

Честнова Наталья Юрьевна

**ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ КАК ПРИНЦИП СТАНОВЛЕНИЯ
ПОЭТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ «ЗАПИСКИ ИЗ ПОДПОЛЬЯ» И
РОМАНА «ПОДРОСТОК»)**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Нижний Новгород – 2012

Работа выполнена на кафедре литературы ФГОУ ВПО «Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Научный руководитель: доктор филологических наук, доцент
Альми Инна Львовна

**Официальные
оппоненты:** **Тихомиров Борис Николаевич,**
доктор филологических наук, профессор,
заместитель директора Литературно-
мемориального музея Ф.М. Достоевского,
г. Санкт-Петербург;

Александрова Мария Александровна,
кандидат филологических наук, доцент
кафедры русской филологии и общего
языкознания Нижегородского лингвистического
университета им. Н.А. Добролюбова

Ведущая организация: Костромской государственный университет
им. Н.А. Некрасова

Защита диссертации состоится «24» мая 2012г. в 16.30 ч. на заседании диссертационного совета ДМ 212.166.02 при Нижегородском государственном университете им. Н.И. Лобачевского по адресу: 603000, г. Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, 37, ауд. 312.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского по адресу: Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23.

Автореферат разослан «___» _____ 2012г.

Ученый секретарь
диссертационного совета

Юхнова И.С.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено анализу поэтикообразующей роли исповедального начала в повести «Записки из подполья» и романе «Подросток» Ф.М. Достоевского.

Вопрос о природе и роли исповедального начала в творчестве Достоевского не нов для литературоведения. Он поднимался в таких крупнейших классических работах, как «Проблемы поэтики Достоевского» М.М. Бахтина, «Стилистика Ставрогина» Л. Гроссмана, «О стиле Достоевского» Н.М. Чиркова. Ключевым понятие исповеди становится в монографии современного исследователя А.Б. Криницына «Исповедь подпольного человека», в диссертации и статьях Н.В. Живолуповой.

Обращение к вопросу об исповедальном начале в творчестве того или иного писателя неизбежно ставит исследователя перед проблемой «двойственной» природы исповеди как феномена духовной культуры. Так, в первую очередь, исповедь – это *«церковный или общинный ритуал самоотчета»*¹, а также часть этого ритуала – «устное признание грехов своих перед духовником»². Во-вторых, исповедь определяется как особый литературно-критический и философский жанр³ либо внутренняя форма конкретного текста или речевого высказывания. Очевидно, что для литературоведения первостепенный интерес представляет светская ипостась исповеди. Однако при обращении к творчеству Достоевского – писателя, для героев которого вопросы о Боге, о вере и неверии, о преступлении и покаянии, безусловно, являются важнейшими, – исследователь не может обойти стороной религиозные аспекты исповедальности в его произведениях.

Герои Достоевского испытывают особую тягу к откровенным признаниям, часто сами определяют свои монологи как исповеди, и акты произнесения этих исповедальных монологов, как правило, становятся

¹ Исупов К.Г. Исповедь: к определению термина // Метафизика исповеди. Пространство и время исповедального слова. Материалы международной конференции (Санкт-Петербург, 26-27 мая 1997 г.) СПб.: Изд-во Института Человека РАН (СПб отделение), 1997. С. 3.

² Даль В.И. Словарь живаго великорусскаго языка. В 4 Т. Т.2. Второе изд-е. – СПб.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1881. С. 53.

³ Исупов К.Г. Указ. соч. С. 3.

событиями, аккумулирующими в себе идейно-смысловое содержание текста. Таким образом, исповедь для писателя – не просто прием изображения внутреннего мира личности, но и органическая форма становления художественного бытия его героев, одна из неотъемлемых составляющих поэтики его произведений.

Актуальность диссертационного исследования определяют следующие тенденции современного гуманитарного знания:

- интерес к исповеди как феномену духовной культуры – в различных ее ипостасях (и светской, и конфессиональной), как к форме «организации хаоса сознания человека»⁴, имеющей высокое культурно-историческое значение,
- реабилитация категории персонажа в художественном мире, восстановление интереса к человеку как к главному и первостепенному предмету изображения в литературе.

Теоретической и методологической основой исследования являются работы М.М. Бахтина, Л.Я. Гинзбург, А.Б. Криницына и А.П. Скафтымова.

В своей работе мы выдвигаем следующую **гипотезу**: исповедальность пронизывает художественный текст Достоевского, становясь в той или иной степени поэтикообразующим его элементом.

Научная новизна исследования определяется тем, что впервые исповедальное начало в творчестве Достоевского рассматривается как поэтикообразующий принцип художественной прозы писателя.

Повесть «Записки из подполья» и роман «Подросток» являются главными **объектами** нашего исследования. Дело не только в том, что оба произведения представляют собой исповедальные *ich-erzählung* (к таковым можно отнести и рассказы «Сон смешного человека», «Кроткая»), но в том, что их главные герои становятся еще и *творчески активными повествователями*, своего рода «внутренними авторами» текста. Это значительно усложняет художественную организацию произведений.

⁴ Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. СПб.: «Алетейя», 1998. С. 7.

Предмет исследования – влияние исповедального начала на формирование художественного целого данных произведений.

