

Драматические элементы в романе Братья Карамазовы Федора Михайловича Достоевского

Franjić, Anja

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:220344>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2020-10-24**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

***ДРАМАТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНЕ БРАТЪЯ КАРАМАЗОВЫ ФЕДОРА
МИХАЙЛОВИЧА ДОСТОЕВСКОГО***

Studentica: Anja Franjić

Mentor: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof.

ak. god.: 2017./2018.

U Zagrebu, rujan 2018.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Graduate thesis

***DRAMATIC ELEMENTS IN THE NOVEL THE BROTHERS KARAMAZOV BY
FYODOR MIKHAILOVICH DOSTOEVSKY***

Studentica: Anja Franjić

Mentor: dr. sc. Jasmina Vojvodić, red. prof.

ak. god.: 2017./2018.

U Zagrebu, rujan 2018.

Содержание:

1. Введение	5
2. Литературные влияния на творчество Достоевского	6
3. Связь драмы и поэтики Достоевского	8
3.1. Интерес к драматической форме	8
4. Драматические элементы	10
4.1. Приближение к катастрофе.....	10
4.2. Драматическая форма.....	11
4.3. Особенности диалогов.....	14
4.4. Быстрота протекания действий и настоящее время	15
5. Анализ романа <i>Братья Карамазовы</i>	18
5.1. Неожиданные сцены.....	18
5.2. Время в романе.....	26
5.3. Диалог и жесты	33
5.3.1. Театрально-сценическая лексика	39
5.3.2. Речь братьев.....	41
5.4. Стремление к катастрофе	45
6. Заключение	51
7. Источник	52
8. Литература.....	52
Sažetak	54
Životopis	55

1. Введение

Темой данной дипломной работы являются драматические элементы в романе *Братья Карамазовы* Федора Михайловича Достоевского. С помощью научных книг и статей исследователей мы попытаемся раскрыть приемы, употребляемые Достоевским, которые принадлежат жанру драмы. В первой части работы мы будем заниматься критической литературой и будем обсуждать теории М. Бахтина, Дж. Штайнера, Вяч. Иванова и Д. С. Мережковского. Мы обратим внимание на приемы, как роковое столкновение персонажей, неожиданные повороты и сцены скандала в романе, способствуя быстроте протекания времени. Мы также увидим, что в романе *Братья Карамазовы* рассказчик употребляет почти драматические ремарки, вследствие чего мы можем представить себе сцену, читаемую нами. Мы будем обсуждать глаголы и слова в репликах, которые обеспечивают читателям опыт театра. Будем указывать на то, что, как и в драме, Достоевский следит за единством времени, что место действия чаще всего является закрытым пространством и, что разные действия в романе подчиняются главному. Рассказчик сжимает действие в романе, чтобы приблизить читателям атмосферу кошмара и напряжения. Устраняет повседневные заботы и разлагает беседы персонажей на обсуждение философских идей. Также мы будем перечислять приемы, как режиссерские ремарки, указываемые на настроение и поведение героев.

Во второй части, через анализ примеров из романа, мы будем обсуждать теорию из первой части. Мы попытаемся определить важнейшие элементы драматического: стремление к катастрофе, диалог, подчеркивание настоящего времени и экспрессивную речь героев. Хотя романы Достоевского не были назначены им для сценического воплощения, он использует драматические элементы в своих произведениях, чтобы подчеркнуть напряженность действия и отношения между героями. Он определяет своих персонажей через диалог и не представляет их прошлое, если оно не связано со сюжетом. Почти каждая часть романа *Братья Карамазовы* заканчивается какой-то неожиданной сценой скандала, и персонажи этого романа постоянно находятся в напряженном состоянии. Множество напряженных, театральных сцен подчеркивают конфликт, изображенный в любовных треугольниках, в различных характерах братьев и персонажей вообще и в разных мировоззрениях, обсуждаемых в романе.

2. Литературные влияния на творчество Достоевского

Многие из литературоведов сравнивали Достоевского с Шекспиром и в его романах читали влияния Руссо, Шиллера, Диккенса и других. Михаил Бахтин, который в диалогах Достоевского центрирует свое исследование и находит доказательства в том, что Достоевский творец полифонического романа (Бахтин 2002: 12), заходит так далеко в историю, что признаки поэтики Достоевского видит в «сократических диалогах». Принцип «сократических диалогов» основан на противопоставлении различных взглядов по отношению к одному субъекту и провоцировании собеседников выразить свое мнение. Таким способом, в процессе диалога, собеседники приходят к истине (там же: 121). Так как и в произведениях Достоевского, в сократических диалогах до истины приходилось посредством совместных усилий, она не была скрыта в голове отдельного человека. Джордж Штайнер (George Steiner), с другой стороны, в своем исследовании напоминал о влиянии готического романа на творчество Достоевского, ввиду атмосферы: темные переулки, убийства на чердаках, безумие и все, что гонит главного героя в ночном городе (Steiner 2010).

Вячеслав Иванов утверждает, что Достоевский от романтиков мог усвоить неожиданные встречи, неуместные излияния чувств, трагический и патетический юмор и все фантастическое (Иванов 2001: 8). Штайнер, в свою очередь, приводит нам письмо, написанное Достоевским его брату, в котором горячо выступал в защиту Расина и Корнеля. Этим письмом Штайнер указывает на его увлечение французским театром XVIII-го века. Интересно, что Достоевский оба автора сравнивал со Шекспиром, которого много читал и анализировал:

Разве Ахилл Расина не гомеровский? Расин и обокрал Гомера, но как обокрал! Каковы у него женщины! Пойми его. Расин не был гений; мог ли он создать драму! Он только должен подражать Корнелю. А «Phèdre»? Брат! Ты бог знает что будешь, ежели не скажешь, что это не высшая, чистая природа и поэзия. Ведь это шекспировский очерк, хотя статуя из гипса, а не из мрамора. Теперь о Корнеле? Послушай, брат. Я не знаю, как говорить с тобою; кажется, à la Иван Никифорович: «гороху наевшись». Нет, не поверю, брат! Ты не читал его и оттого так промахнулся. Да знаешь ли, что он по гигантским характерам, духу романтизма — почти Шекспир (Достоевский 1840: 29).

