

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ФОРМА И ДВОЙНАЯ НАРРАЦИЯ
В ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ МОДЕЛИ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Говоря о повествовательной модели, имеем в виду закрепленную в структуре текста систему коммуникативных обменов между нарратором и персонажами, которая обеспечивает реализацию голоса автора. Трактовка деятельности автора как выражения онтологического статуса индивидуального «Я» в диалогическом контакте с противостоящим ему «Другим» подразумевает бахтинскую терминологическую традицию.¹

Осознанное формирование своего голоса или «слога» (письменного фигуратива авторского «голоса») было основным вектором жизни Достоевского не только на подступах к его первому роману «Бедные люди», но и на протяжении всего творческого пути, вплоть до «Пушкинской речи» 1880 г. Особую роль в формировании жанров и повествовательных инстанций в творчестве Достоевского играла, начиная с ранней юности и вплоть до последних произведений писателя, эпистолярная коммуникация.

В связи с этим основным содержанием творческих поисков Достоевского был поиск адекватной высказыванию позиции «ответного голоса», обеспечивающего тексту смысловую легитимность, а его автору – онтологическую устойчивость. Об этом свидетельствуют не только произведения Достоевского, но и его «записные тетради», наполненные мнемоническими

¹ См.: *Бахтин М. М. Функции авантюрного сюжета в произведениях Достоевского // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 183.*

записями – следами актов рефлексии и автокоммуникации. Обычно это каллиграфические записи или записи, сделанные специальными шрифтами: «Может быть, так?», «А можно и так», «Тон» и др.² Равным образом многообразие систем ценностей героев-хроникеров писателя и соответствующее им многообразие нарративных позиций есть выражение определенных линий, по которым двигалось онтолого-этическое самоопределение Достоевского – фундаментальное основание его дискурса.

Исходя из сформулированного еще в юности «вековечного вопроса» (28, 63),³ Достоевский искал словесную форму, которая могла бы максимально точно сохранять авторские смыслы в восприятии читателя. Поэтому поиск формата «письма», способного адекватно передать в чужое сознание художественную идею, и практика авторского трансцендирования не были отдельными и изолированными друг от друга процессами. Можно положительно утверждать, что в художественно-эстетической модели Достоевского доминировала точка восприятия «Другого», от которого прямо зависело, как будет воспринята и оценена та или иная идея. Повествовательная система Достоевского обладает свойством особой сосредоточенности на «чужом» или ответном слове, которое более обычного участвует в образовании смысла. Традиционно контакт между «я» и «ты», лежащий в основании любой языковой коммуникации, применительно к ситуации «автор–читатель» понимается как взаимодействие между активным и пассивным началами (создатель – потребитель, говорящий – слушающий и т. д.). опередив свое время, Достоевский понял эту ситуацию иначе. Для него второй участник диалога оказывается если не первичным, то, как минимум,

² РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. Ед. хр. 5. Л. 44–45; Ед. хр. 3. Л. 119, 124, 126; Ед. хр. 6. Л. 74; Ед. хр. 12. Л. 29, и др. См. об этом: *Баршт К. А. Языки творческой рукописи Ф. М. Достоевского // Языки рукописей: Сб. статей. СПб., 2000. С. 122–147.*

³ «...учиться, “что значит человек и жизнь”, – в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно; более ничего не скажу о себе. Я в себе уверен. Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». Здесь и далее ссылки на издание: *Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.*

равным автору создателем значения слова. На уровне жанра и повествовательной формы эта установка выражала себя в том, что любая «иная» точка видения мира, сформулированная в художественном мире Достоевского, могла оказаться повествующей: нарратор здесь легко уступает точку видения другому герою, отказываясь от приоритета своего «кругозора» в повествуемой «истории». Повествователь как герой кругозора и актер как герой окружения у Достоевского систематически меняются местами или всегда готовы это сделать. Речь здесь идет не о пресловутой «множественности точек зрения на мир», свойственной многим литературным произведениям, но о специфике формируемой писателем авторской точки зрения на мир, которая легко оказывается и повествуемой, и повествующей, а иногда – и тем и другим одновременно. Школой, в которой был воспитан этот доминирующий принцип авторского слова Достоевского, была его переписка с братом Михаилом 1838–1844 гг. В первом же своем романе Достоевский попытался взять под авторский контроль не только генерацию текста, но и его последующее восприятие; эта интенция сказалась не только на темах и сюжете «Бедных людей», но и на форме переписки между двумя, поочередно меняющими свои функции, героями-авторами и героями-читателями. Этот коммуникативный формат далее сказался на форме всех последующих произведений писателя.

В своих поздних произведениях, организуя систему повествовательных точек зрения, Достоевский, с той же целью избавиться от авторитетного слова центрального нарратора, примерял на своих повествователей амплуа «неискушенного рассказчика» или «неопытного повествователя», всячески подчеркивающих свою литературную некомпетентность.⁴ Интен-

⁴ Повествователь «Бесов» характеризуется как литератор-профан, не умеющий и не желающий быть красноречивым и потому излагающий свою историю «по неумению» (10, 7); повествователь «Подростка» указывает, что записывает «лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное – от литературных красот», более того, литератором быть он категорически отказывается, так как счел бы «неприличием и подлостью» намерение «тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок» (13, 5); с сомнений в оправданности своего рассказывания начинает свою историю повествователь «Братьев Карамазовых» (14, 5).

ция Достоевского как «конципированного» или «абстрактного» автора – передавать функцию образования смысла «другим», которые не столько говорят, сколько слушают непосредственно от своего лица. Тем самым писатель всячески избегал того, к чему явно стремился Толстой, – объективного описания события с точки зрения единого и онтологически цельного нарратора. Как и в первом своем романе «Бедные люди», во всем последующем творчестве Достоевского царствует повествовательный диалог, основанный на принципиальном равенстве «я» и «ты» и, чаще всего, на превосходстве слушающего над говорящим; в повествовательной системе Достоевского коммуникативное равновесие смещено от говорящего к воспринимающему, его творчество – это апофеоз «нарратора» (В. Шмид⁵). Любой персонаж Достоевского, включая и героя-повествователя, – внимательный слушатель и ответственный референт возникающих в процессе повествования тем и вопросов; смыслы, выработанные в процессе чтения его текстов, есть продукт восприятия читателя в большей степени, чем это происходит у других авторов – Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова, И. С. Тургенева. Это свойство поэтики Достоевского избавляет нас от необходимости искать некую определенную «идеологию Достоевского» или, тем более, привязывать его к определенной идеологической системе из числа уже существующих.