Понятие исповедальное начало (исповедальность) требует, на наш взгляд, терминологической конкретизации. Под ним мы подразумеваем: 1) общую исповедальную установку дискурса героя-повествователя; 2) собственно исповеди – акты произнесения особого, сокровенного слова о себе и о мире; 3) исповедальные ситуации (то есть сцены исповедей); 4) *неоформленное в событие* исповедальное начало, в художественном тексте Достоевского проявляющееся, во-первых, во внутренней *установке* героя (воплощенной в слове героя о себе) на признание собственной греховности (вины), на чужую нравственную реакцию (следовательно, предполагающую адресата слова) и на единение с человеческой общностью; во-вторых, в особой «маркированности» изображаемого события виной героя, которая может дать импульс исповедальному слову.

Цель работы – выявить, каким образом исповедальность определяет становление художественного целого повести «Записки из подполья» и романа «Подросток».

Цель определяет **задачи** работы:

- выделить аспекты исповедальности в текстах «Записок из подполья» и «Подростка»;

- выявить поэтикообразующие функции исповедальности в художественном пространстве повести;

- выявить поэтикообразующие функции исповедальности в художественном пространстве романа.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Процесс становления жанрового целого повести «Записки из подполья» и романа «Подросток» происходит на фундаменте исповедальной формы: по мере становления художественного замысла изначальная жанровая установка трансформируется во внутреннюю исповедальную установку героя-повествователя.

2. Образы адресатов исповедальных записок парадоксалиста и Аркадия Долгорукого обусловлены психологическими особенностями героев-повествователей. Их функция – оформление исповедального целого записок. Изменение характера обращения к «фиктивному» читателю – знак внутреннего преобразования героя.

3. Принцип организации повествования в «Записках из подполья» и «Подростке» напрямую связан с исповедальным началом. Акт создания записок о себе становится для обоих героев событием движения от себя – к *другому*, от подпольного уединения – к человеческой общности. Последовательность и характер изображения событий предопределяется этим дискурсивным вектором записок, исповедальное начало становится основой повествовательного принципа обоих произведений.

4. Исповедальные ситуации в «Записках из подполья» и «Подростке» становятся не только приемом раскрытия внутреннего мира человека, но и (в своей совокупности) художественным принципом оформления образов героев.

5. «Книжный» контекст исповедального слова подпольного парадоксалиста обуславливает этические ориентиры его исповеди. В «Подростке» культурный контекст исповедей героев становится основой образа романного времени.

Практическая значимость результатов исследования: результаты исследования могут быть использованы в лекционно-практических курсах по истории русской литературы XIX века, спецкурсах и спецсеминарах, посвященных творчеству Ф.М. Достоевского.

Апробация работы: Результаты работы обсуждались на заседаниях кафедры литературы Владимирского государственного гуманитарного университета (2008-2010 гг.).

Основные результаты исследования были представлены в виде докладов на международных и всероссийских конференциях во Владимире, Нижнем

Новгороде и Санкт-Петербурге. По теме диссертационной работы опубликовано 6 статей.

Структура работы: работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 192 наименования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновываются актуальность, научная новизна, объект и предмет исследования, разъясняется содержание термина «исповедальное начало», определяются цель и задачи работы, а также ее практическая значимость, формулируются положения, выносимые на защиту.

В **первой главе «Исповеди героев Достоевского как предмет научного осмысления: подходы, проблемы и пути их решения»** дается обзор основных подходов к исповедальному началу в творчестве писателя, выявляются важнейшие аспекты, актуальные для нашего исследования.

В **первом параграфе «Церковное таинство покаяния и исповедальное слово героев Достоевского (христианские аспекты исповедального начала в художественной прозе писателя)»** развивается следующий тезис: *психологический рисунок исповедальных ситуаций у Достоевского в некоторых своих чертах близок к церковному таинству покаяния.*

Христианская исповедь – «факт чисто нравственного свойства»: «по неуклонному требованию своей природы, человек *volens nolens* стремится к открытию своих поступков»⁵; герои же Достоевского чувствуют нравственную ответственность за совершенные или помысленные поступки. Непременное условие христианского таинства покаяния – полное признание «всех грехов, обременяющих совесть кающегося»⁶, грех мыслится не как поступок, совершенный в прошлом, а как болезнь души, которую необходимо «врачевать». Исповедующийся человек у Достоевского духовно обременен тем, о чем он говорит. Чрезвычайно важным в психологическом

⁵ Алмазов А. Таинство покаяния в восточном христианстве. Тайная исповедь в православной восточной церкви: Опыт новейшей истории. Т. 1: Общий устав совершения исповеди. Одесса, 1884. С. 13.

⁶ Там же. С. 19.

рисунке исповеди у Достоевского становится образ ее адресата – слушателя или читателя: первостепенное значение для героев имеет *нравственная реакция другого* на их слово о себе. Отношения между произносящим исповедальное слово и его конфидентом у Достоевского подобны отношениям между исповедующимся и его духовником в церковном таинстве, где духовник выступает в качестве посредника между человеком и Богом и наделен властью, но и «не только прощать, но и удерживать грехи»⁷.

Психологический рисунок исповедей у Достоевского в существеннейших своих чертах сопоставимый с церковным ритуалом, тем не менее, отличается от него в важнейшем: он не укладывается в традиционную схему: раскаяние – покаяние – прощение. Центральные персонажи «больших» романов Достоевского – герои-идеологи и богоборцы – демонстративно отрицают потребность покаяния и прощения, однако «при внешнем отказе от прощения <...> внутренне желают и даже в тайне рассчитывают на прощение (такова может быть внутренняя интенция их речи), которое часто даруется им без покаяния»⁸. Таким образом, раскаяние, покаяние и прощение становятся важнейшими ценностными категориями (принимаемыми или отвергаемыми) для героев Достоевского.

Во **втором параграфе «Жанр литературной исповеди и художественная проза Достоевского»** рассматривается проблема жанра литературной исповеди и вопрос о роли литературной исповедальной формы в творчестве Достоевского.

