Потугина, имя которого стало для Достоевского знаком либеральной неприязни к России. Стиль его высказывания также сходен со стилем автора ДП: слова о герое истории «другого» (*«смешной»*, *«мельчайший частный случай»*) созвучны словам автора (*«комический тип маленьких человечков»*, *«микроскопическое действие»*). Поэтому слово «другого» повышает убедительность авторского слова. Диалогические отношения автора и «другого» демонстрируют специфику архитектоники ДП.

*Итак, диалог-проповедь* – вид диалога, актуальный при выстраивании Достоевским взаимоотношений с читателями в публицистических текстах ДП. В

его основе «слово проникновенное» (Бахтин 2002: 277), поучающее. Обращаясь к читателям как проповедник, Достоевский обличает общественные пороки, выражает надежду на возрождение в людях нравственного чувства, пробуждение сострадания к ближним, национального самосознания и утверждает истину Христа. В диалоге-проповеди Достоевский выступает и как собеседник: слово автора отличается установкой на читательский отклик. Оно имеет не только коллективную, но и индивидуальную адресацию, обращения, включает повествование об актуальных событиях, евангельское и литературное «чужое» слово, что располагает читателя к продолжению диалога. Достоевский вовлекает в диалог представителей разных слоёв общественности.

### 2.3. Исповедальность как проявление диалогичности в ДП

Намерение Достоевского в отношении мыслящей аудитории, выразившееся в ДП, отличалось стремлением построить активный и постоянный диалог с аудиторией: «<...> это не какие-нибудь строгие этюды или отчёты, а лишь несколько горячих слов и указаний... Затем о *слышанном и прочитанном*, - всё или кое-что, поразившее меня лично за месяц» (Соловьёв 1990: 219). Важно, что «слышанное» и «прочитанное» – это всегда «живое» слово «*других*», часто выражающее естественные переживания. В ответ *писатель* стремится поделиться с аудиторией эмоциями, зацепить её «горячим словом», собственным и различных «*других*». Диалог-исповедь – важная характеристика поэтики Достоевского. На это, в частности, указывают М.М. Бахтин (Бахтин 2000: 171), Б.И. Бурсов (1974) и В.Д. Днепров (Днепров 1980: 247). Диалог-исповедь – это «слово последней искренности и открытости» (Степанов 2005: 194), обращённости сознания к другому сознанию с целью поделиться самым сокровенным. В аспекте взаимоотношений с читателями в публицистике этот диалог показывает особенности авторской риторики: ожидание сочувствия и сострадания. М.М. Бахтин толкует исповедь как «покаяние до конца»: «изнутри моего покаяния – отрицание всего себя, извне (бог – другой) – восстановление и милость» (Бахтин

2003: 134). В этом параграфе мы рассмотрим специфику построения *диалого-исповеди* в ДП.

Для выявления специфики такого диалога нам важно разграничить *исповедальное слово автора* и *исповедальное слово «других»*. Первое выражено в **публицистических текстах** ДП. Это *литературный диалог-исповедь* Достоевского – слово, обращённое «ко граду и миру» с целью сообщения о своих прошлых грехах, познании истины, новом понимании добра и зла и наставления, близком проповеди (Степанов 2005: 194). Ю.Ф. Карякин указывает на присутствие в ДП «исповедального слова Достоевского, сказанного «на миру»» (Карякин 2009: 450). В данном случае важно отметить, что утверждение Достоевским религиозных, моральных, политических, художественных принципов характерно для ДП. Однако разграничений для применения уместных в этом случае понятий «проповедование» и «исповедование» писатель не даёт. В частности, в первой главе июньского номера, в разговоре о Жорж Занд, утверждение ею общественно значимой идеи он сначала называет проповедованием (23; 35), потом – исповедованием (23; 36). Проявления такого диалога различны.

В предисловии к ДП 1876 г. автор мотивирует читателя на восприятие этого текста как исповедального. Это делается им с помощью неидентифицированного «чужого» слова: *«В таком случае лучше объясните ваше направление, ваши убеждения, объясните: что вы за человек и как осмелились объявить «Дневник писателя»?»* (22; 6). Казалось бы, следом должен последовать обстоятельный ответ на эти заданные самому себе конкретные вопросы. Однако Достоевский делает прямо противоположное: обстоятельно высказывается по поводу «либерализма по-русски» и лишь в конце вскользь говорит о себе: *«<...> я <...> о подробностях либерализма моего умолчу. Но вообще скажу, что считаю себя всех либеральнее, хотя бы по тому одному, что совсем не желаю успокоиваться»* (22; 7). Антитеза «умолчу – скажу» показывает, что автор, с одной стороны, уклоняется от прямого изложения своих убеждений, с другой – выражает некоторую готовность к этому. Его слово выражает двойственность намерений.

Позиция автора выражена одним сложным предложением: Достоевский прямо говорит о либерализме как своём идейном направлении (22; 6–7), но от разъяснения подробностей изложения своего толкования этого понятия отказывается (22; 7). Писатель лишь говорит о том, что сама либеральная идея на русской почве трансформировалась: либерализм превратился *«или в ремесло, или в дурную привычку»*, стал *«успокоенным и успокоившимся»* (22; 7). Ирония Достоевского подчёркивает то, что бунтарская идея утратила лучшее – внутреннюю энергию, делающую возможными любые преобразования. Утратив её, идея стала *«формой без содержания»*, новой маской традиционной косности. Поэтому, говоря о своём либерализме, писатель, прежде всего, отстаивает идею свободы мышления и слова. Рекомендуются читателю Достоевский тоже довольно загадочно – в форме короткого высказывания: *«"Я человек счастливый, но – кое-чем недовольный"...»* (22; 7). Оно противоречиво и «обрывочно»: многоточие показывает сказанное лишь как часть текста, оставшегося ненаписанным. Смысловая двойственность усиливается двуязычием: высказывание приводится сначала на французском, потом на русском языках. Достоевский, декларируя откровенность выражения мыслей и чувств в ДП, использует приём недосказанности. Его правда не в полной мере выражена, что усиливает её ценность, сокровенность. Недосказанностью исповедального слова в диалоге с аудиторией Достоевский не только эмоционально заражает её, но и создаёт интригу, мотивирующую аудиторию к продолжению чтения. Диалог с читателем показывается как принципиально незавершённый.

В других примерах исповедального слова Достоевский старается быть откровенным с читателем, демонстрирует ход своих размышлений и нередко раскаивается в прежних заблуждениях или проступках. Например, в апрельском тексте *«Культурные типики. Повредившиеся люди»*, собираясь высказаться по поводу негативной реакции на ДП критика Авсеенко, Достоевский делает для себя важный вывод и сознаётся в допущенной ошибке: *«Я полагаю, что тут лишь одна неясность, в которой я сам виноват. Неясность и надо разъяснить <...>»* (22; 103). Это признание автором собственного творческого недочёта в

высказываниях о народе в тексте имеет двойной смысл. Достоевский искренностью располагает читателя к себе и своему творению. Кроме того, именно необходимость разъяснения прежней недосказанности мотивирует автора продолжать развивать тему народа в диалоге с читателем, что порождает новые публицистические тексты ДП.

В декабрьском публицистическом тексте «О самоубийстве и о высокомерии» Достоевский говорит об ошибочном указании им в октябрьском публицистическом тексте «Два самоубийства» возраста покончившей с собой дочери эмигранта. Это делается как внутритекстовое уточнение: *«(N3. Ей было семнадцать лет, а не двадцать, я ошибся в моей статье, и меня потом поправили знавшие это дело лучше.)»* (24; 54). Так Достоевский подчёркивает, во-первых, то, что при создании текста ДП для него важна жизненная достоверность самой сути факта, а не его документальная точность, хотя последняя сближает ДП с текущей действительностью, чем отчасти и обусловлено это уточнение. Во-вторых, писатель ещё раз акцентирует готовность к пересмотру сказанного прежде, признанию своей неправоты: Достоевский хочет читательского доверия.

Есть в ДП проявления исповедального слова автора, в котором звучат не только покаянные интонации. Так, осмысляя идейную позицию и дарования критика Авсеенко, автор сожалеет о том, что думал о нём лучше, чем стоило: *«<...> я каюсь в том, всё ещё возлагал на него некоторые надежды: "выпишется, думал я, и что-нибудь скажет"; но я мало знал его»* (22; 105). При этом в слове Достоевского за покаянием звучит возмущение скудостью критических способностей оппонента. Кроме того, признавая свою вину, писатель одновременно укоряет себя за недалёковидность, ошибочное суждение о критике. Пример соединения исповедального слова автора с другими интонациями мы видим и в декабрьском публицистическом тексте «Запоздавшее нравоучение». Достоевский в нём предлагает разъяснение смысла своего октябрьского художественного текста «Приговор», который называет статьёй. *«<...> я и сам, когда ещё писал статью, чувствовал, что нравоучение необходимо; но мне как-то совестно стало тогда приписать его. <...> Оказалось, что я ошибся»* (24,

44), – пишет Достоевский. В этом признании заблуждения звучат и досада, и обида, и разочарование в читателе: писатель ожидал понимания, но его не произошло. При этом сам факт исповедального высказывания показывает, что Достоевский всё же надеется на эмоциональную реакцию аудитории и пробуждение в сердцах аудитории отклика на его слово.

Можно сказать, что исповедальные высказывания автора соединяют в себе признаки литературного и бытового диалогов-исповедей. *Бытовой диалог-исповедь определяется как «разговор по душам» не обязательно сопровождающийся покаянием* (Степанов 2005: 194). Высказывания автора обращены ко всем и к каждому. Это и сообщение важного для многих знания, и почти «частный разговор». Автор сопрягает книжное и устное начала. Первое сближает его слово с диалогом-проповедью: утверждением одной идейной позиции и опровержением другой. Второе показывает стремление Достоевского быть с читателем «на равных» и строить максимально откровенный диалог.

*Диалоги-исповеди «других» охватывают и публицистические, и художественные тексты ДП.* Способность к диалогу-исповеди показывает работу человеческой души, её взросление. Поэтому особенно интересно в ДП исповедальное слово детей. Так, в декабрьском рассказе «Анекдот из детской жизни» Достоевский показывает лживый поступок, «преступление», двенадцатилетней девочки и следующий за ним *бытовой диалог-исповедь*. Он в рамках рассказа представлен в двух видах: как записка и изображённый устный диалог. Сюжетно они связаны. Первый по форме близок к классической исповеди: есть просящее обращение к матери, сообщение о прегрешении, самоосуждение, сообщение о чувстве стыда, просьба о прощении. Однако эта исповедь соотносима с жалобой. Девочка пишет: *«Прощай, милая мамочка, прости меня, твоя Саша»* (24; 55). Она искренне раскаивается, при этом не хочет наказания за прогул уроков – пытается получить прощение, вызывая у матери жалость к себе. Самоосуждение здесь граничит с самооправданием: есть признак «исповеди с лазейкой» или «исповеди с оглядкой» (М.М. Бахтин 2000: 103–105). Такой диалог-исповедь можно трактовать как относительно искренний: «<...>

слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем» (Там же 2000: 105). Девочка в рассказе внутренне боится наказания, что лишает её исповедальное слово полноты. Второй диалог-исповедь, устный, происходящий после возвращения девочки, более искренний: сбежав из дома, девочка поняла его ценность. Эта исповедь тоже не в полной мере самостоятельна: соединяется с жалобой. Во-первых, рассказывая о своих скитаниях с упоминанием поезда, где возят мёртвых, страшного пустого дома и отчаянной надежды на доброго человека, который *«пожалел бы бедную девочку»* (24; 56), а во-вторых, сообщая о том, что действовала по примеру одноклассницы, девочка надеется на то, что степень пережитого ею, усугублённая чужой виной, снизит в глазах матери её собственную вину. Девочка её осознаёт, но в полной мере отвечать за содеянное не хочет. В этом проявляется её малодушие, смешанное с лукавством. Однако жалоба девочки искренняя: она делится подлинными переживаниями, рассказывает о по-настоящему испытанном страхе, моральном и физическом страдании. Эта противоречивость исповедального слова девочки показывает, что душа не только взрослого человека, но и ребёнка таит много загадочного.

В целом устный диалог-исповедь, в отличие от письменного, максимально эмоционален и заразителен. Это подтверждает сам автор в «Анекдоте из детской жизни»: история сбежавшей девочки – слово двуголосое: о событии Достоевскому рассказала мать девочки, Л.Х. Хохрякова (Комм., 24; 397). В тексте же ДП оно изложено в авторской интерпретации: своей эмоциональной реакцией на эту исповедь Достоевский заражает и аудиторию. Писатель стремится к тому, чтобы факт этот тронул душу читателя, заставил его внутренне пережить даже не только то, что случилось, поскольку девочка вернулась домой невредимой, а то, что с ней могло случиться. Достоевский заражает читателя тревожным ощущением близкой опасности, заставляет его внутренне беспокоиться о судьбе других таких же детей, которые каждый день могут оказаться у гибельной черты. В данном случае диалог-исповедь имеет целью коснуться сердец аудитории, вызвать в них сочувствие и деятельную заботу о детях. Соединение в рассказе письменного и устного диалогов-исповедей героини обеспечивает динамику



повествования. Достоевский показывает, что письменный диалог-исповедь менее действенен, чем устный: если записка разъединила дочь и мать, то живое общение их вновь соединило, устранив барьер недоверия. Можно полагать, что, преображая непосредственно произнесённые высказывания в письменные, Достоевский ориентируется на могучую внутреннюю энергию звучащего слова, стремится её воплотить в тексте.

Примеры диалогов-исповедей «других» показывают пристальное внимание Достоевского к «последнему слову», обладающему особой силой воздействия на аудиторию. Особое внимание писатель уделяет *исповедям к Богу*. Почти все они молчаливы. В ДП особенно пронзительны молчаливая исповедь бедной швеи в фельетоне «Два самоубийства» и Газина в рассказе «Мужик Марей». Автор уходит от какой-либо их экспликации, отставляя тайны душ «других» скрытыми. Однако сам факт их исповеди предполагаем: швея выбросилась из окна с иконой, действие в рассказе происходит во второй день Пасхи. Тайна последнего слова «другого», скрывающая истину о нём, манит писателя – он пишет рассказ «Кроткая». Однако в нём – лишь приближение к тайне, но не проникновение в неё. Достоевский не только показывает отдельность сознания «другого», но и по-своему выражает согласие с Тютчевым, который писал: *«Мысль изреченная есть ложь <...>»* (Русские поэты ... 1985: 347). Самое сокровенное писатель оставляет за пределами текста.

В ДП целый ряд «других» поставлен обстоятельствами жизни перед возможностью или необходимостью исповеди. Без выражения её в слове, но светло и тихо, в присутствии родных умирает героиня рассказа «Столетняя»: *«Но бабушка не ответила; опять молчание, и опять секунд на пять. Старушка еще как бы белее стала, а лицо как бы вдруг всё осунулось. Глаза остановились, улыбка застыла на губах; смотрит прямо, а как будто уж и не видит»* (22; 78). Так же тихо, но одиноко уходит к Христу мальчик из рождественского рассказа. Эти персонажи ангельски чисты душой и идут без последнего признания к Богу. Иное дело – подсудимые Кронеберг в фельетоне «По поводу дела Кронеберга» и Каирова в фельетоне «Суд и г-жа Каирова». Автор старается их не осуждать,

наоборот, по-человечески понять и оправдать, но лишь для того, чтобы оставить им шанс для покаяния и возрождения не на каторге, а на свободе. Однако симпатии и доверия эти «другие» в его душе не вызывают – из диалога с читателями и Богом они исключены. Такое художественное решение показывает молчаливый диалог-исповедь как характерологическую единицу и способ выражения авторского отношения к «другим».

Градация *бытовых диалогов-исповедей «других»* в ДП колеблется в диапазоне от искренних до относительно искренних («исповедей с лазейкой»), примером которых является уже отмеченная записка девочки в рассказе «Анекдот из детской жизни», а также предсмертная записка не имеющего имени самоубийцы из январского публицистического текста «Вместо предисловия. О Большой и Малой Медведицах, о молитве великого Гёте и вообще о дурных привычках»: *«Милый папаша, мне двадцать три года, а я еще ничего не сделал; убежденный, что из меня ничего не выйдет, я решился покончить с жизнью...»* (22; 5). На несерьёзность этого объектного слова указывает, во-первых, «чужое» слово: записка – аллюзия, связывающая текст Достоевского со «Страданиями юного Вертера» Гёте. В претексте есть высказывание: «Так вот как исполнились желания и надежды моей жизни! Холодный и бесчувственный, стучусь я в железные ворота смерти!» (Гёте 2001: 174). Межтекстовая связь в данном случае обеспечена не только содержанием высказываний, но и сходством их ритмической организации: сначала герои говорят о своём неудачном прошлом, потом – об опустошённости в настоящем (*«убежденный, что из меня ничего не выйдет»*, «холодный и бесчувственный»), затем – о намерении покончить с собой. Однако если герой у Гёте простодушен в своём отчаянии, то в поступке самоубийцы в ДП кроется подражание, желание произвести впечатление на «другого», заразить его своими эмоциями: вызвать жалость к себе. Во-вторых, сам Достоевский не верит этой исповеди: считает поступок результатом не столько страдания, сколько гордости. Если герой Гёте перед смертью глядит в небо и пишет: «Предвечный хранит в своем лоне и вас, и меня» (Там же 2001: 172), – то герой в ДП приземлён: в нём нет высоких устремлений, понимания

ценности жизни. Его исповедь формальна: не от сердца, а от ума. Последовавшая за ней реальная смерть показывает парадоксальность человеческого существования, в котором и слово, и дело утратили свои ценность и смысл.

В слове героя рассказа «Кроткая» мы видим смешение литературного диалога-исповеди, бытового диалога-исповеди и диалога-проповеди. Закладчик мучительно осмысляет случившееся, осознаёт свою вину в смерти жены, что выражается в его исповедальном «самовысказывании» (М.М. Бахтин 2002; 64). Страдание персонажа двумотивно. С одной стороны, он жертва: оправдывает себя, и обвиняет Кроткую (24; 5)). С другой стороны, закладчик ощущает себя убийцей и постоянно кается: *«Измучил я ее – вот что!»* (24; 35). Переживание героя находится на границе своего и чужого сознания (Бахтин 1997: 368): исповедуясь, он обращается к мёртвой жене с отчаянным желанием прощения: *«Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя. Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! <...>»* (24; 35). Герой также обращается *«к какому-то судье»* (24; 6): закладчика мучит совесть, он хочет обрести внутреннее успокоение. Обращается герой и *«к невидимому слушателю»* (24; 6). В данном случае происходит соединение литературного диалога-исповеди и бытового диалога-исповеди: герой говорит со всеми и с каждым. Условные слушатели закладчику необходимы как субъекты, с одной стороны, всенародного приговора, усиливающего степень его страдания и очищения (герой-убийца), а с другой – сочувствия и сострадания (герой-жертва). Мысли в сознании закладчика путаются: *«Какая она тоненькая в гробу, как заострился носик! Ресницы лежат стрелками. И ведь как упала — ничего не размозжила, не сломала! Только одна эта «горстка крови». Десертная ложка то есть. Внутреннее сотрясение»* (24; 35). Исповедальное слово героя сбивчиво и очень эмоционально. Его речь полна восклицаний и вопросов. Ритм внутренних высказываний героя учащён, что подчёркивается короткими предложениями, их структурным сходством, лексическими и грамматическим и повторами: *«Бред, бред, вот где бред!»* (24; 35). Герой пользуется разговорной лексикой: *«давеча»*, *«кругом тебя»*, *«повёртывалась»*, *«дряньненький»* и т. д. После долгих размышлений герой

приходит к пониманию бесконечного одиночества человека на земле – его исповедальное слово вдруг оборачивается проповедническим. Однако если в проповеди религиозной евангельская истина выводится вначале, в форме цитаты, а затем разъясняется, то в слове закладчика она возникает в финале. Герой обращается к неведомой аудитории: *«Взойдет солнце и – посмотрите на него, разве оно не мертвец?»* (24; 35). Герой высказывает страшную истину: мир дохристианский и постхристианский пуст, мёртв без Любви. Человек в нём тотально одинок. Это одиночество бесконечно и безгранично: в проповеди звучит голос русского богатыря: *«Есть ли в поле жив человек?»* (24; 35) Ему вторит голос персонажа, но ответом обоим – мертвенная тишина. Риторический параллелизм *«жив»* (*«живит»*) – *«мёртв»* (*«мертвец»*), *«кричит»* – *«не откликается»* (*«молчание»*) показывает катастрофическую разорванность бытия. Утративший веру в Бога богатырь не имеет связи с землёй – концепт «почвы» рушится и вместе с ним рушится мироздание: в проповеди есть эсхатологический мотив. Проповедь построена так, что сама риторическая возвышенность подводит говорящего к высшему Слову – *«Люди, любите друг друга»* (24; 35). Заповедь Христа, обязательно присутствующая и в проповеди Христа, и в классической проповеди, связывает с ними текст Достоевского, однако включение её в завершении высказывания показывает субъекта речи не столько как разъясняющего истину «другим», сколько как нуждающегося в её обретении. Слово персонажа оказывается двуголосым: и проповедующим, и ожидающим высшего откровения. Его внутренняя диалогичность влияет и на стиль высказывания. Сбивчивая на протяжении всего рассказа исповедальная речь закладчика в проповеди резко меняется: он вдруг преобразается в оратора. Его слово становится трагически возвышенным, ритм замедляется, синтаксическое строение меняется: простые предложения сменяются сложными: *«Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание – вот земля!»* (24; 35) Таким противоречивым диалогом-исповедью героя автор вовлекает читателя в размышления о природе человека. Ведь, как пишет М.М. Бахтин, анализируя рассказ «Кроткая»: «Только в форме исповедального самовысказывания может

быть, по Достоевскому, дано последнее слово о человеке, действительно адекватное ему» (Бахтин 2000: 52). Исповеданием героя Достоевский вызывает у читателей сострадание.

*Итак, диалог-исповедь* характерен для взаимоотношений Достоевского с читателями в публицистических и художественных текстах ДП. В структуре диалога-исповеди в ДП в диссертации выделяются диалоги-исповеди, в которых субъекты речи обращены к Богу как «высшему наадресату» с целью покаяния, успокоения, спасения. В структуре диалога-исповеди с обращением к Богу выделяются диалоги-исповеди, выраженные в звучащем слове и молчании. В литературных диалогах-исповедях субъекты речи обращены «ко граду и миру» с признанием неправоты или сообщением обретенного смысла. В их основе – слово письменное, публицистическое и художественное. Диалоги-исповеди бытовые – это «разговоры по душам» с раскаянием и без него. В их основе – слово звучащее. Исповедальное начало в диалогах обеспечивает взаимосвязь звучащего и письменного слов. В диссертации в структуре бытового диалога-исповеди выделяются искренний и относительно искренний диалоги. Относительная искренность показывает внутреннюю противоречивость, парадоксальность жизни «других». Разнообразием диалогов-исповедей автор акцентирует проблему закрытости человеческой души от «других» и от Бога и связанные с этим страдания.

#### **2.4. Соотношение документального факта и художественного образа в диалоге Ф.М. Достоевского с читателем**

Создавая ДП, Фёдор Михайлович оставался, прежде всего, художником. В упомянутом фрагменте из мемуаров Вс. С. Соловьёва замысел издания в целом формулируется как «несколько горячих слов и указаний» (Соловьёв 1990: 219). Само слово «указание» подразумевает отсутствие разъяснения, какой-либо конкретики. В рамках эстетической деятельности это диалог, в котором смысловое пространство особенно широко. Оно вырабатывается и автором, и

читателем. Достоевский прибегает к «указанию», когда ожидает от читателя напряжённой душевной работы, активизации воображения. *В этом параграфе мы выявим особенности диалога Достоевского с читателем как образного воздействия.* Диалог происходит в публицистических и художественных текстах ДП. При его изучении нужно сначала обратиться к документальному факту как смыслообразующей единице жанров фельетона и рассказа.

*Определим ведущие способы художественной интерпретации документального факта.* В диссертации речь идёт об интерпретации, которая имеет место в художественной деятельности при творческом использовании прежде созданного художественного или документального материала (Лит. энцикл. словарь 1987: 128). Отметим, что, выделяя приёмы создания художественного образа в художественных по своей природе текстах, мы не ставим перед собой задачи выявления наиболее показательных из них для конкретных текстов. Однако предлагаемые иллюстрации необходимы.

Значимость документального факта в ДП отмечается рядом исследователей. В частности, В.П. Владимирцев, указывает на то, что ДП является «репортерским сводом избранных личных впечатлений автора от факта, от российской повседневности, при точном расчёте на информационные запросы и интересы читателей» (Владимирцев 1998: 22). В него входят факты биографические, исторические, связанные с событиями текущей жизни, личной и общественно-политической. Достоевского интересует настоящее в его максимальной точности. Он педантичен в части достоверности факта. Так, в январском публицистическом тексте «Одно слово по поводу моей биографии», Достоевский перечисляет многочисленные неточности, допущенные в статье о нём, опубликованной в «Русском энциклопедическом словаре», и упрекает за это её автора (23; 37–38). О.Е. Евдокимова подчёркивает, что факт мог попасть на страницы ДП лишь потому, что на самом деле имел место в жизни (Евдокимова 1988: 178).

У Достоевского интерес к документальным фактам и событиям обусловлен, прежде всего, спецификой его мировидения, отразившегося в его творческом методе. Писатель определил так: «<...> я лишь реалист в высшем смысле, то есть

изображаю все глубины души человеческой» (27; 65). К.А. Степанян рекомендует понимать этот метод как «художественное воссоздание реального мира в предельно объёмном физическом и метафизическом измерении и изображение личности в максимально возможной онтологической глубине» (Степанян 2010: 17). Слово писателя оказывается эстетическим центром, где сходятся видимое и невидимое, историческое и вечное, понимаемые автором как нерасторжимое единство бытия. Достоевский стремится словом – цитатой или аллюзией, соединяющей разные тексты на уровне содержания, – в диалоге с читателем показать евангельскую истину, проявляющуюся в факте каждодневности (газетной строке, случайной реплике) – в том, что привычно, а потому незаметно (Касаткина 2015). Писатель в данном случае следует, во-первых, традиции древнерусской словесности. Д.С. Лихачёв указывает на то, что для неё, прежде всего, для высоких жанров, характерно стремление «увидеть во всем «временном» и «тленном», в явлениях природы, человеческой жизни, в исторических событиях символы и знаки вечного, вневременного, «духовного», божественного» (Лихачёв 1979: 84). Во-вторых, Достоевский продолжает традицию русской классической литературы. В.Н. Захаров, в частности, выделяет их идейно-нравственную преемственность: «Русская классика была литературой идей и высокого идеала» (Захаров 2012: 105). В ДП мы видим *ряд способов художественной интерпретации документального факта.*

**Аналогия** – способ художественной интерпретации факта и события через выявление их сходства с общеизвестными фактами и сюжетами. *Евангельское слово как смысловая основа* интерпретации наиболее характерно для ДП. Так, упоминаемая в январском фельетоне история об убийстве мещанки Перовой её сожителем напоминает читателю о святом семействе. В проповеди об идеалисте сороковых годов есть авторский намёк на евангельский сюжет о лепте бедной вдовы: герой *«из скромнейшего своего жалованья, отказывая себе, жене и детям почти в необходимом, и по мере накопления выкупал на волю какого-нибудь крепостного у помещика, – в десять лет по одному <...>»* (22; 25). Автор показывает читателю, что евангельская притча абсолютно реальна, сбывается

здесь и сейчас. В «Анекдоте из детской жизни» есть намёк на притчу о блудном сыне: девочка бежит из дома, страшась материнской власти, в большой мир, но, испытав в нём разочарование, возвращается с покаянием. Евангельское слово позволяет автору показывать читателю факт не как типичный, но как вечный, при всём множестве вариаций сохраняющийся в самой своей смысловой сердцевине.

*Литературное «чужое» слово* также используется Достоевским как *смысловая основа* интерпретации факта. Оно приближает читателя к Евангелию, позволяет автору показывать читателю факт в свете идеала. Пример такого творческого решения – в январском тексте «Вместо предисловия. О Большой и Малой Медведицах <...>»: записка самоубийцы, сам факт самоубийства, показываются читателю сквозь призму произведения Гёте (22; 6). В письме С.А. Ивановой от 1 (13) января 1868 г. Достоевский к создателям таких произведений относит Гюго, Диккенса и Сервантеса (28, II; 251). В другом случае литературное «чужое» слово даёт возможность видеть факт критически, в ироничном свете. Таким «осмеивающим» факт словом для Достоевского является слово Гоголя, постоянно звучащее в качестве цитат и аллюзий на страницах ДП. Так, в фельетоне «Елка в клубе художников. <...>» гоголевское слово – персонажи, образы («арбуз в сто рублей»), даже лексика («гаркнуть на национальном наречии») (22, 11) – помогает Достоевскому создать образ современного общества. Намёк Достоевского очевиден: российские интеллигенты продолжают оставаться чтущими культ Европы варварами.

**Обобщение** как способ художественной интерпретации факта и создания образа «другого» характерно для ДП. Так, в фельетоне «Нечто об адвокатах вообще. <...>», автор в контексте спора со Спасовичем рассуждает об адвокатах, их таланте и в качестве примера порабощения человека властью таланта упоминает сначала гоголевского вряля, который «*может быть, сказал бы правду, «но сами собою представились такие подробности» в рассказе, что уж никак нельзя было сказать правду»* (22; 54), а затем аналогичного вряля Теккерей. Оба образа показывают Спасовича как фигуру одарённую, но лукавую и почти комическую. Усиливает обобщение неточная цитата без атрибуции из «Мёртвых



душ». В оригинале она такова: «<...> представились сами собою такие интересные подробности, от которых никак нельзя было отказаться <...>» (Гоголь 1978: 299–300). Достоевский сближает этот художественный текст и газетную стенограмму речи адвоката, что позволяет видеть в нём черты гоголевского героя. Спасович показывается не только как представитель лживого института адвокатуры (22; 73), т.е. публичная фигура, но и просто как человек, ловкий, даровитый, умеющий воздействовать на людей, но лживый.

Обобщая критика Авсеенко, автор использует своё «слово»: называет его «культурным типиком» (22; 105). Использует Достоевский и «чужое» слово, например, цитату без атрибуции из стихотворения Н.Ф. Щербины (22; 107–108) и роман «Млечный путь» самого Авсеенко. В пересказе эпизода из него, включённом в главку «Культурные типики...<...>» есть образ молодого князя, который в оперной ложе «хнычет, расчувствовавшись от музыки <...>» (22; 107). Иронизируя по поводу творчества Авсеенко, Достоевский соотносит его героя с автором: «<...> г-н Авсеенко изображает собою, как писатель, деятеля, потерявшегося на обожании высшего света. Короче, он пал ниц и обожает перчатки, кареты, духи, помаду, шелковые платья <...>» (22; 107). Словом и образом самого Авсеенко Достоевский создаёт образ этого критика в диалоге с читателем. Достоевский делает Авсеенко «романным героем», таким же карикатурным, нелепым, как и его произведения. Автор ДП также обращается к двуголосому слову: сильно утрируя текст романа критика (Комм., 22; 376), писатель делает его образ гротескным. Достоевский иронизирует по поводу не только литературных достоинств творения Авсеенко, но и скудости его интеллекта, и духовной ущербности. Образ, созданный Авсеенко, как образец благородного интеллигента, по мнению Достоевского, точно характеризует его автора, для которого уместным оказывается неоднократно повторяемый в тексте эпитет «лакей». Посредством авторского обобщения критик Авсеенко, с одной стороны, становится тесно связанным с действительностью (в ДП звучит его подлинное слово), со средой проевропейски настроенной русской интеллигенции и одновременно с миром художественной литературы: осуществляется диалог

этих двух реальностей. Обобщение позволяет показать натуру Авсеенко наиболее полно и точно. С его помощью автор в диалоге с читателем указывает на «других» как на общественные типы, нашедшие отражение в художественной литературе. Он открывает читателю широкий горизонт понимания «других» и обозначает его вектор. В ДП создание обобщённого образа оппонента становится основой для синтеза публицистического и художественного дискурсов.