Что касается Шиллера, Достоевский сказал брату: «имя же Шиллера стало мне родным, каким-то волшебным звуком, вызывающим столько мечтаний; они горьки, брат; вот почему я ничего не говорил с тобою о Шиллере, о впечатленьях, им произведенных: мне больно, когда услышу хоть имя Шиллера» (Достоевский 1840: 27). Персонаж Великого инквизитора в драме *Дон Карлос* Шиллера похож на персонажа поэмы Ивана Карамазова – «Великий инквизитор». Штайнер и Виктор Террас (Victor Terras) упоминают, что эти два персонажа из двух произведений очень похожи друг на друга. И один и другой обсуждают вопрос свободы. Федор Павлович представляет своих сыновей – Ивана и Дмитрия – как Карла и Франца Мора из *Разбойников* в произведении *Братья Карамазовы*. Штайнер упоминает, что в *Разбойниках* Шиллера Достоевскому понравились приемы безумия и террора (Steiner 2010).

Однако, сравнение, интересующее нас в этой работе есть между Достоевским и Шекспиром. Многие исследователи занимались диалогами в их творчестве. Достоевский записал про английского драматурга: «Шекспир – это пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну, о человеке, души человеческой» (Достоевский, цит. по: Steiner 2010). Штайнер замечает, что эта мысль может относиться и к самому Достоевскому. Сообщает, что и Достоевский, и Расин выражали резкость понимания слоев и множество сознаний через драматические действия и риторику (Steiner 2010). Достоевский хотел показать человеческий опыт, выраженный в конфликте: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой» (Достоевский, цит. по: Иванов 2001: 36).

3. Связь драмы и поэтики Достоевского

3.1. Интерес к драматической форме

Поскольку романы Достоевского часто драматизировались, интересное мнение самого писателя о смешении жанров: «Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.» (Достоевский 1872: 491). Эта цитата свидетельствует о том, что Достоевский не любил смешения жанров. Он полагал, что идею, которую вынес в эпической форме невозможно перенести в драматическую:

Поступайте с моими «Бесами», «Карамазовыми», «Раскольниковыми», как Шекспир с какими-нибудь итальянскими хрониками. Творите наново, ломайте сюжет, разбивайте вдребезги романическую форму, – ибо ей нечего делать на сцене – и в этом бунте против моего текста творите театральные ценности по законам трагедии, фарса или мелодрамы. Для всего этого я щедро бросаю вам материал, но берите его для новойковки, для новой переплавки, для великих и отважных преобразований, ибо незыблемым остается великий закон всякого искусства: «мысль не может никогда быть выражена в несоответствующей ей форме» (Достоевский, цит. по: Гроссман 2012: 4-5).

В своих исследованиях и Гроссман, и Штайнер обсуждают, что Достоевского привлекала драматическая форма. Гроссман упоминает, что *Село Степанчиково* первоначально выдуманно как драма, но переродилось в «комический роман» (Гроссман 2012: 3). Достоевский писал письма брату, в которых заявлял ему, что будет заниматься драмой, что будет жить от писания драм (там же). Однако, каждый раз возвращался эпической форме. Мережковский заявляет:

Иногда кажется, что оттого только не писал он трагедий, что внешняя форма эпического повествования – романа – была случайно преобладающею формою современной ему литературы, и также оттого, что не было для него достойной трагической сцены, а главное, достойных зрителей, ибо всякая трагедия создается лишь соединенными творческими

силами художника и зрителей: надо, чтобы в сердце народа была способность к трагическому, чтобы трагедия действительно родилась (Мережковский 2000: 144).

Несмотря на его выбор эпической формы в писании, критики часто перечисляют элементы в его произведениях, в которых видны драматические приемы. Его диалоги чаще всего приводятся как примеры этих приемов. Как и многие другие, Штайнер упоминает Шекспира, обсуждая эту тему. И одному и другому главное средство переноса идей был диалог. По словам Томаса Манна (Thomas Mann): «[Романы Достоевского] колоссальные драмы, сценические в почти целой своей структуре; в их действие, которое вытесняет глубину человеческой души, и которое часто происходит через несколько дней, представлено в сюрреалистическом и лихорадочном диалоге...» (Mann, цит. по: Steiner 2010).

4. Драматические элементы

Драма – это литературное произведение, написанное в форме диалога и предназначенное для сценического воплощения, которое через конфликт и непосредственные действия выражает борьбу противопоставленных общественных сил (Pfister 1998: 37). Диалог порождает действие, из слов говорящих мы узнаем их намерения и то, что они видят, слышат и чувствуют. В драме нет рассказчика и нет повествовательной части. Поэтому режиссерские ремарки указывают на сценографию, действие, жесты, мимику или интонацию персонажей. В сути драмы конфликт. Из-за этого, для драмы характерна атмосфера напряженности. Она постигается поворотами, быстрыми протеканиями действия, но и речью героев. Речь героев имеет апеллятивную, экспрессивную и поэтическую функцию. Персонажи посредством разговора влияют друг на друга и на действие. Герои представляются через диалог, а их поэтическая речь, повторение некоторых слов и просьб подчеркивают напряженность в произведении. В драме важен принцип последовательности – нельзя возвращаться в прошлое. Важное только настоящее время. Из словаря литературных терминов: «Один изображенный в драме момент плотно примыкает к другому, время воспроизводимых событий на протяжении сценического эпизода не допускает заметного интервала, высказывания и реплики персонажей как бы составляют сплошную, непрерывную линию, цепь диалогов и монологов создает иллюзию настоящего времени. Действие в драме воспринимается зрителем (читателем) с максимальной непосредственностью, протекая словно перед его глазами» (*Словарь литературных терминов*, 2009-2015). В драмах, а чаще всего в трагедиях, конфликтные ситуации ведут к катастрофе. Катастрофа может кончиться положительно или отрицательно.

4.1. Приближение к катастрофе

Иванов утверждал, что романы Достоевского были катастрофическими, потому что все их действия ведут к трагическому окончанию (Иванов 2001: 10).

Я подхожу близко к той катастрофе, которая, разразившись внезапно, действительно, может быть, погубила Митю. Ибо я уверен, да и все тоже, все юристы после так говорили, что не явись этого эпизода, преступнику по крайней мере дали бы снисхождение. (Достоевский 2007: 451).

Мережковский согласен и объясняет, что это из-за того, что все его персонажи живут «благодаря своей высшей духовности» (Мережковский 2000: 146), они не занимаются обыкновенными, повседневными проблемами. Их главные предметы озабоченности – вопросы мистики и экзистенциализма, вследствие чего их жизнь кажется ускоренной, а в этом ускорении «чувствуется близость бездны; в неудержимости трагического действия чувствуется близость катастрофы» (там же). По Иванову, напряженность находится во всем рассказе, а к тому же «относятся и дикая или тихая исступленность, присущая большинству выводимых Достоевским лиц, и чрезмерное преобладание свойственного трагедии патетического начала (вообще над спокойным объективизмом эпоса)» (Иванов 2001: 14).