Религия охватывает и поглощает личную индивидуальность сияющим ликом единого универсального идеала, в то время как искусство связывает между собой несводимые друг к другу индивидуальные точки видения мира, охватывая их единым условным пространством. В эстетической коммуникации «Другой» выступает как деталь «моего окружения», располагая своим собственным кругозором, принципиально не тождественным моему личному; особенность художественной системы заключается в принципиальной необратимости этого отношения.⁶ В религии я признаю истину найденной и существ-

⁵ В. Шмид выдвигает идею нарратора, фиктивного реципиента второго порядка, являющегося коммуникативной проекцией нарратора (Шмид В. Нарратология. М., 2003. С. 106).

⁶ В основе эстетических отношений лежит «необратимость и конкретность» отношения «я–ты» («я–другой»), что является проявлением незаменимости и незаместимости моего места в мире. «Как только я пытаюсь

вующей, осознанной в пределах возможностей моего сознания, а большей частью – за его пределами; в искусстве я повествую о мире, который представлен не как результат моего эмпирического восприятия, но как особенный способ видения мира с иной точки зрения, заведомо несовершенной. Религия требует отождествления личной бытийной позиции с априорной истинной позицией, выраженной в системе предписаний и правил; мера расхождения с заявленным кодексом выражает меру ошибки: чем менее индивидуум похож на заданный идеал, тем далее отстоит от истины и возможности пути к ней. В религии идеальное видение мира со стороны «Другого» образует закон для меня, каждое нарушение которого отражает степень моего расхождения с Истиной. Искусство выработало способ сохранить цельными и нерушимыми индивидуальные видения, не квалифицируя их отличия как «ошибки», вместе с тем сделав возможным продуктивный и полезный контакт между ними.

Эстетическое начинается с момента чужой оценки практического события, связывающего два персональных видения мира, находящихся в диалоге и равноудаленных от возможности сведения каждого к некому заведомо истинному образцу. Таким образом, если религиозная коммуникация настаивает на этико-онтологическом совпадении с идеальным «Другим», то художественный текст предлагает нам позицию «третьего», который становится агентом конвергенции наших персональных мировоззренческих отличий и тем самым создает возможность диалога между нами на основе, формируемой зако-

определить себя для себя самого <...>, я нахожу только разрозненную направленность, неосуществленное желание и стремление – *tembra disjuncta* (разъятые члены) моей ложной целостности <...>. Быть для себя самого – значит, еще предстоять себе» (*Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 108–109*). Эстетическая активность человека проявляется в движениях души и тела, в которых происходит фиксация чужой точки зрения на мир как ценной и иной, эти движения «выражаются в ряде необратимых действий, из меня исходящих и ценностно утверждающих другого человека в моментах его внешней завершенности» (Там же. С. 39); «для эстетической объективности ценностным центром является целое героя и относящегося к нему события, которому должны быть подчинены все этические и познавательные ценности; эстетическая объективность объемлет и включает в себя познавательно-этическую» (Там же. С. 15).

номерностями тринарной коммуникативной схемы. Бинарная двухсоставная этическая коммуникация включается здесь в трехсоставную эстетическую, подобно тому, как двухмерное пространство (плоскость) включается в трехмерное (объем). Речь идет не просто об оценке чужой оценки, но об оценке смысла и результата этического взаимодействия между «первым» и «вторым», поэтому художественная коммуникация обретает принципиальный троичный и двухуровневый характер, в отличие от этической, обладающей одноуровневой и бинарной структурой.⁷ Таким образом, если в религиозной коммуникации диалог есть средство приближения к истине бытия, имеющей монологический характер, то у Достоевского диалог – сама форма бытия и основной предмет изображения, а встреча двух точек зрения на мир – главное сюжетное событие, понятое как необходимое и принципиально необратимое со-бытие.

Поэтому персонаж для повествователя Достоевского – это не объект изображения, но еще одно слово, параллельно с ним обращенное к миру, пусть даже слово молчащее, в которое необходимо вслушаться. С другой стороны, нарратор психологически обращен не к безличному абстрактному слушателю, но к определенному лицу; в центре дискурса находится отражение мысли от мысли «Другого». Достоевский любил манифестировать диалогический характер этого процесса, как говорит предисловие к «Кроткой»: рассказывающий историю «обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье» (24, 6). Видимо, здесь содержится объяснение смысла того «фантастического реализма», на котором настаивал писатель: окружение «Другого», выраженное в условно-фиктивном, оказывается реальным именно потому, что оно самой своей обращенностью к «голосу» автора обеспечивает реальность его сознания. В тек-

⁷ Игнорируя это, легко прийти к вульгарному социологизму и, как следствие, к «теории отражения». Например, И. А. Есаулов пишет: «...в нашей книге сделан акцент на ведущей категории русского православного христианства и ее отражении в литературных произведениях различных исторических периодов» (*Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе* – http://www.jesaulov.narod.ru/Code/sobornost_text_0.html). Таким образом, согласно принципу марксистского «исторического материализма», литература отражает «экономические формации», согласно идее И. А. Есаулова – «соборность».

сте «Кроткой» указывается, что, называя его «фантастическим», автор считает «его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа...» (24, 5).

Исходя из этого, задачей художника становится увидеть мир не от себя, но от другого лица, заведомо неидеального, более того – в этой заведомой неидеальности его и заключена его ценность. В эстетическом акте трансцендирование⁸ из неразрешимой проблемы становится решаемой творческим усилием задачей, приводящей к созданию новой этико-онтологической позиции, повествующей о мире и о себе, при том – бытующей независимо от автора. Формирование для «Другого» его личной точки зрения на мир и самого внешнего по отношению к нему мира (художественной реальности) переводит категории кругозора автора в категории окружения его героя. Поэтому у Достоевского нет безличных идей, известное словосочетание «лицо идеи» означает: каждая идея имеет свое лицо, принадлежа какой-то определенной точке видения мира и ее непосредственно выражая.⁹ Отсюда ясно, что никакого идеологического «общего знаменателя», пусть даже самого привлекательного и ценного в культурном отношении, при такой постановке вопроса быть не может, связывание Достоевского с определенной идеологией является ошибкой, ведущей к искажению смысла его творчества.¹⁰

⁸ См.: Мамардашвили М. Как я понимаю философию. 2-е изд. М., 1992. С. 6.