Двумя важными вехами в становлении традиции жанра литературной исповеди становятся «Исповедь» Блаженного Августина, задающая «масштаб исповедного мироощущения»⁹ и роман «Исповедь» Ж-Ж. Руссо, обытовляющий исповедные ценности. Данные произведения представляют собой «ядро» исповедального жанра, определяющее фундаментальные, сущностные его черты: 1) *непременная адресованность исповедального*

⁷ Там же. С. 9.

⁸ Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека. М.: «МАКС ПРЕСС». – 2001. – С. 249.

⁹ Исунов К.Г. Указ. соч. С. 3.

слова; 2) стремление субъекта исповеди объяснить (себе и другому) свою сущность и через это объяснение открыть некое новое знание о человеческой сущности и о мире. Неоднородность жанрового «ядра» предопределяет проблему точного обозначения жанровых границ и особенностей жанровой поэтики.

Первой причиной затруднений при характеристике литературного исповедального жанра становится его активное взаимодействие с другими литературными жанрами, как-то: записки, дневник, письма, автобиография, мемуары. Вторая причина заключается в том, что сама по себе исповедальная форма еще не предполагает установки на художественность. Мысль об этом высказывается в работах М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности» и Л.Я. Гинзбург «О психологической прозе». По Гинзбург, исповедь – это «промежуточное» явление между «человеческими документами» (дневниками, письмами и проч.) и литературой. Таким образом, литературная исповедь представляет собой границу, на которой происходит переход от нехудожественного к художественному. Третья причина, по которой точное определение литературного жанра исповеди оказывается затруднительным, состоит в том, что исповедь-от-автора и исповедь-от-героя – не одно и то же. В первом случае жанровая определенность обеспечивается единственностью авторского голоса, во втором определение жанра произведения как исповеди может быть правомерным, если исповедальный голос героя оказывается доминирующим над остальными.

Указанные причины, препятствующие точному описанию жанра, скорее, служат осями координат того пространства, в котором существует феномен литературной исповеди.

Обращение к черновым редакциям художественных произведений и письмам Достоевского обнаруживает, что идея исповедального романа или повести проходит через все его творчество наподобие подводного течения («Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Подросток»).

Вероятнее всего, исповедь мыслилась писателем как форма осмысления значимых цельных периодов жизни человека и неоднократно становилась ядром художественного замысла произведений, более сложных по своей жанровой природе.

В **третьем параграфе** «Исповедь как предмет изображения в произведениях Достоевского» развивается следующий тезис: *главная функция исповеди в произведениях писателя – смыслосозидающая, соответственно, исповедальное начало органически связано с самим художественным словом Достоевского.*

Вторая глава диссертационного исследования – **«Исповедальное начало в повести «Записки из подполья».**

Первый раздел «Становление жанрового целого «Записок из подполья: проблема диалектичности формы» начинается с истории замысла повести, восходящей к идее написать большой роман-исповедь. Изначальная жанровая форма исповеди трансформируется в итоге во внутреннюю дискурсивную установку героя-повествователя.

Процесс работы над «Записками» был для Достоевского труден: повесть растягивалась, писатель долгое время не чувствовал приближения финала, не находил пути эстетического завершения своего героя. Вероятно, «дурная бесконечность»¹⁰ мысли и слова подпольного захватывала самого Достоевского, происходило частичное дискурсивное слияние автора и героя. Возможность завершения Достоевскому дают эпизоды встреч со школьными товарищами и с Лизой: они «разрешают» повесть «неожиданной катастрофой». История становления художественного замысла записок отчасти проясняет их композиционно-смысловую сложность: это путь от разрастающейся исповеди, текстовые границы которой самому Достоевскому представлялись неявно, к повести относительно небольшого объема, в

¹⁰ «Дурной бесконечности» уподобляет записки парадоксалиста М.М. Бахтин. См. М.М. Бахтин «Проблемы поэтики Достоевского». М.: «Советская Россия», 1979. С. 268.

которой образуются *два жанровых ракурса*, находящиеся в сложном диалектическом взаимодействии, – внешний (авторский) и внутренний (ракурс творчески активного героя-повествователя).

Так, с точки зрения авторского жанрового ракурса, «Записки» – завершенная «музыкальная» конструкция из двух «фрагментов сознания» героя, жанрово различных («рекомендация самого себя» – статья и «настоящие записки ... о некоторых событиях жизни» – повесть). С точки зрения парадоксалиста – заведомо бесформенное, сплошное, нефрагментарное повествование, порождаемое «усиленным сознанием» героя. Жанровые номинации текста со стороны автора и со стороны героя также подчеркнута различны. Достоевский в письмах брату так характеризует свою повесть: «...Болтовня, но вдруг эта болтовня <...> разрешается неожиданной катастрофой».¹⁶ Подпольный же утверждает, что его записки имеют «литературную форму», называет их *исповедью* наподобие романа Руссо. Однако, приступая к повествованию о своем прошлом, он говорит, что намерен рассказать *анекдот*. Подпольный хочет соединить два несовместимых жанра: один требует предельной откровенности, другой – насмешки и неправдоподобия. Именно эта внутренне противоречивая установка так и не позволяет запискам обрести конкретную литературную форму; сам же подпольный, в отличие от автора, не способен осмыслить разрыв с Лизой как утраченную возможность просветления, то есть «катастрофу» – итог своих записок. Исповедальная установка дискурса парадоксалиста, таким образом, не реализуется в полной мере.