4.2. Драматическая форма

«Достаточно очевидно, что „драматическая форма“ осознавалась Достоевским как конструктивный фактор его произведений» (Любимов 1983: 156). В произведениях Достоевского все перипетии группированы, как сцены в драмах, а их охватывает главная трагедия, важнейшее действие в романе. Лица встречаются в определенном месте в определенное время.

В соседней комнате, с барышнями, сидел и наш молодой судебный следователь Николай Парфенович Нелюдов, всего два месяца тому прибывший к нам из Петербурга. Потом у нас говорили и даже дивились тому, что *все эти лица как будто нарочно соединились* в вечер «преступления» вместе в доме исполнительной власти (Достоевский 2007: 300, курсив мой, А. Ф.).

Их сталкивание преднамеренно, их диалог напряжен, менее свойствен действительности, сцены часто кончаются неожиданными поворотами, появляются сцены скандала (Иванов 2001: 12). Надо обратить внимание на то, что сам рассказчик в романе *Братья Карамазовы*

использует слово «сцена», когда происходит какое-то неожиданное действие, в котором участвует много персонажей.

А однако, передать ей поручение было видимо теперь тяжелее, чем давеча: дело о трех тысячах было решено окончательно, и брат Дмитрий, почувствовав теперь себя бесчестным и уже безо всякой надежды, конечно, не остановится более и ни пред каким падением. К тому же еще велел передать Катерине Ивановне и только что происшедшую у отца *сцену* (Достоевский 2007: 100, курсив мой, А. Ф.).

[...]

Милый Алешенька, проводи! Я тебе дорогой хорошенькое-хорошенькое одно словцо скажу! Я это для тебя, Алешенька, *сцену* проделала (там же: 105, курсив мой, А. Ф.).

Б. Любимов в статье *Эпос Достоевского и проблемы его сценичности* обсуждает, что сцена у Достоевского:

[...] – это композиционный принцип сведения нескольких персонажей «вдруг» в данном месте, в каком-нибудь «углу», в данную минуту, от которой зависит их «будущность». Обыкновенно они исповедаются друг перед другом, ведут невероятно насыщенные диалоги, завершающиеся чаще всего особым жестом. «Сцена» строится как мизансцена в театре. [...] «Сцена» у Достоевского зрелищна, театральна (Любимов 1983: 156).

В романе *Братья Карамазовы* в таких сценах герои говорят и ведут себя театрально, в них многие конфликты либо разрешаются, либо ухудшаются. Жесты и стягивание времени играют важную роль. Рассказчик будто не рассказывает о событиях, а представляет их.

Эта игра живыми силами, это игрище, которое изображает Достоевский, в романах которого живые, прямо из жизни взятые люди все же в каком-то отвлеченном смысле являются образами, на лицах которых проступают черты трагических масок, – все это дает право театру рассматривать текст Достоевского, законно применяемый для игры на сцене (Сахновский, цит. по: Любимов 1983: 168).

Рассказчик излагал события сценично. В том числе, он пользовался театрально-сценической лексикой. Утверждает Любимов: «[обилие такой лексики] говорит о

значимости этого явления в мире Достоевского, свойства языка писателя выступают как свойства его мира» (там же: 166).

О, как поразило, как потрясло меня это чудо, милый Алексей Федорович! И там эта *трагедия* теперь в гостиной, которую я не могу перенести, не могу, я вам заранее объявляю, что не могу. *Комедия*, может быть, а не *трагедия*. Скажите, старец Зосима еще проживет до завтра, проживет? О Боже мой! Что со мной делается, я поминутно закрываю глаза и вижу, что все вздор, все вздор (Достоевский 2007: 123, курсив мой, А. Ф.).

[...]

– Он едет в Москву, а вы вскрикнули, что рады, – это вы нарочно вскрикнули! А потом тотчас стали объяснять, что вы не тому рады, а что, напротив, жалеете, что... теряете друга, но и это вы нарочно сыграли... *как на театре в комедии сыграли!*.. (там же: 130, курсив мой, А. Ф.).

[...]

Из примеров из романа очевидно, что, используя театральную-сценическую лексику, персонажи определяли напряженные ситуации, в которых участвовали. Самое важное, что рассказчик пытался обнаружить все в действии, и внешние конфликты и внутренние борьбы. Он часто сталкивал чем можно больше персонажей и через диалог и их поведение усиливал их конфликты. Разговор Ивана со Смердяковым может пониматься и, как внешний конфликт и, как внутренний конфликт Ивана. Но лучший пример его разговор с чертом:

– Друг мой, я все-таки хочу быть джентльменом и чтобы меня так и принимали, – в припадке некоторой чисто приживальщицкой и уже вперед уступчивой и добродушной амбиции начал гость. – Я беден, но... не скажу, что очень честен, но... обыкновенно в обществе принято за аксиому, что я падший ангел. Ей-богу, не могу представить, каким образом я мог быть когда-нибудь ангелом. Если и был когда, то так давно, что не грешно и забыть. Теперь я дорожу лишь репутацией порядочного человека и живу как придется, стараясь быть приятным (Достоевский 2007: 422).

Черт является гостем у Ивана. Весь их разговор на самом деле является внешним представлением внутренней борьбы Ивана. Личность Ивана находится в кризисе, и

галлюцинация дьявола показывает, насколько он близок к безумию. Нужно добавить, что Иван и черт ведут диалог в закрытом пространстве, что наподобие театральной сцены. Герои в романе *Братья Карамазовы* чаще всего встречаются у кого-то дома. Это закрытое пространство также показывает, что Достоевский следил за драматической формой. Они редко движутся, когда беседуют. Неожиданные встречи персонажей происходят в закрытом пространстве и кажутся роковыми. Они также усиливают развитие события. По словам Терраса: «Пространство превращается в сцену, где персонажи, которые должны встречаться, точно становятся один другому поперек дороги» (Terras 2002: 84). Одна из этих встреч особенно интересна. Алеша встречает мальчика, сорившегося с другими школьниками. Мальчик видно сердит на Алешу, кусает его персть, но не прибавляет объяснения, из-за чего этого делает. Алеша, хотя смущенный, не сердится на него, что, напротив, смущает мальчика. Алеша не знал причину его гнева до разговора с Катериной Ивановной. Она ему говорит о штабс-капитане, избитом Митей, и просит его отнести ему деньги от нее. Алеша предполагает, что сын этого штабс-капитана тот же самый мальчик. Он прав и после этого начинается дружба Алеши с мальчиками.

4.3. Особенности диалогов

В драме надо изображать конфликты, драма основана на столкновении, на психологическом богатстве героев, значит, в ней важны тонкие жесты и диалог (Steiner 2010). По словам Мережковского, Достоевскому повествовательная часть второстепенная, а центр тяжести в диалоге (Мережковский 2000: 143).