⁹ Формируя лицо главного героя «Бесов», Достоевский помечает: «Идея обхватывает его и владеет им, но имея то свойство, что владычествует в нем не столько в голове его, сколько *воплощаясь* в него, переходя в натуру, всегда с страданием и беспокойством, и, уже раз поселившись в натуру, требуя и немедленного приложения к делу» (11, 130).

¹⁰ Об этом предупреждал Бахтин: в творчестве Достоевского нет слова «твердого, мертвого, законченного, безответного» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 433), «тщетно искать в нем с и с т е м н о м о н о л о г и ч е с к у ю, хотя бы и диалектическую, ф и л о с о ф с к у ю завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы» (Там же. С. 54). Однако в настоящее время существует ряд исследователей, которые пытаются прочитать произведения Ф. М. Достоевского как прямую проповедь Православия (Есаулов И. А. Пасхальность русской словесности. М., 2004; Иустин (Попович). Философия и религия Ф. М. Достоевского. Минск, 2008; Звозников А. А. Достоевский и

Писатель искал художественную форму, в которой на уровне структуры была бы зафиксирована принципиальная невозможность идеологического насилия одного человека над другим, пытаясь максимально полно выразить губительность такого давления в наличной социально-общественной реальности. В основе этого лежит отказ от любых признаков какого-либо авторитетного слова, давления какой-либо «авторитарной идеи на человека, возможность подчинения которой он называл «лакейством мысли». Совершенно прав М. М. Бахтин, говоря, что для Достоевского не существует «ничьих мыслей», у него каждая мысль репрезентирует всего человека.¹¹ В поисках этой позиции Достоевский отказывал в праве на идеологическое давление любому тексту, даже столь важной для него книге, Евангелию, подчеркивая, что главное в ней – это зафиксированная определенная точка зрения на мир, именно это является ее основной ценностью. Переноса, как обычно, акцент с говорящего на слушающего, Достоевский указывал, что само Евангелие состоит из «случайных слов» (11, 192), однако в своей совокупности они передают главное – образ «идеала человека во плоти» (20, 172), из личности и нравственной позиции которого можно извлечь учение, но никак не наоборот.

М. М. Бахтин как-то сравнил бытие, отрешенное от своего центра ответственности, с черновым наброском жизни.¹² Что касается Достоевского, беловиком его жизни являются его тексты, личная жизнь писателя – лишь черновик его творчества. Писателю был присущ специфический автобиографизм: еще в юности, в «Петербургской летописи», он дал себе отчет в том,

православие: предварительные заметки // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Сб. науч. тр. Петрозаводск, 1994; Захаров В. Н. Православные аспекты этнопоэтики русской литературы // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск, 1998. Вып. 2; Григорьев Д. Достоевский и Церковь: У истоков религиозных убеждений писателя. М., 2003, и др.).

¹¹ «Две мысли у Достоевского – уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая мысль представляет всего человека» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 157).

¹² «...только через ответственную причастность единственного поступка можно выйти из бесконечных черновых вариантов, переписать свою жизнь набело раз и навсегда» (Бахтин М. М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники: Ежегодник 1984–1985. М., 1986. С. 128).

что его жизнь и творчество есть процесс делания «художественного произведения из самого себя» (18, 13). Таким образом, событие жизни, жизнь в онтологическом аспекте, становится основным предметом изображения Достоевского. В основе всего лежит изображение индивидуальности, борющейся за легитимность своего «голоса» в условиях социального шума, его заглушающего или даже запрещающего.

Видимо, вспоминая евангельское «каким судом судите»,¹³ начиная с юношеских писем к брату и «Бедных людей», Достоевский искал этико-онтологически безупречную позицию, оправданную при любой теме и адекватную в любой излагаемой истории. Особые коммуникативные свойства переписки он увидел еще в юности, осознав, что здесь происходит обмен не только текстами с выраженными в них определенными позициями, но и самими нарративными позициями. Сложившаяся еще в юности модель трансцендирования Достоевского как умение слышать слово и понимать вещи не от себя, но от «Другого», обладала двумя основными инструментами: пересмыслением сюжетов мировой литературы (умозрительное трансцендирование, формирование ментальных моделей видения «со стороны») и письменным диалогом с братом Михаилом (практическое трансцендирование, формирование вербальных структур, запрограммированных на видение ситуации «Другим»). В дальнейшей творческой жизни писателя оба эти инструмента участвовали в его духовном воспитании и становлении его «голоса» («слога»). Диалог с братом, который с юности был почвой для духовного и авторского роста Достоевского, после смерти Михаила Михайловича был окончательно заменен диалогом с читателем.

1864 год, год смерти М. М. Достоевского, стал рубежом, отделяющим «большого Достоевского» от «малого»: повествовательная система Достоевского утратила свои прежние коммуникативные корни в лице реально существовавшего «второго повествователя-слушателя». Это заставило писателя предпринять усилия в формировании новой коммуникативной модели, как мы увидим далее, во многом опирающейся на прежнюю, но

¹³ «...каким судом судите, [таким] будете судимы; и какою мерою мерите, [такою] и вам будут мерить» (Мф. 7:2); «...тем же судом, каким судишь другого, осуждаешь себя...» (Рим. 2:1).

с принципиально новым характером, казалось бы, прежней «исповедальности». Этот процесс перестройки нарративной модели Достоевского привел к формированию специфического, активно опирающегося на чужой голос героя-повествователя «Записок из подполья» и последующих пяти «больших» романов Достоевского. Казалось бы, утрата «другого я» разрушила дискурс Достоевского, основанный на ментальном диалоге с братом, однако именно это создало условие для создания художественной формы, основанной на описании контакта и взаимодействия двух миров. Если в «малом Достоевском» (1845–1864) писатель имел реальную этико-онтологическую опору в лице брата Михаила Михайловича, что мешало ему полностью реализовать свой «голос» в художественном тексте, то после его смерти это дополнительное русло было перекрыто, и весь этико-онтологический потенциал писателя вынужденно оказался на страницах его произведений. Исчезновение реальной точки опоры потребовало от Достоевского предпринять попытку поиска такой же идеальной точки уже в самой форме его произведений. Это определило дальнейший творческий путь писателя, начиная с «Записок из подполья».