**Реконструкция** как способ художественной интерпретации факта, прежде всего – документа, представление его как достоверного, также используется автором ДП. Например, в октябрьском фельетоне «Два самоубийства» Достоевский рассказывает читателю о «странном» суициде дочери известного русского эмигранта – девушки двадцати трёх-двадцати четырёх лет. Автор говорит о подлинном факте – самоубийстве Елизаветы Герцен, дочери А.И. Герцена и Н.А. Тучковой-Огарёвой, которая покончила жизнь самоубийством во Флоренции в декабре 1875 г. (Комм., 23; 407). Известие о её гибели появилось в петербургских газетах в начале мая 1876 г., была опубликована её предсмертная записка на французском языке. Достоевскому же об этом факте, со слов И.С. Тургенева, сообщил К.П. Победоносцев в письме от 3 июня 1876 г. (Комм., 23; 407). Достоевский мог об этой истории рассказать максимально точно, однако он представляет факт читателям как «странный», с неоднозначной референцией. Достоевский, с одной стороны, использует обобщение: не указывает точный источник информации, имени девушки и её отца, места и времени факта, отмечая лишь, что всё случилось ещё летом. О том, что факт освещался в прессе, автор говорит с большой степенью неуверенности (23; 145). Сочетание «*смутно упоминалось*» определяет не столько масштабность публикаций, сколько оценку их автором: всех обстоятельств, фактов, версий он не помнит. А.В. Денисова говорит об этом приёме Достоевского так: «Художественный образ появляется из мелочей «текущей действительности», из замеченных фактов, которые обладают обобщающим смыслом» (Денисова 2014: 1348). С другой стороны, автор использует **художественно-образную речевую конкретизацию**: упоминает «*любопытные подробности*»: вату с хлороформом, которой девушка обвязала

себе лицо и предсмертную записку. Это слово «другого» Достоевский приводит в точности на французском и русском языках, подчёркивая его документальность. Именно записка связывает историю дочери эмигранта с насущной реальностью. Однако на самом деле она художественно реконструирована: ключевая фраза «*Ce n'est pas chich («Очень даже не шикарно выйдет!»)*» (23; 145), злобно-иронично сказанная по поводу возможного «воскрешения» в гробу и так возмущившая автора, в оригинале записки отсутствует. Интерпретацией факта, некоторым смешением его из области фактуального в область фикционального Достоевский показывает эту историю одновременно и как частный факт криминальной хроники, и как образ эпохи, изломанный, трагический. Общее объяснение этой трагедии – утрата веры в Бога и зараженность материалистическими идеями. Однако художественная интерпретация факта даже при прямом авторском комментарии оставляет смысл изложенного не в полной мере ясным. Автор предлагает читателю продолжить размышления: мотивирует его к диалогу.

**Художественный домысел** как способ художественной интерпретации документального факта с помощью авторской фантазии используется в ДП неоднократно. Пример – предполагаемое автором в фельетоне «Простое, но мудрёное дело» развитие истории осуждённой крестьянки Корниловой и её семьи. Достоевский предлагает читателю взглянуть на этот факт сквозь призму понятного народу жанра повести, излагающего житейскую историю (т.е. «"систематического описания" события в том порядке, как все произошло» (Захаров 1985: 27)), которую он тут же пишет «несколькими штрихами». Писатель художественно домысливает историю Корниловой: описывает сцену прощания на вокзале, в которой супруги примиряются (23; 140–141). Такой подход имел практический смысл. «*А неужели нельзя теперь смягчить как-нибудь этот приговор Корниловой?*», – пишет Достоевский (23; 141). Посредством художественного домысла автор позволяет читателю увидеть факт, с одной стороны, в его простоте, очевидности с другой – в его необычности и неоднозначности: Достоевский подчёркивает то, что преступление совершено в состоянии аффекта по причине беременности, преступница раскаялась.

Корнилова и её семья нуждаются в снисхождении: «<...>лучше уж ошибка в милосердии, чем в казни <...>» (23; 139). Достоевский первым высказал предположение об «аффекте беременности» и «активно способствовал пересмотру дела Корниловой» (Цит. по: Комм., 25; 410). С помощью его художественного слова читатели увидели за судебным протоколом судьбы реальных людей, за которые они тоже несли моральную ответственность. Сложившееся в итоге общественное мнение повлияло на пересмотр дела Корниловой в её пользу. Её вскоре освободили (Захаров 1985: 36). Достоевский об этом пишет в ДП 1877 г. (25; 119–121). Так, диалог автора с аудиторией посредством художественного домысла способствовал тому, что литературное слово стало в полной мере действенным: оказало реальное влияние на жизнь.

*Из сказанного следует,* что с помощью художественной интерпретации документального факта и события Достоевский привлекает к ним внимание читателя. В художественно переосмысленном писателем событии читатель начинает видеть нечто близкое себе и соотносить себя с представленными в тексте человеческими типами. В то же время через частичное освобождение документального факта от связи с исторической реальностью и наполнение его дополнительными смыслами Достоевский усложняет факт. Взгляд автора на документальный факт сквозь эстетическую призму стимулирует его диалогические отношения с читателем. На основе прототипов, в качестве которых выступают реальные «другие», Достоевский в фельетонах при помощи обобщения, художественно-образной речевой конкретизации создаёт образы «других». Они близки внехудожественной реальности, но предстают перед читателями сквозь призму авторского видения. Достоевский акцентирует их внутреннюю неоднозначность и тем самым побуждает аудиторию к диалогу.

*Рассмотрим диалог автора с читателем в ДП с целью образного воздействия.* Он происходит при помощи интерпретированного факта и художественного образа. Сам писатель отдаёт предпочтение второму. В апрельском фельетоне «Культурные типики. Повредившиеся люди» он, в частности, говорит о том, что Гоголь в «Выбранных местах из переписки с

друзьями» и «в тех местах «Мертвых душ», где, переставая быть художником, начинает рассуждать прямо от себя, просто слаб и даже не характерен, а между тем его создания, его «Женитьба», его «Мертвые души» – самые глубочайшие произведения, самые богатые внутренним содержанием, именно по выводимым в них художественным типам» (22; 106). Эта содержательность – безусловно, в способности автора воздействовать на душу читателя, заставляя её трудиться, что соответствует мессианской задаче литературы. При этом в письме к Ю.Ф. Абаза от 15 июня 1880 г. Достоевский пишет: «Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти поверить ему» (30, I; 192). Соприкосновение же с реальностью происходит именно через факт, который содержит в себе информацию о физической реальности – о каждом отдельном человеке – и этим он ценен. Рассмотрим, как Достоевский строит диалог с читателем с целью образного воздействия при опоре на художественно-переосмысленный факт и художественный образ в публицистических (фельетонах) и художественных текстах (рассказах) ДП.

Художественная интерпретация факта Достоевским в ДП происходит поступательно. В фельетоне «Мальчик с ручкой» автор показывает факт – ребёнка, просящего милостыню. Приближенно к реальности, сдержанно, но ёмко Достоевский описывает грязный быт «фабричного дна», где царят нищета, пьянство и разврат. Внимание автора сосредоточено на самом мальчике. Он показывается в тексте через диалог с автором: в архитектонике художественного мира ДП их голоса оказываются полновесными. Средством индивидуализации мальчика оказывается не информативная сторона диалога, хотя Достоевский отмечает типичность слов о больной, безработной сестре, а «надынформативная», раскрывающая характер ребёнка: «<...> не завывал и говорил как-то невинно и непривычно и доверчиво смотрел мне в глаза...» (22; 13). Создавая образ мальчика, Достоевский прибегает к художественному обобщению: не называет места, где его встречал, имени, подробностей внешности. При этом писатель обращается к художественно-образной конкретизации: несколькими точными деталями, создаёт основу художественного образа: «<...> одет почти по-летнему,

но шея у него была обвязана каким-то старьем <...>», «<...>возвращается с красными, окоченевшими руками <...>» (22; 13). Мальчик-попрошайка – один из множества детей-попрошаек, «вышвырков», которых вынуждают к этому занятию условия существования. Сами эти условия тоже показаны как характерные для жизни городской бедноты: автор говорит о грязных подвалах во множественном числе, подтверждая своё слово цитатой без атрибуции с газетной референцией. О.Е. Евдокимова о такой интерпретации пишет: «Достоевский стремится выявить художественность, имманентную факту, образность, отличающуюся от «привычного» художественного образа» (Евдокимова 1988: 179). Постепенно обобщая факт, создавая основу художественного образа в фельетоне, а затем на его основе – развёрнутый, глубокий художественный образ в рассказе, автор следует принципу художественного абстрагирования, свойственному высокой древнерусской литературе. Как пишет Д.С. Лихачёв, это «вознесение действующих лиц над конкретной исторической обстановкой» осуществлялось, в частности, путём обобщения конкретных фактов: имён, должностей и т.д. (Лихачёв 1979: 86). Мальчик в фельетоне показан с помощью средств художественного изображения. Например, Достоевский пишет: «В забаву и ему иногда нальют в рот косушку и хохочут, когда он, с пресекившимся дыханием, упадет чуть не без памяти на пол <...>» (22; 13–14). В данном случае, создавая образ ребёнка, автор обращается к некрасовскому стихотворению, следом включает в текст аллюзию: «<...> водку скверную безжалостно вливал...» (22; 14). Она позволяет автору показать насущную реальность сквозь призму литературы, «поэтизировать» её. Также Достоевский обращён к Евангелию. Ситуация показывается автором как современное частное проявление известного евангельского события: «Воины, напоивши уксусом губку и наложивши на иссоп, поднесли к устам Его» (Ин. 19:29). По замечанию Т.А. Касаткиной, в таком художественном решении проявляется свойственное Достоевскому и естественное для него ««средневековое» видение жизни, которое и определяет существо его реализма, – в глубине житейской сцены, самой сиюминутной и “актуальной”, прозревать ее евангельский первообраз»

(Касаткина 2004: Эл. ресурс). Достоевский показывает в погибающем ребёнке образ умирающего Христа, особенно пронзительный в контексте праздника Рождества Христова. При этом в фельетоне, в отличие от рассказа, Достоевский лишь указывает на план вечного: включает мотив Рождества и начинает рассказ о встрече «на известном углу» парадоксом («*дети странный народ, они снятся и мерещатся*» (22; 13)), поселяющим в сознании читателя некоторое сомнение в достоверности события. В остальном история встречи предстаёт как типичная, характеризующая текущую социальную реальность. В художественном тексте взгляд автора соединяет землю и небо, показывая событие в жизни мальчика как своего рода мистерию.

В рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» Достоевский-художник использует приём «эстетического вживания» (М.М. Бахтин 2003: 72) во внутреннее состояние своего героя. Для этого используется несобственно-прямая речь: «*Вот и опять улица, – ох какая широкая! Вот здесь так раздавят наверно; как они все кричат, бегут и едут, а свету-то, свету-то!*» (22; 15). Встреча и совмещение голосов автора и персонажа обусловлены тем, что жертвенность, страдание и сострадание и людей, и персонажей восходит к единому евангельскому первообразу, объединяющему эмпирическую и художественную реальности. Достоевский показывает изгнание-бегство ребёнка из города-ада, где царит смерть, и духовная и физическая – мальчик трогает холодное лицо умершей матери – в жизнь вечную, к Христу. Земная жизнь в рассказе, пространством которой является страшный город, оказывается в диалоге с жизнью вечной, пространство которой – место рождественского праздника, события ёлки у Христа. В рассказе писатель объединяет эти два состояния жизни в картину единой реальности.

Условной границей между земным и небесным мирами является физическая смерть. Писатель предлагает читателю две точки зрения на это кульминационный момент в рассказе. Первая – земная: смерть загнанного жестоким миром ребёнка страшна. Указание на «*маленький трупик забежавшего и замерзшего за дровами мальчика*» (22; 17) – это пощёчина всему обществу, мощнейший удар, сразу низвергающий все государственные законы и формальные устои. Такое

понимание смерти обличает общество – Достоевский выступает как пророк. Однако в тексте есть и вторая точка зрения – небесная. Сам момент умирания мальчика показан именно с позиции вечности. В тексте слово смерть отсутствует: «<...>совсем как живые!..» *И вдруг ему послышалось, что над ним запела его мама песенку. «Мама, я сплю, ах, как тут спать хорошо!»* (22; 16). Показывая путь мальчика из земной жизни в небесную, по которому его «ведёт» голос матери, Достоевский использует иносказание: показывает умирание как сон. Это восходящее к Евангелию образное определение (ср. «Лазарь друг наш уснул, но Я иду разбудить его» (Ин. 11:11)), указывает на сакральность события, тайну которого сложно в полной мере осознать. Слово «сон», в отличие от слова «смерть», соотносится с состоянием временного «отсутствия», из которого можно вернуться или возродиться. Поэтому в тексте мы не видим чёткой границы между жизнью и смертью: мальчик и в этом, и в ином мире говорит. Указаниями же на переход в жизнь вечную оказывается повтор «*вдруг, совсем вдруг*» (22; 16), а также эмоциональное и физическое состояние мальчика: страх, холод, боль сменяются на радость, тепло и прекращение боли. Мальчик просыпается и попадает к Христу на ёлку. Достоевский говорит о воскресении в вечности с помощью художественного образа. В.Н. Захаров замечает: «<...> рождественское чудо, которое происходит в рассказе Достоевского, не нуждается в эмпирическом объяснении, не важно, было оно или не было, приснилось или пригрезилось, оно случилось, оно существует как эстетическая реальность, в которой уже нет разделения на фантастическое и реальное – фантастическое исчезает: всё действительно в художественном мире произведения» (Захаров 2012: 177–178). Говоря о текущем и насущном, в частности, об исторически достоверной смерти детей во время Самарского голода (22; 17), Достоевский в рассказе обращается к иносказательности евангельского слова. Это даёт возможность читателю посмотреть на события с разных точек зрения, поразмышлять об их смысле. Указывая на бесконечность жизни, Достоевский хочет, чтобы каждый человек задумался о своей личной ответственности за всё происходящее вокруг, чтобы страдания незнакомых людей находили отклик в его сердце и мотивировали к



умножению любви в мире.

Переходом от интерпретированного факта к художественному образу Достоевский показывает читателю, что в мире постоянно «сбывается Вечное Евангелие» (Захаров 2012: 86), и надеется на обращение аудитории к Христу через сострадание не только к героям рассказа и фельетона, но и всем стоящим за ними выброшенным, умирающим на улицах детям. Поэтому в следующем за рассказом фельетоне Достоевский говорит о посещении им колонии малолетних преступников, показывает этих «падших ангелов» (22; 17). Последовательность публицистического и художественного слова принципиальна. А.В. Гулыга отмечает: «Образ у Достоевского сильнее силлогизма. Для писателя важно не только сформулировать идею, но и донести до читателя наилучшим образом, заронить её в душу» (Гулыга 1996: 9). Диалогической соотнесённостью публицистического и художественного текстов Достоевский показывает читателю естественную нераздельную связь видимого, переживаемого и ощущаемого и фантастического, концы и начала которого скрыты от человека.

Публицистический и художественный тексты объединены характеристиками героев: возрастом (в рассказе – шесть лет или менее, в фельетоне – не более семи), сиротством, принадлежностью к среде бедноты (у «мальчика с ручкой» «шея обвязана старьём», у мальчика в рассказе – «какой-то халатик»). Объединены они и сюжетом: мальчики выходят из подвала в страшный, полный манящих соблазнов город, один просит милостыню, другому дают копейку, которую его красные окоченевшие пальчики удержать не смогли. А.В. Денисова указывает на то, что формирующим элементом прозы ДП, подготавливающим сцепление публицистического и художественного материала являются «картинки» как жанр малой прозы (Денисова 2014: 1349). «Их художественность словно «прорастает» из мелочей «текущей действительности. <...> «картинки» открывают художественное в глубине публицистического текста (Там же 2014: 1350). В публицистическом тексте «Мальчик с ручкой» такой «картинкой» становится рассмотренный выше эпизод встречи автора с мальчиком на улице. Это художественно интерпретированный факт, за которым следует

реалистичное описание Достоевским жизни «социального дна»: *«Там, в подвалах, пьянствуют с ними их голодные и битые жены, тут же пищат голодные грудные их дети. Водка, и грязь, и разврат, а главное, водка»* (22; 13). Значимым представляется то, что оно перекликается с описанием характерного поведения «социальных верхов» в предшествующих публицистических текстах «Ёлка в клубе художников <...>» и «Золотой век в кармане», что обеспечивает связь текстов внутри ДП. Это два формально противоположных типа русской жизни, имеющих внутреннее сходство: и в трущобах, и в нарядных гостиных человек обезличен. На фоне людей-масок лицо ребёнка, не утратившее ангельской чистоты, особенно пронзительно: трогает душу своей эмоциональной наполненностью. Согласно точке зрения Н.Д. Тамарченко, малые эпические формы могут входить в большую эпiku как вставные истории (Тамарченко 2004: 298–299), влияя на архитектуру и композицию произведений. «Картинка», включённая Достоевским в текст «Мальчик с ручкой», соединяет несколько текстов ДП в смысловую целостность.

«Земной» план в фельетоне и рассказе очень близок: дело происходит в ужасный мороз, в большом (не названном городе), куда выходят из страшного подвала (образ напоминает могилу). «Небесный» план связан с православным годовым циклом, праздником Рождества Христова. В рассказе эти пространственные планы совмещаются. Созвучны тексты и неоднозначной референцией. В фельетоне дети автору *«сняты и мерещатся»* (22; 13). В рассказе он пишет: *«<...> мне всё мерещится, что это где-то и когда-то случилось <...>»* (22; 14). В первом случае факт показывается как отчасти фикциональный, во втором – как отчасти подлинный. Главное же единство экспрессивного характера: мальчики едины в страдании. Красные, окоченевшие ручки – характерная деталь, объединяющая тексты. Переходя от факта к образу, Достоевский придаёт сюжету фельетона смысловой «объём». Кроме того, мальчик с ручкой начинает пониматься и как часть большой литературной традиции, в которой читается «Елка сироты» Рюккерта, непосредственного претекста рассказа (Комм., 22; 322), а также «Рождественской песни» Диккенса, «Девочки с серными спичками» Г.Х.

Андерсена, Гофмана, Гоголя: мир художественный целостно отражает «реальность в высшем смысле», в художественной литературе читатель видит лицо подлинной действительности.

Композиционное единство фельетона «Мальчик с ручкой» и рассказа «Мальчик у Христа на ёлке» обусловлено движением авторского слова не только от документального факта к художественному образу, но и от образа к факту: на ёлке у Христа мальчик видит не созданных авторским художественным словом, а совершенно реальных детей – умерших во время самарского голода и задохнувшихся от смрада в вагонах третьего класса (22; 17). Если в фельетоне Достоевский художественно обобщал документальный факт, то во второй части рассказа он конкретизирует образ: от смерти персонажа переходит к известным всем документальным фактам: голоду в Самарской губернии в 1871-1873 годах и гибели двоих детей на станции Воронеж в начале января 1876 г. (Комм., 22; 325). Так, меняя точку зрения от плана текущего к плану вечного и вновь к плану текущего, автор в диалоге с читателем предлагает видеть ежедневные события не только в плоскости газетных смыслов, но и в смысловом объёме, который обеспечивается обращением к Священному Писанию и литературной традиции. Такая последовательная смена точки зрения при творческой разработке одной темы обеспечивает диалог публицистического и художественного дискурсов в рамках фельетона и рассказа, а также диалог этих жанров.

В рассказе «Столетняя» мы видим соединение публицистического и собственно художественного изображения факта. В первой части текста встреченная на улице столетняя старушка показана обобщённо, как пример упомянутых в февральском споре с критиком Гаммой святых, которые «сами светят и всем нам путь освещают» (22; 75). Образ столетней в этой части произведения – былинно-житийный. Портрет её строится на контрасте мёртвенного телесного и живого душевного: «Глаза тусклые, почти мертвые, а как будто луч какой-то из них светит теплый» (22; 76). Эта душевная сила, сердечная радость, чистота сквозит во всём облике старушки. Свет в её речах («думаю, тепло, солнышко светит» (22; 76) созвучен с Божьим миром («сидит –

*улыбается, солнышко прямо на неё светит»* (22; 76)). Напевность её сдержанных фраз с лексическими повторами создаёт неспешный внутренний ритм и образа столетней, как древняя река, движущейся по жизни, неся людям свет любви, и самого повествования. Образ народной святости довершается символическим знаком – пяточком, который старушка с благодарностью принимает не как милостыню, как проявление любви. В этом жесте – отголоски православной традиции странничества («*странная такая старушка»* (22; 77), юродства Христа ради. Связан жест и с композицией текста: в начале старушка принимает монетку из добрых рук как знак расположения, в конце левая рука её замирает на плече внука Миши – мальчика лет шести, образ которого созвучен образам в рождественских фельетоне и рассказе, – а монетка остаётся в правой. В их молчаливом диалоге, закрытом от остальных персонажей (рука мёртвой столетней создаёт своего рода сакральное пространство), улавливается тайна неба, высший знак, который видит только мальчик, который замер и большими удивлёнными глазами смотрит на бабушку. Монетка же не позволяет этому диалогу замкнуться в кольцо – она связывает происходящее мистическое действие с материальным миром, заземляет его, связывает со стрекотом жены цирюльника: «*Так-то вот и уходят денежки, Максимовна, умылась наша копеечка»* (22; 78).

Ведущий тип повествования в первой части рассказа – сказ. В концепции диалога М.М. Бахтина это форма устной речи (Бахтин 2002: 213). История записана со слов «одной дамы», т.е. мы видим в тексте диалог «своего» слова автора с «чужим». При этом сказ показывает связь текста с уходящей в глубину веков устной словесной традицией (Захаров 1985: 43), с народной мудростью. В сказовой части произведения Достоевский обобщает документальный факт – А.Г. Достоевская подтверждает его достоверность (Комм., 22; 355). Писатель показывает всё происходящее на Николаевской улице как пограничное между миром здешним и нездешним. Знаком этого пограничья служит имя девочки, для которой заказаны дамой ботиночки: Соня – умершая дочь писателя. Святые, как и «маленькие ангелы», – своего рода посланцы неба, живущие на земле, чтобы согреть её Любовью Христа. Столетняя, образ которой почти иконописно

обобщён, на самом деле подлинна в самой своей сущности, и доказательством этому служит отражённый свет: дама, со слов которой подаётся рассказ, освещена событием встречи.

*Во второй части* рассказа Достоевский использует в качестве способа интерпретации документального факта художественный домисел. Он позволяет сблизить рассказ с очерком. Если *сказ обобщал факт*, показывал сквозь призму фольклорной традиции и текстов Священного Предания, то *рассказ как тип повествования* (В.Н. Захаров 1985: 27) его максимально конкретизирует. Призмой в этом случае оказывается современная Достоевскому литературная традиция с её психологизмом и реалистическими подробностями, показываемыми через художественную деталь. В этой части произведения столетняя обретает имя, семью. Текст Достоевского наполнен множеством подробностей. Это обыденная болтовня, забота о грибах и «пальтеце» для «бутузоватого» племянника Серёженьки. Суета быта, подвальная жизнь. Именно сюда и приходит столетняя, чтобы своей смертью показать близость вечности. Однако взрослые видят только уровень смерти земной: прибежавшие по зову вскрикивающие и охающие соседки *«первым делом поставили, разумеется, самоварчик»* (22; 79). Вечность видит только внучок Миша: автор подчёркивает, что только он и более никто будет помнить старушку до самой смерти, а после его ухода никто о ней более не узнает. Достоевский указывает на то, что за внешней простотой и тишиной святость малоразличима. Привыкший к другому зрению мир её не видит, хотя именно этой святостью земной мир держится. Разные способы художественной интерпретации факта и соотнесённость двух типов повествования в рассказе «Столетняя» позволяют автору показать читателю один и тот же факт с разных точек зрения и указать на его смысловую глубину.

Аналогичный пример художественной интерпретации факта и построения на его основе художественного образа мы видим в ДП 1876 г. неоднократно: стремясь понять проблему самоубийства, Достоевский на основе «записочки» самоубийцы, пишет рассказ в форме «записки» «Приговор», опубликованный в октябрьском номере ДП, а на основе факта гибели бедной швеи, выбросившейся

из окна с иконой, который коротко отмечается в октябрьском фельетоне «Два самоубийства», автор создаёт рассказ «Кроткая», помещённый в ноябрьский номер ДП. Это обеспечивает тесную смысловую и художественную диалогическую соотнесённость ДП фельетона и рассказа.

*Диалог с целью образного воздействия* характерен для взаимоотношений Достоевского с читателями в публицистических и художественных текстах ДП. В диалоге нами выделяются два этапа. Сначала в фельетоне автор акцентирует документальный факт как единицу внехудожественной реальности и интерпретирует его. Факт предстаёт не в традиционно газетном – с указанием места, времени, обстоятельств – виде, а в художественном: в совокупности нескольких особых, эстетически-эмоциональных подробностей, нередко не полностью соответствующих документу. Также в фельетоне автор создаёт образы «других», близкие внехудожественной реальности. Затем в рассказе, тематически связанном с фельетоном, автор на основе интерпретированного факта и образа «другого», близкого внехудожественной реальности, создаёт художественные образы. Они позволяют читателю увидеть узнаваемые факты освобождёнными от привычных клише, обрести их глубинный смысл, а также лучше понять «других».

*Проведённый в главе анализ текста ДП показывает, что диалогичность* характеризует творческое мышление Ф.М. Достоевского. Диалогичность в ДП проявляется как способ преобразования первичных речевых жанров во вторичные и звучащего слова в письменное слово. Диалогичность в ДП – это и особая форма организации текста. Она обуславливает композиционную особенность ДП – диалог фельетона и рассказа. Диалогичность воплощается в ДП в диалоге автора с читателем. Мы выделяем *локальные виды такого диалога*.

*Полемика* характеризует художественное мышление автора как «спорное»: опровергающее идейные позиции «других» и утверждающее собственную точку зрения. Это разногласие (дивергентный диалог). *Дискуссия* показывает ориентированность Достоевского на общение с оппонентами с целью преодоления разногласия, поиска компромисса и достижения взаимопонимания. Достоевский настроен на то, чтобы совместными усилиями прийти к разрешению

обсуждаемой проблемы. Это согласие (конвергентный диалог). В диалоге с читателем Достоевский движется от дивергентного диалога к конвергентному. Художественный перевод прямого слова в объектное и обобщение оппонента в полемике и дискуссии позволяет Достоевскому сопоставить идейные позиции различных «других» и собственную позицию по актуальному в ДП 1876 г. вопросу «об настоящих силах России», что показывает специфику архитектоники произведения.

*Диалог-проповедь* показывает направленность мышления Достоевского на обличение общества в пороках и утверждение истины Христа. Диалог-проповедь ориентирован на согласие автора с читателем. Проповеднические высказывания в диалоге включают повествование об актуальных событиях и фактах, индивидуализированные обращения, евангельское и литературное «чужое» слово. Достоевский соединяет звучащее слово с письменным, публицистическим. В высказываниях одновременно выражаются прямое, проникновенное слово духовного наставника (монологическое начало) и иронизирующее, внутренне полемичное слово публициста (диалогическое начало), что делает общение автора с читателями напряжённым, стимулируя его продолжение.

*Диалог-исповедь* характеризует открытость сознания Достоевского по отношению к «другим», индивидуальность его личности. Выделяются диалог-исповеди, в которых есть обращённость к Богу как «высшему наадресату», литературные и бытовые диалог-исповеди. Субъектами литературных и бытовых диалогов-исповедей в ДП являются автор и «другие», субъектами диалогов-исповедей с обращённостью к Богу – «другие». Исповедальное начало обеспечивает диалогическую взаимосвязь в архитектонике ДП автора, реальных «других» и героев. Образ героя создаётся в произведении с помощью его самораскрытия в диалоге с автором и «другим». Исповедальное «самовысказывание» героя автор предваряет собственным исповедальным высказыванием, потом исповедальным высказыванием реального «другого». Слово автора в диалог-исповеди сочетает интригующую недосказанность с вызывающей доверие откровенностью. Отсутствие в тексте ДП выраженного в

слове диалога-исповеди «другого» указывает на особую интимность его переживания, душевную чистоту или на отсутствие его диалога с Богом. Отсутствие диалога-исповеди «другого» является и оценочной характеристикой: автор осуждает поступок «другого» и не включает его в диалог с читателями. Недосказанностью последнего слова «другого» автор подчёркивает невозможность раскрытия тайны личности. Включая диалоги-исповеди в ДП, автор вызывает ответную искренность читателя.

*Диалог как образное воздействие* показывает стремление Достоевского доносить до аудитории своё понимание мира через соединение в тексте документального факта и художественного образа. Художественно интерпретируя документальный факт, создавая образ «другого», близкого внехудожественной реальности, Достоевский трансформирует *фельетон*. В *рассказе* автор конкретизирует художественный образ: от события из жизни героя переходит к документальным фактам, указывая на их злободневность. Так автор включает в план содержания рассказа элемент фельетонный. При этом событийные планы фельетона и рассказа оказываются в диалогической взаимосвязи в архитектонике ДП. Документальный факт и «другой», сохраняя связь с текущей действительностью, обретает признаки художественной реальности. Соотнесённостью документального факта и художественного образа, фельетона и рассказа автор вовлекает читателя в размышления о смысле жизни и диалог.



### Глава 3.

#### Диалог-самосознание как автокоммуникация в «Дневнике писателя»

*Намерение* Достоевского осмыслять мир внешний и мир внутренний в ДП связано с двумя его давними творческими планами: о создании многотомного романа-эпопеи дантовского типа, посвященного идее «восстановления погибшего человека», а также романа с условным названием «Житие великого грешника» (Комм., 15; 400–401). Оба найдут воплощение в романе «Братья Карамазовы». Работу же над ДП Достоевский в письме Х.Д. Алчевской от 9 апреля 1876 г. определил так: «<...> писатель – художественный, кроме поэмы, должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность» (29, II; 77). Он хочет погрузиться в изучение «подробностей текущего» (29, II; 77) методом «штудирования» толпы (29, II; 77): всматриваться в существо каждодневных событий русской жизни от уровня отдельных людей, до уровня страны, уяснять их как характерные особенности русской жизни, шире – русского бытия. Сквозь материал жизни Достоевский хочет видеть идеал, глубже понимать слово Бога и себя самого. Термин «*понимание*» в данном случае в соответствии с толкованием М.М. Бахтина означает «видение живого смысла переживания и выражения, видение внутренне осмысленного, так сказать, самоосмысленного явления» (Бахтин 1997: 9). Такой принцип самосознания нашёл художественное выражение и в романном творчестве писателя, и в фельетонах, начиная с «Петербургской летописи». Однако его экзегеза глубинных смыслов нуждалась в новом подходе к *диалогу* как способу толкования мира внешнего и мира внутреннего и организации материала в произведении. Первым осуществлённым замыслом на пути к ДП стали «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1862–1863 гг.). По словам В.Н. Захарова, эта поэма в прозе стала откровением Достоевского (Захаров 1985: 189), но не дала автору необходимой широты и глубины диалогического охвата жизни. Следующим, но не осуществлённым замыслом стала идея цепочки поэтических произведений как

«единой сердечной поэмы», которую Достоевский предложил А.Н. Майкову (29, I; 39). Эти идеи оказали влияние на художественную концепцию ДП. Он задуман Достоевским как отчёт о «выжитых» им ежемесячных впечатлениях (22; 136). При этом в письме Вс. С. Соловьёву от 11 января 1876 г. писатель подчёркивает, что событие в ДП показывается с позиции не сиюминутного, а постоянного, связанного «с общей, с цельной идеей» (29, II; 73), т.е. диалог-самосознание в нём акцентирован. Можно полагать, что ДП стал не только творческой лабораторией, но и оригинальным произведением, в котором поэма как эстетическое выражение идеала (Захаров 1985: 34) воплощается на материале связанных друг с другом внешне разнородных событий и фактов. *В этой главе мы исследуем своеобразие построения диалога-самосознания автора в ДП для выявления творческих интенций Ф.М. Достоевского.*

### **3.1. «Чужое» слово в автокоммуникации: обращённость Ф.М. Достоевского к Евангелию и Богу как «высшему наадресату», литературной традиции, современной публицистике**

При выборе и построении новой формы осмысления «подробностей текущего» Достоевский обдумывал вопрос адресации. С одной стороны, ещё в 1873 г., на этапе вызревания ДП в рамках журнала «Гражданин», писатель подчёркивает то, что намерен говорить, прежде всего, «сам с собой» (21; 7). Он подчёркивает первоочередную значимость внутреннего диалога. С другой стороны, ему не хватает читателя: *«Положение омерзительное, ибо это всё равно, что говорить самому с собой <...>»* (21; 7). Учёт же читательских интересов Достоевского тяготит: в уже упомянутом письме Х.Д. Алчевской от 9 апреля 1876 г. он с горечью признаёт наивность своих прежних надежд на то, что ДП будет *«настоящим дневником»*: он «почти невозможен, а только показной, для публики» (29, II; 78). В неоднозначности адресации проявляется творческая концепция Достоевского-художника: для самоуяснения, постижения текущего и высшей истины ему необходимо «чужое» слово (голоса «других»). И.Л. Волгин

пишет о том, что Достоевскому «необходимо убедить слушателя, чтобы убедиться самому» (Волгин 2010: 77). При этом учёный отмечает, что для писателя важнее «не столько убедить собеседника, сколько высказаться, изложить свой символ веры, ещё раз проверить себя» (Там же 2010: 76). Такая специфика самосознания Достоевского в ДП соответствует особенностям самосознания героев его художественных произведений, отмеченного М.М. Бахтиным: «Достоевский считает, что и свое «я» («я для себя») нельзя понять, познать и утвердить без другого: без другого «я» и без признания и утверждения другим «я» моего «я» («я для другого»)» (Бахтин 1997: 366). По замыслу Достоевского, в ДП спектр «чужих» слов по сравнению с романами расширяется за счёт обращения к текущей действительности. Классификацию вариантов «чужого» слова, наиболее актуальных в рамках диалога-самосознания, можно представить следующим образом: 1) *евангельское слово*, его источник – тексты Священного Писания, 2) *литературное «чужое» слово*, его источник – художественные тексты, 3) *публицистическое «чужое» слово*, его источник – тексты периодической печати. Литературоведческое представление о прецедентных явлениях как феномене, который определяет одну из наиболее важных сторон художественного метода Ф.М. Достоевского, сформулировано Н.Г. Михновец (2006). В рамках данного исследования – обращённость автора к прецедентным текстам, присутствующим в ДП как цитаты и аллюзии. В их числе – тексты самого Достоевского. *В этом параграфе мы исследуем своеобразие диалогической обращённости автора к Евангелию и Богу как «высшему наадресату», литературной традиции и современной публицистике и выясним её роль в автокоммуникации.*

Значение соотнесения мысли и слова с Евангелием Ф.М. Достоевский акцентирует в «Записной тетради» 1876 г.: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея*, и непременно, указующий перст, страстно поднятый» (24; 308). Писатель подчёркивает обязательную обращённость сознания автора к Богу. Поэтому евангельские тексты (особенно – Евангелие от Иоанна (28, II; 251), а также Откровение св. Иоанна, книга Иова, другие тексты Священного Писания пронизывают смысловое пространство произведений Достоевского (Габдуллина

2008). В ДП Достоевский цитирует Евангелие с разной степенью точности. Так, в фельетоне «Г-н защитник и Каирова», размышляя о деле Каировой и позиции адвоката Утина, он вспоминает евангельский сюжет о блуднице и Слова Христа «*иди и не греши*» (23; 16). Воспроизведение их неточно: «<...>*иди впредь не греши*» (Ин. 8:11). Здесь и далее в диссертации при анализе видов диалога в отдельных случаях происходит обращение к тем же фрагментам текста ДП, к которым было обращение при анализе видов диалога с читателем. Это обусловлено необходимостью рассмотреть разнонаправленность слова автора в ДП, его роль в построении разных диалогов, полнее осмыслить совокупность выраженных в слове авторских интенций. В февральском публицистическом тексте «Геркулесовы столпы», в рассуждении о деле Кронеберга (22; 68), и в майском тексте, в связи с делом Каировой (23; 16), неточно приводится фрагмент высказывания Христа о книжниках и фарисеях «*Налагают бремена тяжкие и неудобноносимые*» (23; 16) (ср. «связывают бремена тяжелые и неудобноносимые, и возлагают на плеча людям; а сами не хотят и перстом двинуть их» (Матф. 23: 4). Достоевский, чуткий к слову Евангелия, хорошо Его знавший, включает цитату из Него в ДП как слово двуголосое: в цитате отчасти присутствует и авторский голос. В этом проявляется глубинное сердечное согласие Достоевского со словом Христа. Оно постоянно живёт в душе писателя.