Теперь, после долгого, но, кажется, необходимого объяснения мы возвратились именно к тому моменту нашего рассказа, на котором остановили его в предыдущей книге (Достоевский 2007: 302).

Приведенной цитатой из романа заканчивается глава, в которой не было диалога, потому что рассказчик был должен объяснить читателям, что произошло, в то время как Дмитрий путешествовал в Мокрое. Рассказчику невозможно продолжить без этого добавочного объяснения, но кажется, что не считает свое объяснение частью рассказа.

Мережковский описательную часть в романах Достоевского воспринимает, как «примечания к драме, объясняющие место, время действия, предшествующие события, обстановку и наружность действующих лиц; это – построение сцены, необходимых театральных подмосток» (Мережковский 2000: 143). Мережковский, так же, как и Иванов, замечает, что эти добавочные объяснения написаны торопливо и небрежно, кое-где они растянуты, насыщенные подробностями, а кое-где слишком сжаты. Поэтому, «[...] когда действующие лица выйдут и заговорят – тогда лишь начнется драма. В диалоге у Достоевского сосредоточена вся художественная сила изображения; в диалоге все у него завязывается и все разрешается. Зато во всей современной литературе по мастерству диалога нет писателя, равного Достоевскому» (там же).

Штайнер полагал, что герои Достоевского обладали полной свободой, что диалоги развивались из своих собственных законов и возможностей (Steiner 2010). Мережковский даже утверждал, что возможно узнать, кто говорит в его произведениях, только по их голосам. Жесты и слова, выбранные героями, указывали на то, кто их произносит. Благодаря тому: «Достоевскому не нужно описывать наружность действующих лиц: особенностями языка, звуками голоса сами они изображают не только свои мысли и чувства, но и свои лица, и свои тела» (Мережковский 2000: 144). Цитата Шкловского указывает на то, что противопоставления в романах Достоевского находились всюду: «Не только герои спорят у Достоевского, отдельные элементы сюжетного развертывания как бы находятся во взаимном противоречии: факты по-разному разгадываются, психология героев оказывается самопротиворечивой; эта форма является результатом сущности» (Шкловский, цит. по: Бахтин 2002: 51). Достоевский даже внутреннюю борьбу представлял через диалог. Драматизировал разговор Ивана со своим нефизическим двойником в пространстве, через беседу с чертом.

4.4. Быстрота протекания действий и настоящее время

Достоевский, кажется, следил за приемами драмы тоже и в представлении времени. Штайнер сообщает, что Достоевский старался сжать сложные мероприятия в самое короткое время, таким образом получая атмосферу кошмара (Steiner 2010). Достоевский бросил повседневные действия, чтобы они не подрывали интенсивность и не создавали

ненужных перерывов в течение действия. *Братья Карамазовы* происходят через пять дней, до появления Дмитрия перед судом.

Но и в один день, в один час и притом почти в одном и том же месте или, по крайней мере, на самом небольшом пространстве – между такою-то скамейкой Павловского парка и Вокзалом, между Садовой улицей и Сенною площадью – герои Достоевского переживают то, что обыкновенные люди не успевают пережить за годы, даже за целую жизнь, переносясь из одного конца мира в другой (Мережковский 2000: 145-146).

Бахтин полагает, что Достоевский следовал драматическому единству времени, чтобы в одно и то же время он мог сопоставить как можно больше лиц, идей, действий и тем. Стремление к быстрой, к тому, чтобы все происходило сразу, на самом деле есть преодоление времени.

Возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга является для Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, – только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует (Бахтин 2002: 37).

Мережковский полагает, что в *Преступлении и наказании*, все, с момента убийства до драматического признания Раскольникова, «все стремится, как течение реки, стесненное скалами, стремится к тому последнему обрыву, с которого низвергнется она водопадом» (Мережковский 2000: 145). Ничего не отвлекает наше внимание, не принуждает нас остановиться. События протекают один за другим, быстрее и быстрее, сжимаются и накапливаются. Мережковский сравнивает поэтику Достоевского с древней литературой, с поэтикой Эсхила, творца трилогии *Орестея*, и поэтикой Софокла, творца *Эдипа*: «по этому искусству постепенного напряжения, накопления, усиления и ужасающего сосредоточения трагического действия» (там же). Из-за того, биография и прошлое героя неважны, если не влияют на действия в настоящее время. По словам Бахтина:

Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности (Бахтин 2002: 37).

[...]

Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента. Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником (там же: 36).

Штайнер приводит пример, где жесты вызывают такой же эффект, как и диалог. Зосима кланяется Дмитрию, и этот жест вызывает напряжение. Штайнер приходит к заключению, что жесты в романах Достоевского исполняют роль представления в театре. Спрашивает – что вызывает реакцию, речь или дело? Невозможность ответить на вопрос свидетельствует о драматической особенности диалога. В драме и движение говорит, т.е. имеет значение (Steiner 2010).

5. Анализ романа *Братья Карамазовы*

5.1. Неожиданные сцены

До сих пор мы обсуждали примечания исследователей к драматическим элементам, находящимся в романе *Братья Карамазовы*, и к связи трагедии с идеями Достоевского, вынесенными в романе. Сейчас приходим к анализу примеров из самого произведения. Частые повороты и сцены скандалов заставляют наших героев постоянно сталкиваться со своими эмоциями, что доводит до частых драматических и драматичных конфликтов. Что касается структуры, роман состоит из частей, книг и глав. В каждой книге обсуждается проблема через главы в этой книге. Многие из глав кончаются каким-то неожиданным происшествием:

– То есть вы их прикладываете к нам и в нас видите социалистов? – прямо и без обиняков спросил отец Паисий. Но прежде чем Петр Александрович сообразил дать ответ, отворилась дверь и вошел столь опоздавший Дмитрий Федорович. Его и вправду как бы перестали ждать, и внезапное появление его произвело в первый момент даже некоторое удивление (Достоевский 2007: 48).

После того, как рассказчик объяснил нам причину ненависти между отцом и Дмитрием, они согласились встретиться у отца Зосимы, вместе с Иваном, Алешей, Петром Александровичем Миусовым и его дальним родственником. Это свидание важное, потому что конфликт Федора Павловича и Дмитрия очень глубокий, но все-таки они согласились встретиться и послушать друг друга. Но Дмитрий опаздывает и все уже забыли про его, как вдруг он появляется. Может быть, что это появление не так неожиданное, как некоторые события в романе, но поскольку происходит в самом начале, событие задает тон роману. Самое появление Дмитрия рассказчик определил, как «внезапное», и мы будем видеть, что слова, относящиеся на время очень важные в данном романе.