Таким образом, повествовательная модель Достоевского непосредственно выросла из письменного диалога 1838–1844 гг. с братом Михаилом Михайловичем,¹⁴ затем, в процессе своей эволюции, проделала большой путь. Эпистолярные корни авторского голоса Достоевского сказывались на всех этапах развития его повествовательного стиля, вплоть до «Дневника писателя», замыкающего этот маршрут на формате «письма к читателю» как выведенной на качественно новый уровень все той эпистолярной схеме «письма к брату» (потенциально идеальному слушателю). В соответствии со структурными сдвигами, присущими этапам эволюции «слога» Достоевского, можно выделить ряд ступеней в движении повествовательной формы Достоевского от переписки с братом к «большим романам» и тотальному эпистолярию «Дневника писателя».

1. Переписка с братом Михаилом Михайловичем с 1838 по 1844 г. Вначале эти письма имели монологическую природу

¹⁴ См.: Баршт К. А. Две переписки. Письма Ф. М. Достоевского и его роман «Бедные люди» // Достоевский и мировая культура. М., 1994. № 3. С. 77–94.

как бытовые документы, фиксируя обмен мнениями начиная с 1839 г. Ф. М. Достоевский активно предлагает литературные и философские темы, развернуто отвечает в своих письмах на поставленные вопросы. М. М. Достоевский демонстрирует потенциал реципиента, способного адекватно ассистировать нарождающемуся здесь диалогическому нарративному дискурсу Достоевского.¹⁵ Нарратор Достоевского, прототип всех героев-повествователей Достоевского, родился в тот момент, когда будущий писатель перечитывал свое письмо брату, проектируя ответ на него со стороны адресата – глядя на свое письмо с точки зрения читающего этот текст брата. Здесь Достоевский осваивал второй способ извлечения нового смысла из словесной формулы – изменить параметры видения мира, посмотреть на текст с другой этико-онтологической позиции.

Переписка Ф. М. Достоевского с братом Михаилом Михайловичем в 1838–1844 гг. предоставила будущему писателю возможность войти в литературно-философский дискурс своего времени и стала фактическим началом подготовительной работы к написанию его первого произведения, романа «Бедные люди», оказав прямое влияние на выбор для него эпистолярной формы. В основе эпистолярия Достоевского 1838–1844 гг. лежат четыре первичных жанра: письмо-исповедь, письмо-рецензия, письмо-рассказ и письмо-эссе. Эти же четыре жанра мы обнаруживаем и в письмах Макара Девушкина к Вареньке Доброселовой. Например, письмо-исповедь Девушкина от 5 сентября (1, 85–91) и письмо-исповедь Достоевского от 31 октября 1838 г. (28, 51–53), письмо-рецензию Девушкина от 7 июня (1, 61–63) и письмо-рецензию Достоевского от 1 января 1840 г. (28, 66–71), письмо-рассказ Достоевского от 16 августа 1839 г. и повествование Девушкина от 18 сентября о Горшкове, о нищем мальчишке и шарманщике (1, 86–88) и Вареньки Доброселовой о своем детстве (1, 27–45), философское эссе в письме Достоевского от 31 октября 1838 г. (28, 53–55) и «иносказательное» размышление Макара

¹⁵ «Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер» (*Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 351*).

Девушкина о всеобщей сапожности окружающей его социальной действительности (1, 88–89). Можно также увидеть, что и стилевые эволюции писем Девушкина к Варваре Доброселовой и Достоевского к брату Михаилу Михайловичу обладают определенной степенью схожести: первые письма двух эпистолярных текстовых корпусов созданы в условном романтико-сентиментальном стиле, последние – в виде детальных описаний реальных событий, в манере «натурального очерка». В переписке с братом был образован структурный прототип «зеркальной наррации», которая получила свое дальнейшее развитие в романе «Бедные люди» и дальнейшем творчестве писателя.

2. С противоположной стороны, от традиции бальзаковского романа, к Достоевскому движется экстрадиегетический нарратор с высокой степенью компетентности и интроспекции. Перевод Достоевским «Евгении Гранде» О. де Бальзака связывает объективность повествования с европейскими общекультурными ценностями. Это заимствование не прижилось в полном виде в дальнейшем творчестве Достоевского, однако оказалось бесценным опытом в формировании повествования, основанного на доминировании «я-для-тебя», где «ты» – это и ближний мой во Христе, и гражданин и социальный родственник, «товарищ по событию жизни», как выразился бы Бахтин.

3. Роман «Бедные люди». Если в традиционном повествовательном тексте знаки, свидетельствующие о нарраторе, превышают по выразительности знаки, свидетельствующие об адресате текста, то Достоевский в первом своем произведении снял эту проблему, распределив функции автора и читателя между двумя героями-авторами. Согласно известной мысли Р. Барта, проблема нарратора в том, что он является «бумажным существом», не существующим в реальности, и его «голос», пусть даже и весьма убедительный, лишен телесной определенности. Легким и простым путем к тому, чтобы пишущий и рассказывающий выглядел в повествовательном тексте как реальное существо, является эпистолярный жанр, где диегезис открывается навстречу внетекстовой реальности. Письмо легко снимает противоречие между ценным реальным и вымышленным (фикциональным, необязательным), одинаково принадлежа обоим мирам – текстовому и внетекстовому, которые с каждым новым письмом меняются своими местами. В связи с этим совершенно не случайно в «Бедных людях» сочетание эписто-

лярной формы с многочисленными упреками Макара Девушкина по адресу эфемерного лица повествователя – «романа», «вымысла», «литературы» и «Шекспира» (1, 20, 63, 70).

В бытовом письме экзегетическая и диегетическая истории смешаны в одно целое, в повествовательном произведении они разделяются, в эпистолярном романе они проявляются в виде двойного и тройного эгзегезиса. Рассказыванию истории сопутствует наличие двух групп знаков – восприятия и повествования; в произведении эпистолярного жанра возможно полностью сосредоточиться на знаках восприятия, практически игнорируя знаки повествования.¹⁶ Интенция любого автора – затушевать кодификацию самого акта рассказывания. Обычно это делается с помощью специальных приемов (как уже указывалось ранее, в позднем творчестве Достоевский прибегал к манифестации роли «неопытного рассказчика»), в эпистолярном произведении сама форма выполняет эту роль, автоматически репрезентируя «реальность» происходящего; знаки нарративности зафиксированы в эпистолярных обращениях, датах писем, не требуя от автора специальных усилий. Заметим, что формат «письма» не только способствует передаче информации, но и демонстрирует сам факт передачи информации, коммуникативный акт как таковой. Получатель и податель текста прочно связываются эпистолярной формой в целое «картины мира», адекватной самой повествовательной коммуникации. Повествовательный уровень «Бедных людей», зафиксированный в самой эпистолярной форме, выводит описываемую реальность из реальности в литературу, и затем – снова в реальность. Это не мешает Девушкину как полноценному автору создавать множество дополнительных миров, описывая трагедию семьи Горшковых, жизнь своей канцелярии, бытование его квартиры с постояльцами, «салон» Ратазьева, «сон о сапогах» и др. Эпистолярный жанр помог Достоевскому максимально полно закрыть от читателя свой собственный онтологический код, заменив свой нарождающийся «голос» и «слог» – рождением «слога» Девушкина.¹⁷ Насколько это было

¹⁶ Конативная функция коммуникативного акта, по Р. Якобсону (*Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 200*).