*Диалогическая обращённость автора к Евангелию и евангельской истине* при понимании мира внутреннего и мира внешнего происходит в **публицистических и в художественных текстах ДП**. Так, в декабрьском фельетоне «О самоубийстве и о высокомерии», споря с критиком Энпе по поводу мотивов самоубийства дочери русского эмигранта, о котором речь идёт в фельетоне «Два самоубийства», Достоевский приводит неатрибутированную цитату «*Никто же плоть свою возненавиде*» (24; 54). Это изложенная авторским словом часть высказывания из Священного Писания, которое можно отнести к заповедям: «Так должны мужья любить своих жён, как свои тела: любящий свою жену любит самого себя. Ибо никто никогда не имел ненависти к своей плоти <...>» (Еф. 5:28–29). Обращение к нему происходит, когда автор завершает

разъяснение оппоненту своего прежнего высказывания-предположения о том, что мотивом суицида было ощущение бесцельности жизни, вызванное материалистическим воспитанием. Заповедь же вносит в диалог-самосознание автора импульс сомнения. Обращая внимание на эпидемически возрастающее число самоубийств в среде интеллигенции, Достоевский делает вывод о том, что проблема самоубийства серьезнее, чем кажется на первый взгляд, что она требует *«неустанного наблюдения и изучения»* (24; 54). Живущее в его душе Слово заставляя его мысль двигаться дальше в поиске смысла, является значимым идейным элементом архитектоники ДП как эстетической целостности.

Особую значимость для Достоевского имеет заповедь Христа о любви: писатель считает её универсальной и для человека, и для государства. Д.С. Мережковский называет Достоевского *«поэтом евангельской любви»* (Мережковский 1991: 126). Эта заповедь как интертекстуальный элемент циркулирует внутри ДП постоянно: звучит непосредственно и угадывается в подтексте в процессе осмысления автором любого *«чужого»* слова или факта действительности, способствуя их прояснению. Так, в майском фельетоне *«Нечто об одном здании. Соответственные мысли»*, размышляя о степени участия государства в судьбе брошенных детей, автор колеблется в определении своего отношения к этой проблеме. В душе он устремлён к евангельскому слову о любви и прощении как главном её проявлении: Иисусова молитва *«Отче наш»* (Мф. 6: 9–13) – в его памяти как заповедь. Прощение автором понимается как освобождение детей от бремени греха родителей. Простить означает принять их всем государством *«за общих, за государственных детей»* (23; 22) и обеспечить их судьбу. Однако в процессе диалога-самосознания автор обращается к *«другому»* (и *«другим»*): *«Не могу, однако, не досказать и много чего, что мне тогда померещилось. Например: "если простить им, так простят ли они?"»* (23; 23). Слово невидимого *«другого»* *«вторгается»* в развитие авторской мысли, показывая её противоречивость. Эта характеристика сближает автора с его героями: на противоречивость как особенность сознания персонажей Достоевского указывает В.Д. Днепров (Днепров 1980: 144-145). Слово *«другого»*

в данном случае – это и внутренний голос автора, и аллюзия на заповедь Христа, и голос общественности, сомневающейся в необходимости государственной заботы о судьбе брошенных детей. Слово оказывается двуголосым: показывает обращённость авторского сознания к Богу и обществу, его желание прийти к соборному согласию. Оно вносит в диалог-самосознание автора новый акцент: Достоевский начинает обдумывать возможные последствия «государственного прощения», его влияние на самосознание прощаемых. Однако в конце фельетона всё же останавливается на утверждении полезности этого шага. Евангельское слово здесь играет решающую роль – происходит внутреннее согласие, хотя диалог остаётся открытым: вопрос об условиях полной независимости духа «детей-вышвырков», их способности освободиться от бремени родового греха и социальных предубеждений автором лишь обозначается как тема будущего размышления (23; 24).

В художественном тексте «Мужик Марей» понимание *автором* событий на каторге происходит сквозь призму Евангелия. Это подчёркивается указанием на время – второй день Светлой Седмицы. Напоминает о Евангелии эпизод зверского избиения татарина Газина. Автор уясняет его через образ раскаявшегося разбойника. Автор маркирует высказывание «*Je hais ces brigands!*» поляка М-цкого (22; 46): включает его с переводом («*Ненавижу этих разбойников*») в сноске. Это указывает на связь текста ДП с Евангелием. В Газине автор видит одновременно и безграничную силу (сравнение с Геркулесом делает его почти героем), и неуклюжую покорность (сравнение с верблюдом снижает образ человека до уровня животного). В момент драки оба качества проявляются, но на нарах под тулупом оказывается бесчувственное человеческое тело. Автор и Газина, и себя начинает осмыслять как участников евангельского события (Гаврилова 2015, вып. №3), которое, во-первых, предлагает им сделать главный в жизни выбор, а во-вторых, роднит самым фактом этой со-причастности истине.

Автор и герой в архитектонике ДП объединены душевным состоянием: в большой казарме, Достоевский примечает только одного человека – «бесчувственного уже Газина», лежащего «на нарах, в углу» (22; 46). Эти два

человека погружены в молчание. Достоевский не пишет о мысленной обращённости обоих ко Христу, но очевидно, что она есть: Газин избит, ощущает близость смерти; для автора случившееся на второй день светлого праздника – серьёзное душевное испытание, оба они хотят внутреннего очищения и успокоения. Ощущение близости чужой смерти мучительно для Достоевского: *«Но мне не мечталось; сердце билось беспокойно <...>»* (22; 46–47). Писатель подчёркивает, что невероятное страдание, пережитое им тогда, сохранилась в его памяти на всю жизнь: *«<...> мне и теперь иногда снится это время по ночам, и у меня нет снов мучительнее <...>»* (22; 47). Именно в момент душевного смятения, боли, сострадания «другому», открытого небу сердца, автор обретает правду об этих, казалось бы, утративших облик человеческий каторжанах: по замечанию М.М. Бахтина, «истина в себе» у Достоевского воплощена в Христе, он «представляет ее как личность, вступающую во взаимоотношения с другими личностями» (Бахтин 2002: 41). Автор осознаёт, что в глубине душ каторжан есть высший свет, дающий каждому возможность для покаяния, – злоба в его сердце сменяется любовью и состраданием.

В диалогической обращённости к Евангелию и высшему «нададресату» происходит диалог-самосознание **героя** рассказа «Кроткая». На протяжении всего повествования он стремится «собрать свои мысли в точку» (24; 5). Его диалог-самосознание похож на внутренний спор, в котором участвуют два голоса. Первый задаёт вопрос себе: *«А кто был для нее тогда хуже – я аль купец? Купец или закладчик, цитирующий Гете? Это еще вопрос!»* (24; 12). Второй полемизирует с ним: *«Какой вопрос? И этого не понимаешь: ответ на столе лежит, а ты говоришь "вопрос"!»* (24; 12). Голоса демонстрируют разные позиции. Первый сомневается в себе, выражается самоуничижительно: *«Да и надо плевать на меня! Не во мне совсем дело...»* (24; 12). Второй уверен в себе и скепичен. В его высказывании даже есть оттенок иронии. Эта двойственность слова героя – выраженность в нём полемики голосов «я» и «другого» – показывает диалогичность его сознания, состояние душевного распада, грозящего гибелью. Стараясь разобраться в мучающей его проблеме, закладчик

инстинктивно пытается спасти собственное внутреннее «я», которое в данный момент способно растворится в голосах «других». В результате внутреннего потрясения герой обретает откровение: *«Люди, любите друг друга»* (24; 35).

Истина Христа проясняется персонажу потому, что слово его непосредственно, спонтанно, правдиво, исповедально: герой стремится к очищению и внутреннему обновлению. Откровение героя отзывается высшим откровением – заповедью о любви. Содержание заповеди в данном случае имеет особый смысл: это знак высшего закона и одновременно знак любви. В Евангелии она направлена от Бога к человеку. В «Кроткой» же заповедь Христа звучит как слово двуголосое: это цитата без атрибуции, не отличающаяся точностью (ср.: *«Заповедь новую даю вам, да любите друг друга; как Я возлюбил вас, так и вы да любите друг друга»* (Ин. 13:34)). Это слово Христа пропущено через сердце и сознание героя. Двуголосие заповеди подчёркивает то, что слово Христа оказывается родным говорящему, но не понятым, не принятым им и давно забытым: *«<...> кто это сказал? чей это завет?»* (24; 35). Бог для него – тот, кого он неосознанно ищет как Спасителя, от кого милости и прояснения «сути вещей». Персонаж обретает заповедь в своей душе как знак своей христианской, но порушенной природы. Эгоистичная любовь закладчика, убившая его жену, «вдруг» через слово Евангелия получает возможность преобразиться. Высшая *«правда»* (24; 5), своей *«ясностью и определительностью»* (24; 5) «выравнивает» сбивчивую речь героя и меняет тон рассказа. Слово закладчика о смысле жизни человека на земле сменяется словом о своей беде, риторический пафос – разговорной интонацией: *«Стучит маятник бесчувственно, противно. Два часа ночи. Ботиночки ее стоят у кровати, точно ждут ее... Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?»* (24; 35). Диалог-самосознание героя продолжается, но выходит на совершенно новый уровень понимания и себя, и происходящего. Неожиданный голос, произносящий заповедь, возвращает мысль героя к его собственной жизненной трагедии. Слово Евангелия заостряет ощущение мучительной пустоты в душе персонажа, разорванности его внутреннего мира. Закладчик переживает «предел страдания», оказывается на



пороге смерти, превращения в ничто: высказывание «что ж я буду?» (24; 35) завершает произведение. Однако именно евангельский голос мотивирует продолжение самосознания героя: он вопрошающе обращается и к себе, и к Спасителю, присутствие которого подспудно ощущает. Следовательно, у героя появляется шанс для духовного возрождения.

Евангельское слово, будучи средством понимания Достоевским мира внешнего и мира внутреннего, обращает его мысль в тайники человеческой души, направляет внимание к подробностям жизни «другого», обостряет слух по отношению к «чужому» слову. Обращённость к Евангелию актуализирует исповедальный аспект диалога-самосознания *автора*: он стремится к внутреннему обновлению и обретению глубинного смысла происходящего. В слове Бога как единой заповеди сосредоточена истина о человеке, его жизни, о российском обществе и о мире в целом. Поэтому Достоевский ставит евангельское слово выше «своего», обращённость к нему – основная в автокоммуникации. Периодичность обращения автора к Евангелию доказывает незавершимость его внутреннего диалога и обеспечивает объединение публицистического и художественного дискурсов в ДП.

*Диалогическая обращённость к литературной традиции* характерна для творчества Ф.М. Достоевского. Со времён Л.П. Гроссмана (1925), Вяч. И. Иванова (1995) и М.М. Бахтина (2002) и по сей день он является предметом научного интереса очень многих исследователей, поскольку представляет собой неотъемлемую характеристику его поэтики. В частности, можно выделить работы Т.А. Касаткиной (2004), Н.Г. Михновец (2006), М.Л. Ковсан (1986); К. Кроо (2005). Жак Катто указывает на то, что писатель благоговеет перед литературным фактом, и всякое его произведение – это чаще всего не прямая, а скрытая экзегеза литературы (1978). Достоевский видит в лучших образцах художественной литературы, созданной Пушкиным, Гоголем, Жорж Санд, Шиллером, Гёте, Гофманом, Шекспиром, Некрасовым, Сервантесом, Диккенсом, Гюго эстетический и нравственный ориентир. Эти авторы, как отмечает Достоевский в письме С.А. Ивановой от 1 (13) января 1868 г., сумели создать «прекрасные лица

в литературе христианской» (28, II; 251). К их литературному опыту и обращается Достоевский в ДП при понимании событий текущего и своих переживаний.

*Диалогическая обращённость к литературному «чужому» слову в публицистических текстах ДП* занимает большое место. Так, в январском публицистическом тексте «Елка в клубе художников <...>» автор при понимании культурной специфики российской интеллигентской среды обращается к эпизоду скандального разоблачения Чичикова на губернаторском балу в «Мёртвых душах». Это не случайно: Н. Фон-Фохт указывает на то, что Достоевский преклонялся перед его гением (Фон-Фохт 1990: 57). Гоголь постоянно пребывает в ценностном пространстве Достоевского. Его слово всё время находится в диалогической соотнесённости со словом Гоголя. В данном случае она осуществляется через дополнительное обращение к публицистике: говоря о развязном поведении подростков на празднике, писатель вспоминает о том, что в недавнем номере «Петербургской газеты» *«прочел корреспонденцию из Москвы о скандалах на праздниках в дворянском собрании, в артистическом кружке, в театре, в маскараде и проч.»* (22; 10). Соотнося свой опыт с текстом публикации, Достоевский размышляет о современном «просвещённом» обществе, воспринимая его как совокупность гротескных типов – купцов и капитанов, *«о которых рассказывает правдивый корреспондент»* (22; 10). Такая специфика художественного мышления роднит Достоевского с Гоголем. Поторопившийся московский капитан показывается в ДП через сходство с Ноздрёвым: он устраивает скандал посреди бала, делая это нарочито грубо и фамильярно. Реминисценция проявляется не только в сюжетной, образной, но и стилистической взаимосвязи претекста и фельетона: серьёзность тона и нейтральность лексики сменяются иронией и сниженной лексикой, «бьющий» эффект которой акцентируется динамикой повествования (Ср.: *«<...> гаркнуть на чистейшем национальном наречии, – свистнуть кому-нибудь оплеуху, отмочить пакость девушке и вообще тут же среди залы нагадить»* (22; 11) и *«Ведь вы не знаете, ваше превосходительство, – горланил он <...>, что он торгует мёртвыми душами! <...> Чичиков, да ты скотина <...>»* (Гоголь 1978: 269).

Стараясь понять современное состояние нравов, Достоевский обращается к Гоголю: автор «Мёртвых душ» является для Достоевского эстетическим и этическим мериллом, близок ему по духу. Гоголь тоже осмысляет нравственное обнищание общества, ищет причины этой проблемы, устранение которых вывело бы общество на путь духовного оздоровления. В частности, он говорит о двуличии «так называемых патриотов»: они «спокойно сидят себе по углам, <...> накапливают себе капиталы, устраивая судьбу свою на счёт других, но как только случится что-нибудь оскорбительное для отечества <...>, они <...> подымут вдруг крики: «<...>А что скажут иностранцы?» (Там же 1978: 329). Гоголь считает, что проблема интеллигенции в стремлении соблюсти формальную благопристойность при внутренней нравственной деградации. Он иронически пишет о том, что теперь подлецов нет, «таких, которые бы на всеобщий позор выставили свою физиономию под публичную оплеуху, отыщется разве каких-нибудь два-три человека, да и те уже говорят теперь о добродетели» (Там же 1978: 327). Писатель находит такую «благонамеренность» и преклонение перед Европой смешными, компрометирующими нацию. Достоевский соглашается с Гоголем в том, что российское общество было и есть лицемерно: по существу продолжает оставаться «дикарями», «кулачниками», но формально «почитает добродетель», символом которой для него является Европа. При этом он высказывает иное мнение: российское общество, как никогда ранее, близко к скандалу (22; 10). По его мнению, «право на бесчестье» среди русских людей легализовалось. Писатель не отрицает точку зрения Гоголя в понимании общества, но противопоставляет ей свою. Достоевский приходит к мысли о том, что при всей формальности «культы Европы» в интеллигентской среде в нём есть положительное начало: это культурный фактор, удерживающий практическое «дикарство», сохраняющий ценность добродетели в душах людей. Достоевский пишет: *«Порок ужасно любит платить дань добродетели, и это очень хорошо»* (22; 12). Культ Европы заставляет «варваров», не желающих избавляться от пороков, хотя бы в идеале уважать добрые нравы. Он стимулирует рефлексию в сознании людей и удерживает общество от морального распада. Так,

обращённость к слову Гоголя мотивирует Достоевского переосмыслить значение европейской культуры для русских людей. Перекличка текста ДП с гоголевским романом показывает, что Достоевский осмысляет животрепещущую проблему современности с оглядкой на культурный контекст.

Со «своим» литературным словом как «чужим» Достоевский также вступает в диалог в **публицистических текстах** ДП. Например, в начале текста «Ёлка в клубе художников. <...>» он пишет о том, что ребёнок, *«еще не умея связать двух мыслей, великолепно иногда понимает самые глубокие жизненные вещи»* (22; 9). Эта мысль напоминает о рассказе князя Мышкина в романе «Идиот» о его жизни у Шнейдера. Он, в частности, говорит: «<...> сами дети подмечают, что отцы считают их слишком маленькими и ничего не понимающими, тогда как они всё понимают. Большие не знают, что ребенок даже в самом трудном деле может дать чрезвычайно важный совет» (8; 58). Основой для аллюзии в данном случае является парадоксальное утверждение: маленькие дети понимают тайну жизни. Однако автор в ДП ставит вопрос о возрастном пределе этой почти дарованной свыше мудрости: оказывается, мудры и мило развязны дети в возрасте именно трёх-шести лет, те же, что старше, уже дерзостно развязны (22; 9) – эту антитезу писатель подчёркивает, говоря о детском бале. Так, точка зрения автора в ДП косвенно противопоставляется точке зрения героя в романе «Идиот». В майской главке «Нечто об одном здании. <...>» Достоевский возвращается к мысли о тайне детского видения жизни в связи с впечатлениями, полученными в Воспитательном доме. Он высказывает предположение об особой связи маленького ребёнка с Богом: он *«<...> знает иногда о боге или о добре и зле такие удивительные вещи и такой неожиданной глубины, что поневоле согласишься, что этому младенцу даны природою какие-нибудь другие средства приобретения знаний <...>»* (23; 22). Здесь уже есть намёк не только на роман «Идиот», но и на рождественский рассказ в ДП, и, конечно, на январский фельетон ДП, объединяющий тексты ДП. В февральском тексте «Геркулесовы столпы», Достоевский, размышляя о деле Кронеберга, вновь вспоминает князя Мышкина – его высказывание: «Через детей душа лечится...»

(8; 58). Оно неточно: *«Они очеловечивают нашу душу <...>»* (22; 68). Высказывание становится двуголосым: в нём слово автора звучит вместе со словом героя из другого произведения. Проповедническая интонация, соединяющаяся в слове князя Мышкина с глубоким личным страданием и состраданием, звучит в контексте возмущённого авторского слова. Автоцитирование позволяет Достоевскому соединить в высказывании разные интонации. В итоге у него появляется новая мысль: и маленький ребёнок может иметь порочные привычки, но лик его – ангельский. Поэтому он заслуживает уважения (22; 69).

Достоевский в диалоге-самосознании о природе человека, её тайне, указывает на сакральный возраст «первого детства» (24; 58) – семь лет. В этом рубеже в становлении человека писатель видит особый смысл: дети шести – около семи лет появляются в ДП 1876 г. неоднократно: это и те, что пришли на ёлку в дом художников, и дочь Кронеберга, и мальчик «с ручкой», и герой рассказа «Мальчик у Христа на ёлке», и девочка Соня из февральского публицистического текста «Геркулесовы столпы», и правнучек Столетней Миша, и выброшенная из окна падчерица Корниловой. В этом возрасте ребёнок оказывается максимально близким ко Христу, а после этого отдаляется от Бога, погружаясь в «среду». С помощью возвращения в диалоге-самосознании на протяжении всего ДП к обдумыванию рубежа, на котором происходит изменение личности, автор создаёт ДТ как эстетическое целое, соединяет публицистические и художественные тексты в единство.

В январском фельетоне «Российское общество покровительства животным. <...>» история о пьяном фельдъегере интертекстуально связана с романом «Преступление и наказание». Эпизод избиения фельдъегерем кучера напоминает о сне Раскольникова, в котором Николка забивает лошадь: *«<...> ямщик, едва державшийся от ударов, непрерывно и каждую секунду хлестал лошадей, как бы выбитый из ума, и наконец, нахлестал их до того, что они неслись как угорелые»* (22; 28). В романе: «Миколка сердится и в ярости сечет учащенными ударами кобыленку, точно и впрямь полагает, что она вскачь пойдет» (6; 47).

Аллюзия позволяет автору вновь обратиться к осмыслению природы русского человека. Однако если в романе кучер показан с точки зрения проявления в народе необузданной дикости и жестокости, то в истории о фельдъегере, он жесток по-рабски: избивает, потому что избиваем. Между фельдъегерем и кучером есть сходство: оба показаны как безумная, всеокрушающая сила: обе фигуры лишены лиц/ликов, не очеловечены: фельдъегерь – детина с багровым лицом, кучер – парень в красной рубахе (22; 28). Унижающая человеческое достоинство власть и унижающийся народ в утрате образа божьего совершенно сходны. Обращение к «своему» слову как «чужому» вносит в размышление автора дополнительный смысл: в романе Миколка начинает хлестать савраску, задавшись целью заставить её бежать: «<...> кобылёнка этта, братцы, только сердце моё надрывает: так бы, кажись, её и убил, даром хлеб ест. Говорю садись! Вскачь пушу! Вскачь пойдет!» (6; 47). Герой унижен слабостью своей лошади. Это растревоженное самолюбие заставляет его зверски торжествовать над савраской. Забив её, Миколка кричит: «Моё добро!» (6; 49). При этом Достоевский отмечает: «Он стоит будто жалея, что уж некого больше бить» (6; 49). Потребность доказывать всем, что он не «тварь дрожащая», у Миколки перманентна, требует постоянного насилия над другими. Однако цели своей Миколка не достигает: лошадь не мчится вскачь, а умирает под ломами разъярённых гуляк. Это страшная, но одновременно жалкая смерть. А Миколка не восстанавливает своё оскорблённое «я»: в глазах толпы он просто убийца, на котором «креста нет» (6; 49). В таком контексте поведение фельдъегера и кучера в ДП акцентирует безграничность чувства униженности русского человека, которое, будучи спровоцированным внешним насилием, способно вылиться в бойню широкого масштаба. Прецедентный текст в этом фельетоне ДП позволяет понять и русскую интеллигенцию. Потрясение, пережитое Раскольниковым в детстве, трансформируется в «сверхчеловеческую» идею. Герой романа думает, что таким образом он убивает в себе раба, но на самом деле лишь позволяет ему «заговорить в полный голос». Диалог Достоевского в ДП со «своим» словом как «чужим» приводит его к мысли о том, что зло начинается с малого, с первых

отвратительных впечатлений детства. Оно заражает сердце и разум людей разных сословий материализмом и скептицизмом, разрастается, проявляясь в поклонении власти кошелька, пьянстве, упоении властью, неосознанной жестокости. Этот «зуд разврата» формирует губительную среду, захватывающую и затягивающую, «как в машину» (22;31).

*Диалогическая обращённость автора с литературному «чужому» слову* присутствует в художественных текстах ДП. В рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» Достоевский обращается к балладе Ф. Рюккерта «Ёлка сироты». Художественная взаимосвязь этих текстов, происходящая на уровнях сюжета и понимания ребёнка как близкого к Христу, рассматривается в трудах целого ряда исследователей, прежде всего, Г.М. Фридлиндера (1963), Т.А. Касаткиной (2004), В.В. Борисовой (2011).

Достоевский, как и немецкий поэт, задумывается о смысле прихода ребёнка в мир, возможности жизни в нём. Однако в балладе Рюккерта акцентированы составляющие романтической эстетики: двоимирие, мотивы одиночества и скитальчества. Герой Рюккерта – «безликое дитя», неведомым образом оказавшееся на земле-чужбине и ощущающее себя «лишним»: «Прежде, когда дома я жил с братьями и сёстрами, и для меня сиял свет Рождества; ныне же, на чужбине, я всеми забыт» (Цит. по: Комм., 22; 322). Достоевский же, вступая в диалог с Рюккертом, понимает ребёнка иначе: мальчик любит земную жизнь. В тексте чередуются указания на его страдания и любопытство к нарядным витринам, радость от рассматривания игрушек: *«И плакать-то ему хочется, но так смешно-смешно на куколок»* (22; 16). Отнюдь не детская усмешка мальчика сопровождает мысль: *« <...> совсем как живые!»* (22; 16). Это показывает, с одной стороны, слабость ребёнка, его боль, и душевную и физическую, с другой, его духовную силу и мудрость. Мальчик, спрятавшись в углу, где *«не сыщут и темно»* (22; 16) – на границе пространства и времени, где он наедине с собой и Богом, всё же хочет вернуться в мир земной, чтобы вновь ощутить его явственность. Именно с этой мыслью он переходит из жизни временной в вечную. Высказывание мальчика *«<...>совсем как живые!»* содержит в себе явленное

ребёнку свыше откровение, и слово героя, и слово автора, понимающего мир, изгнавший Христа, как механистический, в котором души мертвы и жаждут воскресения. Достоевский в рассказе показывает смерть и слабого ребёнка, и мудреца, возвращающегося в отчий дом. Это как раз то ангельское совершенство, которое у Рюккерта показано как возрастная близость со Христом. Мотив дома демонстрирует согласие авторов в понимании смерти. Однако в рождественском рассказе он связан с осмыслением автором высшего назначения женщины-матери, в которой – вся полнота Христовой любви. Именно голос матери мальчик слышит первым при переходе в вечную жизнь. Бегство/выталкивание ребёнка из земного мира обусловлены его холодом из-за отсутствия любви, ушедшей вместе с матерью. У немецкого поэта в балладе мальчик – это чистая душа, совершенно чуждая злему земному миру. Рюккерт не показывает его диалога с другими людьми. Мальчик уходит из мира незаметно для других. У Достоевского мальчик показан во взаимоотношениях с людьми: барыня даёт копеечку, злой мальчик *«треснул по голове»* (22; 16), дворники мёртвого мальчика находят за дровами. Так, Достоевский акцентирует понимание ребёнка как святого, знающего истину, закрытую от взрослых (дети – «странный народ» (22; 13)), и приходящего в мир для обличения и спасения «других»: через его страдание и смерть у них появляется шанс для покаяния. В диалоге-самосознании Достоевского о природе детства обращение в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» к литературному претексту позволяет увидеть в петербургском мальчике-попрошайке «брата» героя баллады Рюккерта – эту параллель отмечает Г.М. Фридендер (Комм., 22; 323). «Мальчик с ручкой» из предшествующего фельетона начинает пониматься как реальный, «каждодневный» пример святости. Посредством интертекстуальных взаимосвязей Достоевский соединяет отдельные тексты ДП.

К «своему» литературному слову как «чуждому» Достоевский обращается в художественных текстах ДП. Например, размышляя о душевном изменении человека по мере взросления в декабрьском рассказе «Анекдот из детской жизни», Достоевский вступает в диалог с собственной точкой зрения на природу ребёнка, выраженной в рождественском рассказе ДП. Если в январском тексте



Достоевский видит ребёнка как ангела, святого спасителя, приходящего в мир для пробуждения совести в других людях, то в декабрьском тексте он осмысляет ребёнка иначе. В девочке сохранился облик ангела: у неё есть совесть. Однако в душе её уже началось противостояние доброго и злого: девочка заставляет мать страдать и не просит за это прощения. Писатель подчёркивает двойственность души ребёнка, указание на которую присутствует и в более ранних текстах Достоевского. Например, в романе «Идиот» князь Мышкин, рассказывая историю о Мари, сначала говорит о жестокости детей: «Дети надо мной сначала смеялись, а потом даже камнями в меня стали кидать <...>» (8; 58). Они же дразнили Мари, швыряли в неё грязью (8; 59). Затем герой отмечает, что именно дети были с ним, когда всё селение стало гнать Мари: «В это время дети были все уже на моей стороне и стали любить Мари» (8; 60). Эта противоречивость в романе характерна именно не для маленьких детей, а для школьников. Их возраст и поведение позволяет видеть в ДП смысловую переключку с романом. Девочка в декабрьском рассказе оказывается в одном шаге от полного падения, и морального, и физического: скитаясь, Саша мечтает о том, чтобы *«<...> прошел бы какой добрый человек, пожалел бы бедную девочку, которой ночевать негде»* (24; 57–58). Здесь присутствует переключка с эпизодом встречи Раскольниковым на бульваре с пьяной опозоренной девочкой в «Преступлении и наказании» (6; 39–42), которую преследует «жирный франт» (6; 40–42). Аллюзия вносит в понимание автором возможной судьбы девочки в ДП драматический и трагический смысл. В тексте он выражается прямым авторским словом: *«Подумать, что ведь это желание ее, свидетельствующее о ее столь младенческой невинности и незрелости, так легко могло тут же сбыться и что у нас везде, и на улице и в богатейших домах, так и кишит вот именно этими «добрými человечками!»*» (24; 59). В данном случае понятие «добрый человек», акцентируемое Достоевским, является ключевым. Девочка произносит его в прямом значении, а автор, используя кавычки, – в переносном: вкладывает в него противоположный смысл. Так, понятия «добрый человек» и «жирный франт» становятся синонимичными, связывающими ДП с романом. Достоевский

указывает на то, что зло, представляющееся добром, особенно опасно для наивных душ. Невинное любопытство в один момент может погубить. Однако Достоевский в ДП этой мысли противопоставляет новую: более страшной пропастью для ребёнка может стать то, что падение окажется привлекательным: появится *«желание повторить случай, а затем и всё остальное»* (24; 59). Диалог со «своим» словом как «чужим» позволяет автору глубже осмысливать причину человеческого падения, видеть в нём проявление тёмной стороны души. Такой диалог демонстрирует специфику авторского диалога-самосознания: осмысление проблемы в конкретном произведении им осуществляется при дополнительной обращённости к своему творческому опыту. Интертекстуальные взаимосвязи с одним и тем же литературным претекстом в разных текстах ДП обеспечивают его целостность.