И вот вдруг в это самое мгновение раздался в сенях страшный шум и гром, послышались неистовые крики, дверь распахнулась и в залу влетел Дмитрий Федорович. Старик бросился к Ивану в испуге:

– Убьет, убьет! Не давай меня, не давай! – выкрикивал он, вцепившись в полу сюртука Ивана Федоровича (там же: 96).

Снова надо обратить внимание на слова «вдруг» и «в это самое мгновение». Рассказчик ими подчеркивает неожиданность поступка Дмитрия. В предыдущем примере его ожидали, так что неожиданность не была так сильная, как в данном примере. Интересное, что, прежде чем Дмитрий влетел в дом Федора Павловича, уже происходила драматическая сцена. Федор Павлович рассказывал Алеше и Иване об их матери и о ее припадке. В течение рассказа Федора Павловича, с Алешей произошло то же самое, что и с его матерью. Прежде чем справились со ситуацией, влетел Дмитрий. В течение романа рассказчик часто не допускает персонажам совсем справиться со своими чувствами, потому что напряженные события следуют быстро один за другим. Таким образом получается атмосфера кошмара и быстроты.

Рассказчик иногда прекращал напряженные ситуации, чтобы перенести их в гораздо большую драматическую сцену. В следующем примере Ракитин и Алеша разговаривают в монастыре, идя на обед. Но когда они пришли, заметили, что произошел скандал. Этот скандал тема следующей главы, но его представление вынесено неожиданно, через глаза Ракитина. Через диалог открывается действие.

Ну вот и дошли. Ступай-ка на кухню лучше. Ай! что тут такое, что это? Аль опоздали? Да не могли же они так скоро отобедать? Аль тут опять что Карамазовы напрокудили? Наверно так. Вот и батюшка твой, и Иван Федорович за ним. Это они от игумена вырвались. Вон отец Исидор с крыльца кричит им что-то вослед. Да и батюшка твой кричит и руками махает, верно бранится. Ба, да вон и Миусов в коляске уехал, видишь, едет. Вот и Максимов-помещик бежит – да тут скандал; значит, не было обеда! Уж не прибили ли они игумена? Али их, пожалуй, прибили? Вот бы стоило!.. Ракитин восклицал не напрасно.

Скандал действительно произошел, неслыханный и неожиданный. Все произошло «по вдохновению» (там же: 59).

Сам рассказчик указывает на неожиданные, иногда комические сцены. Приводим пример того самого скандала.

Алеша остановился как вкопанный, молча и внимательно наблюдая сцену. Федор Павлович между тем влез в коляску, а за ним, даже и не оборотившись к Алеше проститься, молча и угрюмо стал было влезать Иван Федорович. *Но тут произошла еще одна паясническая и невероятная почти сцена, восполнившая эпизод.* Вдруг у подножки коляски появился помещик Максимов. Он прибежал запыхавшись, чтобы не опоздать. Ракитин и Алеша видели, как он бежал. Он так спешил, что в нетерпении занес уже ногу на ступеньку, на которой еще стояла левая нога Ивана Федоровича, и, схватившись за кузов, стал было подпрыгивать в коляску.

– И я, и я с вами! – выкрикивал он, подпрыгивая, смеясь мелким веселым смешком, с блаженством в лице и на все готовый, – возьмите и меня! (там же: 63, курсив мой, А. Ф.).

Манфред Пфистер (Manfred Pfister) в книге *Драма* утверждает, что технику изменения трагических и комических последовательностей использовал Шекспир для эмоционального освобождения. Кроме того, внезапный поворот к комедии контрастировал с трагедией и тем самым подчеркивал ее (Pfister 1998: 313-314). Комическая сцена происходит и в разговоре Дмитрия с Хохлаковой. Дмитрий у госпожи Хохлаковой просит три тысячи рублей, и думает, что она дает ему деньги, но внезапно понимает, что ошибся.

– Но позвольте же и мне, – завопил вдруг Митя, – в последний раз умоляю вас, скажите, могу я получить от вас сегодня эту обещанную сумму? Если же нет, то когда именно мне явиться за ней?

– Какую сумму, Дмитрий Федорович?

– Обещанные вами три тысячи... которые вы так великодушно...

– Три тысячи? Это рублей? Ох нет, у меня нет трех тысяч, – с каким-то спокойным удивлением произнесла госпожа Хохлакова. Митя обомлел...

– Как же вы... сейчас... вы сказали... вы выразились даже, что они все равно как у меня в кармане...

– Ох нет, вы меня не так поняли, Дмитрий Федорович. Если так, то вы не поняли меня. Я говорила про прииски... Правда, я вам обещала больше, бесконечно больше, чем три тысячи, я теперь все припоминаю, но я имела в виду одни прииски (Достоевский 2007: 257).

Дмитрий находится в отчаянии. Ему сильно нужны деньги. После ответа госпожи Хохлаковой у него нет надежды. После короткого перерыва и комического интервала, снова

следит трагедия. Дмитрий начинает плакать, но у него нет времени справляться со своими чувствами, потому что сразу после уезда из дома Хохлаковой встречает старушку, которая прислуживает Кузьмы Кузьмичу, у которого находится Грушенька. Но, она ему сообщает, что Грушенька ушла и Дмитрий в безумии бежит к ее дому. Узнав, что Грушеньки ни там нет, он спешит к отцу. Встреча Дмитрия и старушки очень неожиданная и роковая.

Сцены скандала не существуют только в конце глав. Мы уже привели примеры сцен из монастыря. Но, надо подчеркнуть одну ситуацию, которая вызывает сильное впечатление и становится пиком встречи отца и его сыновей. Федор и Дмитрий ссорятся, и Федор Павлович начинает обижать всех вокруг него. И тогда одна ситуация прерывает скандал.

Но вся эта дошедшая до безобразия сцена прекратилась самым неожиданным образом. Вдруг поднялся с места старец. Совсем почти потерявшийся от страха за него и за всех, Алеша успел, однако, поддержать его за руку. Старец шагнул по направлению к Дмитрию Федоровичу и, дойдя до него вплоть, опустился пред ним на колени. Алеша подумал было, что он упал от бессилия, но это было не то. Став на колени, старец поклонился Дмитрию Федоровичу в ноги полным, отчетливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли. Алеша был так изумлен, что даже не успел поддержать его, когда тот поднимался. Слабая улыбка чуть-чуть блестела на его губах.

– Простите! Простите все! – проговорил он, откланиваясь на все стороны своим гостям.