Во втором разделе «Исповедь парадоксалиста: герой и адресаты его слова» дается характеристика исповедей парадоксалиста как диалогических ситуаций, анализируются образы адресатов слова героя.

В первом параграфе «Фиктивный читатель парадоксалиста» рассматривается образ вымышленных «господ», к которым подпольный обращается как к читателям. Диалог героя с «господами» – «самоотчет-

исповедь наизнанку»¹¹, спор с презируемыми противниками, которые заведомо слабее его интеллектуально: если сам герой с легкостью апеллирует к философским идеям прошлого и современности, то «господа» – лишь дилетанты, носители «обыденного сознания», отвечающие на тирады парадоксалиста злорадным смехом. Таким образом, герой одерживает над ними верх идеологически. Тем не менее, подпольный постоянно ощущает психологическое давление со стороны «господ». Анализ случаев употребления лексемы «господа» в тексте записок позволяет сделать вывод о том, что прототипов читателей подпольного следует искать в окружении самого героя: это его обидчик офицер, школьные товарищи, завсегда и бильярдных – люди, пренебрежительно относящиеся к герою. Вымышленные «господа» – реализация некоего инварианта образа психологически сильного противника, существующего в сознании парадоксалиста.

Предмет спора с «господами» состоит не только в философских идеях современной герою эпохи. Подпольный ведет полемику *о человеке*, но ведет ее исключительно через призму *самоописания* и *самохарактеристики*. Дискурс парадоксалиста в первой части повести – философско-исповедальный, причем исповедальная составляющая в нем доминирует над философской и фактически подстраивает ее под себя.

Второй параграф «Реальный конфидент парадоксалиста» посвящен анализу исповедальных ситуаций во второй части повести.

Напряженное психологическое противостояние парадоксалиста и его вымышленных читателей оказывается неравномерным на протяжении всего повествования. По мере погружения в воспоминания о столкновении с «живой жизнью» герой забывает о вымышленных читателях. Степень присутствия «господ» обратно пропорциональна *событийной* плотности текста записок. Эта тенденция явно свидетельствует об изменении восприятия подпольным и собственного текста, и себя самого.

¹¹ Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 128.

Причину изменения характера исповедальной установки в тексте мы видим в усложнении временной организации записок: между «событием рассказывания» и «изображаемым событием» теперь существует дистанция в четырнадцать – шестнадцать лет. Прошлое – временной план первичного осмысления событий. В настоящем происходит переоценка героем и некогда совершенных поступков, и некогда данных этим поступкам определений. Фактором, частично нейтрализующим дистанцию между прошлым и настоящим, становится лирический мотив мокрого снега. Парадоксалист погружается в свое прошлое как лирическое настоящее, по мере приближения к кульминационному моменту разрыва с Лизой мотив мокрого снега начинает звучать все более явственно – и в финале преобразуется: «перпендикулярно падающий» снег (знак абсолютного затишья), «настилающий подушку на тротуар» (то есть не «мутный» и «желтый», как прежде, а чистый), – что свидетельствует о внутреннем преобразении подпольного, совершающемся за счет повторного переживания им событий прошлого через их записывание.

Повествовательный принцип второй части «Записок» мы характеризуем метафорой из Августиновской «Исповеди» – «кружение памятью». При отсутствии хронологической последовательности в изображении событий прошлого наблюдается иная – психологически обусловленная – их последовательность. Отмечая в тексте «Повести по поводу мокрого снега» все моменты столкновения героя с «живой жизнью» (то есть все упоминания о личном контакте с *другими* людьми), мы обнаруживаем, что площадь соприкосновения внутреннего мира парадоксалиста с миром внешним поступательно нарастает по мере приближения к рассказу о Лизе. Это движение от уединенного мира подполья к *другому* сопровождается нарастанием мотива *жизни сердца*, что также свидетельствует о внутреннем преобразении, переживаемым парадоксалистом. Общий исповедальный дискурс повести, таким образом, усложняется за счет вторжения в него реальных исповедальных ситуаций: встречи со школьными товарищами

(«исповедь наизнанку») и двух свиданий с Лизой. Вторая встреча с Лизой – чистая, подлинная исповедальная ситуация. Становится она таковой во многом благодаря чуткому «слуху» героини к слову подпольного. Парадоксалисту даруется прощение в ответ на его исповедь без покаяния, но подпольный не способен принять такое прощение. Трагизм произошедшего, смысл катастрофы раскрывается ему через много лет, когда эта история переживается им заново через записки, поэтому в последних главах повести рассказ подпольного о произошедшем обретает покаянные тона.

В третьем параграфе «Третий» в структуре исповеди парадоксалиста» выдвигается следующее предположение: в сознании подпольного существует представление о некоем третьем участнике его диалога с «господами» (ср. замечание М.М. Бахтина: «Говоря с собою, с другим, с миром он одновременно обращается еще и к *третьему*: скашивает глаза в сторону – на слушателя, свидетеля, судью»)¹². Отрицая возможность существования читателя записок, герой делает оговорку: «Если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только *для показу*», – неосознанно указывая на возможность существования некоего *зрителя*, наблюдающего за тем, как он пишет свои записки. Подпольный же обладает повышенной чувствительностью к чужому взгляду (ср. взгляд Лизы во время первого свидания, молчаливые взгляды слуги Аполлона).

«Третий» – некто, способный осудить подпольного, ощущение его присутствия – подсознательное ощущение существования носителя абсолютной правды о герое. В первой части записок оно проявляется, прежде всего, в интонационном рисунке диалога с «господами»: в моменты наивысшего напряжения душевных сил герой останавливается, будто бы оглядывается и (зачастую минуя ответную реплику «господ») продолжает спор спокойно. Заметим также, что перед резким перепадом интонаций подпольного характер его аргументации качественно меняется: появляется, например, образ «усиленно сознающей мышши», курятника, пощечины и т. п.