¹⁷ Об этом более подробно см.: *Барит К. А. «Бедные люди» Ф. М. Достоевского. Дополнения к комментарию // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2010. № 19. С. 259–281.*

важно писателю, свидетельствует реплика из письма к брату, в котором он отвечает тем, кто пытался найти в голосе его героя-повествователя его собственный личный голос: «...привыкли видеть рожу сочинителя; я же своей не показывал» (28, 117).

Роман «Бедные люди» – это соединение первого и второго пунктов нашей типологии, с удвоением ситуации: возникают интенсивно субъективный и интенсивно объективный нарраторы – Девушкин и Варенька, вступая в обмен письменными репликами. Образуется эффект «зеркальной наррации»: имплицитный автор и имплицитный читатель текста, рассчитанного на конкретного автора, меняются местами: категорически не желая личных встреч с Варенькой, Девушкин, вместо реального себя, предлагает Вареньке «абстрактного автора» своих писем, Варенька предоставляет Девушкину «абстрактного читателя». В случае писем Вареньки ситуация разворачивается на структурно противоположную. Обратим при этом внимание на то, что по мере формирования у Девушкина «слога» абстрактный, конкретный авторы и нарратор, функционально слитые воедино в бытовом письме, начинают расходиться в тексте эпистолярного романа. Абстрактный автор «Бедных людей» обладает сложной структурой, распадаясь на два уровня: на первом он принадлежит тексту романа «Бедные люди», на втором – раздваивается на абстрактного автора писем Девушкина и абстрактного автора писем Вареньки. Обратим внимание на то, что, анализируя роман, Белинский фактически отождествил роман «Бедные люди» с письмами Девушкина, говоря о герое Достоевского как о талантливом писателе.¹⁸ Творческая удача «Бедных людей» связана с тем, что писателю, в условиях отсутствия «своего читателя», удалось реализовать его коммуникативный идеал, предполагающий равенство, аксиологическое и онтологическое, между участниками эстетического диалога, автором и читателем. В основе художественной формы романа лежит коммуникативная адекватность «я» и «ты», которые для него никогда не объект, но всегда – «другой субъект». На протяжении всего творческого пути эта творческая находка Достоевского, двойная наррация, оставалась руководящим принципом организации его повествовательной системы.

¹⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 9. С. 554, 553.

4. Повесть «Двойник» – следующий шаг в поисках идеальной точки повествования, как мы установили, связанной с принципиальной коммуникативной бинарностью как коренным свойством поэтики Достоевского. Здесь писатель отказывается от разделения повествователя на двух лиц (как в «Бедных людях») и приходит к идее разделения надвое главного героя: два различных характера образуют две стороны одного лица, раздваивающегося на две судьбы, формирующие две, этически противоположные ценностные системы. Реализация «голоса» героя в опоре на сочувствующего «Другого», реализованная в «Бедных людях» (коммуникация «я-для-тебя» – «ты-для-меня»), заменяется на попытку онтологической и социально-психологической реализации «голоса» героя в опоре на себя самого, понятого как существо, изолированное этико-онтологически (коммуникация «я-для-тебя» – «ты-для-себя»). Поскольку Голядкин не признает окружающий его мир, он сам пытается выстроить для себя удовлетворительное для жизни онтологическое убежище, извлекая из себя «Другого» в качестве необходимой онтологической опоры, в диалоге с которым можно было бы оправдать свое существование. Далее описывается история того, как этот утопический план по установлению связи с миром, олицетворенным жестоким эгоистом, с известными трагическими последствиями проваливается.

Опыт такого рода мог бы быть успешным, если бы проводился Голядкиным в виде авторской практики по созданию художественного произведения, однако в реальной действительности не имеет никаких перспектив; эта мысль соединяет «Двойника» с предыдущим романом «Бедные люди», тем самым повесть «Двойник» сюжетно продолжает роман «Бедные люди». Голядкин-старшего и Голядкин-младшего можно представить себе как раздвоение Девушкина (его «лица идеи», этико-онтологической позиции), которое стало неизбежным после трагической гибели условия его авторского «голоса», отъезда Вареньки с Быковым в финале «Бедных людей». Девушкин, условием бытия которого была переписка с Варенькой, должен был либо погибнуть (броситься «в Неву» – 1, 58), либо найти ресурс для онтологической опоры, которую ему негде было взять, кроме как внутри себя самого. «Двойник», таким образом, это продолжение дебюта Достоевского-повествователя, «Бедные люди» являются передаточным звеном, соединяющим повествовательность юно-

пического эпистолярия Достоевского с попыткой создания экстрадиетического нарратора в повести «Двойник». Заметим, что и в этом случае равенства между двумя лицами нет: нарративная инстанция остается связанной с видением Голядкина-старшего, и это симптоматично. Нарратор Голядкина-старшего – прототип «хроникеров» Достоевского, скромных свидетелей и описателей, как правило, обладающих минимальным социальным статусом и максимальной моральной компетентностью. Однако в «Двойнике», первой попытке Достоевского пробиться через «зеркальную наррацию» к искомому «фантастическому реализму» «я-для-тебя», еще нет тех свойств, которые отличают позднего Достоевского: единства видения, одновременности и ценностного равенства многих точек отсчета, обратного взгляда на себя самого. Впервые возникнув в повести «Двойник», единый нарратор Достоевского лишил писателя необходимости и самой возможности возвращения к системе с двумя героями-повествователями, обменивающимися текстами.