Дмитрий Федорович стоял несколько мгновений как пораженный: ему поклон в ноги – что такое? Наконец вдруг вскрикнул: «О Боже!» – и, закрыв руками лицо, бросился вон из комнаты. За ним повалили гурьбой и все гости, от смущения даже не простясь и не откланившись хозяину. Одни только иеромонахи опять подошли под благословение (там же: 53).

Неожиданность ситуации подчеркивается словами «вдруг», «неожиданно» и «несколько мгновений». Поражает образ слабого, больного старца, который полностью поклоняется. Его поклон описан подробно. Он открывается перед нами, как сцена в театре. Старец, который с трудом двигается опустился на колени и поклонился до пола, что само по себе удивляет. Церковь имеет строгие правила, когда речь идет о поклонах. Падением на колени люди свидетельствуют о том, что они грешны. Поклон совершается перед Богом. Многие критики обсуждали великий поклон Зосимы и определяли его, как поклон большим

искушению внутри Дмитрия. В любом случае, поклон потрясает всех. После этой сцены, Алеша испытывал ужасное впечатление, которое не оставляло его в течение всего романа. После скандала у дома Федора Павловича, Алеша идет к Катерине Ивановной и у нее встречает Грушеньку. Катерина Ивановна, желая спасти Дмитрия, встретила со Грушенькой и Грушенька ей сказала, что не выйдет за Дмитрия, а что ожидает офицера, которого действительно любит. Катерина Ивановна в восторге целует ее руки, и потом происходит еще одна сцена:

– Эх, барышня, какая вы предо мной добрая, благородная выходите. Вот вы теперь, пожалуй, меня, этакую дуру, и разлюбите за мой характер. Дайте мне вашу милую ручку, ангел-барышня, – нежно попросила она и как бы с благоговением взяла ручку Катерины Ивановны. [...]

Она тихо понесла эту ручку к губам своим, правда, с странною целью: «сквитаться» поцелуями. Катерина Ивановна не отняла руки: она с робкою надеждой выслушала последнее, хотя тоже очень странно выраженное обещание Грушеньки «рабски» угодить ей; она напряженно смотрела ей в глаза: она видела в этих глазах все то же простодушное, доверчивое выражение, все ту же ясную веселость... «Она, может быть, слишком наивна!» – промелькнуло надеждой в сердце Катерины Ивановны. Грушенька меж тем как бы в восхищении от «милрой ручки» медленно поднимала ее к губам своим. Но у самых губ она вдруг ручку задержала на два, на три мгновения, как бы раздумывая о чем-то.

– А знаете что, ангел-барышня, – вдруг протянула она самым уже нежным и слащавейшим голоском, – знаете что, возьму я да вашу ручку и не поцелую. – И она засмеялась маленьким развеселым смешком.

– Как хотите... Что с вами? – вздрогнула вдруг Катерина Ивановна.

– А так и оставайтесь с тем на память, что выто у меня ручку целовали, а я у вас нет. – Что-то сверкнуло вдруг в ее глазах. Она ужасно пристально глядела на Катерину Ивановну.

– Наглая! – проговорила вдруг Катерина Ивановна, как бы вдруг что-то поняв, вся вспыхнула и вскочила с места. Не спеша поднялась и Грушенька.

– Так я и Мите сейчас перескажу, как вы мне целовали ручку, а я-то у вас совсем нет. А уж как он будет смеяться!

– Мерзавка, вон! (там же: 104-105)

Отношение этих двух женщин с Дмитрием является причиной всех остальных конфликтов в романе. Поэтому очень удивляет их свидание. Алеша, который находится вместе с ними был рад, потому что они договорились и верит, что драма окончится. Но Грушенька, как и Дмитрий, оказывается импульсивной и своим поступком только углубляет уже напряженную ситуацию. Кроме их экспрессивного диалога, надо обратить внимание и на их реакции. Рассказчик не указывает только на их жесты, а и на их голос, на их глаза. Сначала Катерина говорит нежно, как и Грушенька. Даже тишина, когда Грушенька поднимает руку Катерины напряжена. Рассказчик строит напряжение и отказ Грушеньки от руки Катерины Ивановной является пиком драматичной встречи. Мнение Катерины Ивановной, что Грушенька наивна покажется точным для Катерины, что вызовет ее реакцию. Снова перед нами открывается театральная сцена.

Сцена скандала также происходит после смерти старца Зосимы. Все ожидали чудеса, когда он умер, но, его тело начало пахнуть и люди удивились и воспринимали это, как доказательство о его ложной святости.

Упомянул я тоже, что отец Паисий, твердо и незыблемо стоявший и читавший над гробом, хотя и не мог слышать и видеть, что происходило вне кельи, но в сердце своем все главное безошибочно предугадал, ибо знал среду свою насквозь. Смущен же не был, а ожидал всего, что еще могло произойти, без страха, пронзающим взглядом следя за будущим исходом волнения, уже представлявшимся умственному взору его. Как вдруг необычайный и уже явно нарушавший благочиние шум в сенях поразил слух его. Дверь отворилась настежь, и на пороге показался отец Ферапонт. За ним, как примечалось, и даже ясно было видно из кельи, столпилось внизу у крылечка много монахов, сопровождавших его, а между ними и светских. Сопровождавшие, однако, не вошли и на крылечко не поднялись, но, остановясь, ждали, что скажет и сделает отец Ферапонт далее, ибо предчувствовали они, и даже с некоторым страхом, несмотря на все дерзновение свое, что пришел он недаром. Остановясь на пороге, отец Ферапонт воздел руки, и из-под правой руки его выглянули острые и любопытные глазки обдорского гостя, единого не утерпевшего и взбежавшего вослед отцу Ферапонту по лесенке из-за превеликого своего любопытства. Прочие же, кроме него, только что с шумом отворилась настежь дверь, напротив, потеснились еще более назад от внезапного страха. Подняв руки горе, отец Ферапонт вдруг завопил:

– Извергая извергну! – и тотчас же начал, обращаясь во все четыре стороны попеременно, крестить стены и все четыре угла кельи рукой.

[...]

– Сатана, изыди, сатана, изыди! – повторял он с каждым крестом (там же: 221-222).