¹² Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. - 1979. – С. 275.

Аргумент-образ обретает материальную плотность, становится *зримым*. Вторая часть записок героя, по сути, обращена к «третьему». Это связано с ее событийным, *зримым*, содержанием и смысловой напряженностью. Преображающая сила исповедального дискурса напрямую обусловлена высокой авторитетностью его адресата. Ощущение взгляда со стороны проявляется здесь в подчеркнутой требовательности героя к своему слову.

Выявление позиции «третьего» участника исповеди позволяет нам увидеть записки парадоксалиста как единое целое – как процесс *становления* исповедального сознания подпольного человека: от утверждения *чужой ложной нравственной реакции* – к приятию *подлинной нравственной реакции другого*, от яростной полемики о природе человека и оправдания подполья – к вопросам о природе человека и порыву из подполья.

Второй раздел «Книжный» контекст исповедального слова подпольного парадоксалиста посвящен анализу культурного контекста записок героя. Говоря об исповеди в художественном произведении, необходимо учитывать не только психологические мотивации и систему ценностей исповедующегося персонажа, но и само его *представление об исповеди* как форме общения с *другим*. Представление же это складывается у человека в процессе освоения им опыта мировой духовной культуры.

В первом параграфе «Исповедь подпольного парадоксалиста: культурные ориентиры» делается вывод о том, что культурное пространство исповеди парадоксалиста – всецело светское. Герой повести обладает широчайшим литературным кругозором, однако исключает из круга своего чтения Священное писание. Осмыслить свою исповедь как адресованную Богу парадоксалист не способен.

Парадоксалист определяет самого себя как «антигероя» – в противовес «герою романа», некому «идеальному» герою, которому неведомы сомнения и унижения. Подпольный предпринимает попытку разоблачения «героя романа», а вместе с тем и разоблачения «книжности» как таковой. В то же время парадоксалист сознается, что его собственное сознание всецело

«книжное» и «герою романа» он стремится подражать, следовательно, разоблачение «книжности» становится для него саморазоблачением.

Второй параграф «Литературный слог как стиль слова героя о себе» посвящен анализу речевой манеры героя. Парадоксалист любит «литературствование» – торжественное, вычурное слово. Подражание слогу «романа с героем» становится для подпольного попыткой придать своей жизни «литературные формы». Однако психологическая подоплека «литературствования» героя оказывается глубже, раскрывает ее сцена свидания с Лизой и признание парадоксалиста в том, что он «иначе и не умел [говорить], как по книжке». «Книжность» становится для него антитезой «живой жизни», знаком ухода в подполье.

В третьем параграфе «Литературный поступок и литературная мечта парадоксалиста» анализируются формы поведения и мышления героя, имеющие «книжные» ориентиры. Выявление пласта гоголевских аллюзий позволяет сделать вывод о «двойной» функции литературного контекста записок. Парадоксалист намеренно уподобляет себя «маленькому» герою «Петербургских повестей», тем самым якобы разоблачая свою истинную сущность: «литературствование» здесь становится не антитезой «живой жизни», а способом беспощадного ее выявления.

Поведение героя в исповедальных ситуациях также многом предопределено «книжными» стереотипами. Само представление подпольного о сущности исповеди обнаруживает его «наполеоновская» фантазия о бале на озере Комо: парадоксалист мечтает о публичном признании в «манфредовских» «позорах». Смысл этой исповеди – в самовозвышении героя, констатации его презрения к человечеству. Таким образом, представление об исповеди у подпольного оказывается искаженным. Анализ истории о встрече с Лизой в контексте стихотворения «Когда во мраке заблуждения...» (эпиграфа ко второй части записок) подтверждает нашу мысль: герой в своих мечтах о жизни с Лизой перекраивает исповедальную ситуацию некрасовского стихотворения так,

что исповедь героини заменяется его проповедью ей, то есть сочиняет историю своего торжества. Во время же второго свидания героев исповедальная ситуация стихотворения восстанавливается с переменной ролей (он прокликает «ломаю руки», его «опутавший позор», а она – внимает). Парадоксалист внутренне не принимает такой расстановки ролей, его финальная исповедь оказывается вынужденной, недобровольной, а потому несостоявшейся.

В четвертом параграфе «Безобразное» слово и «прекрасное и высокое» в исповедальном дискурсе парадоксалиста анализируется стилистическая установка героя на антиэстетизацию собственного слова. Главным приемом антиэстетизации слова для подпольного становится «обезображивание» цитаты. Парадоксалист виртуозно владеет искусством пародического цитирования: в любой его цитате – прямой или скрытой – смысловые акценты смещаются в сторону снижения или полного отрицания ее ценностного содержания. Тем самым герой включает свое сознание в мировой культурный опыт и обособляет его там. Главная цель парадоксалиста – утверждение подполья перед лицом всего мира.