В отмеченных диалогах с литературной традицией, автор по большей части противопоставляет «своё» слово «чужому». В публицистических текстах ДП есть примеры и иного построения диалогических отношений. В январском тексте «Елка в клубе художников <...>» Достоевский говорит о сомнительности популярного принципа облегчения в образовании: в отличие от выстраданного опыта, оно не даёт глубины понимания жизни. Цитируемое в тексте «Ёлка в клубе художников. <>» пушкинское слово из «Отрывков из путешествия Онегина» об *«обжорливой младости»* (22; 9) вызывает неприятие Достоевского: поэт высказался *«совсем без иронии, а почти с похвалой»* (22; 10). В этом фрагменте ДП Достоевский, считающий Пушкина величайшим русским художником, выражает несогласие с ним: убеждён в неверности обозначенного подхода к формированию молодого поколения. Слово Достоевского оценочно (*«дрянной стих»*) (22; 10), эмоционально, обращено в большей мере не к оппоненту, а к читателю. При этом «чужое» слово вносит новый смысл в автокоммуникацию автора: облегчённое воспитание удаляет ребёнка от Христа.

*Герой* в рассказе «Кроткая» в диалоге-самосознании также обращается к литературной традиции. Его ключевые высказывания – *«Люди на земле одни – вот беда! «Есть ли в поле жив человек?» – кричит русский богатырь. Кричу и я,*

*не богатырь, и никто не откликается»* (24; 35) – соотносятся со словами Бельтова – героя повести А.И. Герцена «Кто виноват?», вышедшей в свет в 1846 году. На связь текстов Достоевского и Герцена указывают, в частности, Г.М. Фридендер в примечаниях к ДП (Комм., 24; 393) и Славская-Гренье С. (Славская-Гренье 2007: 111-112). Бельтов – герой, входящий в череду «лишних людей» (Овсяннико-Куликовский 1989: 128), – представляясь обществу, говорит: «Моя жизнь не удалась, по боку ее. Я точно герой наших народных сказок <...>, ходил по всем распутьям и кричал: «Есть ли в поле жив человек?» Но жив человек не откликался... мое несчастье!.. А один в поле не ратник <...>» (Герцен 1980: 160). Не приспособленный к жизни в реальном мире, не нашедший сферы для применения мыслей и сил для реализации талантов, «деятельно ленивый» Бельтов тяготится обществом людей и не принят им. Связи с землёй, национальной традицией у него нет. Этот герой-идеолог, идеалист, скиталец по духу, обречённый на страдание.

Герой в произведении Достоевского – тоже индивидуалист, отдавший дань прогрессу и «вполне образованный»: говорит о позитивисте Милле (24; 15), о «Фаусте» (24; 9), бывает в театре. В его прошлом, как и у Бельтова, – военная служба. Он умён: осознавая постыдность своего занятия, он в разговоре с Кроткой иронично соотносит себя с Мефистофелем: «*Видите, – заметил я тотчас же полушутливо-полутаинственно. – "Я – я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро..."*» (24; 9). При этом оговаривается: «*Пожалуйста, не предположите во мне так мало вкуса, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел отрекомендоваться вам Мефистофелем. Закладчик закладчиком и останется*» (24; 9). Однако, в отличие от героя Герцена, персонаж в рассказе Достоевского более стремится выглядеть, чем быть на самом деле. Он всё время пытается произвести впечатление: «*Я являлся как бы из высшего мира: всё же отставной штабс-капитан блестящего полка, родовой дворянин, независим и проч.*» (24; 10). Соединение гордости и униженности выражается в речи героя: заносчивость в ней сочетается с самоумалением («*<...> обо мне наплевать, это потом...*» (24; 10)) и лакейским «*знаем-с*» (24; 9). Важно

отметить и то, что, как и Бельтов, закладчик склонен к рефлексии, не имеет прямой связи с народной традицией и не думает о высшем промысле, что во многом обуславливает его беспомощность и внутреннюю заброшенность. Однако в потаённых глубинах души закладчика живы православные корни: у него есть киот с образами («у меня всегда, как открыл кассу, лампадка горела» (24; 8), после смерти Кроткой он пытается молиться (24; 22). В контексте отмеченных сходств и различий сами интертекстуальные связи в тексте «Кроткой» обретают, одной стороны, подчёркнутую выраженность, с другой – смысловую амбивалентность. В завершении своего диалога-самосознания, переходящего в диалог-проповедь, герой цитирует Герцена: «*Есть ли в поле жив человек?*» (24; 35). Это двуголосое слово подчёркивает то, что герой мыслит себя частью просвещённого общества, «лишних людей», разобщённых со средой. При этом слово героя пародийно: позиция гордого человека, попытавшегося доказать миру и себе самому свою самодостаточность, оказалась несостоятельной. Претензия закладчика на особость и значимость полностью развенчана «живой жизнью» – поступком Кроткой, мотивированным подлинным человеческим достоинством. С утратой закладчиком жены зияющая пропасть между ним и миром становится для него особенно ощутимой. Обобщение «люди», соединяющее голоса закладчика и герценовского героя, на самом деле подчёркивает «созвучие одиночеств». При этом в диалогической обращенности к образу богатыря на земле есть и глубинная, теплящаяся в глубине души героя жажда истины, которой вдохновлена традиционная культура, и устная, и письменная. Она приводит закладчика к тому, что он слышит голос Христа. Обращённость к литературному претексту показывает диалогичность мышления героя: его внутренний голос соотнесён с «чужим» литературным голосом.

Обращённость к литературной традиции во многих текстах ДП акцентирует литературоцентричный характер авторского диалога-самосознания. Литературное «чужое» слово является для Достоевского идейным, эстетическим и нравственным ориентиром, стимулом для рефлексии. Его обращённость к текстам Гоголя, Пушкина, Рюккерта, Герцена, показывает творческий процесс в ДП как

диалог с единой литературной традицией, существующей в контексте христианской культуры. Обращённость к литературному «чужому» слову позволяет автору объединять отдельные художественно выраженные позиции в ДП в эстетическую целостность.

*Диалогическое обращение Достоевского к современной публицистике* сохраняется на протяжении всего его творчества. В письме С.А. Ивановой от 29 сентября (11 октября) 1867 г. он горячо советует читать газеты, «<...> для того, что видимая связь всех дел, общих и частных, становится все сильнее и явственнее» (28, II; 223). Публицистика как своего рода зеркало жизни даёт Достоевскому пищу для рефлексии, сюжеты для произведений и возможность увидеть себя, свои произведения со стороны.

*Обращённость* автора с публицистическому «чужому» слову происходит в отдельных художественных текстах ДП. Например, в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» Достоевский соотносит событие вымышленное с несколькими подлинными. Обращённость к публицистике происходит через диалог героя с «другими» на ёлке у Христа: *«И узнал он, что мальчики эти и девочки все были всё такие же, как он, дети, но одни замерзли еще в своих корзинах, в которых их подкинули на лестницы к дверям петербургских чиновников, другие задохлись у чухонки, от воспитательного дома на прокормлении, третьи умерли у иссохшей груди своих матерей (во время самарского голода), четвертые задохлись в вагонах третьего класса от смраду, и все-то они теперь здесь, все они теперь как ангелы, все у Христа <...>»* (22; 16–17). Приведённые факты документальны: в частности, в газете «Голос» от начала марта 1873 г., в котором излагалось письмо священника Иоанна Никольского о большой смертности среди детей, розданных из воспитательного дома в деревни, крестьянкам, *«которые берут детей для того, чтобы получить за них белье и деньги, а о младенцах не заботятся»* (цит. по: Комм., 23; 325). Для мальчика и «других» в рассказе эти факты абсолютно реальны. Однако эта реальность имеет двойственный характер: «небесный» план реальности, символом которой является елка у Христа, обозначен словом «тут», «земной» план – словом «там» (22; 16–17). Естественный

переход детей из одной реальности в другую показывает их диалогическую взаимосвязь: бытие диалогично. Проявления «чужого» публицистического слова присутствуют в тексте рассказа как аллюзии. Они включаются в художественное слово на уровне одного предложения – дискурсы оказываются органически взаимосвязанными. Упомянутые писателем документальные факты значимы для давнего диалога-самосознания о смысле страдания невинных душ: вновь вызывают ропот в его душе. Художественная интерпретация факта в рассказе звучит как ответ на это внутреннее несогласие: автор приходит к мысли о том, что страдающие на земле обязательно будут утешены на небе.

*Диалогическое обращение автора к публицистике, к текстам читателей ДП, чаще всего происходит в публицистических текстах ДП. Один из его оппонентов – г-н Энпе, с которым в декабрьском фельетоне «Запоздалое нравоучение» ДП Достоевский обсуждает свой рассказ «Приговор», опубликованный в октябрьском номере ДП. Избрав для представления последнего слова самоубийцы в рассказе «Приговор» форму письма с минимальным авторским комментарием, Достоевский надеялся на полное понимание читателем (24; 44). Ведь ещё в 1861 году в статье «Г-н ---бов и вопрос об искусстве» Достоевский писал о том, что художественность в искусстве равнозначна диалогической «прозрачности»: при её наличии «читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18; 80). Это обеспечивается согласием идеи и художественной формы. Однако критик Энпе в журнале «Развлечение» (Комм., 24; 396) публикует возмущённый отзыв: называет рассуждение героя рассказа «Приговор» «бредом полусумасшедшего человека», появление которого «в дневнике такого писателя, как Ф. М. Достоевский, служит смешным и жалким анахронизмом» (24; 45–46). Отзыв поколебал надежду автора ДП на понимание: «<...>я впал даже в уныние. Господи, да неужели много таких у меня читателей <...>?» (24; 46). Высказывания критика стали ответом на давние сомнения Достоевского в способности аудитории к адекватному пониманию авторского замысла – после эмоционального выражения возмущения он приходит к выводу о*

необходимости воздействовать на читателя и образным, и прямым словом: «<...>к октябрьской статейке моей надо неотложно приставить нравоучение <...>» (24; 46). Как следствие – в главке «Голословные утверждения» он излагает свой замысел рассказа «Приговор» и мотив поступка его героя (24; 46–49). «Чужое» слово Энпе помогает автору выявить моменты неясности в тексте «Приговора» для читателей, разъяснить и развить их в рамках фельетонного жанра. В частности, мысль о том, что ключом к пониманию N.N. в «Приговоре» является отсутствие у него веры в бессмертие души, он продолжает утверждением того, что лишь при наличии этой веры в душах разных людей возможна любовь к человечеству. Писатель подчёркивает, что это состояние верующего сердца – любовь к человечеству как идея непостижима. Эта рефлексия показывает, что «чужое» слово стимулирует понимание автором проблемы суицида: он указывает на то, что самоубийство – это не только частный случай, а симптом разрушения общественных связей. Отсутствие веры в Бога у одного человека приводит к его самоуничтожению. Отсутствие веры в обществе, а значит и любви как объединяющего чувства приводит к его распаду.

К «чужим» публицистическим текстам в публицистике ДП автор обращается периодически. Так, к художественно переосмысленному в рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» факту о жестоком обращении кормилиц-чухонек с детьми-сиротами Достоевский возвращается в майском фельетоне «Нечто об одном здании <...>». Однако на этот раз диалогическая обращённость происходит на социальном уровне – Достоевский не склонен обобщать этот факт. Специфика диалога с «чужим» словом в том, что Достоевский не опровергает слов священника. Он просто хочет оценить ситуацию лично, разобраться в ней: «Я даже намерен съездить в деревни, к чухонкам, которым розданы на воспитание младенцы» (23; 20). Первым шагом в осуществлении этого намерения становится посещение Воспитательного дома. Достоевский отмечает доброе отношение к детям в этом заведении, говорит о чухонках, которые с воем возвращают туда детей, «и целуют, и гостинца своего деревенского бедного тащут» (23; 26). Это убеждает автора в том, что жестокость и равнодушие, если и есть, то не

повсеместно. «Чужое» публицистическое слово для Достоевского – это точка зрения, которую он уважает, но анализирует, в результате чего вырабатывает собственную позицию в отношении предмета диалога.

Публицистическое «чужое» слово вносит в его авторский диалог-самосознание новый акцент: именно в сострадании к детям, особенно брошенным, проявляются и отдельный человек, и всё общество. В движении авторской мысли выстраивается параллель между письмом священника и делом Каировой, преступление которой адвокат *«почти похвалил»* (23; 8). Каирова и все, кто оправдывал её действия, оказываются равными тем равнодушным докторам и чухонкам, которые ради своих страстей и наживы переступают через ценность человеческой жизни. Поэтому, заканчивая разговор о её деле, автор сознаётся в отсутствии жалости к ней (23; 27). Оспорив в диалоге с «чужим» словом типичность факта гибели детей по вине кормилиц, Достоевский опровергает свою прежнюю мысль: *«<...>живое чувство бытия <...> – решительно бог знает куда уходит»* (23; 24). В Воспитательном доме он видит, что *«живая жизнь»* ещё есть и *«бьёт горячим ключом»* (23; 26). Беда же в том, что интеллигенция, вершащая суд, владеющая мыслями, от неё далека. Обращённость к чужим газетным публикациям мотивирует авторскую рефлексивность, его поступки и высказывания в разных текстах ДП, объединяя их в структурное единство.

В ДП также есть примеры *диалогической обращённости* автора к *«своему»* публицистическому слову как *«чужому»* – в **художественных и публицистических текстах** ДП. Так, в рассказе «Кроткая» в способе именования героини есть пример скрытой авторской коннотации: обращённость к публицистическому тексту «Два самоубийства», в котором суицид бедной швеи он называет *«кротким»* (23; 146). В ДП это одно из ключевых понятий, имеет акцентированную смысловую нагрузку. В традиционном значении «кроткий» – незлобивый, покорный, смирный (Ожегов 1984: 264). У Достоевского же понятие «кротость» имеет более сложную семантику. С одной стороны, отмечает он в «Примечаниях к статье Д.В. Аверкиева «Значение Островского в нашей литературе»», это *«что-то младенчески-чистое и ангельское»* (20; 229). В этом



смысле (23; 146) эпитет употреблен в отношении бедной швеи. Её «кротость» – это согласие с судьбой при дальнейшей невозможности нести её бремя: швея принимает решение уйти из жизни, помолившись, т.е. вручив свою жизнь и душу Всевышнему, полностью доверившись Ему. С другой стороны, кротость в понимании Достоевского причиняет страдание «другому». Такой подход к пониманию кротости мы видим в ноябрьском рассказе «Кроткая». В частности, О.Ю. Юрьева (2006) обращает внимание на тиранию бунта смиренной героини. Её кротость обличает закладчика и одновременно спасает, приводя через мучения к душевному очищению. «Кротость» у Достоевского – это и проявление страха: в подготовительных материалах к произведению Достоевский указывает название из двух определений: «Кроткая. *Запуганная*», причём второе выделено им курсивом (Комм., 24; 326). При этом кротость как страх таит в себе гордое начало. Героиня рассказа решается покончить с собой после примирения с мужем, её последние слова в его адрес: «<...> “я буду вашей верной женой, я вас буду уважать...”» (24; 32). Этот поступок закладчик расценивает как знак смирения, а Лукерья – как проявление счастливого примирения: «Давно, барыня, следовало бы барину к вам прийти прощения попросить...» (24; 32). Так, вступая в диалог со своим претекстом, Достоевский определяет спектр значений слова «кроткая». Рассматривая его в применении к разным жизненным ситуациям, он отмечает его смысловую амбивалентность. Вместе с этим он осмысляет природу кротости как характеристики человека, формы её проявления, границу, на которой кротость переходит в нравственный протест и даже вызов среде. Движение авторской мысли от одного события к другому обеспечивает эстетическую целостность ДП.

В публицистических текстах *автор* нередко вступает в диалог и со «своим» публицистическим словом как «чужим». Например, в январском фельетоне «Колония малолетних преступников. <...>» Достоевский пишет о том, что ни Пушкин, ни гоголевские «Вечера на хуторе», ни лермонтовский Калашников, ни Кольцов непонятны народу (22; 23). Эту мысль Достоевский прежде высказывал и развивал в трактате «Книжность и грамотность» 1861 года (19; 6, 15–16), где размышлял о проекте книги для народного чтения, предложенном г-ном

Щербиной (19; 21). Он писал о том, что в будущем «может явиться народный поэт <...>», который будет способен «выразить свою среду, но не возносясь над ней отнюдь, а приняв всю окружающую действительность за норму, за идеал» (19; 16). В ДП писатель вновь отмечает проблему отдалённости существующей литературы от народа, но уже применительно к решению проблемы воспитания брошенных детей. Новизна его мысли в том, что главная ценность книги не в стремлении соответствовать современным тенденциям, а в пользе для души читателя: порой творение, производящее совершенно простые, детские впечатления, нужнее, чем сатирически-обличительное (22; 23). Публицистическое слово автора как «чужое» в данном случае демонстрирует его постоянное стремление к поиску общего с народом литературного языка, актуальное для эпохи в целом. В ДП через обращение к текущему писатель вновь возвращается к размышлению над этой проблемой.

*Герой* в рассказе «Кроткая», стремясь «разгадать» жену, *обращается* к газетам, где опубликована информация о ней. Объявления Кроткой о найме на работу в газете «Голос» показывают её желание всеми силами найти возможность заработка. Поскольку с течением времени работу найти не удаётся, предложения Кроткой меняются. Поначалу она ставит условия и держится с достоинством: «<...> *согласна в отъезд, и условия присылать в пакетах*» (24; 8). В течение времени Кроткая приходит в отчаяние и высказывается уже как проситель, готовый работать «*без жалованья, из хлеба*» (24; 8). Газетное «чужое» слово позволяет закладчику увидеть, как Кроткая душевно ломается под ударами судьбы. Это отчасти позволяет ему думать, что она слабее, чем кажется, и на неё можно воздействовать. Однако он сомневается в этой сломанности и решает её «*в последний раз испытать*» (24; 8). Сделав это, герой утверждает в верности своих сомнений. Газетные публикации помогают закладчику выработать тактику во взаимоотношениях с Кроткой и убедить её выйти за него замуж.

Герой рассказа также обращается невидимым слушателям. Ю.Ф. Карякин пишет о том, что он «<...> он на самом-то деле не с собой говорит, а к людям вопит» (Карякин 2009: 516). Герой использует обращение «господа» (24; 6),

внутренним слухом улавливает ответные голоса этих условных «других»: *«И что ж, повторяю, что вы мне указываете там на столе? Да разве это оригинально, что там на столе? О-о!»* (24; 16). Присутствие невидимой аудитории оказывается необходимым условием для самосознания закладчика.

Анализ показал, что читательское и публицистическое «чужое» слово является для Достоевского «голосом эпохи». Обращённость к публицистике, отзывам читателей позволяет писателю следить за ходом жизни. Обращённость к «своему» публицистическому слову как «чужому» даёт ему возможность пересматривать свои умозаключения. Постоянство обращения к публицистике демонстрирует направленность сознания автора на решение актуальных проблем: детского сиротства, самоубийства и т.д. Обращение Достоевского к одним и тем же претекстам в публицистических художественных текстах ДП обеспечивает их смысловую связь.

Итак, в процессе диалога-самосознания в фельетонах и рассказах автор обращается к Евангелию и Богу как «высшему наадресату», литературной традиции и публицистике. «Чужое» слово в ДП иерархично. *Евангельское слово – главная духовная ценность.* Диалогическая обращённость к Евангелию – *«"чужое" слово как "своё"»*: неточность, неполнота цитируемых автором отдельных заповедей, сближающая их с аллюзиями, говорит о постоянном присутствии Евангелия как единой заповеди в его душе и сознании. Литературное «чужое» слово – ценность культурная, эстетическая, нравственная. Читательское и публицистическое «чужое» слово – ценность относительная, актуальная в аспекте текущей жизни. В большинстве диалогов автор противопоставляет литературному и публицистическому «чужим» словам «своё» слово. При этом писатель выражает частичное согласие с литературными предшественниками (Гоголь, Рюккерт) и публицистами-современниками (Гамма). В отдельных фельетонах автор «своим» словом отрицает «чужое» слово (Пушкин, Энпе). Три диалогических вектора в рамках обращённости к «чужому» слову взаимосвязаны: автор одновременно обращён к трём ценностным инстанциям. В данном случае читатель для автора является необходимым условием смыслообретения:

самосознание автора нуждается в читательском участии. В построении диалога-самосознания героя в рассказе «Кроткая» есть сходство с авторским: осмысляя события жизни и себя, закладчик дополнительно обращён к «высшему наадресату», художественной литературе, газетам и невидимой аудитории.

### 3.2. Диалог-воспоминание в автокоммуникации в ДП

В майском фельетоне «Областное новое слово» Достоевский пишет: «<...> *ничто не прекращается, а потому ничто и не поздно; всякое дело, напротив, продолжается и обновляется, хотя бы и минуло в своей первой инстанции*» (23; 6). В этом высказывании выражено понимание писателем смысла обращения к прошлому в толковании всякого дела: *диалог-воспоминание* связан с сохранением и обновлением смысла. Под *диалогом-воспоминанием* в работе понимается обращённость субъекта к биографическому контексту в процессе диалога-самосознания. Диалог-воспоминание в работе соотносится с мнемонической автокоммуникацией. *В этом параграфе мы изучим особенности диалогической обращённости автора к событиям своего прошлого и выясним её роль в автокоммуникации.*

В публицистическом тексте «Российское общество покровительства животным. <...>» Достоевский есть история о пьяном фельдъегере. Это высказывание можно определить как рассказ-воспоминание, являющийся жанровой формой рассказа. В данном случае мы опираемся на позицию В.Н. Захарова, который пишет о воспоминании как разновидности «записок» – характерной жанровой формы трёх ведущих в творчестве Достоевского жанров: рассказа, повести и романа. Учёный отмечает, что воспоминание отличается ретроспективной упорядоченностью композиции повествования (Захаров 1985: 38). Факт, о котором вспоминает Достоевский в ДП, – действительное происшествие (22; 27). С настоящим его связывает потрясение, испытание стыда и сострадания «другому», пережитое автором в юношеском возрасте: ему в рассказе – около 15 лет. В подготовительных материалах второй рукописной

редакции романа «Преступление и наказание» есть запись: «Мое первое личное оскорбление, лошадь, фельдъегерь» (7; 138). Сопереживание унижаемым делает воспоминание актуальным на протяжении всей жизни писателя. К нему он возвращается в конце сороковых годов при мысли о возможности создания филантропического общества (22; 29), и позже, в романе «Преступление и наказание», в сне Раскольникова.

Событие из прошлого выступает в роли ещё одного «третьего», к чьему «чужому» слову обращается автор, осмысляя ту или иную проблему. «Другим» в мнемонической автокоммуникации оказывается «я» автора-юноши. Он близок авторскому «я». При этом экспрессии, свидетельствующей о юношеских переживаниях, в тексте нет. Единственное, что идентифицирует «другого» как юношу, – «чужое» слово ямщика, разъясняющего ситуацию. Спорные же отношения между этими кругозорами автор подчёркивает указанием на односторонность суждений юноши: *«Я никогда не мог забыть фельдъегеря и многое позорное и жестокое в русском народе как-то поневоле и долго потом склонен был объяснять уж, конечно, слишком односторонне»* (22; 29). Юношеское «я» даёт возможность «я» взрослого видеть мир свежим взглядом и сопереживать ближнему.

Основу композиции рассказа-воспоминания составляют две смысловых и по-разному стилистически выраженных части. В первой показаны высокие устремления и радостные ожидания юношей: *«Мы с братом стремились тогда в новую жизнь, мечтали об чем-то ужасно»* (22; 27). Автор говорит об их единении в мечтах и творчестве. Достоевский создаёт весеннее ощущение мира, используя возвышенную лексику: *«прекрасное и высокое», «верили страстно»*. Романтический пафос в тексте акцентирован упоминанием Пушкина. Во второй части рассказывается о столкновении романтически настроенных братьев с дикой реальностью. Стил повествования меняется: автор использует иронию, напоминающую о текстах Гоголя: *«хлопнул» рюмку водки», «высокий, чрезвычайно плотный и сильный детина с багровым лицом», «здоровенный правый кулак»* (22; 28). Меняется и ритм происходящего. Если в первой части он

размеренный, неспешный (*«ехали на долгих, почти шагом»* (22; 27)), то во второй молниеносный. Это подчёркивается лексически (*«подлетела курьерская тройка»*) и синтаксически (*«Тотчас же выскочил и фельдъегерь, сбежал с ступенек и сел в тележку»* (22; 28)). При этом и персонажи, и события во второй части лишены величественности, наоборот: *«<...>фельдъегерь приподнялся и молча, безо всяких каких-нибудь слов, поднял свой здоровенный правый кулак и, сверху, больно опустил его в самый затылок ямщика. Тот весь тряхнулся вперед, поднял кнут и изо всей силы охлестнул коренную»* (22; 28). Некоторый комизм этой сцены обусловлен тем, что Достоевский описывает её без сострадания к фельдъегерю и кучеру. Они похожи на марионеток. Однако подтекст этой сцены трагичен: Достоевский показывает «омертвевшие души». С утратой способности к состраданию они утратили человеческое лицо.

Две части рассказа-воспоминания демонстрируют диалог двух способов художественного понимания мира, актуальных для Достоевского, а также обозначают этапы пути становления личности: от восторженности к реалистическому видению. Полные благородных устремлений, эмоциональных порывов юноши едут в Петербург учиться. Они вдохновлены – непрерывно сочиняют: старший брат пишет по три стихотворения в день, младший сочиняет в уме роман из венецианской жизни. Истина о жизни им открывается на сакральной границе: хронотоп постоялого двора/станционного дома фиксируется как неопределённый (место относительно (богатое село, *«кажется, в Тверской губернии»* (22; 28)), названия которого автор не помнит), время стало условным (*«через полчаса готовились тронуться»* (22; 28)), событие у станционного дома юноша Достоевский наблюдает в ограниченном пространстве: *«<...>я смотрел в окно и увидел следующую вещь»* (22; 28). Образ окна в данном случае символизирует прозрение. Так, с помощью композиции, две части которой диалогически соотнесены, Достоевский в рассказе-воспоминании показывает обретение человеком истины, которая царапает его душу, но вовлекает его в сопереживание, а потому спасительна.

В истории о фельдъегере «зеркальная симметрия создаёт необходимые

отношения структурного разнообразия и структурного подобия, которые позволяют построить диалогические отношения» (Лотман 1992: 21). Она присутствует на образном уровне (фельдгегерь-кучер) структуры текста, позволяя видеть родство народа и интеллигенции: людям разных социальных слоёв присуще духовное рабство, формируемое насилием над человеком. Сюжетная зеркальная симметрия (братья Достоевские едут в Петербург на лошадях, «почти шагом»; фельдгегерь мчится по служебной надобности на тройке, избивая извозчика) показывает противоположность и одновременно сходство и ямщиков, и пассажиров. Достоевский открывает двойственность человека: жестокий барин в нём сосуществует со слугой-рабом, романтично возвышенная натура – с натурой страстно-дикой.

Диалог-воспоминание включается в текст публицистического текста, где автор, осмысливая статью в газете «Голос» о юбилее общества защиты животных, размышляет о ценности его действий в отношении русского человека, которого надо «образить» и очеловечить (22; 26). Соглашаясь с председателем, князем А.А. Суворовым, Достоевский, вместе с тем иронизирует: *«Научившись жалеть скотину, мужик станет жалеть и жену свою»* (22; 26). В рассказе о фельдгегере эта мысль звучит иначе: насилие над лошадьми – результат морального и физического насилия над человеком. В диалог-самосознание в фельетоне воспоминание о пьяном фельдгегере вносит и дополнительный смысл: автор говорит о том, что по прошествии времени насилие сменило облик: прежде это был фельдгегерь, теперь – «зелено-вино» (22; 28), толкающее человека к преступлению. В диалог-воспоминании события с исторически достоверной референцией предстают в рамках фельетона как диалогически организованный художественный образ. Это демонстрирует особенность художественного видения Достоевского. Здесь проявляется отмеченная М.М. Бахтиным солидарность разных событий: они «экстенсивно развёртываются» «в разрезе одного дня» (Бахтин 2002: 38). Присущее сегодняшнему дню, фактуальное, сосуществует с оставшимся в прошлом и художественно интерпретированным (фикциональным).

Несколько иначе организован *диалог-воспоминание*, включённый в диалогическую структуру ДП как **отдельный художественный текст**. Это рассказ-воспоминание «Мужик Марей». В нём два обозначаемых авторов в тексте временных предела: первый – автору как «другому» 29 лет, т.е. это время пребывания Достоевского на каторге, в Омске; второй – автору как «другому» 9 лет. Взгляды на мир с позиции трёх возрастов (*жизнь земная - в историческом (направленном) времени* (Лотман 1992: 20)) объединены вечностью. Рассказ опубликован в февральском номере ДП, т.е. в связи с Воскресением Христовым, события на каторге происходят на второй день «светлого праздника», события детства, а это конец лета, – с праздником Успения Пресвятой Богородицы. Праздники объединены фактом воскресения в жизни вечной. Их календарная удалённость друг от друга укладывается в половину годового цикла. В данном случае для автора важно *время циклическое*: он рассматривает события с позиции вечности. Каждый из хронотопов христианского праздника (Прохоров 2009) в тексте имеет свои особенности. Каторжанин пребывает на пороге ада, где время почти застыло (четыре года автор как «другой» непрерывно вспоминает свою жизнь и переживает её снова), где во тьме царит дух преступления. Мальчик же близок к Эдему: в его деревенской идиллии, где время только началось (надо ехать в Петербург и всю зиму скучать за французским), – свет, лес с грибами и ягодами, с букашками и зверюшками, с запахом перетлевших листьев. Возрастная инаковость обоих, как и в истории о фельдъегере, показана словом «другого» – поляка М-цкого («*Je hais ces brigands!*» (22; 46)) и Марей («*Полно, родный. Ишь малец, ай!*» (22; 48)). Однако речь субъектов, рассказывающих о событиях разного времени, не имеет различий. Ребёнок и каторжанин пребывают в настоящем автора: с этапами жизни связано обретение автором через переживание/страдание истины о «народе-богоносце» и правды о его противоречивой сути.

Если в рассказе-воспоминании о фельдъегере мы видим двухчастную композицию, диалогичность которой подчёркивается открытым финалом, то в «Мужике Марее» основой композиции является рассказ-воспоминание в рассказе-воспоминании: автор сначала повествует о случившемся на каторге, потом – о



события детства, потом возвращается ко времени каторги. При этом оба текста двухчастны. Внутренняя граница, разделяющая каждый текст, связана с обретением смысла. В рассказе «Мужик Марей» с ним связано воспоминание автора-каторжанина о мужике, утешившего его в детстве. «*<...> ну, Христос с тобой, ну ступай, – и он перекрестил меня рукой и сам перекрестился*» (22; 48). Образ мужика Марей полон лиризма. Он относится испуганному ребёнку трепетно, как любящая его мать: «*Ишь ведь, ай, – улыбнулся он мне какою-то материнскою и длинною улыбкой, – господи, да что это, ишь ведь, ай, ай!*» (22; 48). Речь его по-народному напевна: «*Ишь ведь испужался, ай-ай! – качал он головой. – Полно, родной. Ишь малец, ай!*» (22; 48). Жесты Марей выражают заботу и нежность: «*Он протянул тихонько свой толстый, с черным ногтем, запачканный в земле палец и тихонько дотронулся до вспрыгивавших моих губ*» (22; 48). Поэтому воспоминание о моменте встречи с Мареем действует на каторжанина ошеломляюще. Если до него автор чувствовал своё родство (в неприязни) с М-цким, то после обретения истины он ощущает родство с избитым до полусмерти пьяным татаринном Газиным, вершащими суд каторжанами и Мареем. Из его сердца уходит злоба и обида.

Диалоги-воспоминания, вошедшие в рассказ «Мужик Марей», в текущий диалог-самосознание автора вносят новый смысл. Достоевский пишет: «*В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства*» (22; 43). Писатель считает, что через уяснение народной правды, преодоление двухсотлетнего разрыва («отвычки») с почвой представители интеллигенции имеют шанс договориться. Основа для этого – прощение и братство во Христе. В рассмотренных диалогах-воспоминаниях **автор** осмысляет своё взрослое состояние через восстановление в памяти эмоционального состояния ребёнка. Главная его характеристика – доверие и любовь. Возрождением их в сердце каторжанин смог избавиться от ожидания со стороны каторжан зла и связанных с этим страха и злобы. С воспоминанием о необходимости доверия людям, особенно детям, Достоевский в диалог-самосознании подходит и к осмыслению дела Кронеберга, чему посвящены

следующие фельетоны. Авторский диалог-воспоминание организован как диалогическая соотнесённость разделённых во времени точек зрения автора и его «других», текстов разных жанров и жанровых форм. Обращённостью к прошлому Достоевский объединяет их в единство.