Закрытые пространства в романе обеспечивают персонажам парадный вход. Часто прежде скандалов, персонажи влетают в комнаты и таким образом обозначают, что произойдет что-то возмутительное. Так произошло и в этом примере. Скандал уже ожидается, отец Паисий предчувствует неприятности, понимает, что люди любят разрушать своих героев. И тогда приходит персонаж, иначе считавший сумасшедшим тем самыми людьми, которые сейчас следуют за ним, ожидающими чего-то скандального. Обратим внимание на построение сцены. Рассказчик раскрывает все подробности, с момента входа отца Ферапонта до его обращения и скандального поведения. Чувствуется напряжение в остановке сопровождавших, через их любопытные глаза мы вместе с ними ожидаем следующего поступка. В коротком вводном предложении в сцену: «Подняв руки горе, отец Ферапонт вдруг завопил» подчеркивается одновременность, снова рассказчик повторяет слово «вдруг» и снова рассказчик обращает внимание на голос говорящего, на его громкость. Аллитерация, т.е. подчеркивание глагола *извергнуть* в фразе «Извергая извергну» усиливает абсурдность ситуации. Повторение происходит и в следующем примере из того самого скандала, где экспрессивная речь сопровождается описанием крещения комнаты отцом Ферапонтом и вызывает глубокое впечатление.

В следующем примере Алеша отдает деньги штабс-капитану, которого избил Митя. В начале, штабс-капитан рад принимать деньги, потому что они ему нужны. Но, когда Алеша дает ему и свои деньги, штабс-капитан начинает чувствовать себя оскорбленным. Мы следим за его сменой настроений и в конце происходит неожиданная ситуация.

– Достанет, достанет! – воскликнул Алеша, – Катерина Ивановна вам пришлет еще, сколько угодно, и знаете ли, у меня тоже есть деньги, возьмите сколько вам надо, как от брата, как от друга, потом отдадите... (Вы разбогатеете, разбогатеете!) И знаете, что никогда вы ничего лучше даже и придумать не в состоянии, как этот переезд в другую губернию! В этом ваше спасение, а главное, для вашего мальчика – и знаете, поскорее бы, до зимы бы, до холодов, и написали бы нам оттуда, и остались бы мы братьями... Нет, это не мечта!

Алеша хотел было обнять его, до того он был доволен. Но, взглянув на него, он вдруг остановился: тот стоял, вытянув шею, вытянув губы, с иступленным и побледневшим

лицом и что-то шептал губами, как будто желая что-то выговорить; звуков не было, а он все шептал губами, было как-то странно.

– Чего вы! – вздрогнул вдруг отчего-то Алеша.

– Алексей Федорович... я... вы... – бормотал и срывался штабс-капитан, странно и дико смотря на него в упор с видом решившегося полететь с горы, и в то же время губами как бы и улыбаясь, – я-с... вы-с... А не хотите ли, я вам один фокусик сейчас покажу-с! – вдруг прошептал он быстрым, твердым шепотом, речь уже не срывалась более.

– Какой фокусик?

– Фокусик, фокус-покус такой, – все шептал штабс-капитан; рот его скривился на левую сторону, левый глаз прищурился, он, не отрываясь, все смотрел на Алешу, точно приковался к нему.

– Да что с вами, какой фокус? – прокричал тот уж совсем в испуге.

– А вот какой, глядите! – взвизгнул вдруг штабс-капитан.

И, показав ему обе радужные кредитки, которые все время, в продолжение всего разговора, держал обе вместе за уголок большим и указательным пальцами правой руки, он вдруг с каким-то остервенением схватил их, смял и крепко зажал в кулаке правой руки.

– Видели-с, видели-с! – взвизгнул он Алеше, бледный и исступленный, и вдруг, подняв вверх кулак, со всего размаху бросил обе смятые кредитки на песок, – видели-с? – взвизгнул он опять, показывая на них пальцем, – ну так вот же-с!..

И вдруг, подняв правую ногу, он с дикою злобой бросился их топтать каблуком, восклицая и задыхаясь с каждым ударом ноги.

– Вот ваши деньги-с! Вот ваши деньги-с! Вот ваши деньги-с! Вот ваши деньги-с! – Вдруг он отскочил назад и выпрямился пред Алешей. Весь вид его изобразил собой неизъяснимую гордость.

– Доложите пославшим вас, что мочалка чести своей не продает-с! – вскричал он, простирая на воздух руку. Затем быстро повернулся и бросился бежать; но он не пробежал и пяти шагов, как, весь повернувшись опять, вдруг сделал Алеше ручкой. Но и опять, не пробежав пяти шагов, он в последний уже раз обернулся, на этот раз без искривленного смеха в лице, а напротив, все оно сотрясалось слезами (там же: 143).

В начале разговора Алеша и штабс-капитан они радуются. Но, Алеша чувствует, что тон диалога изменился, в доказательство чего рассказчик приводит подробное описание лица штабс-капитана, точно, как режиссерские ремарки: «вытянув губы, с испуганным и побледневшим лицом и что-то шептал губами». Алеша удивляется, а изменение штабс-

капитана раскрывается и в его речи, где многоточия свидетельствуют о том, что он передумывается и еще точно не знает, что сделает. Интересное очень подробное определение его шепота: «прошептал он быстрым, твердым шепотом». Рассказчик полностью представляет перемену штабс-капитана. Заставляет нас обратить внимание и на его лицо, и на его речь, и на его голос. Эти два персонажа раскрываются перед нами, как в театре. Даже существует контраст между речью штабс-капитана и его лица, он шепотом отдает спокойствие, но его лицо, которое кривится, свидетельствует о его расстройстве. Известен момент, когда он стал уверенным в свое решение, потому что он начинает взвизгивать. Совершенный вид этого глагола повторяется три раза в определении голоса штабс-капитана, значит, что кроме повторения слов, громкость его голоса также свидетельствует о его истерике в тот момент. Сильная эмоциональная напряженность всех персонажей испытывается и в последнем предложении примера из романа: «не пробежав пяти шагов, он в последний уже раз обернулся, на этот раз без искривленного смеха в лице, а напротив, все оно сотрясалось слезами». В *Братьях Карамазовых* нет пощаженных, все персонажи сталкиваются со событиями, которые в них вызывают сильные эмоции.

5.2. Время в романе

Описанные события в предыдущих примерах следуют один за другим, усиливают атмосферу напряженности и сжимают время. Кажется, что все происходит почти непрерывно, одновременно. Стремление к быстрой очевидности в том, что прошлое героев неважно, если не влияет на настоящее время. Рассказчик описывает прошлое персонажей, чтобы объяснить их поводы и ввести будущие конфликты. Нужно указать на то, что прошлое героев на самом деле мы узнаем тоже из бесед персонажей:

– Теперь, – сказал Алеша, – я первую половину этого дела знаю.

– Первую половину ты понимаешь: это драма, и произошла она там. Вторая же половина есть трагедия, и произойдет она здесь (там же: 80).

Причина конфликта Катерины Ивановной и Дмитрия раскрывается в разговоре Дмитрия с Алешей. Прошлое главных героев рассказчик привел в самом начале романа, чтобы их «биографии» не мешали сюжету. Во второй книге «начинается» сюжет.