В общей системе цитат, вводимых подпольным в текст, как правило, окказионально, разово, особым статусом обладает понятие «прекрасное и высокое». Пытаясь его дискредитировать, герой одновременно утверждает особую его ценность в своем мировоззрении. Эта ценность обнаруживается во второй части записок, когда понятие прекрасного освобождается от кавычек, отрывается от цитаты. Подпольный дважды употребляет слово прекрасный без саркастической интонации: вспоминая свое детство («Сколько прекрасных собой детей поступало к нам») и описывая Лизу («Глаза у ней были светло-карие, прекрасные глаза»). Подлинную ценность понятие прекрасного обнаруживает именно тогда, когда становится характеристикой *другого* человека, а не собственных порывов героя. Будучи произнесено в своем истинном значении, слово «прекрасное» ретроспективно проецируется на весь предшествующий текст записок,

освещает те моменты, когда потребность прекрасного сознательно заглушается подпольным; понятие прекрасного аккумулирует в себе широчайший спектр значений и образует этический и эстетический стержень философско-исповедального дискурса повести.

В конце четвертого параграфа подводятся общие итоги главы: главный предмет изображения в повести – духовный путь героя к «потребности веры и Христа» (не пройденный им до конца), становление исповедального сознания подпольного человека. События жизни героя в их биографической последовательности – это движение *в подполье*. Повторное переживание событий прошлого через процесс написания записок постепенно формирует обратный вектор движения – *из подполья*, то есть исповедальную установку дискурса героя, которая становится принципом организации повествования в записках, то есть подчиняет себе художественную форму. Из несовпадения этих двух векторов движения рождается трагическое начало повести, раскрывающееся в финале записок – в точке события необратимой «катастрофы».

Третья глава «Роман «Подросток»: исповедальность как принцип организации художественного целого романа» строится отчасти по аналогии со второй главой, намечаются моменты сходства в художественной организации произведений Достоевского, центрами которых становятся творческие активные герои-повествователи. Вместе с тем, выявляются новые специфические формы воплощения исповедального начала и их роль в становлении художественного целого романа.

В первом разделе **«История становления художественного замысла романа «Подросток» (жанровый аспект)»** рассматривается генезис жанровой формы «Подростка». Теоретической опорой служит концепция М.М. Бахтина, согласно которой основным критерием различия романских жанров служит «принцип оформления героя»¹³. В *романе испытания* герой

¹³ Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / Эстетика словесного творчества. – М., «Искусство», 1979. С. 188.

дан как готовый и неизменный, раскрывающийся в процессе повествования о нем. В романе же воспитания изображается *становящийся* герой – «переменная величина», и «изменение самого героя имеет сюжетное значение»¹⁴.

Обращение к черновым редакциям романа «Подросток» позволяет сделать вывод о том, что в процессе работы над произведением авторское представление о его жанровой природе изменялось. Вследствие этого итоговое художественное целое «Подростка» вмещает в себя несколько жанровых установок, органически взаимодействующих друг с другом.

На первых этапах работы будущее произведение обещает быть романом испытания: формируется образ ЕГО – Версилова – центрального героя. Рядом с НИМ – фигура мальчика, который заявлен как персонаж, осмысляющий главного героя: слушающий его, наблюдающий за ним, пытающийся объяснить его. Постепенно образ мальчика прорисовывается все более отчетливо, возрастает количество исповедальных диалогов между ним и будущим Версильевым: исповедальные ситуации становятся в черновиках к роману главным приемом разработки образов двух центральных персонажей.

Осмысление подростком ЕГО как личности постепенно становится самодовлеющим предметом авторского интереса, в начале второй редакции фигура мальчика выдвигается на первый план, писатель принимает решение вести рассказ от первого лица. Отправная точка в повествовании – осознание подростком потребности самоотчета-исповеди. Художественной задачей Достоевского становится изображение *движения души в поиске истины*. Таким образом, в черновых рукописях формируется новая жанровая установка на роман воспитания: подросток мыслится как *становящийся* герой.

Найденная форма накладывает на автора серьезные ограничения: личность отца изображается только глазами подростка, который не может

¹⁴ Там же. С.200.

объяснить мотиваций поступков Версилова в силу своего возраста. Однако именно в этом Достоевский видит источник особой *художественности*: несоответствие масштабов изображающего сознания масштабам изображаемого мира дает возможность «архивации» смысла событий, факт обретает смысловую глубину, не сознаваемую героем-повествователем в полной мере, следовательно, и для читателя недостаточно освещаемую.

Художественное целое «Подростка» складывается в результате взаимодействия двух жанровых ориентиров: сюжетная линия отца – роман испытания, линия подростка – роман воспитания. Внутренняя дискурсивная исповедальная установка записок Аркадия выполняет функцию синтеза основных жанровых ориентиров романа.

Второй раздел – «Образ адресата исповеди в записках Аркадия Долгорукого: «фиктивный» и реальный читатель».

Важную роль в «Подростке» играет письменная фиксация повествования и творческая рефлексия героя-повествователя. Для Аркадия процесс записывания поразивших его событий – «внутренняя потребность», имеющая психологическую подоплеку «*Не утерпел, я сел записывать эту историю*», – признается герой. Главная причина появления его записок кроется в его юношеской запальчивости. Следовательно, определение их как исповеди становится не жанровой характеристикой текста, а проявлением внутренней эмоциональной установки героя.

Читатель, к которому обращается в своих записках Аркадий, вымышлен (как и «господа» парадоксалиста). Однако, в отличие от героя «Записок из подполья», подросток не относится к нему враждебно. Манера общения с читателем отражает эмоциональное переживание Аркадием тех событий, о которых идет речь на момент обращения. Герой изначально добродушен по отношению к адресату своих записок, он не видит фигуры какого-либо определенного читателя, следовательно, не может ожидать от него лично окрашенной *нравственной реакции* на свое слово. Носителем нравственной реакции становится он сам: испытывая стыд, смущение, «краснея» «от

записывания», порицая себя за невнимательность к матери и Лизе, он формирует в себе личную нравственную ответственность за себя. В безликости «фантастического» конфидента, воображаемого Аркадием, угадывается потенциальная возможность *любого* читателя. Заканчивая свои записки, подросток интуитивно чувствует необходимость реализации этой потенциальной возможности и отправляет рукопись своему бывшему воспитателю Николаю Семеновичу. Потребность нравственной реакции *другого* формируется по мере написания исповедальных воспоминаний. Обмолвившись, что свою рукопись он «не показывал *еще* никому», Аркадий тем более подтверждает свою готовность к единению с миром, к приятию чужого слова о себе. Это главное изменение, которое происходит с ним благодаря письменной фиксации воспоминаний, в этом проявляет себя общая исповедальная установка его записок.