*Герой* в **рассказе** «Кроткая» тоже осмысляет текущее обращением к своему прошлому. В *диалоге-воспоминании* закладчик старается уяснить всю последовательность событий его прошедшей жизни с женой. Оно не ушло для закладчика. Оно продолжается, храня в себе ключ к его настоящему. В этом – специфика отношения ко времени Достоевского. М.М. Бахтин говорит об этом так: «Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента» (Бахтин 2002: 36). Учёный отмечает, что для Достоевского из череды событий/фактов существенны лишь те, которые могут сосуществовать, рассматриваться одновременно и быть перенесённым в вечность. Принципом одновременности, отмечает М.М. Бахтин, объясняется то, что герои Достоевского «помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее» (Там же 2002: 37). Мысль закладчика в рассказе «Кроткая» переносится к моменту знакомства и далее шаг за шагом отслеживает события, приведшие к страшному концу. В диалоге-воспоминании герой пытается разобраться в том, что же всё-таки в его отношениях с женой привело к роковому финалу. Он понимает, что в эти отношения с самого начала закралась ложь. Через диалог-воспоминание, т.е. через соотношение своего теперешнего душевного состояния и видения жизни с прежними жизненными установками, ставшего возможным благодаря ряду «вызванных им воспоминаний», герой приходит к правде, которая «неотразимо возвышает его ум и сердце» (24; 5). Фрагменты прошлого, извлекаемые героем из памяти, выстраиваются в хронологическую цепочку: для него важен порядок (24; 6). Встречи с Кроткой при закладе ею вещей, сватовство, первые размолвки, потом – ссоры, «страшное воспоминание» о пробуждении под дулом пистолета, болезнь Кроткой, сцена страстного объяснения-исповеди закладчика – эти события

охватывают довольно большой промежуток времени. Герой отмечает, что прошла зима, наступил апрель. В движении от прошлого к настоящему закладчик фиксирует более локальные точки во времени: пять дней назад, сегодняшнее утро, наконец, *«всего только пять минут»* (24; 34), на которые он опоздал. В процессе диалога временная дистанция между настоящим и прошлым сужается. С его исчезновением наступает смерть. С завершением диалога-воспоминания герой понимает, что тоже внутренне мёртв. Ощущением этой мертвенной пустоты и обусловлена его антипроповедь.

Диалог-воспоминание закладчика происходит при его маятникообразном движении по комнатам. Стук маятника упорядочивает мысли героя: в них – маятникообразные повторы. *«<...> для чего она умерла? все-таки вопрос стоит. Вопрос стучит, у меня в мозгу стучит»* (24; 33). Стук маятника созвучен стуку сердца героя. Достоевский это показывает метафорически: *«<...> стучит какой-то пульс в голове»* (24; 12). Всё существо героя в этот момент собирается в едином ритме времени. Этот автокоммуникативный код вносит дополнительный смысл в диалог-воспоминание героя: показывает его существующим во времени, но на пороге вечности – её образным выражением является гроб в соседней зале. В движении у порога герою *«довольно ясно и определительно»* (24; 5) открывается истина.

Автокоммуникация в ДП часто ассоциируется с образом маятника. Две крайние точки его отклонений от равновесия условно связаны с полным утверждением и полным отрицанием той или иной мысли. При этом, совершая цикл, маятник отсчитывает ход времени вперёд, способствуя её поступательному развитию. С мотивом маятникообразного движения связаны в ДП мотивы бегства и возвращения. Они соотносятся друг с другом: в «Анекдоте из детской жизни» бегство в крайней точке столкновения с метафизическим безвременьем переходит в возвращение, в рождественском и фантастическом рассказах бегство мальчика и Кроткой из жизни можно понимать и как возвращение в вечность. Неподвижность же связана с присутствием на пороге вечности. Поэтому в «Кроткой» шесть часов диалога-самосознания героя условно стенографически сжимаются.

Мотив движения к какому-то крайнему пределу Достоевский часто использует для изображения диалога двух типов времени: циклического и «направленного» (Ю.М. Лотман 1992: 20). Так, в истории о фельдъегере это время приближения к почтовой станции, в рассказе «Мужик Марей» – до воспоминания о детстве, в самом рассказе-воспоминании о детстве – до встречи с Мареем, в рождественском рассказе – до уголка за дровами, в рассказе «Кроткая» – до последней молитвы на подоконнике, в «Анекдоте из детской жизни» – до тёмного угла в недостроенном доме и т.д. Эти временные пределы сближаются с пределом воспоминания – обращённостью к Богу.

Итак, в процессе диалога-самосознания в публицистических и художественных текстах ДП обращается к своему прошлому. Через это обращение он осмысляет соотнесённость *исторического (направленного) и мифологического (циклического)* времени (Там же 1992: 20). *Направленное* – связано с постепенным освобождением человека от «противузаконности» (ЗК 20; 174), морально-нравственным очищением и приближением к Христу. Повторяющийся взгляд в прошлое при движении в будущее и определяет *диалог-воспоминание* как осмысление настоящего через прошлое. Его художественным выражением является образ маятника. Обращение к прошлому и возвращение к настоящему связаны с *временем циклическим*, соотносимым с вечностью. Диалог-воспоминание позволяет автору воспроизвести характерные для разных моментов его биографии ощущения бытия, переживания событий, складывающиеся в рамках ДП в единую ценностную картину. Выражение этих жизненных состояний в разных текстах обеспечивает единство ДП. В построении диалога-самосознания героя в рассказе «Кроткая» есть сходство с авторским: закладчик осмысляет трагедию своей жизни через воспоминание. Сопоставление собственных взглядов на проблему отсутствия взаимопонимания в семье в разные моменты жизни позволяют герою подойти к пониманию мертвенности мира и своей души. У героя меняется система ценностей.

### 3.3. Диалог как образное понимание Ф.М. Достоевским проблемы самоубийства

Осмысление Достоевским фактов внешней и внутренней жизни в соответствии с его мировидением и эстетическими принципами (Гаврилова 2015, №1) осуществляется в ДП через художественное прозрение автором высшей правды. Ещё в 1861 г. в статье «Выставка в академии художеств за 1860-1861 год» (1861 г.) Достоевский отметил: «<...> точность и верность покамест только еще матерьял, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества» (19; 153). В ДП 1876 г., в фельетоне «Два самоубийства», Достоевский пишет: «<...> *проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, – и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира*» (23; 144). Такой подход к творчеству связан, прежде всего, с давней устремлённостью Достоевского к тайне человека во всей сложности её проявления. В этом он был автором своей эпохи. Достоевский в ДП видит человека в тесной взаимосвязи со средой, но одновременно выходящим за её пределы. Такой оптический приём открывает писателю новые горизонты творческого видения. Средством такого объёмного взгляда оказывается художественное слово. *В этом параграфе мы рассмотрим специфику построения диалога как образного понимания и выясним его роль в осмыслении Достоевским проблемы самоубийства как варианта преступления.*

Склонность русского человека к добровольному уходу из жизни писатель осмысляет в целом ряде произведений. К исследованию этого аспекта его творчества обращались, в частности, Н. Наседкин (2002), N.N. Shneidman (1984), И. Паперно (1999). На страницах ДП проблема вновь поднимается. Достоевский неоднократно обращается к письмам «других». Чаще всего это связано с осмыслением самоубийства как варианта преступления. Давний интерес Достоевского к проблеме суицида к моменту создания ДП усилился. И. Паперно отмечает, что с начала 1870-х годов газеты сообщали о самоубийстве как о явлении, которое повторялось с поразительной регулярностью (Паперно 1999:

159). В прессе даже появилась медицинская метафора – «эпидемия самоубийств» (Там же 1999: 102, 106–107). Поэтому с середины 1860-х годов к этой проблеме литераторы обращались часто (Lilly 1995). Л.Х. Симонова-Хохрякова отмечает, что Достоевский пристально следил за газетными известиями о подобных фактах. Его понимание мотивов самоубийств расходилось с официальными выводами: «Никак ведь они (то есть медики) не могут догадаться, что человек способен решиться на самоубийство и в здравом рассудке от каких-нибудь неудач, просто с отчаяния, а в наше время и от прямолинейности взгляда на жизнь. Тут реализм причиной, а не сумасшествие» (Симонова-Хохрякова 1990: 353). Загадочная суть этого «реализма» и становятся предметом авторских размышлений прямо на страницах ДП. По замечанию В.Д. Днепров, такой подход характерен для романного творчества: «Художник ищет истину на глазах читателя, а не излагает ее как нечто готовое; нас захватывает в романе не только образно-эмоциональное, но и интеллектуальное напряжение <...>» (Днепров 1980: 123). В ДП 1876 года Достоевский отмечает одиннадцать фактов самоубийства. Он последовательно осмысляет их от третьего лица, но иногда даёт слово и самим самоубийцам – в форме предсмертных *записок*.

В публицистических текстах ДП диалог как образное понимание автором «других» через обращение к их запискам происходит неоднократно. Особый интерес представляет «длинное письмо» самоубийцы Писаревой, о котором говорится в майском фельетоне «Одна несоответственная идея». Достоевский указывает на подлинную референцию документа: опубликован в «Новом времени» (23; 24), в фельетоне L. W. «Из жизни и судебной практики» (НВр, 1876, 26 мая № 85) (Комм., 23; 363). Однако в стремлении понять «другого» автор художественно переосмысляет представленный в печати факт подлинного последнего слова. Он прибегает к обобщению: минимизирует личностные характеристики самоубийцы: в ДП остаются лишь её фамилия, возраст, происхождение профессия. Письмо определяется Достоевским как «чрезвычайно характерное» (23; 24) – в завершении фельетона автор обращается к Писаревой и подобным ей во множественном числе.

Цитаты из письма оказываются ведущим средством создания художественного образа Писаревой, её внутреннего состояния. Достоевский показывает бурю чувств в душе самоубийцы, конкретизируя её проявления. С одной стороны, она бранится: *«Неужели вы верили, что я домой поеду? Ну, на кой черт я туда поеду?»* (23; 25). С другой стороны, её мучают угрызения совести: *«Теперь, Липарева, простите вы меня и пусть простит Петрова....»* (23; 25). В словах Писаревой звучит издёвка в собственный адрес: *«Может быть, ничего не выйдет, кроме смеха»* (23; 25). Эта повышенно эмоциональная противоречивость соседствует в Писаревой с рассуждениями: она даёт конкретные распоряжения относительно своих вещей, сбережений и похорон. Эту парадоксальную для предсмертного письма «трезвость» рассудка отмечает Достоевский: *«До странности занимают её денежные распоряжения той крошечной суммой, которая после нее осталась»* (23; 25). По версии писателя, приоритет материальных ценностей над духовными, которым Писарева была одержима, подвёл её к утрате ценности жизни. Однако это предположение не ставит точку в его размышлениях. Высказанное им в начале фельетона предположение о несоответственной идее, которая, как огромный камень, падает на человека и придавливает его (23; 25), указывает на понимание им суицида как следствия возможного влияния неземного происхождения. Идея, как некая мистическая сила, порабощает и убивает человека. Противоречия в записке Писаревой, соединение в её словах сумбура и логики дают возможность автору увидеть влияние губительной идеи на человеческую душу.

Подходя к осмыслению личности Писаревой как художник, автор вчитывается в её «живое» слово. Достоевский использует приём «эстетического вживания» (Бахтин 2003: 72). Чтобы понять причину самоубийства, автор старается взглянуть на мир глазами «другого». При этом цитируемое в ДП слово героини посредством несобственно-прямой речи соединяется со словом автора – становится двуголосым: *«Воют, а не плачут, — всё это видимо от брюзгливой и нетерпеливой усталости: поскорей, поскорей бы только и дайте покой!...»* (23; 25). Автор стремится пережить состояние «другого» через максимальное

сближение с ним. Достоевский акцентирует внутреннее состояние Писаревой: «<...> она *устала*, она очень «устала», так устала, что ей захотелось *отдохнуть*» (23; 25). В этом повторении первое слово «устала» выделено курсивом: Достоевский акцентирует его смысловую «зашифрованность». Это ключевое слово: оно хранит тайну человека. Второе употребление слова – в кавычках: автор подчёркивает его принадлежность Писаревой. Третье употребление – авторское. Далее Достоевский использует несобственно-прямую речь: «*Письмо даже сварливо, нетерпеливо: – отстаньте только, я устала, устала*» (23; 25). Достоевский показывает внутреннюю диалогичность слова Писаревой. «Устала» звучит как своё, «чужое» и двуголосое. В нём сосуществуют разные сознания, каждое из которых вкладывает в слово «устала» свой смысл. Так, в цитируемых словах Писаревой нет прямого указания на причину суицида. Косвенным указанием является состояние психического напряжения, нервозность, вызванная, в частности, материальной стеснённостью и одиночеством. Достоевский отмечает то, что последние распоряжения Писаревой – денежного характера. Он высказывает предположение, что усталость, согласно «*маленькому, обиходному и ужасно характерному и законченному катехизису*», – «*от бедности и от несчастной среды*» (23; 25). Ответ же Писаревой приходит он неизвестного «другого»: «*Где же лучше отдохнешь, как не в могиле?*» (23; 25). Это высказывание можно понимать как роковое слово «другого» в диалогесамосознании Писаревой: именно этот неведомый голос толкает её к самоубийству. Его ужасающая таинственность напоминает и о пушкинском произведении «Сцена из Фауста». В нём Мефистофель говорит: «И всех вас гроб, зевая, ждёт» (Пушкин 1978: 237). В таком литературном контексте слово «устала» обретает дополнительный мистический смысл: это душевное смятение, всепоглощающая апатия, вызванные силой тьмы. Достоевский высказывает ещё одно предположение: «*Она устала, очевидно, от скуки жить <...>*» (23; 25). Такое толкование тоже отчасти созвучно пушкинскому произведению: во-первых, повторяемое в тексте слово «скука» ассоциативно связано со словом «зевать», во-вторых, Мефистофель говорит: «*Вся тварь разумная скучает <...>*» (Там же 1978:



237). Однако если у Пушкина Мефистофель говорит о скуке жизни как таковой в силу её предельности, то Достоевский объясняет скуку человека его предрассудком всей жизни «о камнях, обращенных в хлебы» (23; 25) и полной потерей высшего идеала существования (23; 25). Материалистическая идея, заразившая поколение, разрушительно сказалась и на Писаревой, «отдавшей долг прогрессу» (23; 24). Отмеченная связь текста Достоевского с литературным «чужим» словом создаёт основу для художественного переосмысления слова и действия Писаревой.

Другая читаемая в этом фрагменте аллюзия (литературное слово автора как «чужое») – на роман «Бесы»: в эпизоде самоубийства приезжего юноши дамы выражают желание посмотреть на труп исключительно развлечения ради: «<...> всё так уж прискучило <...>» (10; 254). Ключевое слово «скука» в ДП имеет скрытую маркировку, что обеспечивает интертекстуальную связь этого фельетона с романом. Смысловая переключка текстов добавляет образу Писаревой моральной опустошенности: она отвергает сам смысл жизни, так же, как и герои «Бесов», смеётся над жизнью и смертью, но уже применительно к себе. Кроме того, нетерпение, злоба Писаревой в записке, на которые указывает автор (23; 25), напоминают об аналогичном аффективном состоянии Кириллова, пишущего в предсмертном письме: «Я хочу изругать <...>» (10; 473). Материалистическое миропонимание в этот момент вытесняет из сердец обоих «других» любовь. Наконец, Достоевский художественно интерпретирует исповедь-записку Писаревой с помощью «своего» публицистического слова как «чужого»: эпитетом «полное свинство» Достоевский в первом январском фельетоне характеризует самоубийство из-за невозможности нанять любовницу (22; 5), его же Писарева применяет для характеристики своего поступка («свинство, пакость») (23; 25). Однако её самоосуждение связано лишь с тем, что она кончает с собой на квартире Петровой, к которой хорошо относится (23; 25). В своей последней записке Писарева не высказывает раскаяния. Наоборот, возмущением, просьбами самоубийца хочет смутить чувства «других», прежде всего, Липаревой и Петровой, и вызвать их сочувствие. Слова Писаревой показывают, что именно

решение о самоубийстве стало для неё попыткой сделать хотя бы что-то значительное в жизни. Следовательно, по мнению самоубийцы, она ничтожнее, чем сама смерть. К названным предполагаемым причинам суицида добавляется тиранящее душу ощущение рабства – оборотная сторона гордости. Она сближает образ Писаревой с образом автора «записочки» в первом январском фельетоне. Так, в ДП документальный факт становится основой для художественного образа. Достоевский видит Писареву как тип своего времени, не только общественный, но и литературный, и старается осмыслить её поступок сквозь литературную традицию. Реальный человек в фельетоне посредством авторского художественного видения преобразуется в героя, близкого внехудожественной реальности. Художественное переосмысление факта в этом фельетоне позволяет глубже видеть проблему «другого», который всё-таки остаётся тайной. Достоевский видит всю степень парадоксальности внутреннего состояния Писаревой, но чудовищной нелепости самоубийства она не объясняет. Что на самом деле хотела сказать миру своим поступком Писарева, остаётся не вполне прояснённым, т.е. диалог как образное понимание остаётся незавершённым.

Диалог как образное понимание проблемы суицида Писаревой продолжает диалог-самосознание на уровне и одного фельетона, и всего произведения: записки самоубийц осмысляются на протяжении всего ДП. История Писаревой оспаривает предшествующую мысль автора о русской женщине как воплощении «живого чувства бытия», а потому и единственной надежды на духовное возрождение нации. Однако, осмысляя причину утраты Писаревой и ей подобными «живой силы», Достоевский приходит к мысли о том, что это беда эпохи с её разрушительными «прогрессивными» идеями: в возрасте «первого детства» эти люди были полны сил (23; 26). Поэтому, видя «живую жизнь» в младенцах и народе, Достоевский высказывает надежду: *«Нет, устать, возненавидеть жизнь, возненавидеть, значит, и всех, о, нет, нет, пройдет это жалкое, уродливое, недоношенное племя, племя корчащихся под свалившимися на них камнями, засветит как солнце новая великая мысль, и укрепится шатающийся ум <...>»* (23; 26). Эта мысль Достоевского обращена к его

внутреннему «другому». Повторение слова «нет» показывает стремление писателя изгнать из собственного сознания неверие, сомнение, моральную усталость, свойственные духу его эпохи. При этом слово автора горячо, риторически возвышенно: используется инверсия, метафора («укрепится шатающийся ум»), сравнение, синтаксический и лексический повторы. Автор хочет верить в лучшее, но его самоубеждение нуждается в убеждении читателей.

Совокупность записок самоубийц, к которым автор обращается в диалоге как образном понимании этой проблемы в фельетонах ДП, показывают разные примеры интерпретации документального факта. Так, в январском фельетоне «Вместо предисловия <...>» автор приводит уже упомянутую нами предсмертную «записочку» застрелившегося юноши. С её помощью Достоевский старается глубже понять молодое поколение. Известно, что он получал много писем от самоубийц – художественно реконструированная записка «другого» имитирует голос реально существовавшего читателя. Образ юноши-самоубийцы как типичный создаётся путём обращения автора к своему литературному слову как «чужому»: «записочка» ассоциативно связана с эпизодом самоубийства приезжего юноши в романе «Бесы». В оставленной им записке – четыре строчки, указывающие на причину суицида: «прокутил» четыреста маменькиных рублей (10; 255). Аллюзия позволяет видеть в образе юного самоубийцы в ДП легкомысленного эгоиста. Так же, как и герой из «Бесов», он не может вынести первых жизненных трудностей, искушений, не хочет преодолевать уныние и страх перед будущим. Поэтому торопится сделать вывод о бессмысленности существования и разом со всем покончить, «сбежать». Поступок автора записки мотивирован его жалостью исключительно к себе, обидой на жизнь и отчасти на родных и близких: именно им он своей смертью наносит самый сильный удар.

Обращение Достоевского при создании образа героя к «Страданиям юного Вертера» Гёте позволяет ему сравнить два литературных типа юношеского миропонимания, разделённых вековым промежутком. Оно – не в пользу настоящего: искренние страдания Вертера, вызванные «безумием века» и усугублённые несчастной любовью у героя в ДП снижаются до попытки

подражания романтическим героям, продиктованной гордостью и легкомыслием. Высокий порыв прошлого превращается в банальность, трагедия сводится до уровня фарса. Аллюзия на роман Гёте показывает подспудную мечту Достоевского о человеке возвышенных порывов, стремящемся понять высший промысел. Он подчёркивает: умирая, Вертер прощается с созвездием Большой Медведицы (22; 6). Он ощущает себя таким же прекрасным творением, понимает, *«что вся эта бездна таинственных чудес божьих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а, стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия»* (22; 6). *«<...> за всё счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему, <...> он обязан лишь своему лику человеческому»* (22; 6) и за это благодарит Бога. Автор же записки в фельетоне ДП не устремлён к постижению смысла своего существования. Его взгляд направлен не в небо, а только на себя. Живя, он не ищет слова Бога и даруемого Им смысла. В центре его вселенной – он сам. Поэтому Достоевский иронизирует по поводу своего самоубийцы (22; 5), легко разбивающего «клик человеческий»: *«Но тут хоть что-нибудь да понятно: «Для чего-де и жить, как не для гордости?»* (22; 5). И всё же герой остаётся для Достоевского загадкой. Лаконичность высказывания юноши, его типичность, некоторая неискренность предсмертного слова и отсутствие покаяния оставляют проблему невыясненной и стимулируют продолжение диалога-самосознания. Если до введения исповеди-«записочки» Достоевский говорит о моральном «упрощении», отсутствии потребности в рефлексии в российском обществе, прежде всего – у молодёжи (22; 5), то после слова «другого», вводит маркер этого упрощения – исключение из мировидения современного интеллигента метафизического аспекта. Оно отмечается цитатой из шекспировского «Гамлета»: *«Но страх, что будет там...»* (22; 6). Её Достоевский представляет в ДП хотя и с атрибуцией, но как несобственно-прямую речь. Это голос «другого», т.е. из чужой литературной традиции – в авторских размышлениях. Он подчёркивает оскудение души и разума российской интеллигенции. (22; 6). Стремление оценить современный мировоззренческий тип русского человека, шире – духовное состояние русской

нации, путём создания художественного образа с помощью литературного «чужого» слова позволяет Достоевскому прийти к такой мысли: люди утрачивают не только веру, но саму потребность и способность думать, искать смысл жизни, опускаются на уровень примитивных потребностей. Достоевский задумывается о причинах такой проблемы, предполагая, что её корни – в русской ментальности: *«Неужели это безмыслие в русской природе?»* (22; 6). Этот вопрос он оставляет открытым. Однако приходит к другой важной мысли: то, что в обществе называют атеизмом и либерализмом, на самом деле не является осознанной приверженностью той или другой идее. *«<...> в обществе нашем мало-помалу совершенно исчезает понимание о том, что либерально, а что вовсе нет, и в этом смысле начинают сильно сбиваться <...>»,* – пишет Достоевский (22; 7). Русская интеллигенция вырождается: утрачивает способность к самосознанию, а значит и способность к жизни. При таком подходе самоубийство начинает пониматься автором как симптом вырождения личности.

*Записка дочери русского эмигранта*, помещённая в октябрьский фельетон «Два самоубийства», – пример понимания автором факта суицида посредством реконструкции последней записки и создания образа «другого». Основа для образа – «своё» литературное слово как «чужое». Так записка девушки-самоубийцы в ДП перекликается с уже упомянутым эпизодом из романа «Бесы». В нём знаком «шикарной жизни» для юноши в гостинице является шампанское: это первое, что он требует в первый же вечер, от чего ложится спать «чуть не без памяти» (10; 255). Перед самоубийством он требует бутылку шато-д'икему, от которой в итоге остаётся половина, к которой протягивает руку Лямшин (10; 255-256). Шампанское в романе – знак «театральности» гибели, символ опошления жизни и смерти. Он же есть и в записке дочери эмигранта, предлагающей отпраздновать её возможное «воскресение» бокалами Клико. Сам Достоевский в декабрьском фельетоне, споря с критиком Энпе, назовёт это пожелание *«вывертом померзче и погрязнее»* (24; 53). Желанная для героев «Бесов» «шикарная жизнь» в записке девушки обесценивается и оборачивается своей отвратительной стороной – *«гадким и грубым шиком»* (23; 145). Мотивы поступка

самоубийцы для автора в полной мере не проясняются. Однако возможности художественного видения события позволяют ему ощутить противоречивое, наполненное разными эмоциями – от злобы и ненависти до глубокого страдания – внутреннее состояние девушки. Понимание Достоевским этого факта посредством художественного видения подтверждает то, что тайна «другого» остаётся нерасшифрованной: диалог-самосознание о смысле самоубийства продолжается.

**В художественных текстах** ДП автор в *диалоге как образном понимании* также обращается к запискам. Так, в «Приговоре» письмо N.N. представлено как жанровая форма рассказа (Захаров 1985: 38). Перед нами – пример художественной реконструкции письма. Достоевский мог использовать подлинное письмо самоубийцы: в декабрьском выпуске ДП он отмечает, что получает много писем с изложением фактов (24, 50). И. Паперно указывает на записку, подписанную «Ваш Читатель», от 17 мая 1876 г. и письмо реально существовавшего читателя N.N. (прототипа героя «Приговора») к Достоевскому от 9 июня 1876 г. (Паперно 1999: 212–213). В «Приговоре» же автор посредством создания художественного образа заглядывает во внутренний мир подлинного «другого»-самоубийцы, но, в отличие от записок в фельетонах, делает это более основательно: герой выражает своё душевное состояние и обосновывает свой поступок. Исповедальное слово оказывается ведущим средством создания образа героя. Авторские характеристики (*«самоубийца от скуки», «матерьялист»* (23; 146)), напоминающие о записках Писаревой и дочери эмигранта, с одной стороны, показывают художественную преемственность текстов, с другой стороны, своей скупостью демонстрируют авторскую венаходимость: «другой» оказывается совершенно самостоятельным от авторского сознания. Осмысляя его, автор обращается к «своему» слову как «чужому»: письмо аллюзией связано с исповедальной «статьёй» (8; 321) Ипполита в романе «Идиот», а также с исповедью Кириллова в «Бесах». Эти три высказывания обусловлены актуальными материалистическими идеями, т.е. N.N. показывается как литературный тип времени. Однако, в отличие от текста «Моё необходимое

объяснение» Ипполита и последней записки Кириллова, письмо N.N. стало выражением идеи, вызревшей в одиноком и спокойном разуме. В ней читается логика материалиста и предельного индивидуалиста.

Письмо N.N. организовано как аргументированное высказывание. Самоубийца демонстрирует своё несогласие с мотивированным христианством мнением общества о самоубийстве. Он атеист, поскольку в письме Создателем называет природу, не признаёт мировой гармонии и вечных законов. Это заставляет его страдать и приводит к мысли о суициде: *«Я создан с сознанием и эту природу **сознал**: какое право она имела производить меня, без моей воли на то, сознающего? Сознающего, стало быть, страдающего, но я не хочу страдать – ибо для чего бы я согласился страдать?»* (23; 146). Ответ на этот вопрос N.N. пытается найти в первой части письма. Она построена как *диалог-самосознание* героя, вопросы которого обращены одновременно и к себе, и читателям. Его «я» спорит с внутренним «другим»: *«Возразят мне, пожалуй, что можно устроиться и устроить гнездо на основаниях разумных <...> Пусть, а я спрошу для чего?»* (23; 147). Исповедь-самосознание показывает противоречивость «я» героя. Полемичность его сознания и авторского стиля навела читателей на мысль о том, что в «Приговоре» Достоевский в слове героя представил свой личный опыт. Об этом, в частности, пишет Л.Х. Симонова-Хохрякова (Симонова-Хохрякова 1990: 335). Это отчасти позволяет рассматривать N.N. как «тайную страсть» Достоевского, его «другого», вариант героя-парадоксалиста, выведенного в других фельетонах ДП (Прохоров 2013, №1(21)) В результате размышлений N.N. приходит к выводу: природа виновна в том, что лишила его свободы выбора между жизнью и смертью и заставила страдать. Очевидно, что движение мысли N.N., так же, как и движение авторской мысли в фельетонах, направлено к слову Евангелия. Герой не признаёт существование Бога разумом, но тянется к нему душой, о чём говорит его страдание, и приближается к Нему через внутренний диалог. Слово Бога ему необходимо как ответ, который подтвердит осмысленность, живую сущность мироздания, его диалогичность. С бытием, существующим по мёртвым, не диалогичным, непонятным законам

природы, его сознание не может согласиться. Не обретя высшего слова, N.N. принимает решение. Вторая часть письма – это сам приговор: герой высказывает в адрес природы обвинение. В суициде N.N. видит право решать свою судьбу.

Соединяются две части письма N.N. словом «Ergo» («следовательно»). Оно акцентировано Достоевским как «знак перепутья» – необходимости выбора. В словах героя ощущается отчаяние: «<...> нет виноватого, никто пробы не делал, некого проклясть, а просто всё произошло по мертвым законам природы, мне совсем непонятным, с которыми сознанию моему никак нельзя согласиться» (23; 147). В этой фразе лексически акцентировано отрицание: «нет», «никто», «некого», «непонятным», «никак», «нельзя». Слово «мёртвым» усиливает ощущение давящей пустоты, «скуки». Стремясь уйти от неё, N.N. и решается покончить с собой. В воспоминаниях Л.Х. Симоновой-Хохряковой приведено разъяснение этого момента самим Достоевским: «Я хотел этим показать, что без христианства жить нельзя...» (Симонова-Хохрякова 1990: 355). Он в записной тетради 1876-1877 гг., в частности, отмечает: «Отсутствие бога нельзя заменить любовью к человечеству, потому что человек тотчас спросит: для чего мне любить человечество?» (ЗТ 24; 308). Слово Христа как откровение сохраняет диалог как основу жизни, отсутствие же его рушит диалог и жизнь. N.N., не сумевший преодолеть бездну гордости и нигилизма, не может дотянуться до высшей правды. Эта проблема остаётся для Достоевского ключевой – её он продолжает осмыслять в других текстах ДП. Вариант нового подхода в – фантастическом рассказе «Кроткая». В нём самоубийство осмысляется уже с позиции «свидетеля» случившегося.

**Герой** в рассказе «Кроткая» в диалоге как образном понимании также пытается осмыслить «другого» и события жизни. В его представлении – рассказе, «записанном»/созданном условным стенографом, – Кроткая поначалу предстаёт как характер, соединяющий в себе достоинство, доброту и смирение. В процессе развития событий Кроткая открывается закладчику как натура гордая и страстная. Знаком душевной чистоты Кроткой для героя становится образ Богородицы с младенцем, который она приносит в заклад. Внешняя юная хрупкость и душевная



сила становятся для героя главными характеристиками Кроткой: «<...> ужасно молода, так молода, что точно четырнадцать лет. А меж тем ей тогда уж было без трёх месяцев шестнадцать» (24; 7). Параллели восприятия закладчиком Кроткой уходят корнями в традицию древнерусской словесности. Кроткая им представляется женщиной, чей дух гораздо сильнее его собственного: «<...> **строгое удивление** выразилось в глазах ее. Да, удивление, и **строгое**» (24; 28). Её образ оказывается созвучным традиционным для литературы Древней Руси образам женщин – «держательниц жизни», чьё «жизнестояние» (Филипповский 2014: 169) удерживало мир на грани хаоса. Именно поэтому физически слабая Кроткая заставляет искушавшего и ломавшего её дух мужа смириться. Закладчик стремится понять жену, осмыслить повергшее его в шок самоубийство. Отсутствие последнего слова Кроткой мучает героя: «<...> она даже записки не оставила, что вот, дескать, "не вините никого в моей смерти", как все оставляют» (24; 34). Герою нужна эта записка. Однако диалог закладчика с женой разомкнут. Тайна её души, жизни и самоубийства остаются для него не прояснёнными – его внутренний диалог не завершается. Не до конца раскрываются мотивы самоубийств и для Достоевского. В декабрьском номере ДП 1876 г. он пишет: *«Истребление себя есть вещь серьезная, несмотря на какой бы там ни было шик, а эпидемическое истребление себя, возрастающее в интеллигентных классах, есть слишком серьезная вещь, стоящая неустанного наблюдения и изучения»* (24; 54). Писатель в одном высказывании дважды повторяет утверждение: *«вещь серьёзная»* – *«серьёзная вещь»*. Это показывает специфику мышления художника: он постоянно переосмысляет сказанное. Само же высказывание продолжает несколько ранее изложенную мысль: *«Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала – это всё еще пока для человека фантастическое»* (23; 145). Достоевский подчёркивает, что размышлять об этой проблеме ещё предстоит. Диалог-самосознание не завершается.

Анализ показывает, что диалог как образное понимание происходит в публицистических и художественных текстах ДП. Осмысляя проблему

самоубийства как духовного преступления, Достоевский обращается к запискам самоубийц. В фельетонах ДП он их художественно переосмысляет, в рассказах создаёт на их основе художественные образы. Такой подход акцентирует тайну документального факта. В фельетонах автор интерпретирует записки «других»-самоубийц, в рассказе «Приговор» автор осмысляет проблему самоубийства с позиции самого героя-самоубийцы, в рассказе «Кроткая» – с позиции «свидетеля» самоубийства. Стремление автора до конца прояснить причины самоубийств объединяет отдельные события, о которых говорится в разных текстах ДП, в эстетическую целостность. В построении диалога как образного понимания героя в рассказе «Кроткая» есть сходство с авторским: образное видение жены, знаком душевной чистоты которой для героя становится образ Богородицы с младенцем, позволяет ему ощутить за её внешней хрупкостью огромную душевную силу, прийти к раскаянию и прощению.