5. «Роман в девяти письмах» – шаг назад в творческой эволюции Достоевского от только что выработанной системы повествования «Двойника» к теперь уже архаической «зеркальной наррации» «Бедных людей». Попытка Достоевского повернуть вспять историю собственных творческих поисков оказалась неудачной: интенсивная бытовая интрига в сочетании с, казалось бы, заведомо успешной эпистолярной формой не спасла произведение от художественного краха. Писатель не без оснований был уверен в блестящем владении им формой переписки,¹⁹ однако художественная система этого произведения безнадежно устарела в свете новых задач, стоящих перед писателем. Возвращение к художественной форме, где был структурно моделирован читатель, в условиях, когда реальный читатель уже существовал, оказалось ошибкой. Достоевский знал о возможности такой ошибки,²⁰ однако все же счел возможным рискнуть; из этого опыта был извлечен урок: к ушедшей в прошлое художественной форме писатель более не обращался.

¹⁹ «Мои письма *chef-d'œuvre* *летристики*» (28₁, 101).

²⁰ После окончания «Бедных людей» Достоевский написал брату Михаилу Михайловичу: «...я совершенно согласен с Гоголевым *Поприциным*: «*Письмо вздор, письма пишут аптекари*».. Мне нужно было бы исписать томы, если бы начать говорить так, как бы хотелось мне» (28₁, 119).

6. «Хозяйка», «Неточка Незванова», «Господин Прохарчин», «Ползунков», «Честный вор». Группа «Петербургских повестей» 1846–1849 гг. показывает, что, отшатнувшись после неудачи «Романа в девяти письмах» от эпистолярной формы и системы с двумя авторами, а также отказавшись от повествовательной системы «Двойника» с раздвоенным героем (повесть была холодно принята кружком Белинского и современной критикой), Достоевский сдвинулся к нарративной системе, хорошо изученной и опробованной им во время перевода «Евгении Гранде» О. де Бальзака. От предыдущих этапов, переписки с братом, «Бедных людей» и «Двойника», остались два свойства: 1) исповедальная интонация, 2) высокая степень интроспекции и компетенции нарратора. Работая над «Неточкой Незвановой», Достоевский пишет брату: «Но скоро ты прочтешь “Неточку Незванову”. Это будет исповедь, как *Голядкин*, хотя в другом тоне и роде» (28₁, 139). Формируя в рассказах и повестях 1840-х свой исповедальный нарратив, Достоевский напряженно ищет новую нарративную позицию, которая бы смогла удовлетворить его в поиске адекватной задаче художественной формы. Он отказывается от повести «Сбритые бакенбарды» именно потому, что был не удовлетворен образовавшимся здесь форматом нарратива. М. М. Достоевскому он сообщает: «Я не пишу и “Сбритых бакенбард”. Я всё бросил: ибо всё это есть не что иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу. Когда я дописал “Сбр<итые> бак<енбарды>” до конца, всё это представилось мне само собою. В моем положении однообразие гибель» (28₁, 131). Однако никаких повествовательных новаций в 1840-е гг. Достоевскому не суждено было открыть, это произошло позже, в середине 1860-х гг.

7. Главным творческим итогом пребывания Достоевского на каторге и в ссылке (1850–1859 гг.) было то, что он хорошо прочувствовал и усвоил особенность евангельских повествований: их простоту и безыскусственность, интонацию искренности, откровенности и бесстрашия в изображении всего, о чем они свидетельствуют. Идея подобного типа повествовательного текста увлекла Достоевского. Достаточно вспомнить, что он постоянно возил с собой как образец идеального нарратива «Сказание» инока Парфения, тексты

Тихона Задонского.²¹ Он шел к реализации этого проекта последующие двадцать лет, вплоть до «Братьев Карамазовых», где он был решен художественно: этически совершенный герой, христоподобный Алеша Карамазов, описывается нарратором, ценностная система которого совсем не обязательно совпадает с миропониманием главного героя. Таким слогом, каким в Евангелии описан Иисус Христос, Достоевский задумал описать жизнь любого человека. Апостольская повествовательная интонация оказалась важнейшим приобретением писателя, став важным условием формирования в последующие годы его «пятикнижия» – известных всему миру литературных шедевров. Опираясь на образец-идеал простого, безыскусственного свидетельствования, зафиксированный нарраторами Евангелия, начиная с этого момента, Достоевский целенаправленно шел к созданию подобного типа этико-онтологически чистого «голоса», основанного на идее свидетельствования без зла и осуждения. «Униженные и оскорбленные» – наиболее полное осуществление этих первых шагов к формированию нравственной позиции, наиболее полно отвечающей этому типу наррации, по своей этической компетентности близкому к сентиментальному «доброму чувствительному человеку». Пока еще с ограничениями, в присутствии «другого я», в лице брата, Михаила Михайловича.

8. В конце 1850-х гг. Достоевский переживал творческий кризис. Писать как в 1840-е гг. Достоевский уже не мог, осознавая минусы прежних повествовательных моделей; создать новую модель, основанную на пережитом в Сибири, не представлялось возможным. Возможно, именно это подвигло к увлечению журналистикой в журналах «Время» и «Эпоха». Кризис, связанный с поиском нового формата повествования, который переживал Достоевский в конце 1850-х гг., хорошо виден в жанровых иска-

²¹ Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника Святой горы Афонской инок Парфения: В 4 ч. М., 1856; *Тихон Задонский*. Покаяние. Из творений Святителя Тихона. 20-е изд. СПб., 1878. Н. Ф. Буданова указывает, что тексты Тихона Задонского, «любимого духовного писателя» Достоевского, сопровождали его творческий путь, начиная с 1860-х гг. (Библиотека Ф. М. Достоевского. СПб., 2005. С. 130).

ниях писателя, его попытках писать пьесы, где есть наррация, но нет нарратора. «Записки из Мертвого дома» – первая попытка описания любого человека с использованием средств апостольского повествования, взятых Достоевским из Евангелия. В «Селе Степанчикове» и «Дядюшкином сне», близких по своим структурным особенностям к драме, также сделана попытка затушевать авторитетность слова повествователя.