Третий раздел – «Исповедальность как принцип организации романного повествования». В «Подростке» внешне хаотический событийный материал упорядочивается изнутри – через становление самосознания его «внутреннего автора». Становление романного целого здесь совершается через преодоление Аркадием событийного *избытка* материала – фактического и эмоционального. Как и в «Записках из подполья», в «Подростке» важную роль играет временная дистанция в полгода между событием создания записок и событиями, изображаемыми в них. Практически неощущаемая читателем, она важна для самого подростка: он уверен, что совершенного внутренне переменялся за полгода. Это субъективное ощущение Аркадию признаваться в своих поступках и мыслях, «не щадя себя» и обеспечивает относительную безболезненность исповеди: воспоминания переживаются «слово в слово», но не лирически как настоящее, а эпически – как прошлое.

Принцип организации повествования в романе мы анализируем на примере двух последовательных эпизодов – сна Аркадия о свидании с матерью в пансионе Тушара и бесед с Макаром Долгоруким. В романе

«Подросток» присутствуют три временных пласта: настоящее время (момент записывания), прошедшее (петербургские события) и предпрошедшее. Вместе с тем, события этих временных пластов, изображенные не в хронологической последовательности, резонируют друг с другом, а также с событиями предыдущего и последующего повествования. Приведем пример: острое переживание нанесенного подростку оскорбления – неожиданный замысел поджога – замечание о том, что гимнастика была специальностью Аркадия в гимназии – воспоминание об унижениях, перенесенных от Ламберта в детстве – рассказ о том, как Ламберт мечтал устроить поджог – встреча с Ламбертом после того, как Аркадий просыпается. Отметим, что созвучными друг другу оказываются, прежде всего, события, тем или иным образом «окрашенные» чувством вины героя.

Эпизод сна оказывается ключевым: по сути, это не столько сон, сколько воспоминание о свидании с матерью, во время которого Аркадий ведет себя постыдным образом, в чем потом горько раскаивается. Событие свидания переживается героем трижды (в действительности, во сне и через описание его в записках). В каждом из временных пластов переживания преобладает особое восприятие ситуации: в детстве – это чувство уязвленного самолюбия, во сне – с акцентом на собственной вине, в записках же чувство вины за содеянное воплощается в исповедальное слово о нем. Моментом сведения временных пластов становится сцена раскаяния Аркадия после ухода матери. Таким образом, подросток, пишущий записки, интуитивно отбирает те события своего прошлого (от поступков до мелькнувших мыслей), которые имеют для него *важнейшее* значение в настоящем. Вихрь разновременных событий стягивается в точки самооценивания, осмысления героем своих дурных душевных качеств. В этих точках аккумулируется потенция исповедальности – и *рождается исповедальное слово*.

Кульминационный эпизод сна не завершает событийную цепочку, а становится лишь важным звеном в общем повествовании. Две следующие друг за другом встречи – с Ламбертом и с Макаром Долгоруким –

оказываются связаны с мотивом душевного двоения подростка («душа паука» и «жажда благообразия»), заданным исповедальным импульсом сна. В свою очередь, в беседах Макаром Долгоруким Аркадию открывается идея покаяния, что также дает импульс для дальнейшего преодоления избытка «жизненного материала» в записках подростка, то есть для организации повествования.

Таким образом, в романе «Подросток» одну из важнейших поэтикообразующих функций выполняет исповедальный импульс отдельных событий и последующего слова о них. Накапливаясь в определенных точках повествования, этот импульс образует ретроспективную и перспективную смысловую проекцию, стягивая прочие, внешне хаотические, разновременные события.

Четвертый раздел – «Путь «идеи» и исповедальная установка записок Аркадия Долгорукого».

Путь развития «идеи» подростка вначале предполагает быть основой его исповеди, однако остается вне поля зрения читателя, проходит через роман наподобие «подводного течения»: слово о ней вытесняется словом о людях. В финале записок подросток говорит, что не отказался от своей «идеи», что она осталась «та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде».

Своеобразие идеи Аркадия заключается в том, что в ней нет момента спора с существующим миропорядком: его «идеал» воплотим и однажды *уже* был воплощен в Ротшильде. Нет в ней также момента личной вины, нравственной ответственности. Подросток абсолютно убежден в «красоте» и правоте своей «идеи». Более того, поведать «идею» *другому* Аркадий в принципе не может, поскольку ее суть – «уединение и спокойное сознание силы» и оглашение неизбежно привело бы к ее разрушению.

Если общее дискурсивное движение записок Аркадия – это путь к *другому*, то линия «идеи» героя образует своеобразную противодействующую силу исповедальной установке подростка. «Подводное течение» в романе движется в обратную сторону. Герой не раскрывается

перед читателем вполне, при этом образ его остается в полной мере эстетически завершенным. Скрытая от читателя сторона его души открыта для него самого, Аркадий лишь указывает на огромный потенциал для дальнейшего его становления, содержащийся в его «новой идее».