*Проведённый в главе анализ текста ДП показывает, что диалогичность определяет мировидение, творческое мышление Ф.М. Достоевского, архитектуру эстетического объекта произведения. Диалогичность в ДП проявляется как основа межтекстовых связей, которые демонстрируют интертекстуальный аспект произведения, и основа синтеза публицистического и художественного дискурсов. Диалогичность воплощается в диалоге-самосознании автора, выражающем коммуникативную стратегию понимания: Достоевский осмысляет проблемы распада семьи, сиротства, самоубийства и др. Мы выделяем локальные виды такого диалога.*

*Диалог с «чужим» словом показывает установку автора на осмысление насущного и текущего с помощью текстов Священного Писания, литературной традиции и публицистики. Обращение Достоевского к «чужому» слову включает ДП в большой диалог текстов, делает составляющей большого культурного процесса. В диалогической обращённости к «своему» слову как «чужому», литературному и публицистическому слову, присутствующему в ДП как автоцитаты и автоаллюзии, автор соотносит существующую в данный момент точку зрения на проблему с предыдущими воззрениями. Повторение видов*

«чужого» слова и «своего» как «чужого» объединяет публицистический и художественный дискурсы ДП, обеспечивая развитие авторского диалога-самосознания в произведении.

*Диалог-воспоминание* показывает стремление Достоевского осмыслять мир внешний и мир внутренний посредством обращения к биографическому контексту. Стремясь понять себя посредством диалога-воспоминания, автор начинает смотреть на себя глазами «другого». В рамках автокоммуникации спектр «других» для Достоевского в рассказах и фельетонах ДП определяется возрастными различиями: это автор в девять, около пятнадцати и двадцать девять лет. Толкование автором своего «другого» амбивалентно: он и близок «я», и отличен от него мировосприятием, обусловленным возрастом и опытом. Разница между «другими» обусловлена и творческим подходом Достоевского к пониманию своего прошлого. Через диалог-воспоминание автор осмысляет многообразие проявлений онтологического зла, толкающего человека к преступлению, обретает истину о «народе-богоносце», правду о его противоречивой сути, которая показывается в тексте через соотношение архитектурных форм трагического, комического и лирического. В сердце автора возрождаются доверие и любовь к человеку

*Диалог как образное понимание* демонстрирует установку Достоевского на понимание документальных фактов, событий, «других» посредством создания художественного образа. Достоевский использует приём «эстетического вживания» (Бахтин 2003: 72), позволяющий глубже понять внутреннее состояние самоубийц, восполнить недосказанность их предсмертных записок и завершить эстетическую целостность ДП. От обстоятельств, связанных со средой, Достоевский обращается в глубины человеческой души. При осмыслении поступков самоубийц он акцентирует подлинную правдивость звучащего слова, сохраняющегося в записках. В фельетонах звучащее слово (устные жанры) преобразуется в публицистическое: высказывания «других» включаются в тексты ДП и интерпретируются автором. В рассказах оно преобразуется в художественное: автор вживается во внутренний мир «других». Он

последовательно постигает подлинный материал через публицистику и художественную литературу, по-разному открывающие смыслы.

Обращение к прецедентным текстам, собственному прошлому и новым художественным образам вносит дополнительные смыслы в движение авторской мысли: она обогащается и обновляется. Обращаясь к прецедентным текстам, своему прошлому, создавая художественные образы, Достоевский приходит к пониманию того, что тайна человека связана с возрастным рубежом: после 6-7 летнего возраста человек становится способным к преступлению. Побуждающими к самоубийству мотивами являются «безмыслие», эгоизм, заражённость материалистическими идеями и утрата веры в Бога, приоритет материальных ценностей над духовными, бедность и желание сохранить достоинство, а также иррациональное тяготение к самоубийству, отчасти обусловленное «особым психическим состоянием». При этом причины самоубийства в ДП остаются не до конца раскрытыми. Обращаясь к этой духовно-нравственной проблеме, автор ставит вопрос о жизнеспособности просвещенного российского общества. Преодолеть его разрыв с народной средой возможно через обращение к культурной традиции народа, сохраняющей евангельские ценности.

#### Глава 4.

### Взаимодействие диалога с читателем и диалога-самосознания как основа художественно-публицистического единства «Дневника писателя»

Мысль о взаимодействии диалога с читателем и диалога-самосознания заложена в основе герменевтической традиции: ещё Аврелий Августин говорил о том, что существуют «способ находить истинный смысл Писания и способ сообщать <> сей смысл другим» (Августин 1835: 239). На двунаправленность диалога указывает и М.М. Бахтин. В его толковании, одна «ветвь» диалога – понимание как видение «живого смысла переживания и выражения, видение внутренне осмысленного, так сказать, самоосмысленного явления» (Бахтин 1997: 9), другая «ветвь» – «выражение как осмысленная материя или материализованный смысл» (Там же 1997: 9). Сказанное можно отнести к творческим установкам Ф.М. Достоевского. В.Н. Захаров отмечает то, что после «Бедных людей» и «Двойника» жизнь писателя «протекала в двух измерениях: в творческих исканиях и гражданских дерзаниях» (Захаров 2003: 413). Первое определяет слово автора в диалоге, направленное на себя, второе – направленное на читателя. Учёный пишет, что *главной задачей Достоевского в ДП стало познание России* (Захаров 2013: 396). Содержанием ДП, стало «откровение этого знания» (Там же 2013: 396). В данном случае речь идёт об *обращении к читателю* с сообщением ему, как замечает И.Л. Волгин, не суммы идеологием, а целостного переживания (Волгин 2011: 11). Слово же «откровение» указывает не только на откровенность диалога с читателем, но и на донесения до него явленного свыше смысла. На этот аспект также обращает внимание Е.А. Гаричева (Федорова) (Гаричева 2012: 82). Она пишет о том, что построение диалога в ДП напоминает лучшие образцы древнерусского красноречия, в частности, «Слово о Законе, данном через Моисея, и о Благодати и Истине, пришедших с Иисусом Христом» митрополита Илариона: слово повествователя *сначала обращается к евангельскому слову* как высшей, неоспоримой духовно-ценностной доминанте, а

затем направляется «к слушателям, прозревая в них Образ Божий» (Там же 2012: 82), убеждая и побуждая их «к действию, к проявлению духовных сил личности» (Там же 2012: 82). Эти виды диалога показывают своеобразие мышления Достоевского в ДП. *В этой главе мы изучим соотношение исследованных во второй и третьей главах диссертации видов диалога с читателем и диалога-самосознания в ДП и охарактеризуем механизмы их взаимодействия с целью уточнения особенностей художественного мышления Достоевского.*

В качестве примера диалога с читателем рассмотрим «заключительное словцо об одной юной школе (22; 72) в публицистическом тексте «Семья и наши святыни. <...>». Это диалог-проповедь, который стилистически и композиционно выделяется в рамках фельетона. Он венчает разговор о деле Кронеберга и завершает февральский номер ДП. Достоевский-проповедник обращается к российской адвокатуре в лице адвоката Спасовича и шире – всей интеллигенции. Композиция «словца» *двухчастна*. Первая часть написана в соответствии с требованиями «высокого» жанра. В основе её – *слово монологическое*. Это слово проповедника. Достоевский отвечает Спасовичу, сказавшему в судебной речи, связанной с делом Кронеберга, о ценности семьи как нравственной опоры государства. Развивая мысль оппонента, Достоевский разъясняет понимание семьи как «почвенной» святыни, утверждает веру в неё. В обращении к читателям писатель использует местоимение «мы». Его речь риторически украшена: в неё включены «высокая» лексика («воистину», «святыни», «изобличено»); евангельские образы («исторгаемы плевелы»); афоризмы («большому кораблю большое и плавание»); повторы слов «мы», «святыни», «святой», «крепка», «жить», «стоят» и др., предложений («любим наши святыни»/ «любим святыню семьи»), синтаксических конструкций; использованы анафора, эпимона, метафора («мы <...> народ молодой»/ «мы народ свежий»), сравнения, антитезы, смена порядка слов. Эта риторика утверждает искренность русских людей в отношении к святыням. Предложения высказывания объединены одной мыслью: русские святыни имеют не прагматический, а сугубо духовный смысл, а потому нерушимы, несмотря на «злоупотребление родительской власти» (22; 72).

Вторая часть словца – фельетонная: автор обращён и к читателю, и к себе. Здесь соборное «мы» меняется на индивидуальное «я». Автор переходит с книжного стиля на разговорный: *«Святыня воистину святой семьи так крепка, что никогда не пошатнется от этого, а только станет еще святее. Но во всяком деле есть предел и мера, и это мы тоже готовы понять»* (22; 72). Второе предложение в приведённом высказывании выражает некоторое смысловое ограничение для того, что выражено в первом: Достоевский противится догматизации святынь – проповедничество переходит во внутреннее разногласие. Монолог сменяется внутренним диалогом. В слове автора – два противоположных голоса: проповедник и полемист. В тексте можно обнаружить несколько смысловых позиций:

1) полемист: *«<...>да, блестящее установление адвокатура, но почему-то и грустное <...>»* (22; 73). Субъект утверждает значимость института, но отмечает, что оптимизма адвокатура ему не внушает – его слово внутренне противоречиво. Неуверенность субъекта не вполне ему самому понятна;

2) проповедник: *«Мне всё представляется какая-то юная школа изворотливости ума и засушения сердца, школа извращения всякого здорового чувства по мере надобности, школа всевозможных посягновений, бесстрашных и безнаказанных, постоянная и неустанная, по мере спроса и требования, и возведенная в какой-то принцип, а с нашей непривычки и в какую-то доблесть, которой все аплодируют»* (22; 73). Высказывание монологично, отличается проповедническим пафосом, риторическими повторами, «высокой» лексикой, сложными предложениями. Субъект с жаром выступает против института адвокатуры;

3) полемист: *«Что ж, неужто я посягаю на адвокатуру, на новый суд? Сохрани меня боже, я всего только хотел бы, чтоб все мы стали немного получше»* (22; 73). Субъект, показывая согласие с наличием судебной системы, делает акцент на необходимости исправления самого общества. В его внутреннем диалоге «высокая» лексика меняется на «разговорную»;

4) проповедник: *«Я неисправимый идеалист; я ищу святынь, я люблю их,*

*мое сердце их жаждет <...>*» (22; 73). Субъект эмоционально проповедует ценность национальных святынь. Высказывание отличается «высокой» лексикой, лексическими и грамматическими повторами.

Завершает диалогическую часть «словца» высказывание: «*<...> но всё же я хотел бы святынь хоть капельку посвятее; не то стоит ли им поклоняться?*» (22; 73). Оно парадоксально, разом ставит под сомнение всю проповедь: происходит смысловая инверсия. Подчёркивая святость семьи, писатель предлагает аудитории задуматься: а стоит ли этот ценностный идеал того, чтобы отстаивание его в соответствии с общечеловеческой и юридической нормами требовало морального оскорбления человека, тем более – маленького ребёнка? Сам писатель неоднократно подчёркивает, что не знает, как разрешить эту проблему на юридическом уровне (22; 72), чем отчасти и обусловлено его обращение к широкой аудитории. Однако проблема соотношения общественного идеала с реальной человеческой жизнью находится не столько в сфере закона, сколько в сфере нравственности. Поэтому, уважая общие святыни, Достоевский всё же склоняется к тому, что утверждение их ценой человеческого достоинства недопустимо.

Благодаря завершающему словцу высказыванию текст в целом показывает автора как фигуру двойственную: одновременно и как проповедника, и как человека, которому эта проповедь нужна более, чем читателю, который жаждет быть убеждённым. Более того, в субъекте, ставящем под сомнение народные идеалы, улавливается образ читателя-парадоксалиста, с которым автор ведёт спор во второй главе апрельского номера. Это подтверждает мысль М.М. Бахтина о видении писателем мира как внутренне противоречивого: «В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса; в каждом выражении – надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления» (Бахтин 2000: 39). Это же отчасти объясняет причину такого взгляда на происходящее вокруг: внутренний мир писателя полемичен. Голоса «других» во внутреннем споре



автора созвучны различным точкам зрения читателей, являются квинтэссенцией общественных позиций.

В приведённом примере автор ведёт с читателем одновременно диалог-проповедь и диалог-полемику, которые взаимодействуют. В тексте присутствуют разные варианты авторской коммуникативной компетенции: уверенного и неуверенного субъектов речи. Их высказывания «рисуют» их речевые образы. Каждый из них воздействует на читателя. Первый субъект пылок, красноречив. Это оратор, целиком обращённый к аудитории. Он одухотворённо внушает. Второй субъект относительно спокоен, высказывает точку зрения, с которой можно поспорить. Достоевский-публицист в этом тексте убеждает. Достоевский-художник не высказывает завершающего слова, оставляя читателя в раздумьях. Писатель одновременно воздействует на разум и эмоции аудитории, делает так, чтобы выраженная в тексте идея охватила весь внутренний мир читателей. Слово автора в ДП имеет двухуровневый характер: на одном, риторическом, оно просто и понятно, на другом, художественном, таит в себе многие смыслы. Писатель обозначает общественный парадокс: отстаивая святыни, которые являются настоящей ценностью, люди способны согласиться с моральным и физическим страданием ребёнка. Над этим он и предлагает задуматься читателю.

Рассмотрим взаимодействие видов диалога, входящих в структуры *диалога с читателем* и *диалога-самосознания* и определяющих общий характер диалога как композиционной формы ДП. Одна из тем, к которым Достоевский в текстах ДП 1876 г. обращается наиболее часто, – «случайного семейства». В её рамках автор в публицистических текстах осмысляет три судебных дела (Кронеберга (февраль). Каировой (май), Корниловой (май, октябрь, декабрь)). Понять проблему разрушения христианской ценности семьи изнутри, с точки зрения мужа, автор стремится в художественном тексте «Кроткая». Актуальность проблематики Достоевский заявляет в январском фельетоне ДП «Будущий роман. <...>» (22; 7–8). Она включает его размышления о «противозаконности человека», его «восстановления» и «преступления и наказания». Сама тема семьи давала Достоевскому почву для рефлексии. Ведущую роль в ней играет *диалог с*

«чужим» словом. «Случайное семейство» – аллюзия на евангельское святое семейство. Это ключевое понятие, имеющее символическое значение в контексте праздника Рождества Христова. Явление Спасителя в мир через семью, прежде всего, связано с заповедью о любви к ближнему и прощении. Поэтому к Евангелию направлены мысли автора во всех отмеченных фельетонах. Так, слово Христа о книжниках и фарисеях «*налагают бремена тяжкие и неудобноносимые*» (23; 16), повторяемое автором в ДП неоднократно при осмыслении судебных процессов (Гаврилова 2015, вып. №13), заставляет его увидеть происходящее в свете христианских ценностей. Как и в романах Достоевского, в ДП «сиюминутное уступает место размышлениям о вечном и идеальном, когда автор ставит в центр произведения обсуждение философских проблем: взаимосвязь природы и человека, человека и Бога, смерти и бессмертия» (Лученецкая-Бурдина 2012: 206). Именно это мы видим в публицистическом тексте «Суд и г-жа Каирова»: автор, размышляя о деле Каировой, мысленно рисует несколько возможных сюжетных завершений её преступления: от бессильного до самого безумного, кровавого. Достоевского в этот момент волнуют те самые бездны человеческой души, которые в критической ситуации вдруг разверзаются, и человек, не отдавая себе отчёта, превращается в чудовище: «*<...> всё это могло случиться и выйти от одной и той же женщины, из одной и той же души, при одном и том же настроении и при одной и той же обстановке*» (23; 9). Однако обращённость к евангельскому слову заставляет его при всём неприятии поступка Каировой видеть в ней образ Божий и сочувствовать ей. Такой взгляд на реального человека, открывающий в нём и тьму ада, и райский свет, даёт возможность Достоевскому-художнику в диалогесамосознании осмыслять присутствие человека в мире, парадоксы его жизни и пути духовного возрождения.

*Диалог-самосознание* происходит также с одновременным обращением к литературному «чужому» слову. Так, в тексте «По поводу дела Кронеберга», осмысляя воздействие жестокости Кронеберга на его дочь, автор приводит высказывание на французском языке: «*Mais il en reste toujours quelque chose*

<...>» (22; 51). В сноске – открытой авторской коннотации – даётся перевод: *«Но ведь какой-то след непременно останется»* (22; 51). Г.М. Фридендер указывает на то, что это перефразированная вторая половина крылатого выражения *«Клеветайте, клеветайте, что-нибудь да останется»*, которое ошибочно приписывалось Бомарше или Вольтеру (Комм., 22; 348). Достоевский, вводя двуголосое слово, приходит к мысли о том, что наказание с убеждением маленького ребёнка в его порочности и принуждением его к публичному признанию грозит реальным проявлением в ребёнке порока. Эту мысль он доносит и до читателя: *«Что-то уж прикоснулось к ней теперь, на этом суде, гадкое, нехорошее, навеки и оставило след»* (22; 51). Автор предлагает обществу задуматься о том, каковы будут последствия этой «малой лжи». Так, диалог отдельных высказываний обеспечивает взаимодействие диалога-самосознания и диалога с читателем.

*Диалог-воспоминание* позволяет автору на протяжении нескольких месяцев обдумывать историю крестьянки Корниловой. Важно отметить то, что Достоевский старается быть максимально искренним и самокритичным: мы видим *его литературную исповедь*, которую А.Н. Стёпина определяет как исповедь-самовыражение, рефлексивное самосознание и самооценку без ожидания суда других (Стёпина 2012: 8–9). Иногда писатель признаётся в допущенных ошибках или сообщает о своём прежнем заблуждении. Так, при первом упоминании о «недавнем» деле Корниловой – это происходит в связи с размышлением о деле Каировой, в майском публицистическом тексте *«Г-н защитник и Великанова»* (23; 19) – Достоевский её поначалу осуждает. Он иронизирует по поводу её возможной защиты в суде, сочиняя карикатуру на адвокатскую речь: *«Она, простодушная, невинная, выходя, думала как неопытная девочка <...>»* (23; 19). Очевидно, что такое отношение отчасти спровоцировано осмыслявшимся в февральском номере ДП делом Кронеберга: автор представляет возможную речь адвокатов: *«<...> может, найдется и такой «защитник», что начнет чернить ребенка и прищепит в шестилетней девочке какие-нибудь скверные, ненавистные качества! <...>»* (23; 19). Через смысловую связь с

уголовными делами Кронеберга и Каировой, которых Достоевский морально осуждает, Корнилова им поначалу воспринимается как неуравновешенный, безответственный и жестокий человек. Однако творческая интуиция заставляет автора взглянуть на это дело как на индивидуальное, и его мнение начинает колебаться: «*<...> поступок этого изверга-мачехи слишком уж странен и, может быть, в самом деле должен потребовать тонкого и глубокого разбора <...>*» (23; 19). В октябрьском публицистическом тексте «Простое, но мудрёное дело» писатель вновь вспоминает о Корниловой: состоялся суд – женщину признали виновной. Достоевский вновь отмечает: «*<...> несмотря на всю простоту и ясность, остается тут как бы нечто и не совсем разъяснившееся*» (23; 136). Далее он сопоставляет факты, размышляет и высказывает предположение о том, что покушение Корниловой на жизнь её маленькой падчерицы во многом спровоцировано её неординарным психическим состоянием, обусловленным беременностью (23; 138–139). В поступке не было откровенной злонамеренности. Мысль эта автору является как откровение: в его сознании постоянно звучит евангельское высказывание «*иди и не греши*» (23; 16). Приняв эту мысль, Достоевский косвенно раскаивается в своём прежнем осуждении Корниловой (23; 139): пишет о том, что приговор вынесен поспешно и не совсем гуманно (23; 139). Он акцентирует необходимость детального анализа этого преступления. В третий раз в ДП 1876 года Достоевский вспоминает о деле Корниловой в декабрьском фельетоне «Опять о простом, но мудрёном деле». На этот раз он судит об этом деле на основании не только судебных протоколов и газетных публикаций. Достоевский посетил острог, познакомился с Корниловой и её мужем. Он видит, что Корнилова искренне раскаивается (24; 39) и окончательно убеждается в том, что она стала жертвой наваждения, называет «*бедной двадцатилетней преступницей*» (24; 37). Так, вспоминая и размышляя о деле Корниловой от номера к номеру ДП, Достоевский старается устранить внутренние противоречия: от осуждения женщины он переходит к пониманию мотива её преступления и занимает позицию её активного защитника. Однако природа наваждения остаётся не до конца выясненной. Смысловая взаимосвязь

названных публицистических текстов ДП обеспечивает взаимодействие диалога-воспоминания, диалога-исповеди и диалогической обращённости к Евангелию и «высшему наадресату».

*Диалог-воспоминание*, связанный с осмыслением автором темы «случайного семейства», охватывает рассмотренный нами выше рассказ-воспоминание о пьяном фельдъегере, помещённый в фельетон «Российское общество покровительства животным. <...>». Завершается художественный текст так: *«Парень воротится, смеются над ним: "Ишь тебе фельдъегерь шею накостьлял", а парень, может, в тот же день прибьёт молодую жену: "Хоть с тебя сорву"; а может, и за то, что "смотрела и видела"..."»* (22; 28). В данном случае автор обозначает одну из сторон проблемы разрушения семейных связей – унижение человеческого достоинства. Кучер перенёс обрушившееся на него зло на лошадей, а обиду выместил на жене. Однако это происходит не только в силу её зависимости от разъярённого мужа. Выражение *«смотрела и видела»* показывает, что жена становится свидетельницей униженности кучера и тем самым обостряет это состояние. Тот факт, что «картинка» возникает в памяти автора, показывает, что сильное эмоциональное воздействие на неискущённого человека оказывает даже не переживание, а созерцание чужого унижения. В диалоге-воспоминании на тему «случайного семейства» этот эпизод из рассказа-воспоминания соединяет публицистический и художественный дискурсы.

Надо отметить также, что диалог-воспоминание в ДП показывает творческое осмысление автором жизни: факт биографии является ему из памяти как поэма, которая постепенно проясняется, вырастает в целую картину. Затем автор, как художник-ювелир, придаёт образу новые черты. В рассказе-воспоминании «Мужик Марей» Достоевский об этом пишет так: *«Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому и, главное, поправлял его, поправлял непрерывно <...>»* (22; 47). Такой подход к своему прошлому позволяет считать, что подлинная история о пьяном фельдъегере также художественно интерпретирована. Этот включённый в фельетон рассказ-воспоминание обеспечивает взаимодействие диалога как образного понимания и

диалога-воспоминания.

*Диалог как образное понимание* реализуется при осмыслении семейной проблематики особенно интересно. Достоевский рассматривает её с разных точек зрения. В истории Кронеберга в центре авторского внимания – семья без матери. Закон, ассоциирующийся с отцом, в семейных отношениях преобладает над любовью. Проявивший жестокость Кронеберг страдает и через это получает шанс раскаяться. Однако то, что он не только зверски избил, но и морально оскорбил ребёнка, побуждает автора исключить его из диалога с читателем – исповедального слова Кронеберга в ДП нет. В истории Каировой автор видит пример полного разрушения и поругания семьи. Это подтверждает то, что ни у Каировой, ни у Великановых нет детей: для них нет Божьего благословения. То, что своим «*милым дитя*» Каирова называет Великанова – детину «*гренадерского сложения, с вьющимися волосиками на затылке*» (23; 13–14) – пародирует идею семьи, превращая кровавую любовную драму в фарс. История же Корниловой – это вариант благословенной Богом семьи: есть любящие друг друга супруги, ребёнок шести лет и младенец, который появляется на свет. Однако семья переживает разрушительное воздействие Петербурга. Это показывает знаковая оппозиция: Корнилова родом из деревни – Корнилов ходит в немецком платье, ограничивает жену от общения с родными, Корнилова выталкивает ребёнка из окна четвёртого этажа. Главный акцент Достоевский делает на Корниловой, искреннее покаяние и жертвенная любовь которой спасает её мужа. Для Достоевского история Корниловой – поэтическая идея, имеющая подлинно историческую референцию, но открытая для осмысления. Писатель это делает, опираясь на возможности разных дискурсов. Сначала он более полугода размышляет о деле Корниловой как публицист. Однако этого недостаточно: Достоевский стремится понять духовный смысл случившегося, пережить то, что пережила Корнилова и её семья, постигнуть роль этого события в жизни её участников и их потомков. Для этого он обращается к художественному дискурсу и эмоциональной рефлексии. В.Н. Захаров указывает на то, что Достоевский в черновых набросках рассматривал возможность художественного осмысления

истории Корниловой в трёх литературных жанрах: повести, романе и поэме, - каждый из которых открывал для писателя свои особенности для диалога как образного понимания текущей жизни. Остановился Достоевский только на повести: она «оказалась наиболее подходящим к содержанию «дела» жанром – поведана история о том, что было и могло быть» (Захаров 1985: 37). Она включается в октябрьский публицистический текст: Достоевский рисует возможный вариант развития событий: «<...> завоют, может быть, в голос, когда будут прощаться на железной дороге, в последнюю минуту, между вторым и третьим звонком; завоют тут же и девчонка, разинув рот до ушей, на них глядя, а они наверно поклонятся оба, каждый в свою очередь, друг другу в ноги: "прости, дескать, матушка Катерина Прокофьевна, не помяни лихом"; а та ему: "прости и ты меня, батюшка, Василий Иванович (или там как его), виновата я перед тобой, вина моя великая..."» (23; 140–141). Созданный писателем художественный образ позволяет ему за сухими протоколами увидеть жизненную правду: «<...> оба они, и муж, и жена, хотя и считают – он ее, а она себя – несомненно преступницей, но на деле не могли не простить друг друга, не помириться опять, – и не по христианскому только чувству, а именно по невольному инстинктивному ощущению, что совершенное преступление, в их простых глазах столь явное и несомненное, – в сущности, может быть, вовсе не преступление, а что-то такое странно случившееся, странно совершившееся, как бы не по своей воле, как бы божьим определением за грехи их обоих...» (24; 37–38). Оказывается, любовь в семье Корниловой сильнее ненависти. Люди по-житейски простили друг друга, а приговор ломает их жизни. Правосудие в этой ситуации не исправляет человека, а наносит ему и всей его семье непоправимый вред. Писатель указывает на необходимость неформального подхода к исполнению закона. Найденное Достоевским художественное решение показывает логику движения его мысли: устремляясь к глубинному смыслу жизни, писатель с помощью художественного слова прозревает скрытую от внешнего взгляда правду. На уровне текста этот подход Достоевского к пониманию мира проявляется в диалоге публицистического и художественного

дискурсов.

С осмыслением темы «случайного семейства» связана и история самоубийцы Писаревой, рассмотренная нами в третьей главе. В данном случае подчеркнём: отношения земской акушерки с её семьёй неоднозначны. Она, «*дочь достаточных когда-то помещиков*» (23; 24), оставляет родных и перебирается в Петербург, чтобы зарабатывать на жизнь своим трудом, т.е. «*отдаёт долг прогрессу*» (23; 24). Цитируемое в ДП высказывание Писаревой о родных противоречиво: «*Не давайте знать Лизаньке, а то она скажет сестре, и та приедет выть сюда. Я не хочу, чтобы надо мной выли...*» (23; 25). Писарева, «*видимо, любит*» (23; 25) свою семью, но не хочет присутствия родных рядом даже после своей смерти. Она пишет: «*<...> "те-то деньги чтоб не взяли родные <...>"*» (23; 25). Эту парадоксальность семейных отношений и отмечает Достоевский (23; 25). Он не соотносит самоубийство Писаревой напрямую с разрушением её взаимоотношений с семьёй. Однако косвенная связь между ними есть. В рамках исследования взаимодействия видов диалога в ДП история Писаревой показывает, что диалог фельетона и включённой в него записки становится механизмом взаимодействия диалога автора с «чужим» словом и диалогом как образным пониманием.

Одновременно с осмыслением темы «случайного семейства» автор общается с оппонентами. Он полемизирует с адвокатами Спасовичем и Утиным. Достоевский постоянно привлекает их внимание к слову Христа. Главная в этом случае заповедь – «*Налагают бремена тяжкие и неудобноносимые*» (23;16). (Ей созвучна заповедь «*иди и не греши*», к которой автор апеллирует в фельетонах о деле Каировой (23; 16).) Об этой заповеди автор напоминает Спасовичу, по всей строгости закона осудившему маленького ребёнка и оправдавшему его отца; читателям, не согласным с оправданием Каировой, и присяжным, осудившим Корнилову и вместе с ней её ещё не родившегося ребёнка. В связи с этой заповедью автор высказывает мысль о том, что Корнилову стоило бы оправдать (23; 139). Писатель выражает надежду на пересмотр судом вынесенного ей обвинительного приговора, что в итоге и происходит. Евангельское слово



позволяет автору показать отдельные жизненные факты как новые проявления евангельской истины. Достоевский в полемике убеждает оппонентов судить других по примеру Христа: «<...> "налагают бремена тяжкие и неудобноносимые"; но Тот, Кто сказал это слово, когда потом прощал преступницу, Тот прибавил: "иди и не греши". Стало быть, грех все-таки назвал грехом; простил, но не оправдал» (23;16). Обращение автора к неоспоримому авторитету Евангелия, сравнение слова Христа и высказывания Утина помогает показать неправоту, даже лукавство последнего. В качестве аргумента в таких полемических диалогах автором используется и литературное «чужое» слово. Так, говоря о таланте Спасовича, Достоевский намекает на эпизод «откровений» Ноздрёва в «Мёртвых душах»: «У Гоголя где-то (забыл где) один враль начал об чем-то рассказывать и, может быть, сказал бы правду, «но сами собою представились такие подробности» в рассказе, что уж никак нельзя было сказать правду» (22; 54). В гоголевском тексте этот талант героя играет решающую роль в разоблачении Чичикова и разрушении его планов. В ДП Достоевского упоминание об этом эпизоде делается с иным акцентом: говорящий не только искажает правду, но и теряет способность управлять своим словом, т.е. становится фигурой комической, теряющей доверие аудитории. Тем самым Достоевский указывает читателям на мертвенность таланта Спасовича, убеждает их в его разрушительной и одновременно мелкой сущности. Аллюзия в этом тексте используется для художественной интерпретации факта. С помощью этой переклички Достоевский показывает факт как аналогичный многим другим, характерный для русской жизни. Спасович же, показанный словом, характеризующим гоголевского персонажа, сближается в глазах с литературным типом. Двуголосое слово в данном случае обеспечивает взаимодействие диалога-poleмики и диалога как образного воздействия. В текст ДП также включаются диалоги-проповеди: в финале размышления о деле Кронеберга автор говорит «словцо», рассмотренное нами выше.

*Диалог-исповедь* в рамках диалога с читателем на тему «случайного семейства» включён как покаяние Корниловой в декабрьском публицистическом

тексте «Опять о простом, но мудрёном деле». В откровенном разговоре с Достоевским узница «дома предварительного задержания преступников» говорит о своих действиях: «Пожелала злое, только совсем уж тут не моя как бы воля была, а чья-то чужая» (24; 39); «<...> "идти в участок совсем не хотела, а как-то так сама пришла туда, не знаю зачем, и всё на себя показала"» (24; 39). Достоевский отмечает простодушие Корниловой. В её словах звучит жалобная интонация, но нет желания оправдать себя, объяснив всё обстоятельствами или чужим влиянием. Корнилова не снимает с себя вины, лишь указывает на то, что не в полной мере осознаёт мотивы своих поступков. Это подлинное покаяние и в слове, и в деле. Искренностью Корниловой и своим доверием ей Достоевский эмоционально заражает читателя, вызывает в его душе сопереживание.

*Диалог как образное воздействие* имеет целью освобождение любого земного суда от формальности: из-за неё не кающиеся Кронеберг и Каирова оправданы, и поступки их не осуждены, а раскаявшаяся Корнилова приговорена к каторге. Создавая сложный, противоречивый внутренний мир семьи в рассказе «Кроткая», Достоевский предлагает читателям избегать однозначных оценок происходящего, помнить о том, что в искривленном образе «случайного семейства» таится образ евангельский, к которому нужно стремиться. Так, автор ДП движется от события к событию, от художественного переосмысления факта к художественному образу. В итоге изолированные факты складываются в целостную картину эпохи, показывают её характерные особенности, глубинные связи, логику и противоречия. Размышляя над ними, автор воздействует на читателя, надеясь на взаимопонимание. Совокупность разных интенций как особенность «лирического» стиля писателя отмечает В.Д. Днепров: «Это – страстное стремление признаться в своей внутренней правде. Это *первый* и основной момент в его творчестве. *Второй* – постоянное стремление *заразить*, убедить, потрясти читателя, исповедуя перед ним свою веру» (Днепров 1980: 247). В этом проявляется специфика диалогического мышления Достоевского, нашедшая выражение в тексте ДП.