9. Следующим этапом в пути Достоевского к искомому идеалу повествовательной позиции была попытка прямого авторского обращения к читателю в журналах «Время» и «Эпоха» в 1861–1865 гг. Выросший как автор на традиции «прямого авторского слова» в переписке с братом Михаилом, Достоевский любил журналистику, не раз говорил об этом, очевидно, именно потому, что в публицистических жанрах содержится важнейшая для писателя особенность: отсутствие необходимости формировать знаки наррации. Журналистика привлекала Достоевского перспективами реализации своего видения мира в самой естественной и непосредственной форме этико-онтологического свидетельствования, наиболее полно отвечая повествовательному идеалу, который сформировался в его сознании в годы каторги и ссылки, во время чтения Евангелия на каторжных нарах. Фактически возникает параллельный письму вариант замены условного («фиктивного») мира произведения реальной действительностью. Для реализации идеальной формы «свидетельствования» и со-бытия, приложенного к конкретным фактам окружающей жизни, лучшей конструкции быть не может. Этот новый проект обретения идеальной авторской позиции для реализации своего «голоса» оказался недолговременным и провальным по причине тяжелого материального положения, которое заставило Достоевского прекратить журнал.

10. 1864 год, год смерти «второго я» Достоевского, брата Михаила Михайловича, стал важнейшим в творческой судьбе писателя, который вынужден был по-новому настраивать свое мировидение в соответствии с условиями, когда существенно изменился этико-онтологический фон его бытия. Этико-онтологическая опора в лице М. М. Достоевского, как очевидно, оказывала сильнейшее влияние на творческое самоопределение писателя, прямым выражением которого и являлась во все годы повествовательная система его произведений. «Записки

из подполья», написанные в этих новых условиях, стали вехой в строительстве нового типа исповедальной повествовательности, которая обеспечила Достоевскому верный «тон» и в его последующих произведениях, пяти больших романах. Если раньше нарратор Достоевского был сосредоточен на аналитическом описании видения мира и коммуникации с «другим я» этически высокоразвитого человека (Девушкин, Голядкин-старший, Вася Шумков, Ордын и др.), то в настоящий момент писатель разворачивает схему в трех измерениях, создавая аналитическое описание кругозора заведомо «злого, нехорошего» человека, который не ищет коммуникации в своем окружении (и/или имеет неудачный опыт такой коммуникации). Положительный герой меняется на отрицательного, анализ окружения на анализ кругозора, коммуникация на автокоммуникацию. В повести описан беспощадный самоанализ человека, который настроен на высокий уровень объективности и точности в описании видимого им мира и обратил этот фокус зрения на самого себя, внутрь своего сознания, создав ситуацию мета-автокоммуникации.

Опыт «Записок из подполья» показал большие художественные ресурсы этой модели. Обладая выдающимися нарративными ресурсами (интроспекция, достоверность, компетентность), выработанный здесь «подпольный» повествователь оказывается тем более строгим и нелицеприятным судьей для окружающего его мира, чем ниже он оценивает собственное моральное состояние. Униженный своей греховностью «смиранный» повествователь, которого нашел Достоевский в Евангелии и писаниях отцов Церкви, оказался самым удобным инструментом не только для описания нравственного идеала человека, Иисуса Христа, но и любого другого человека, заведомо не идеального или даже более чем падшего во грехе. Другими словами, Достоевский возвращается к модели «Двойника», существенно модернизируя ее: он объединяет двух Голядкиных в одно физическое лицо, оставляя за «старшим» чистую функцию повествования, а за «младшим» – неприглядное морально-психологическое лицо «подпольного» в качестве объекта интроспекции и сюжетного действующего лица-актера.

11. Пять романов Достоевского 1860–1870-х гг. («Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы») признаны самыми крупными достижениями

Достоевского. Различия нарративных вариантов, представленных в текстах этих произведений, должны быть предметом специального анализа,²² мы же условно рассматриваем все эти произведения как один этап в развитии повествовательной модели Достоевского. Общее в них то, что Достоевский развил нарративную модель «Записок из подполья», особенностью которой является исповедальный характер, размещение субъекта и объекта повествования в одном персонаже, а также принципиальная возможность передачи нарративной позиции того же типа любому другому действующему лицу. При этом нарративная позиция работает, как и в «Записках из подполья», одновременно в двух направлениях: в рамках кругозора и окружения, вне себя и внутрь себя, в направлении личностно-бытийного интерьера и экстерьера. Эти произведения вместе с тем сохраняют композиционную связь с первым романом Достоевского «Бедные люди»: ситуация напряженного диалога двух онтологически необходимых друг другу людей сохраняется во всех случаях, отличие в том, что в этих произведениях кодификация нарратива скрыта не форматом «переписки двух героев», но высококомпетентным нарратором, сопresentствующим всем философским спорам персонажей Достоевского. Не стоит, однако, забывать, что в начале работы над «Преступлением и наказанием» Достоевский все же применял (впоследствии отмененный им) прием маскировки ситуации рассказывания, весьма близкий типологически к эпистолярному жанру: в первой редакции романа речь шла об «Исповеди преступника», найденной в виде рукописи после смерти Раскольникова. Этот способ натурализации вводимого в обиход сюжета указывает, что опыт «Бедных людей» жил в творческой лаборатории Достоевского много лет после окончания этого произведения. Сюда же относятся и «записки» Аркадия Долгорукова (текст романа «Подросток»), «хроника» господина Г., повествователя «Бесов», многочисленные обмены текстами между героями «Братьев Карамазовых».

Знаки искреннего и смиренного, полного радости и любви свидетельствования о чужом бытии во множестве содер-

²² О нарративных моделях в романах Достоевского см.: Шмид В. Нарратология. С. 91–92.

жатыся в черновых записях писателя к этим произведениям, например: «Раскольников говорит загадочно и восторженно» (заметка к форме повествования со стороны Раскольникова в его исповеди) (7, 94). Указания на откровенность и наивность повествователя, густо рассыпанные по страницам «записных тетрадей» Достоевского, свидетельствуют о намерении писателя освободиться от «литературности» и одновременно сформировать максимально ответственное видение чужого бытия как события вселенского масштаба, убрать все возможные фильтры между видением и фиксирующим это видение словом: «Полная откровенность, *вполне серьезная до наивности*, и одно только *необходимое*» (7, 149). Считая для себя принципиально важной именно эту установку, Достоевский начал страницу записей к «Преступлению и наказанию» со слов «NB. NB. NB. Тон <...> объяснить преступление естественнее...» (7, 149). Записывая «План для рассказа в “Зарю”», Достоевский подчеркивает необходимость повествования «откровенного и простодушного» (9, 115). Задумывая повесть о «Хроменькой», Достоевский помечает: «Тон (рассказ-жизнь – т. е. хоть и от автора, но сжато <...>. Сухость рассказа, иногда до “Жиль Блаза” <...> Чтоб в каждой строчке было слышно: я знаю, что я пишу, и не напрасно пишу» (9, 132–133). Корни этого «тона» – во внешне простодушном повествовании Макара Девушкина о своем внутреннем мире и жизни окружающих его людей, а также в наивном и простом евангельском повествовании. Заметим, что Достоевский высоко ценил опыт своего первого повествователя; работая над замыслом повести «Смерть поэта», он указывает вариант повествования второго уровня: «Подсочинить повесть (будет как «Бедные люди», только больше энтузиазма)...» (9, 120–121).