Пятый раздел - Исповедальная ситуация в романе «Подросток» как принцип художественного оформления образов персонажей и формирования образа романного времени.

Аркадий, в отличие от парадоксалиста не стремится к нарративному доминированию, его исповеди едва ли не затмеваются исповедями Версилова, поскольку подросток пишет не о себе, а о других, и главное его стремление заключается в том, чтобы понять отца – *дорого ему другого*. Аркадий неспособен зачастую понять подлинное значение происходящих событий и подлинный смысл слова *другого*, однако умеет *услышать* интонацию чужого слова и увлечься ей, благодаря этому *другой* обретает собственный голос, звучит исповедальное слово *другого* о себе, возникает *история другого* – и в повествовании *высвобождаются романские линии*.

Самостоятельное героя осуществляется через становление в его сознании образа отца. Путь поиска добра и зла – *узнавание их в другом*, поэтому исповеди Аркадия Версилу – это исповеди о себе и о нем одновременно, о *своем* искании *другого*, что и предопределяет принцип построения образа *дорогого* Аркадию *другого* в его записках. До определенного момента Версильов будто бы остается «за сценой» изображается подростком через отрывочные, противоречащие друг другу мнения о нем других, упоминания своих впечатлений от встреч с ним. Момент появления его «на сцене» – первая исповедальная ситуация, возникшая между Аркадием и отцом, момент, когда подросток впервые *перед лицом другого* пытается создать и утвердить в своей душе образ этого *другого* – собрать его из впечатлений прошлого и настоящего. По такому же принципу в романе выстраивается образ Ахмаковой. Записки, таким образом,

воссоздают внутренний путь подростка к *другому*, к принятию его в его *самоценности* и *узнаванию идеала в нем*.

От своего слова о *другом* и о себе Аркадий постепенно переходит к слову *другого* о мире и о месте его, *другого*, в мире. Количество исповедей Версилова нарастает в записках подростка постепенно – так же постепенно происходит *узнавание* героем отца. Таким образом, путь узнавания Аркадием отца непосредственно связан с линией становления души самого подростка (путь поиска добра и зла) и одновременно оказывается главным способом раскрытия образа Версилова в романе. Моменты исповедей отца сыну становятся точками, в которых происходит *сопряжение двух жанровых установок* – романа испытания с романом воспитания.

В шестом разделе «Исповедальное слово в романе «Подросток»: культурный контекст» выявляется роль литературных и культурных аллегорий в становлении художественного времени романа. В центре нашего внимания – исповеди Версилова и Пети Тришатова – героев, *мыслящих художественными образами*¹⁵ (воображаемая опера «Фауст», готический собор «как мысль человеческая», картины-видения Золотого Века и Христа на Балтийском море, «как у Гейне»). Художественные образы этих исповедей оформляют образ романного времени – оно обретает статус эпохи, включенной в исторический (у Тришатова) и в мифологический (у Версилова) контекст.

В **заключении** обобщаются результаты работы. Исповедальное начало в творчестве Достоевского напрямую связано с его индивидуально-авторским художественным видением человека и становится важным поэтикообразующим фактором в повести "Записки из подполья" и романе "Подросток".

Основное содержание диссертационного исследования отражено в следующих публикациях:

¹⁵ К героям такого типа у Достоевского относятся также Настасья Филипповна, рассказывающая в своем исповедальном письме Аглае о воображаемой картине, на которой изображен Христос с ребенком, Иван Карамазов, создающий поэму о Великом Инквизиторе.

1. Честнова Н.Ю. О природе антитезы *говорящий – слушающий* в «Записках из подполья» Ф.М. Достоевского // Античность и христианство в литературах России и Запада. Материалы международной научной конференции «Художественный текст и культура VII». – Владимир: Владимирский государственный гуманитарный университет, 2008. С. 91 – 96.
2. **Честнова Н.Ю. Литературный слог как черта речевого портрета подпольного парадоксалиста («Достоевский «Записки из подполья»») // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома: Изд-во КГУ, 2009. – № 4. С. 64 – 67.**
3. Честнова Н.Ю. Об исповедальной интенции в романе «Ф.М. Достоевского «Подросток» // Грехневские чтения. Словесный образ и литературное произведение. Сборник научных трудов. Вып. 6 / Отв. ред. И.С. Юхнова. – Нижний Новгород: изд-во «КНИГИ». – 2010. – С. 77-81.
4. Честнова Н.Ю. Слово «прекрасное» в философско-исповедальном дискурсе подпольного парадоксалиста (Ф.М. Достоевский «Записки из подполья») // Основные тенденции развития русского языка: лингвофилософский аспект: Сборник материалов международной научной конференции / Отв. ред. А.С. Малахов. – Владимир: изд-во ВГГУ. – 2010. – С. 217 – 220.
5. **Честнова Н.Ю. О диалектичности жанровой формы «Записок из подполья» Ф.М. Достоевского // Вестник Костромского государственного университета. – Кострома: Изд-во КГУ, 2010. – № 4. С. 113 – 115.**
6. Честнова Н.Ю. «Книжное» сознание и исповедальное слово подпольного парадоксалиста (по повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья») // Записки лингвофилософского клуба – 2011. – Владимир, 2011. С. 132 – 144.
7. Честнова Н.Ю. Христианские аспекты исповедального начала в повести Ф.М. Достоевского «Записки из подполья» // Церковь, государство и общество в истории России и православных стран. Материалы III Международной научной конференции, посвященной памяти православных просветителей святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. – Владимир, 2011. С. 409 – 416.