Проведенный анализ текстов ДП показывает, что диалогичность в этом

произведении характеризует слово автора. Оно одновременно выражает разные интенции. Диалогичность проявляется и как повествовательная организация ДП в аспекте коммуникативных стратегий. Локальные диалоги в рамках диалога с читателем взаимосвязаны: Достоевский одновременно использует разные средства влияния на читателя: речевые интонации, аргументы, факты и художественные образы. Мысль автора сначала выражается в публицистическом, затем в художественном текстах. Диалоги в рамках диалога-самосознания также взаимосвязаны: Достоевский одновременно обращается к разным средствам постижения смыслов событий жизни. *Взаимодействие локальных диалогов обеспечивает взаимообусловленность диалога с читателем и диалога-самосознания.* Мышление автора диалогично, поскольку он влияет на других, чтобы глубже понять смысл факта или события и утвердиться в той или иной мысли. Механизмами взаимодействия различных видов диалога являются диалог жанров (фельетона и рассказа) и жанровых форм (рассказа-воспоминания и «записок»), диалог отдельных высказываний и двуголосое слово, одновременно выражающее разные коммуникативные установки.

## Заключение

Русская литература второй половины XIX века отличается активизацией философской мысли, повышенной рефлексивностью, а также гражданской направленностью и стремлением стать ближе к текущей жизни. ДП Ф.М. Достоевского – одно из наиболее ярких и целостных проявлений литературы своей эпохи. Достоевский в ДП, по замечанию Г.М. Фридендера, создал новый вариант представления энциклопедии русской жизни (Комм., 22; 264), выросший из неё самой.

В результате предпринятого исследования доказана научная гипотеза о том, что *диалогичность является особенностью художественного мышления Ф.М. Достоевского и определяющим принципом организации ДП. Диалогические отношения лежат в основе архитектоники эстетического объекта ДП.* Достоевский показывает соотношение точек зрения реально существующих «других», героев и собственных позиций по злободневным вопросам, предлагает вниманию аудитории «идейный срез времени». В ДП показано соотношение планов изображения: земного (указание на конкретные место и текущее время) и небесного (указание на связь с бытием Бога), – и типов времени: циклического и направленного. Противоречивая суть человека в ДП показана через соотношение архитектурных форм: трагического, комического и лирического. В публицистических и художественных текстах повторяются мотивы: бегства, движения к крайнему пределу, одиночества. Повторяется хронотоп христианского праздника (Г.С. Прохоров). Повторы создают диалогические отношения между разными событиями в ДП, позволяя их рассматривать в едином смысловом ключе. Целостность мира, основа которого диалогична, воплощается в художественном мире произведения, обретает в нём эстетическое завершение. Это позволяет рассматривать ДП как *эстетическую целостность*.

Композиционная форма ДП представляется как *двунаправленный диалог*: слово автора обращено к читателю и «к себе самому» (М.М. Бахтин). Диалог с

читателем включает полемику, дискуссию, диалог-проповедь, диалог-исповедь, диалог как образное воздействие. Диалог-самосознание можно понимать как вдумчивость художника, позволяющая ему вскрывать самую суть русской жизни, сущность человеческой души. Этот диалог включает диалогическую обращённость к Евангелию и Богу как «высшему наадресату» (М.М. Бахтин), литературной традиции и публицистике, диалог-воспоминание, диалог как образное понимание.

Структура диалога-самосознания: такова: в процессе осмысления мира внешнего и мира внутреннего автор одновременно обращён (вступает в диалог) к Евангелию, литературной традиции, публицистике, своим воспоминаниям, а также к создаваемым художественным образам. Такое построение ДП позволяет Достоевскому осмыслять природу человека, факты и события, мнения, собственные выводы и воспоминания, постоянно обращаясь к до конца непостижимой истине – слову Бога. В этот же процесс автор вовлекает читателя, создаёт в ДП пространство большого диалога, соединяет временность и вечность, что соответствует его пониманию «реализма в высшем смысле».

Диалог-самосознание охватывает весь текст ДП: происходит на межтекстовом (публицистические и художественные тексты) и текстовом (в рамках одного жанра и даже одного предложения) уровнях, а также на уровне двуголосого слова. Это показывает глубинную противоречивость мышления автора, его способность видеть и толковать события с разных позиций.

Построение диалога-самосознания автора в ДП сходно со «стенографируемым» размышлением героя в фантастическом рассказе «Кроткая»: осмысляя события жизни, автор и герой обращаются к Евангелию, литературным и публицистическим текстам, воспоминаниям, создают новые художественные образы. Это доказывает близость душевного состояния автора и его героя. Сходство построения диалога-самосознания автора и героя показывает художественную специфику текста ДП и позволяет уточнить его жанровую природу. Это художественно-публицистическое единство, т.е. произведение с разножанровой структурой, целостность которого обеспечена идейным и

тематическим единством, полифонической структурой диалога, синтезом звучащего и письменного (публицистического и художественного) слова, а также открытой композиционной формой.

Диалог с читателем и диалог-самосознание выражают *две* основные коммуникативные стратегии автора. В общении с читателем это **воздействие**. Автор стремится построить диалог с максимально большой аудиторией. В рамках коммуникативной стратегии воздействия можно выделить *три* локальных коммуникативных стратегии: *убеждения, эмоционального заражения, эстетического впечатления*.

В последовательности полемических, дискуссионных диалогов и диалогов-проповедей Достоевский *убеждает* читателя. Писателю важно не столько логически убедить, сколько воздействовать на эмоции аудитории, что затем приведёт в движение её мысль. В общение в целом нацелено на аффект. Последовательным включением полемических, дискуссионных диалогов и диалогов-проповедей *в фельетоны ДП* автор усиливает воздействие на читателей. Вариативность диалогов с оппонентами показывает настроенность автора на разнообразие способов вовлечения их в диалог и убеждения. Автор не утверждает свою правоту как догму, а стремится к активному, разновекторному диалогу.

Последовательностью диалогов-исповедей, включённых в *фельетоны и рассказы ДП*, Достоевский *эмоционально заражает* читателей. Различие диалогов-исповедей демонстрирует широкий спектр эмоций, выраженных в слове и молчании. Включением их в тексты ДП Достоевский усиливает эмоциональное воздействие на читателей, старается вовлечь их в откровенный диалог по текущим вопросам и обратиться к «высшему наадресату».

В диалоге как образном воздействии, происходящем в *фельетонах и рассказах ДП*, Достоевский *эстетически впечатляет* читателя, поражает его воображение. Сначала художественной интерпретацией документального факта, события в фельетонах он предлагает читателю видеть общее и непреходящее в конкретном и насущном. Затем созданием на основе факта развёрнутого художественного образа в рассказе Достоевский побуждает читателя к

осмыслению и эмоциональному переживанию текущей жизни, постижению глубинного смысла узнаваемого факта путём неоднократного возвращения к прочитанному в ДП.

Воздействие на читателя автор осуществляет «своим» словом, «чужим» словом и евангельским словом: автор отказывается от утверждения абсолютной истинности своего знания.

В диалоге-самосознании основной коммуникативной стратегией является **понимание** замысла Бога о человеке, его природы и жизни, идейных позиций «других», ситуации в стране и мире, а также собственных мыслей. В рамках коммуникативной стратегии понимания можно выделить *три локальных коммуникативных стратегии: «чужого» слова, воспоминания, творческого прояснения.*

Последовательно обращаясь к евангельским текстам, литературе и публицистике, Достоевский *осмысляет мир внешний и мир внутренний одновременно с помощью разных видов «чужого» слова.* Евангелие как единая заповедь Бога помогает понимать происходящее с позиции вечных ценностей, отечественные и зарубежные художественные тексты – с точки зрения эстетического опыта, публицистика – с позиции современных общественных приоритетов. Это обеспечивает автору разноуровневость понимания фактов, расширяет спектр их толкований, укрупняет масштаб художественного видения Ф.М. Достоевского.

Обращаясь к воспоминаниям в текстах ДП, Достоевский стремится *понять текущее и предугадать будущее через прошлое.* При этом он старается увидеть события и факты жизни с точек зрения их одномоментности и неизменности. Варьирование временной дистанции между настоящим и прошлым в текстах ДП позволяет Достоевскому рассматривать события и факты как индивидуально соотносимые с событиями во времени. Выстраивание их в хронологическую цепочку подводит писателя к пониманию их причины и смысла.

В развитии диалога как образного понимания фактов, событий и «других» Достоевский выражает *коммуникативную стратегию творческого прояснения*

мотивов поступков самоубийц. Достоевский цитирует подлинную записку Писаревой, реконструирует записку дочери эмигранта, как аллюзию на литературный текст Гёте создаёт записку юноши-самоубийцы. Позиции этих «других» интерпретируются автором. Писатель создаёт как литературные тексты письмо N.N. и «стенографируемый» рассказ закладчика. Первый выражает позицию самоубийцы, второй осмысляет самоубийство как «свидетель». Такой подход обеспечивает смену точки зрения на проблему самоубийства, разностороннее выявление её сути, а также обуславливает полифонический характер диалога.

Диалог с читателем и диалог-самосознание в ДП демонстрируют взаимодействие коммуникативных стратегий *воздействия* и *понимания*, поэтому главную коммуникативную стратегию автора в произведении можно определить как *взаимопонимание*. Она показывает *движение мысли* Достоевского к обретению смыслов от дивергентного диалога к конвергентному диалогу с «другими». Разрешение проблемы распада российского общества писатель во многом видит в восстановлении диалога-самосознания каждого человека и его диалога с «другими».

Диалогичность мышления Достоевского-художника проявляется специфике текстопостроения ДП. В нём соотнесены между собой повествования от первого и третьего лица («Мальчик у Христа на ёлке»), сказ и рассказ как тип повествования («Столетняя») – Достоевский предлагает разные типы субъектной оценки происходящего. Диалог Ф.М. Достоевского с «чужим» словом в ДП является инструментом текстопорождения: звучащее евангельское слово в фельетонах и рассказах ДП становится двуголосым, звучащее слово реального «другого» преобразуется в слово письменное: публицистическое и художественное. Такой диалог дискурсов делает автора, читателя/публициста и героя участниками единого события «искания истины». Диалог жанров (фельетона и рассказа) и жанровых форм рассказа (рассказа-воспоминания и «записок»), диалог отдельных высказываний и двуголосое слово обуславливают взаимодействие диалога с читателем и диалога-самосознания и обеспечивают оригинальность ДП.



В ДП полемические, дискуссионные диалоги и диалоги-проповеди взаимодействуют, включены в публицистические тексты. Диалоги-исповеди взаимодействуют с диалогами-проповедями. Они включены в публицистические и художественные тексты ДП. Диалоги как образное воздействие, диалоги с Евангелием, литературной традицией и публицистикой, диалоги-воспоминания, диалоги как образное понимание также взаимодействуют. Они включены в публицистические и художественные тексты ДП. Следовательно, дискурс ДП – это синтез публицистического и художественного дискурсов: слово монологическое соединяется со словом диалогическим, слово автора – со словом героя. Диалогические отношения лежат в основе композиции текста ДП, что даёт возможность трактовать его как *структурное единство*. *Специфика построения диалога свидетельствует о художественном характере этого текста.*

Опора автора ДП на устное слово и обращённость к Евангелию дают основание считать перспективным дальнейшее рассмотрение этого текста в историческом аспекте: во взаимоотношениях с древнерусской словесностью. Подход Достоевского к текстопорождению в ДП также открывает новые возможности для выявления взаимосвязей его творчества с современным литературным процессом.

## Список литературы

### Источники

1. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 томах / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1972–1990.
2. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников, А.А. Алексеев; науч. ред. Г.К. Щенников; ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – 272 с.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета: в 2 т. – Л., 1990.
4. Герцен, А.И. Кто виноват? / А.И. Герцен // Герцен А.И. Кто виноват? Повести. Рассказы. – М.: Пищевая промышленность, 1980. – С. 3–202.
5. Гёте, И.В. Страдания юного Вертера / И.В. Гёте. – СПб.: Наука, 2001. – 254 с.
6. Гоголь, Н.В. Мёртвые души / Н.В. Гоголь // Гоголь Н.В. Избранные сочинения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 2. – С. 133–448.
7. Пушкин, А.С. Сцена из Фауста / А.С. Пушкин // Пушкин А.С. Избранные сочинения: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 1. – С. 237–240.
8. Русские поэты XVIII-XIX веков: Антология / Сост. В.И. Коровина и В.А. Сайтанова; Вступит. ст. Н. Банникова; Коммент. В.И. Коровина. – М.: Дет. лит., 1985. – 735 с.

### Литература

9. Абросимова, Л. В.. Историко-философский анализ концепций диалогизма XX века: М. Бубер, О. Розеншток-Хюсси, М.М. Бахтин: дис. ... канд. филос. наук / Л.В. Абросимова. – М., 2008. – 171 с.
10. Августин Блаженный, епископ Иппонийский. Христианская наука или Основания священной герменевтики и церковного красноречия / Блаженный Августин. – К.: Типография Киевско-Печерской Лавры, 1835. – 355 с.
11. Акелькина, Е.А. Пути развития русской философской прозы конца XIX века:

дис. ... д-ра филол. наук / Е.А. Акелькина. – Екатеринбург, 1998. – 480 с.

12. Александров, М.А. Фёдор Михайлович Достоевский в воспоминаниях типографского наборщика в 1872 – 1881 годах / М.А. Александров // Достоевский Ф. М. в воспоминаниях современников: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 2. – С. 251–324.

13. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – М., 2000. – 224 с.

14. Артамонова, Л.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского как социокультурный феномен (особенности функционирования художественно-публицистических идей: антропологический и историософский аспекты): автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.А. Артамонова. – Самара, 2015. – 24 с.

15. Ашимбаева, Н.Т. Поэтика двусмысленности и недосказанности у Достоевского: Явное и прикровенное родство героев / Н.Т. Ашимбаева // *Sub specie tolerantiae*. Памяти В. А. Туниманова. – Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. – СПб.: Наука, 2008. – С. 136–146.

16. Бакирова, Л.Р. Малая проза в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: особенности жанровой природы и речевой организации: дис.... канд. филол. наук / Л.Р. Бакирова. – Магнитогорск, 2010. – 180 с.

17. Бахтин, М.М. 1961 год. Заметки / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т.5. – С. 329-363.

18. Бахтин, М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – Т. 1. – С. 69–263.

19. Бахтин, М.М. Дополнения и изменения к «Достоевскому» / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – Т.6. – С. 301–367.

20. Бахтин, М.М. Достоевский. 1961 г. / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т.5. – С. 364–374.

21. Бахтин, М.М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» /

- М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т. 5. – С. 207–286.
22. Бахтин, М.М. Из записей 1970-1971 годов / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – С. 336–360.
23. Бахтин, М.М. К вопросам самосознания и самооценки... / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т. 5. – С. 72–79.
24. Бахтин, М.М. К переработке книги о Достоевском / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. / Сост. С.Г. Бочаров; Текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; Примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – С. 308–327.
25. Бахтин, М.М. К философии поступка / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2003. – Т. 1. – С. 7–68.
26. Бахтин, М.М. К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т. 5. – С. 7–10.
27. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 томах. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т. 5. – С. 159–206.
28. Бахтин, М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 6–71.
29. Бахтин, М.М. Проблема текста / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 томах. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1997. – Т. 5. – С. 306–328.
30. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры,

2002. – Т. 6. – С. 6–300.

31. Бахтин, М.М. Проблемы творчества Достоевского (1929) / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2000. – Т. 2. – С. 6–175.

32. Бахтин, М.М. Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 371–439.

33. Бахтин, М.М. Слово в романе / М.М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 72–233.

34. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2012. – Т. 3. – С. 340–503.

35. Бахтин, М.М. Разрозненные листы к «Формам времени и хронотопа...» / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений: в 7 т. – М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2012. – Т. 3. – С. 504–512.

36. Бахтин, М.М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож лит., 1975. – С. 447–483.

37. Белов, С.В. Неподвижно лишь солнце любви. Избранные статьи о Достоевском / С.В. Белов. – СПб.: Gallina Scripsit, 2015. – 400 с.

38. Белякова, Е.Н. Князь Мышкин как новый тип трагического героя в философско-эстетической концепции Д. С. Мережковского (к вопросу о рецепции романа Ф. М. Достоевского «Идиот» в критике Серебряного века) / Е.Н. Белякова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, 2015. – Т. 21. – №1. – С. 104–108.

39. Белякова, Е.Н. Феномен красоты как значимый мотив романа Ф.М. Достоевского «Идиот» в контексте философско-эстетических идей Вл. Соловьёва / Е.Н. Белякова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова, 2015. – Т. 21. – №3. – С. 81–85.

40. Белякова, Е. Н. Христианская идея в художественном мире И. С. Тургенева и

- Ф. М. Достоевского: дис ... канд. филол. наук / Е.Н. Белякова. – Кострома, 2000. – 151 с.
41. Бердяев, Н. А. Миросозерцание Достоевского / Н.А. Бердяев. – М.: Захаров, 2001. – 174 с.
42. Библер, В. С. Мышление как творчество. (Введение в логику мысленного диалога) / В.С. Библер. – М., Политиздат, 1975. – 399 с.
43. Болдырева, Е.М. Memini ergo sum: автобиографический метатекст И.А. Бунина в контексте русского и западноевропейского модернизма: монография / Е.М. Болдырева. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2007. – 497 с.
44. Борисова, В.В. «Дневник писателя» Достоевского как феномен интердикурса / В.В. Борисова // Достоевский и журнализм / Под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – С. 229–234. – (Dostoevsky monographs; вып. 4).
45. Борисова, В.В. Малая проза Ф. М. Достоевского: принцип эмблемы: учебное пособие / В.В. Борисова. – Уфа: Издательско-полиграфический комплекс БГПУ, 2011. – 144 с.
46. Бочаров С.Г. О художественных мирах / С.Г. Бочаров. – М.: Сов. Россия, 1985. – 296 с.
47. Бубер, М. Я и Ты / М. Бубер // Бубер М. Два образа веры / Пер. с нем. / Под ред. П.С. Гуревича, С.Я. Левит, С.В. Лёзова. – М.: Республика, 1995. – С.15–92.
48. Бубер, М. Диалог / М. Бубер // Бубер М. Два образа веры / Пер. с нем. / Под ред. П.С. Гуревича, С.Я. Левит, С.В. Лёзова. – М.: Республика, 1995. – С. 93–156.
49. Бурсов, Б.И. Личность Достоевского. Роман-исследование / Б.И. Бурсов. – Л.: Советский писатель, 1974. – 672 с.
50. Ваняшова М.Г. Мельпомены ярославские сыны. Волков. Дмитриевский. Лебедев / М. Г. Ваняшова. – Ярославль: Александр Рутман, 2000. – 224 с.
51. Вейдле, В.В. Умирание искусства / Сост. и авт. послесл. В.М. Толмачёв / В.В. Вейдле. – М.: Республика, 2001. – С.111–116.
52. Вересаев, В.В. Живая жизнь: О Достоевском. О Льве Толстом. О Ницше / В.В.

Вересаев. – М.: Республика, 1999. – 447 с.

53. Викторovich, В.А. Между «Бесами» и «Подростком»: журнализм как творчество / В.А. Викторovich // Достоевский и журнализм / Под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – С. 129–142. – (Dostoevsky monographs; вып. 4).

54. Виноградов, В.В. Ф.М. Достоевский как редактор «Гражданина» и как автор анонимных фельетонов в нем / В.В. Виноградов // Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Гос. изд-во «Художественной литературы», 1961. – С. 556–572.

55. Виноградов, В.В. Проблема риторических форм в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского / В.В. Виноградов // Виноградов В.В. Избр. труды: О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1980. – С. 146–167.

56. Владимирцев, В.П. Поэтика «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского: этнографическое впечатление и авторская мысль / В.П. Владимирцев. – Иркутск: Изд-во Иркут. ун - та, 1998. – 84 с.

57. Волгин, И.Л. Воссозданный Достоевский. Текст как текст / И.Л. Волгин // Тарасова Н. А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (1876–1877): критика текста: монография. – М.: Квадрига; МБА, 2011. – С. 5–17.

58. Волгин, И.Л. «Дневник писателя» как мирозозидающий проект / И.Л. Волгин // Достоевский и журнализм / Под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – С. 27–38. – (Dostoevsky monographs; вып. 4).

59. Волгин, И.Л. «Дневник писателя»: текст и контекст / И.Л. Волгин // Достоевский Ф.М. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1978. – Т. 3. – С. 151–159.

60. Волгин, И.Л. Достоевский-журналист: «Дневник писателя» и русская общественность / И.Л. Волгин. – М.: МГУ, 1982. – 75 с.

61. Волгин, И.Л. Колеблясь над бездной: Достоевский и русский императорский дом / И.Л. Волгин. – М: Центр гуманитарного образования, 1998. – 656 с.

62. Волгин, И.Л. Метаморфозы личного жанра: («Дневник писателя»

- Достоевского и «Опавшие листья» Розанова) / И.Л. Волгин // Наследие В.В. Розанова и современность: Материалы Международной научной конференции / Сост. А.Н. Николюкин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – С. 61–72.
63. Волгин, И.Л. Письма читателей к Ф.М. Достоевскому / И.Л. Волгин // Вопросы литературы. – 1971. – № 9. – С. 173 – 196.
64. Волгин, И.Л. Последний год Достоевского: исторические записки. 4-е изд., испр. и доп. / И.Л. Волгин. – М.: АСТ: Зебра Е, 2010. – 736 с.
65. Волгин, И.Л. Редакционный архив «Дневника писателя» (1876-1877) / И.Л. Волгин // Русская литература. – 1974. – №1. – С. 150–161.
66. Волгина, О.В. Аргументативный статус «чужой речи» в публицистике Ф.М. Достоевского: судебная полемика в «Дневнике писателя» / О.В. Волгина // Вестник Моск. ун-та. – 2000. – Сер. 10: Журналистика.– № 4. – С. 6–55.
67. Выготский, Л.С. Психология искусства. Издание третье / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 574 с.
68. Габдуллина, В.И. Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского: дис. ... д-ра. филол. наук / В.И. Габдуллина. – Барнаул, 2008. – 388 с.
69. Габдуллина, В.И. Литературная критика в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского как саморефлексия автора / В.И. Габдуллина // Культура и текст. – 2012. – № 1 (13). – С. 53–62.
70. Габдуллина, В.И. Литературно-критический дискурс в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: монография / В.И. Габдуллина. – Барнаул: АлтГПА, 2013. – 171 с.
71. Гаврилова, Л.А. Авторские стратегии в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского (на основе выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Культура. Литература. Язык: материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М.Ю. Егорова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011. – С.128–137.
72. Гаврилова, Л.А. Аллюзия как элемент интертекстуальности (на материале «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского) / Л.А. Гаврилова // Диалоги и встречи:



постмодернизм в русской и американской культуре: сб. науч. статей по итогам конференции (7–8 декабря 2012 г.) / отв. ред: Л.А. Якушева, Е.В. Юшкова; Министерство образования и науки РФ; Вологод. гос. пед. ун-т. – Вологда, 2013. – С. 59–67.

73. Гаврилова, Л.А. Взаимосвязь мировидения и художественных принципов Ф.М. Достоевского / Л.А. Гаврилова // Верхневолжский филологический вестник. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. – № 1. – С. 107–111.

74. Гаврилова, Л.А. Двунправленность авторского замысла в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского (на материале выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Верхневолжский филологический вестник. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. – № 2. – С. 145–150.

75. Гаврилова, Л.А. Диалог голосов в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского (на материале выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Культура. Литература. Язык: материалы международной конференции «Чтения Ушинского» факультета русской филологии и культуры / под ред. М.Ю. Егорова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2013. – С. 129–138.

76. Гаврилова, Л.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского и веб-пространство / Л.А. Гаврилова // Современные медиа: процессы и контексты: материалы международной научно-практической конференции / науч. ред. Е.А. Ермолин, А.А. Маслова. – Ярославль: Из-во ЯГПУ, 2013. – С. 19–22.

77. Гаврилова, Л.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: интонация жалобы в диалоге с читателем (на материале выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Язык, коммуникация, речевая культура: материалы межрегиональной научной конференции, посвященной юбилею заведующей кафедрой теории и практики коммуникации ЯрГУ им. П.Г. Демидова Антоновой Любови Геннадьевны (17–19 декабря 2015 г.). – Ярославль, 2015. – С. 107–110.

78. Гаврилова, Л.А. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского: коммуникация автора и читателя / Л.А. Гаврилова // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – №2. – Т. 1 (Гуманитарные науки). – С. 217–221.

79. Гаврилова, Л.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: понимание автора

- читателями-оппонентами на страницах издания. (На примере выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Понимание в коммуникации: Человек в информационном пространстве: сборник научных трудов / под общ. ред. Е.Г. Борисовой, Н.В. Аниськиной: в 3 т. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2012. – Т.1. – С.116–122.
80. Гаврилова, Л.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: проблема самоидентификации автора / Л.А. Гаврилова // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – №2. – Т. 1 (Гуманитарные науки). – С. 229–233.
81. Гаврилова Л.А. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского: стратегия логического понимания в автокоммуникации (на материале выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Человек в информационном пространстве: сборник научных трудов / под общ. ред. Т. П. Курановой. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2013. – С. 74–80.
82. Гаврилова Л.А. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: «Я» как «другой» в воспоминаниях (на примере выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Научные труды молодых ученых-филологов - 2013 (по итогам всероссийской научно-методической конференции «Филологическая наука в XXI веке. Взгляд молодых» 2012 года). – М., 2013. – С. 40–45.
83. Гаврилова, Л.А. Завершение диалога в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского (на материале выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Культура. Литература. Язык: материалы международной конференции «Чтения Ушинского» факультета русской филологии и культуры / под ред. М.Ю. Егорова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2014. – С. 113–122.
84. Гаврилова, Л.А. «Идеальный» читатель в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского (на материале выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 31 января 2013 г.: в 7 ч. Часть II. Мин-во обр. и науки. – М.: АР-Консалт, 2013. – С. 61–63.
85. Гаврилова, Л.А. Коммуникативная модель Романа Якобсона и «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (на примере выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Слово и текст в культурном сознании эпохи: сборник научных трудов. Часть 8 /

отв. редактор Е.Н. Ильина; Департ. образования Волог. обл.; Вологод. гос. пед. ун-т. – Вологда: Легия, 2011. – С. 125–129.

86. Гаврилова, Л.А. Коммуникативные стратегии и Евангельская цитата в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского / Л.А. Гаврилова // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2015. – Вып. 13: Актуальные аспекты. – С. 287–303.

87. Гаврилова, Л.А. Коммуникативные стратегии в публицистике Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского / Л.А. Гаврилова // «Академик А.А. Ухтомский и современность». Сборник материалов X Арфинской межрегиональной научно-практической конференции, посвящённой 140-летию со дня рождения академика А.А. Ухтомского. – Рыбинск, 2015. – С. 125–133.

88. Гаврилова Л.А. Коммуникационный аспект «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского (на примере выпусков 1876 года) / Л.А. Гаврилова // Человек в информационном пространстве: межвузовский сборник научных трудов / под науч. ред. Н.В. Аниськиной: в 2 т. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2010. – Вып. 9. – Т.1. – С. 159–162.

89. Гаврилова, Л.А. Литературные реминисценции как способ продолжения дискуссии с читателем в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского / Л.А. Гаврилова // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – №1. – Т. 1 (Гуманитарные науки). – С. 186–190.

90. Гаврилова, Л.А. Понимание автором мира внешнего и мира внутреннего в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского (на материале выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Филологические чтения ЯрГУ им. П.Г.Демидова: материалы 4-ой межвузовской научной конференции (апрель 2015 г.). – Ярославль, 2015. – С. 40–41.

91. Гаврилова, Л.А. Проблема читателя в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского (на основе выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Культура. Литература. Язык: материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М.Ю. Егорова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2012. – С. 164–173.

92. Гаврилова, Л.А. Провоцирование в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского /

Л.А. Гаврилова // Россия в период трансформации: молодёжная дипломатия как кросс-культурная стратегия в условиях глобализации: материалы восьмой международной научно-практической конференции студентов и аспирантов (Ярославль, 3–4 апреля 2014 г.) / под ред. В.Н. Степанова; Московское представительство Фонда имени Конрада Аденауэра; Международная академия бизнеса и новых технологий (МУБиНТ). – Ярославль: РИО Академии МУБиНТ, 2014. – С.77–81.

93. Гаврилова, Л.А. Проповедь в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского (на материале выпусков 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Культура. Литература. Язык: материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М.Ю. Егорова. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. – С. 103–109.

94. Гаврилова, Л.А. Фельетон от Достоевского: трансформация жанра / Л.А. Гаврилова // Современные медиа: процессы и контексты: материалы международной научно-практической конференции / науч. ред. Е.А. Ермолин, А.А. Маслова. – Ярославль, 2015. – С. 45–47.

95. Гаврилова, Л.А. Ф.М. Достоевский о молодёжи: коммуникативный аспект. (На материале выпусков «Дневника писателя» 1876 г.) / Л.А. Гаврилова // Россия в период трансформации: молодёжь и вызовы современного общества: материалы седьмой международной научно-практической конференции студентов и аспирантов (Ярославль, 4–5 апреля 2013 г.) / под ред. В.Н. Степанова; Московское представительство Фонда имени Конрада Аденауэра; Международная академия бизнеса и новых технологий (МУБиНТ). – Ярославль: РИО Академии МУБиНТ, 2013. – С.85–89.

96. Гаврилова, Л.А. «Чужое слово» автора в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского / Л.А. Гаврилова // Материалы международной научно-практической конференции «Историко-культурный и экономический потенциал России: наследие и современность» / Филиал РГГУ в г. Великий Новгород. – Великий Новгород: типография «Виконт», 2014. – С. 101–106.

97. Гадамер, Г. –Г. Актуальность прекрасного / Г. –Г. Гадамер / Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 371 с.

98. Гаричева, Е.А. Голоса героев в романе Ф.М. Достоевского «Подросток» / Е.А. Гаричева // Христианство и русская литература. – СПб: Наука, 2002. – Т. 4. – С. 364–382.
99. Гаричева, Е.А.. Голосовой аспект речевого поведения героев Достоевского: дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Гаричева. – СПб, 2001. – 180 с.
100. Гаричева, Е.А. Диалогическая модель мира в рассказе «Сон смешного человека» / Е.А. Гаричева // Достоевский и современность: Материалы XVII Международных Старорусских чтений 2002 года. – Великий Новгород, 2003. – С. 28–33.
101. Гаричева, Е.А. Культурологический аспект изучения русской словесности: Учебное пособие / Е.А. Гаричева. – Филиал РГГУ в г. Великий Новгород. – Великий Новгород, 2012. – 125 с.
102. Гаричева, Е.А. Речевые жанры в словесности Древней Руси и Нового времени / Е.А. Гаричева // Новый филологический вестник. – М., 2011. – № 2 (17). – С. 5–18.
103. Гаричева, Е.А. Судебная речь у Достоевского / Е.А. Гаричева // Лингвориторическая парадигма: творческие прикладные аспекты. – Сочи, 2002. – Т. 1. – С. 37–44.
104. Гаричева, Е.А. Феномен преобразования в русской художественной словесности XVI-XX веков: дис. ... д-ра филол. наук / Е.А. Гаричева. – М., 2009. – 456 с.
105. Гачев, Г.Д. Исповедь, проповедь, газета и роман (О жанре «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского) / Г.Д. Гачев // Достоевский в конце XX века. Сб. ст. / Сост. К.А. Степанян. – М., 1996. – С. 60–66.
106. Гачев, Г.Д. Космос Достоевского / Г.Д. Гачев // Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 379–396.
107. Гачев, Г.Д. Ментальности народов мира / Г.Д. Гачев. – М.: Алгоритм, Эксмо, 2008. – 544 с.
108. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория и практика анализа: учебное пособие / М.М. Гиршман. – М.: Высш. шк., 1991. – 160 с.