Обратим внимание на то, как Достоевский, в традиции «Двойника» и «Записок из подполья», формировал позицию нарратора в окончательной редакции романа «Преступление и наказание»: в основе точки описания персонажа лежит «удивление на самого себя, как бы удивление со стороны» (7, 138). Другими словами, это реакция на реакцию, говоря словами Бахтина, нарратор выдвигается из героя, сохраняя с ним диалогическую связь. Формируя нарратора окончательной редакции «Преступления и наказания», Достоевский указывает, что это должен быть недиегетический нарратор с нулевым уровнем фокализации, но, одновременно, тесно связанный

с сознанием героя, как бы в постоянном диалоге с ним: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту, даже со словами: “и до того всё это нечаянно случилось”» (7, 146). Черты народившегося в этом произведении нового повествователя Достоевского: 1) не признаваемое им самим этическое совершенство, 2) всеведение, 3) присутствие всему, 4) отказ от навязывания своей точки зрения. Характер нарратива Достоевского может быть определен как свидетельство личности, напряженно ищущей своего онтологического оправдания (решения «векового вопроса») в диалоге с «Другим», потенциально этически чистым, но в реальности не совпадающим с идеалом. Это несовпадение ожидаемого «идеального» с реальным «неидеальным» образует сюжетную событийность романов Достоевского. С этой точки поиска оснований для личного этико-онтологического оправдания в форме «исповеди горячего сердца» начинается любой сюжет Достоевского, в некоторых из них этот компонент сохраняется в виде литературной формы (первая редакция «Преступления и наказания», «Подросток», «Записки из подполья», «поэма» Ивана Карамазова). Автокоммуникация здесь принципиально неразличима с коммуникацией, и среди записей, озаглавленных «Под судом», можно найти ключ этой повествовательной установки Достоевского: «Я для себя пишу, но пусть прочтут и другие...» (7, 96).

12. «Дневник писателя» фактически ничего не добавляет нового к предыдущим повествовательным моделям, являясь своего рода упрощенным вариантом нарративной системы «пятакнижия»: нарратор располагается в диегезисе, образованном ранее написанными текстами Достоевского, в роли наррататора выступает их совокупный «читатель». Это, так же как эпистолярная форма, избавляет автора от необходимости создания специальных знаков наррации; достигает апогея актуализация позиции безыскусственного и праведного свидетеля, которую вырабатывал Достоевский в переписке с братом, в «Бедных людях», затем на каторге во время чтения Евангелия и во всем последующем творчестве. Фактически «Дневник писателя» Достоевского – это попытка обратить нарратив «пятакнижия» к социальной реальности; подобно тому, как в «Братьях Карамазовых» Достоевский выводил в лице Алеши идеологию «старчества» из монастыря в мир, в «Дневнике писателя» он выводит

своего повествователя из созданных им художественных миров – в реальную действительность России 1870-х гг. В сущности, Достоевскому как автору, ищущему для себя этико-онтологической опоры в «Другом», и не было нужно во всю жизнь ничего, кроме «Дневника писателя» – прямого авторского слова от «я» к «ты», оценивающего каждодневные факты и события и, самое главное, вводящего индивидуальность в единственно возможное состояние – со-бытие с «Другим» в условиях диалога. С этой точки зрения в «Дневнике писателя» не столь важны воспоминания Достоевского или его комментарии к событиям, вычитанным им из газет, сколько манифестация состояния заинтересованности во внимании «Другого». Это именно то, о чем мечтал и чего добивался своими письмами к Варваре Доброселовой главный герой романа «Бедные люди». Бахтин тонко отметил, что в статьях «Дневника писателя» Достоевский не столько «убеждает», сколько «организует голоса, сопрягает смысловые установки».²³ Большое количество довольно спорных идей, высказанных нарратором «Дневника писателя», сочетается с совершенно бесспорной интонацией повествования, основанной на наивном, смиренном и полном любви к ближнему отношении к объекту повествования.

Зародившись в дружеской переписке с братом, через двойного автора («Бедные люди») и двойного героя («Двойник»), пройдя ряд ступеней на пути к своему полному завершению в «Дневнике писателя», ориентированный на ответное слово «голос» Достоевского обратил поздние тексты писателя в полинарративные структуры, в которых повествователь решительно отказывается от авторитетности своего слова, перенося акцент на мнение, видение и слово «Другого». Этим же объясняется, почему писатель так любил собирать много героев в одном месте, создавая эффект полилога – видение мира с иной точки зрения было его основным героем. На наш взгляд, словосочетание «реализм в высшем смысле», которое многократно обсуждалось в литературе о Достоевском,²⁴ означает: повествовательная реа-

²³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 157.

²⁴ См.: Степанян К. А. Трактовка понятия «реализм» в творчестве Достоевского и в русской литературной традиции // Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «Реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского. М., 2005. С. 31–44.

Эпистолярная форма и двойная наррация...

лизация этически идеального мировоззрения, предполагающего этико-онтологическую заинтересованность друг в друге всех участников диалога. Фактически нарратор Достоевского на протяжении всего творчества писателя занимал ту же позицию «второго лица», которую занял еще в «Бедных людях». Из этой точки возникает порождение «в высшей степени реалистического» текста, в котором первое, второе и третье лицо оказываются принципиально равны в своей бытийной ценности и функционально обусловлены друг другом. Основное событие в мире Достоевского – встреча двух сознаний, диалог между двумя и более персонажами, принципиально равными в своем праве на истину. Мир Достоевского предстает как набор силовых линий между индивидуальными сознаниями, ищущими решение «векового вопроса» в опоре на альтернативное видение мира. Ценность открытий Достоевского в области формы заключается в формулировании нарратора, способного установить в качестве равноправного его собственному альтернативный «голос Другого», создавая ситуацию этического единства двух и более одновременно звучащих голосов, свидетельствующих о бытии.