109. Гиршман, М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности / М.М. Гиршман. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянской культуры, 2007. – 560 с.
110. Гиршман, М.М. Ритм художественной прозы / М.М. Гиршман. – М.: Советский писатель, 1982. – 366 с.
111. Гроссман, Л.П. Поэтика Достоевского / Л.П. Гроссман. – М.: Госиздат, 1925. – 192 с.
112. Гроссман, Л.П. Путь Достоевского / Л.П. Гроссман. – Л.: Изд. Брокгауз – Ефрон, 1924. – 147 с.
113. Гулыга, А.В. От редактора / А.В. Гулыга // Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении / Под ред. А.В. Гулыги / Пер. с нем. И.С. Андреевой. – М.: Республика, 1996. – С. 5–10.
114. Гуссерль, Э. Избранные работы / Э. Гуссерль. – М.: Издательский дом «Территория будущего». 2005, – 464 с.
115. Денисова, А.В. «Малые жанры» и жанровые лейтмотивы в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского за 1873 год» / А.В. Денисова // Достоевский и современность. Материалы XVII Международных Старорусских чтений 2002 г. – Великий Новгород, 2003.
116. Денисова, А.В. «Дневник писателя» и жанровые традиции русской литературы XVIII века / А.В. Денисова // Литературоведческий журнал. – 2002. – № 16. – С. 65–74.
117. Денисова, А.В. «Дети странный народ...» (К проблеме детского поведения в рассказе Ф.М. Достоевского «Маленький герой») / А.В. Денисова // «Педагогія» Ф.М. Достоевского. Сб.ст. – Коломна: КГПИ, 2003. – С. 56–61.
118. Денисова, А.В. Поэтика «картинки» в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского / А.В. Денисова // Вестник Башкирского ун-та, 2014. – Т. 19. – № 4. – С. 1345–1351.
119. Денисова, А.В. «Страдание тут очевидное...» («Кроткая» Ф.М. Достоевского в контексте «Дневника писателя» за 1876 год) / А.В. Денисова // Российский гуманитарный журнал, 2014. – Т. 3. – № 4. – С. 388–394.

120. Денисова, А.В. Поэтика диалога в «Дневнике писателя» Достоевского / А.В. Денисова // Достоевский и журнализм / Под ред. В.Н. Захарова, К.А. Степаняна, Б.Н. Тихомирова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – С. 213–228. – (Dostoevsky monographs; вып. 4).
121. Денисова, Т.А. «Вечно женственное в русской душе»: особенности репрезентации концепта «мужчина» в рассказе Ф. М. Достоевского «Мужик Марей» / Т.А. Денисова // Вестник Тамбовского ун-та. – 2006. – Сер. Гуманитарные науки. Филология. – № 2. – С. 261–262.
122. Десницкий, В.А. Публицистика и литература в «Дневнике писателя» / В.А. Десницкий // Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 13 т. – М., Л.: Госиздат, 1929. – Т. 11. – С. 1–24.
123. Дильтей, В. Герменевтика и теория литературы / В. Дильтей // Дильтей В. Собрание сочинений: в 6 тт. / Под ред. А.В. Михайлова и Н.С. Плотникова / Пер. с нем. под ред. В.В. Биbihина и Н.С. Плотникова. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – Т. 4. – 531 с.
124. Дмитриева, Л.С. О жанровом своеобразии «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского (к проблеме типологии журнала) / Л.С. Дмитриева // Вестник Московского ун-та. – 1969. – Сер. 11: Журналистика. – № 6. – С. 25–35.
125. Днепров, В.Д. Идеи времени и формы времени / В.Д. Днепров. – Л.: Советский писатель, 1980. – 599 с.
126. Долинин, А.С. В творческой лаборатории Достоевского / А.С. Долинин. – М.: Советский писатель, 1947. – 174 с.
127. Достоевский глазами современников / Сост. и вступ. ст. П.Е. Фокина. – СПб.: Амфора, 2016. – 460 с.
128. Евлампиев, И.И. Кириллов и Христос. Самоубийцы Достоевского и проблема бессмертия / И.И. Евлампиев // Вопросы философии. – 1998. – № 3. – С. 18–34.
129. Евдокимова, О.В. Проблема достоверности в русской литературе последней трети XIX в. и «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского / О.В. Евдокимова // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1988. – Т. 8. – С. 177–192.
130. Ермилова, Г.Г. Провинция как духовно-культурный феномен: по страницам

«Дневника писателя» Достоевского / Г.Г. Ермилова // Соловьевские исследования. – 2011. – № 3 (31). – С. 72–78.

131. Ермилова, Г.Г. Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: Поэтика, контекст: дис. ... д-ра филол. наук / Г.Г. Ермилова. – Иваново, 1999. – 300 с.

132. Ермолин, Е.А. Медиумы безвременья: Литература в эпоху постмодерна, или Трансавангард / Е.А. Ермолин. – М.: Время, 2015. – 208 с.

133. Ермошин, Ф.А. Автор и читатель в публицистике Ф.М. Достоевского 70-х гг. XIX в.: дис. ... канд. филол. наук / Ф.А. Ермошин. – М., 2009. – 263 с.

134. Ермошин, Ф.А. Речевые стратегии «фактичности» и «искренности» в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского как способы диалога с аудиторией [Эл. ресурс] / Ф.А. Ермошин. – М.: Изд-во МГУ, – 2009. – Режим доступа: <http://fedor-ermoshin.narod.ru/Faktichnostiiskrennost.rtf>. – Загл. с экрана.

135. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А.Б. Есин. – 10-е изд., стереотип. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 248 с.

136. Западное литературоведение XX века = Western literary criticism of the XXth century: Энциклопедия / ИНИОН РАН; Гл. науч. ред. Е. А. Цурганова. – М.: Intrada, 2004. – 560 с.

137. Захаров, В.Н. Достоевский и Евангелие / В.Н. Захаров // Евангелие Достоевского: в 2 т. – М.: Русский Мирь, 2010. – Т. 2. – С. 5–35.

138. Захаров, В.Н. Имя автора – Достоевский. Очерк творчества / В.Н. Захаров. – М.: Индрик, 2013. – 456 с.

139. Захаров, В.Н. Кодекс Достоевского: журнализм как творческая идея писателя / В.Н. Захаров // Достоевский и журнализм / Под ред. В.Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – С. 17–26. – (Dostoevsky monographs; вып. 4).

140. Захаров, В.Н. «Парадокс на парадоксе»: Достоевский о будущем России / В.Н. Захаров // XX век глазами Достоевского: Перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в университете Тибо (Япония), август 2000. – М., 2002. – С. 313–322.



141. Захаров, В. Н. Полемика как диалог: Достоевский в споре с Л. Толстым / В.Н. Захаров // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2013. – Вып. 11. – С. 242–255.
142. Захаров, В.Н. Поэтика парадокса в «Дневнике Писателя» Достоевского / В.Н. Захаров // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / Под ред. Каталин Кроо, Тюнде Сабо и Гезы Ш. Хорвата. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – С. 269–280. – (Dostoevsky monographs; вып. 2).
143. Захаров, В.Н. Проблемы исторической поэтики. Этнологические аспекты / В.Н. Захаров. – М.: Индрик, 2012. – 264 с.
144. Захаров, В.Н. Призвание и скорбь пророка / В.Н. Захаров // Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 18 т. – М.: Воскресенье, 2003. – Т. 2. – С. 413–426.
145. Захаров, В.Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика / В.Н. Захаров. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1985. – 208 с.
146. Захарова, Т.В. «Дневник писателя» и его место в творчестве Ф.М. Достоевского 1870-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.В. Захарова. – Л, 1975. – 26 с.
147. Захарова, Т.В. «Дневник писателя» как оригинальное жанровое явление и идейно-художественная целостность / Т.В. Захарова // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза. – Екатеринбург: УрГУ, 1991. – С. 112–127.
148. Захарова, Т.В. Эстетические взгляды Ф.М. Достоевского и М.Е. Салтыкова – Щедрина / Т.В. Захарова // Проблемы творчества Ф.М. Достоевского. Поэтика и традиции. – Тюмень, 1982. – С. 27–35.
149. Зиновьев, И.В.. Проблемы русской философии диалога (историко-философский анализ): дис. ... д-ра филос. наук / И.В. Зиновьев. – Екатеринбург, 2008. – 378 с.
150. Злотникова, Т.С. Человек. Хронотоп. Культура: введение в культурологию: курс лекций: учеб. пособие / Т.С. Злотникова. – 3-е изд., доп. и перераб. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2011. – 332 с.
151. Иванов, Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия / Вяч. И. Иванов // Иванов

- Вяч. И. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М.: Искусство, 1995. – С. 266–303.
152. Иванов, Вяч. И. Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского / Вяч. И. Иванов // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 312–336.
153. Иванов, Вяч. И. Наш язык / Вяч. И. Иванов // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 396 – 400.
154. Кантор, В.К. «Дневник писателя» Достоевского как провокация имперского кризиса в России / В.К. Кантор // Вопросы литературы. – 2007. – №1. – С 228–249.
155. Карякин, Ю. Ф. Достоевский и Апокалипсис / Ю.Ф. Карякин. – М.: Фолио, 2009. – 704 с.
156. Касаткина, Т.А. «Дневник писателя» 1873–1881 / Т.А. Касаткина // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 9 т. – М.: Астрель, АСТ, 2004. – Т. 9. В. 2 кн. Кн.1 . – С. 5–17.
157. Касаткина, Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» [Эл. ресурс] / Т.А. Касаткина. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 479 с. – Режим доступа: [http://fmdostoevskiy.narod.ru/doc/Kasatkina\\_T\\_O\\_tvoryaschei\\_prirode\\_slova2004.doc](http://fmdostoevskiy.narod.ru/doc/Kasatkina_T_O_tvoryaschei_prirode_slova2004.doc). – Загл. с экрана.
158. Касаткина, Т.А. Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского / Т.А. Касаткина. – М.: ИМЛИ РАН, 2015. – 528 с.
159. Кашина, Н.В. Эстетика Ф.М. Достоевского: учебное пособие / Н.В. Кашина. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк. (вузы и техникумы), 1989. – 288 с.
160. Кибальник, С.А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского / С.А. Кибальник. – СПб.: Петрополис, 2014. – 432 с.
161. Киносита, Т. «Воспоминание спасёт человека!» Воспоминания детства в творчестве Ф.М. Достоевского / Т. Киносита // Sub specie tolerantiae. Памяти В. А. Туниманова. – Ин-т рус. Лит. (Пушкинский Дом) РАН. – СПб.: Наука, 2008. – С. 110–117.

162. Киносита, Т. Ирония судьбы или ирония романтическая? По поводу трагедии героя рассказа «Кроткая» / Т. Киносита // Киносита Т. Антропология и поэтика творчества Ф.М. Достоевского / Сб. статей. Пред. В. Туниманова. – СПб.: Серебряный век, 2005. – С. 44–50.
163. Ковалев, О.А. Нарративные стратегии в литературе (на материале творчества Ф.М. Достоевского): монография / О.А. Ковалёв. – Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2009. – 198 с.
164. Ковач, А. Поэтика Достоевского / А. Ковач / Пер. с румынского Е. Логиновской. – М.: Водолей Publishers, 2008. – 352 с.
165. Ковсан, М.Л. «Сделать художественное произведение из самого себя»: Ф.М. Достоевский / М.Л. Ковсан // «Они питали мою музу»...: Книги в жизни и творчестве писателей / Сост. С.А. Розанова. – М.: Книга, 1986. – С. 85–111.
166. Кожинов, В.В. Победы и беды России / В.В. Кожинов. – М.: Эксмо-Пресс. 2002. – 339 с.
167. Кожинов, В.В. Размышления о русской литературе / В.В. Кожинов. – М.: Современник, 1991. – 526 с.
168. Короткова, О.В. Стратегии речевого поведения в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук / О.В. Короткова. – М.: МГУ, 2000. – 181 с.
169. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
170. Кроо, К. Творческое слово Достоевского – герой, текст, интертекст / К. Кроо. – СПб.: Академический Проект, 2005. – 288 с.
171. Кучина, Т.Г. Поэтика «я»-повествования в русской прозе конца XX – начала XXI в.: монография / Т.Г. Кучина. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2008. – 269 с.
172. Левинас, Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / Э. Левинас. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 265 с.
173. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. Редкол.: Л.Г. Андреев, Н.И. Балашов, А.Г. Бочаров

и др. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 752 с.

174. Лихачёв, Д.С. Поэтика древнерусской литературы / Д.С. Лихачёв. – М., 1979. – 376 с.

175. Лотман, Ю.М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПб, 2000. – С. 159–165.

176. Лотман, Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума / Ю.М. Лотман // АН СССР. Научный совет по комплексной программе «Кибернетика». Предварительная публикация. – М., 1977. – С. 12–13.

177. Лотман, Ю.М. Мозг-текст-культура-искусственный интеллект / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1. – С. 25–33.

178. Лотман, Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1. – С.76–89.

179. Лотман, Ю.М. О семиосфере / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М.. Избранные статьи в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1. – С. 11–24.

180. Лотман, Ю.М. Риторика / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1. – С. 167–183.

181. Лотман, Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1. – С. 129–132.

182. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т.1. – С.148–160.

183. Лученецкая-Бурдина, И.Ю. Культурные реалии как способ выражения философской проблематики романа Ф. М. Достоевского «Идиот» / И.Ю. Лученецкая – Бурдина // Ярославский педагогический вестник, 2012. – № 2. – Т. 1. (Гуманитарные науки). – С. 205–209.

184. Матюшкин, А.В. Проблема автора в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского 1873 г.: дис. ... канд. филол. наук / А.В. Матюшкин. – Петрозаводск,

1998. – 231 с.

185. Махлин, В.Л. Я и Другой (истоки философии «диалога» XX века): материалы к спецкурсу / В.Л. Махлин. – СПб., 1995. – 148 с.

186 Медарич, М. Автобиография / автобиографизм / М. Медарич // Автоинтерпретация: Сборник статей по русской литературе XII – XX вв. / Под ред. А.Муратова и Л. Иезуитовой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 1998. – С. 5–32.

187. Мережковский, Д.С. Достоевский / Д.С. Мережковский // Мережковский Д.С. Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. – М.: Кн. палата, 1991. – С. 107–126.

188. Местергази, Е.Г. Литература нон-фикшн / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия / Е.Г. Местергази. – М.: Совпадение, 2007. – 327 с.

189. Михайлов, Н.Н. Теория художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / Н.Н. Михайлов. – М.: Издательский центр «Академия», 2006. – 224 с.

190. Михайлова, Л.В. О фельетонности «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского за 1873 год / Л.В. Михайлова // Реализм: жанр, стиль : сб. науч. тр. / отв. ред.: Л.В. Михайлова; Киргизский гос. ун-т. им. 50-летия СССР. – Фрунзе, 1990. – С. 71–80.

191. Михновец, Н.Г. Механизм смыслопорождения в «Кроткой»: К проблеме «автор – читатель» / Н.Г. Михновец // Достоевский и мировая культура. – СПб.: Серебряный век, 1999. – № 13. – С. 67–78.

192. Михновец, Н.Г. Прецедентные произведения и прецедентные темы, их место и роль в творчестве Ф.М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук / Н.Г. Михновец. – СПб, 2006. – 522 с.

193. Мочульский, К.В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К.В. Мочульский. – М.: Республика, 1995. – 607 с.

194. Мочульский, К.В. Достоевский. Жизнь и творчество / К.В. Мочульский. – Париж: Yamsa-Press, 1980. – 564 с.

195. Мунье, Э. Манифест персонализма / Э. Мунье / Ред., авт. предисл., пер. И.С. Вдовина. – М.: Республика, 1999. – 559 с.

196. Наседкин, Н.Н. Самоубийство Достоевского. Тема суицида в жизни и творчестве писателя / Н.Н. Наседкин. – М.: Алгоритм, 2002. – 448 с.

197. Никитин, А.А. «Книга публициста»: проблемы жанрового своеобразия и современного функционирования: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.А. Никитин. – Иваново, 2010. – 12 с.
198. Николаева, П.В. Проблемы действенности слова в художественном мире Н.В. Гоголя: дис. ... канд. филол. наук / П.В. Николаева. – Иваново, 2008. – 230 с.
199. Николина, Н.А. Филологический анализ текста: учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Н.А. Николина. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.
200. Овсяннико-Куликовский, Д.Н. Из «Истории русской интеллигенции» / Д.Н. Овсяннико-Куликовский // Овсяннико-Куликовский Д.Н. Литературно-критические работы: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 2. – С. 4–303.
201. Ожегов, С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов / Под ред. докт. филол. наук, проф. Н.Ю. Шведовой / С.И. Ожегов. – 16-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1984. – 797 с.
202. Паолини, С. Манипуляция временем как художественный прием в «Дневнике писателя» / С. Паолини // Достоевский: философское мышление, взгляд писателя / Под ред. Стефано Алоэ. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. – С. 83–98. – (Dostoevsky monographs; вып. 3).
203. Паперно, И. Достоевский: «Дневник писателя» и его читатели / И. Паперно // Паперно И. Самоубийство как культурный институт / Пер. с англ. автора. – М.: Нов. литературное обозрение, 1999. – С. 203–226.
204. Плеханова, Т.Ф. Текст как диалог: Монография / Т.Ф. Плеханова. – Мн.: МГЛУ, 2002. – 253 с.
205. Поддубная, Р.Н. Малая проза в «Дневнике писателя» и «Братьях Карамазовых» (Идейно-художественные переключки и сопряжения) / Р.Н. Поддубная // Достоевский. Материалы и исследования. К 175-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского / РАН, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом). – СПб.: Наука, 1996. – Т. 13. – С. 131-142.
206. Померанц, Г.С. Открытость бездне: Встречи с Достоевским / Г.С. Померанц. – М.: Советский писатель, 1990. – 384 с.
207. Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко].

– М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

208. Прозоров, В.В., Елина, Е.Г. Введение в литературоведение: учебное пособие / В.В. Прозоров, Е.Г. Елина. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 224 с.

209. Прохоров, Г.С. «Дневник писателя» Достоевского: публицистика или новый жанр? / Г.С. Прохоров // Вопросы литературы. – 2013. – № 5. – С. 82–96.

210. Прохоров, Г.С. М.М. Бахтин о природе «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского / Г.С. Прохоров // Вестник Российского гос. гум. ун-та. – 2013. – Сер. «Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика». – № 20. – С. 33–44.

211. Прохоров, Г.С. О композиции «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского / Г.С. Прохоров // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2013. – № 14 (305). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 77. – С. 58–60.

212. Прохоров, Г.С. Повествовательная структура «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского / Г.С. Прохоров // Новый филологический вестник. – 2010. – Т. 15. – № 4. – С. 5–14.

213. Прохоров, Г.С. Поэтика художественно-публицистического единства: на материале литературы периода классического посттрадиционализма: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Г.С. Прохоров. – М., 2013. – 34 с.

214. Прохоров, Г.С. Христианский праздник в публицистическом мире Ф.М. Достоевского (на материале «Дневника писателя» за 1876 год) / Г.С. Прохоров // Вестник Челябинского гос. ун-та. – 2009. – Филология. Искусствоведение. – Вып. 34. – № 27(165). – С. 115–118.

215. Прохоров, Г.С. Художественная публицистика А.И. Герцена и Ф.М. Достоевского: между риторикой и поэтикой / Г.С. Прохоров // Вестник Пермского ун-та. – 2013. – № 1(21). – С. 114–119.

216. Радюшкина, А.А. Диалогичность текста Евангелия: когнитивный и лингвопрагматический аспекты: дис. ... канд. филол. наук / А.А. Радюшкина. – СПб, 2009. – 247 с.

217. Рева, Е.К. Жанр фельетона в творчестве Ф.М. Достоевского: поэтика внутрижанровых связей: дис. ... канд. филол. наук / Е.К. Рева. – Пенза, 2009. – 167

с.

218. Рева, Е.К. Жанровое своеобразие «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского / Е. К. Рева // Известия ПГПУ имени В.Г. Белинского. – 2010. – Гуманитарные науки. – №15 (19). – С.44–47.
219. Рикёр, П. Я-сам как другой / П. Рикёр / Пер. с франц. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2008. – 416 с.
220. Рождественский, Ю.В. Теория риторики / Ю. В. Рождественский. – М.: Добросвет, 1997. – 600 с.
221. Розанов, В.В. Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского / В.В. Розанов // В.В. Розанов Полное собрание сочинений: в 35 т. – Сер. «Литература и искусство»: в 6 т. – СПб.: Росток, 2014. – Т. 1. – С.15–162.
222. Розанов, В.В. Опавшие листья / В.В. Розанов // В.В. Розанов. Уединённое. – М.: Политиздат, 1990. – С. 87–370.
223. Розенблюм, Л.М. Творческие дневники Достоевского / Л.М. Розенблюм. – М.: Наука, 1981. – 370 с.
224. Рузавин, Г.И. Логика и аргументация: учебное пособие для вузов / Г.И. Рузавин. – М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1997. – 76 с.
225. Сараскина, Л.И. Достоевский / Л.И. Сараскина. – М.: Молодая гвардия, 2011. – 825 с.
226. Сартр, Ж.-П. Что такое литература / Ж.-П Сартр // Сартр Ж.-П. Что такое литература? Слова / Пер. с фр.; Худ. обл. М. В. Драко. – Мн.: ООО «Попурри», 1999. – С. 6–260.
227. Селезнёв, Ю.И. В мире Достоевского / Ю.И. Селезнёв. – М.: Современник, 1980. – 376 с.
- 228 Сидоров, В.А. О «Дневнике писателя» / В.А. Сидоров // Ф. М. Достоевский: статьи и материалы. – М.–Л., 1924. – Сб. 2. – С. 109–116.
229. Силантьев, И.В. Газета и роман: Риторика дискурсных смешений / Отв. ред. Ю.В. Шатин / И.В. Силантьев. – М.: Языки славянской культуры, 2006. – 224 с.
230. Симонова-Хохрякова, Л.Х. Из воспоминаний о Фёдоре Михайловиче Достоевском // Достоевский Ф. М. в воспоминаниях современников: в 2 т. / Л.Х.



- Симонова- Хохрякова. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 2. – С. 343–355.
231. Синякова, Л.Н. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского за 1876 год как идейно-художественное единство: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.Н. Синякова. – Томск, 1988. – 19 с.
232. Скафтымов, А.П. Телеологический принцип формирования литературного произведения // Введение в литературоведение. Хрестоматия: учебное пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец / Под. ред. П.А. Николаева. – 3-е изд., испр. и доп. / А. П. Скафтымов. – М.: Высш. шк., 1997. – С. 32–34.
233. Славская-Гренье, С. Герценовский подтекст в «Кроткой» / С. Славская-Гренье // Достоевский и мировая культура. Альманах, № 22. – М.: С.Т. Корнеев, 2007. – С. 111–155.
234. Смылова, О.Н. «Дневник писателя» в системе творчества Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук. / О.Н. Смылова. – М., 2001. – 203 с.
235. Соловьёв, В.С. Три речи в память Достоевского / В.С. Соловьёв // Соловьёв В.С. Философия искусства и литературная критика / вступ. статья Р. Гальцевой и И. Роднянской. – М.: Искусство, 1991. – С. 227–259.
236. Соловьёв, Вс. С. Воспоминания о Ф.М. Достоевском / Вс. С. Соловьёв // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 2. – С. 197–230.
237. Степанов, А.Д. Проблемы коммуникации у Чехова: дис. ... д-ра филол. наук / А.Д. Степанов. – М., 2005. – 279 с.
238. Степанов, В.Н. Провокативный дискурс и онтология литератур / В.Н. Степанов // Актуальные проблемы литературы и культуры. – Ереван: ЛИНГВА, 2015. – Вып. 6. – С. 97–104.
239. Степанов, В.Н. Провоцирование в социальной и массовой коммуникации: монография / В.Н. Степанов. – СПб.: Роза мира, 2008. – 268 с.
240. Степанов, В.Н., Болдырева, Е.М. Аргументация как способ речевого воздействия в рекламном тексте современной массовой культуры / В.Н. Степанов, Е.М. Болдырева // Ярославский педагогический вестник, 2012. – № 2. –

Том I (Гуманитарные науки). – С. 182–187.

241. Степанов, Е.А. Диалогичность как онтологическая структура слова: дис. ... канд. филос. наук / Е.А. Степанов. – Томск, 2002. – 136 с.

242. Степанян, К. А. Гоголь в «Дневнике писателя» Достоевского / К.А. Степанян // Достоевский и мировая культура . Альманах, №7. – М.: Классика плюс, 1996. – С. 63–71.

243. Степанян, К.А. «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского: дис. ... д-ра. филол. наук / К.А. Степанян. – М., 2007. – 465 с.

244. Степанян, К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского / К.А. Степанян. – СПб.: Крига, 2010. – 400 с.

245. Степина, А.Н.. Формально-содержательные модели исповеди в древнерусской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.Н. Степина. – М., 2012. – 18 с.

246. Тамарченко, Н.Д.. Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко // Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман // Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. - М.: Издательский центр «Академия», 2004. – Т.1 – Ч.2. – С. 106–473.

247 Тамарченко, Н.Д. Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции / Н.Д. Тамарченко // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов / Под ред. Каталин Кроо, Тюнде Саво и Гезы Ш. Хорвата. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. – С. 22–31. – (Dostoevsky monographs; вып. 2).

248 Тамарченко, Н.Д. Стилистическая трёхмерность / Н.Д. Тамарченко // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 246 – 247.

249. Тамарченко, Н.Д. «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Н.Д. Тамарченко. – М.: Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.

250. Тарасов, Б.Н. «Тайна человека» как антропологическая основа публицистики в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского / Б.Н. Тарасов // Достоевский и

- журнализм / Под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – С. 39–49. – (Dostoevsky monographs; вып. 4).
251. Тарасова, Н.А. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского (1876-1877): критика текста: монография / Н.А. Тарасова. – М.: Квадрига; МБА, 2011. – 392 с.
252. Тимофеева, В.В. Год работы со знаменитым писателем / В.В. Тимофеева // Достоевский Ф.М. в воспоминаниях современников: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 2. – С. 137–196.
253. Тихомиров, Б.Н. Отражения Евангельского Слова в текстах Достоевского. Материалы к комментарию / Б.Н. Тихомиров // Евангелие Достоевского: в 2 т. – М.: Русский Мирь, 2010. – Т.2. – С. 63–65.
254. Тихомиров, Б.Н.. Религиозные аспекты творчества Ф.М. Достоевского. Проблемы интерпретации, комментирования, текстологии: дис. ... д-ра филол. наук / Б.Н. Тихомиров. – Петрозавод. гос. ун-т. – СПб., 2006. – 567 с..
255. Туниманов, В.А. Публицистика Достоевского. «Дневник писателя» / В.А. Туниманов // Достоевский – художник и мыслитель: сборник статей / [Отв. ред. К. Н. Ломунов; худож. Г. Богданова]; АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького. – М.: Худож. лит., 1972. – С.165–209.
256. Туниманов, В.А. Художественные произведения в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского: дис. . канд. филол. наук / В.А. Туниманов. – ЛГУ. – Л., 1965. – 317 с.
257. Тюпа, В.И. Анализ художественного текста: учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В.И. Тюпа. – 3-е изд., стер. – М.: Академия, 2009. – 336 с.
258. Тюпа, В.И. Литература как род деятельности: теория художественного дискурса / В.И. Тюпа // Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман // Теория литературы: учебное пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Академия, 2004. – Т.1 – Ч.1. – С. 15–104.
259. Тюпа, В.И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В.И. Тюпа. – Красноярск: Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. – 224 с.;
260. Ухтомский, А.А. От Двойника к Собеседнику / А.А. Ухтомский // А.А.

- Ухтомский Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939. – СПб.: Питер, 2002. – С. 335–391.
261. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. / Н.А. Фатеева. – Изд. 3-е, стереотипное – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
262. Фёдоров, В.В. Мир как слово / В.В. Фёдоров. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 122 с.
263. Фёдоров, В.В. Проблемы поэтического бытия / В.В. Фёдоров. – Донецк: ДонНУ, 2008. – 492 с.
264. Федорова, Е.А. Евангельская цитата в судебной речи «Дневника писателя» и в романе «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского / Е.А. Федорова // Материалы Международной научно-практической конференции «Историко-культурный и экономический потенциал России: наследие и современность». Филиал РГГУ в г. Великий Новгород. – Великий Новгород: тип. «Виконт», 2014. – С. 96–100.
265. Федорова, Е.А. Евангельское как родное в «Братьях Карамазовых» и «Дневнике Писателя» Ф.М. Достоевского за 1876–1877 гг. / Е.А. Федорова // Проблемы исторической поэтики. – Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2015. Вып. 13: Актуальные аспекты. – С. 304–316.
266. Филипповский, Г.Ю. Сюжетно-композиционная функция женских образов в литературе Руси и европейского средневековья XI–XIII вв. / Г.Ю. Филипповский // Культура. Литература. Язык: материалы международной конференции «Чтения Ушинского» факультета русской филологии и культуры / под ред. М.Ю. Егорова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2014. – С. 161–171.
267. Фокин, П.Е. Структура и образ автора в «Дневнике писателя» 1876-1977 гг. Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд филол. наук / П.Е. Фокин. – СПб., 1995. – 32 с.
268. Фокин, П.Е. Соотношение факта и образа в характеристике жанра (на материале «Дневника писателя» 1876–1877 гг. Ф.М. Достоевского / П.Е. Фокин // Сюжет и фабула в структуре жанра. – Калининград, 1990. – С. 56–62.
269. Фоменко, И.В. Введение в практическую поэтику: учебное пособие / И.В. Фоменко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. – 151 с.

270. Фон-Фохт, Н. К биографии Ф.М. Достоевского / Н. Фон-Фохт // Достоевский Ф. М. в воспоминаниях современников: в 2 т. – М.: Худож. лит. , 1990. – Т. 2. – С. 49–60.
271. Франк, М. Аллегория, остроумие, фрагмент, ирония. Фридрих Шлегель и идея разорванного «Я» / М. Франк // Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / Сост.: Д. Уффельман, К. Шрамм / Пер. с нем. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2001. – С. 291–314.
272. Франк, С.Л. Непостижимое / С.Л. Франк // Франк С.Л. Сочинения. – М.: Правда, 1990. – С. 183–559.
273. Фридлиндер, Г.М. Святочный рассказ Достоевского и баллада Рюккерта / Г.М. Фридлиндер // Международные связи русской литературы: [Сб. ст.] / Под ред. акад. М.П. Алексеева. – М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – С. 370–390.
274. Хайдеггер, М. Исток художественного творения / М. Хайдеггер. – М.: Академический проект, 2005. – 526 с.
275. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М. Высшая школа., 2002. – 438 с.
276. Шаулов, С.С. Строение и функции «журналистского нарратива» у Достоевского / С.С. Шаулов // Достоевский и журнализм / Под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна, Б. Н. Тихомирова. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2013. – С. 170–178. – (Dostoevsky monographs; вып. 4).
277. Шкловский, В.Б. Достоевский / В.Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Собрание сочинений: в 3 т. – М., Худож. лит., 1974. – Т. 3. – С. 375–384.
278. Шкловский, В.Б. За и против. Заметки о Достоевском / В.Б. Шкловский // Шкловский В.Б. Собрание сочинений: в 3 т. – М., Худож. лит., 1974. – Т. 3. – С.145–372.
279. Шлейермахер, Ф. Герменевтика. / Ф. Шлейермахер. – СПб.: Европейский Дом. – 2004. – 242 с.
280. Шукуров, Д.Л. Поэтика «чужого слова» в творчестве К.К. Вагинова: дис. ... канд. филол. наук / Д.Л. Шукуров. – Иваново, 1998. – 228 с.

281. Щурова, В.В. «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского: типология, жанр, антропология: дис. ... канд. филол. наук / В.В. Щурова. – Воронеж, 2005. – 167 с.
282. Юрьева, О.Ю. Бунт против тирании и тирания бунта в рассказе Достоевского «Кроткая» / О.Ю. Юрьева // Достоевский и мировая культура. Альманах, №21. – СПб.: Серебряный век, 2006. – С. 91–102.
283. Якобсон, Р.О. Лингвистика и поэтика / Р.О. Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М. Прогресс, 1975. – С. 193–230.
284. Catteau, J. La creation litteraire chez Dostoievski / J. Catteau. – Paris, 1978, – С. 51.
285. Frank, J. Approaches to the «Diary of a Writer» / J. Frank // Frank, J. Through the Russian Prism: Essays on Literature and Culture. – Princeton, 1990. – P. 153–69.
286. Hanak, M. Dostoevsky's «Diary of a Writer»: A Vision of Plato's Erotic Immortality. Dostoevsky Studies. / M. Hanak. – University of Toronto. 1988. – Volume. 9. – P. 92–99.
287. Knapp, L. The Forces of Inertia in Dostoevsky's «Krotkaja» / L. Knapp // Dostoevsky Studies. – Toronto: International Dostoevsky Society, 1985. – Vol. 6. – P. 143–156.
288. Lejeune, P. Le pact autobiographique / P. Lejeune. – Paris, 1975.
289. Lilly, I. Imperial Petersburg, Suicide and Russian Literature / I. Lilly. – Slavonic and East European Review, 72, Me 3 (1995). – P. 401–423.
290. Morson, G. S. The boundaries of genre: Dostoevsky's «Diary of a Writer» and the traditions of literary Utopia / G. S. Morson. – Austin, 1981.
291. Shneidman, N.N. Dostoevsky and Suicide / N.N. Shneidman. – Oakville, Ontario, 1984.