Выдался прекрасный, теплый и ясный день. Был конец августа. Свидание со старцем условлено было сейчас после поздней обедни, примерно к половине двенадцатого. Наши посетители монастыря к обедне, однако, не пожаловали, а приехали ровно к шапочному разбору (там же: 26).

Мы уже упомянули, что действия следуют один за другим, без больших перерывов. Рассказчик представляет настоящее время, которое характерно для драматических произведений. Нужно обратить внимание и на то, что в драме все сцены связаны с главным сюжетом. Так и в романе *Братья Карамазовы*. Все разговоры, скандалы и истории персонажей связаны между собой. Чаще всего, они связываются через диалог. Рассказчик не приводит объяснения для читателей, а допускает читателю увидеть причинно-следственную связь событий через диалог. Такая причинная обусловленность характерна для драм. Три разговора Ивана со Смердяковым следуют друг за другом, и Иван через беседу со Смердяковым увидит свою роль в убийстве Федора Павловича. Кульминация внутреннего конфликта Ивана происходит после этих разговоров, когда Иван в своей галлюцинации видит черта. Черт и Иван обсуждают все идеи Ивана, которые он раньше обсуждал с другими персонажами. Опять через диалог узнаем о прошлом наших героев, потому что черт Ивану говорит о поемах, выдуманном Иваном, а которые важные для их настоящего спора.

– Я тебя поймал! – вскричал Иван с какою-то почти детскою радостью, как бы уже окончательно что-то припомнив, – этот анекдот о квадриллионе лет – это я сам сочинил! Мне было тогда семнадцать лет, я был в гимназии... я этот анекдот тогда сочинил и рассказал одному товарищу, фамилия его Коровкин, это было в Москве... Анекдот этот так характерен, что я не мог его ниоткуда взять. Я его было забыл... но он мне припомнился теперь бессознательно – мне самому, а не ты рассказал! Как тысячи вещей припоминаются иногда бессознательно, даже когда казнить везут... во сне припомнился. Вот ты и есть этот сон! Ты сон и не существуешь! (там же: 426)

Анекдоты, которые приводит черт Ивану важные, потому что Иван начинает понимать, что речь идет о его личных анекдотах и он понимает, что черт представление самого Ивана. Услышав свои идеи через рот черта, личность Ивана находится в кризисе, и он в сильной борьбе с собой. Так что его прошлое влияет на его настоящий конфликт.

Единство времени важно для Достоевского, потому что он может в коротком промежутке времени сопоставить много людей. В сценах, где существует много лиц, можно сопоставить разные идеи на одном и том же месте и в короткое время. В таких сценах подчеркивается напряженность, потому что все совершается в настоящем времени и события и конфликты следуют быстро, друг за другом. Петр Бицилли, исследователь, который занимался внутренней формой романов Достоевского, и В. Террас, упоминают частоту употреблений слов, как «вдруг» и «внезапно» Достоевским. Террас утверждает, что использование таких слов еще одна черта неожиданности, «где свободные люди внезапно принимают свои собственные решения» (Terras 2002: 89). Пример сцен, где подчеркивается единство времени встреча у отца Зосимы, которую мы уже упомянули, другой пример события на суде, потом встреча Катерины и Грушеньки в тюрьме Дмитрия, как и встреча у дома Федора Павловича.

Внутренняя борьба героев Достоевского отражается на их здоровье. Иван в следующем примере является в невозможности справиться со своей роли в убийстве отца вследствие чего начинает бредить. Он является свидетелем на суде, но после его галлюцинации черта он расстроен.

– То-то и есть, что не имею свидетелей. Собака Смердяков не пришлет с того света вам показание... в пакете. Вам бы все пакетов, довольно и одного. Нет у меня свидетелей... Кроме только разве одного, – задумчиво усмехнулся он.

– Кто ваш свидетель?

– С хвостом, ваше превосходительство, не по форме будет! *Le diable n'existe point!* Не обращайтесь внимания, дрянной, мелкий черт, – прибавил он, вдруг перестав смеяться и как бы конфиденциально, – он, наверно, здесь где-нибудь, вот под этим столом с вещественными доказательствами, где ж ему сидеть, как не там? Видите, слушайте меня: я ему сказал: не хочу молчать, а он про геологический переворот... глупости! Ну, освободите же изверга... он гимн запел, это потому, что ему легко! Все равно что пьяная каналья

загорланит, как «поехал Ванька в Питер», а я за две секунды радости отдал бы квадриллион квадриллионов. Не знаете вы меня! О, как это все у вас глупо! Ну, берите же меня вместо него! Для чего же nibудь я пришел... Отчего, отчего это все, что ни есть, так глупо!..

И он опять стал медленно и как бы в задумчивости оглядывать залу. Но уже все заволновалось. Алеша кинулся было к нему со своего места, но судебный пристав уже схватил Ивана Федоровича за руку.

– Это что еще такое? – вскричал тот, вглядываясь в упор в лицо пристава, и вдруг, схватив его за плечи, яростно ударил об пол. Но стража уже подроспела, его схватили, и тут он завопил неистовым воплем. И все время, пока его уносили, он вопил и выкрикивал что-то несвязное.

Поднялась суматоха. Я не упомяну всего в порядке, сам был взволнован и не мог уследить. Знаю только, что потом, когда уже все успокоилось и все поняли, в чем дело, судебному приставу таки досталось, хотя он и основательно объяснил начальству, что свидетель был все время здоров, что его видел доктор, когда час пред тем с ним сделалась легкая дурнота, но что до входа в залу он все говорил связно, так что предвидеть было ничего невозможно; что он сам, напротив, настаивал и непременно хотел дать показание. Но прежде чем хоть сколько-нибудь успокоились и пришли в себя, сейчас же вслед за этою сценой разразилась и другая: с Катериной Ивановной сделалась истерика. Она, громко взвизгивая, зарыдала, но не хотела уйти, рвалась, молила, чтоб ее не уводили, и вдруг закричала председателю:

– Я должна сообщить еще одно показание, немедленно... немедленно!.. Вот бумага, письмо... возьмите, прочтите скорее, скорее! Это письмо этого изверга, вот этого, этого! – она указывала на Митю. – Это он убил отца, вы увидите сейчас, он мне пишет, как он убьет отца! А тот больной, больной, тот в белой горячке! Я уже три дня вижу, что он в горячке! (там же: 453-454).

Происходит сцена скандала. Внутренний конфликт Ивана вызвал реакцию Катерины, которая решительно обвиняет Дмитрия в убийстве Федора Павловича. Из-за того, что все персонажи вместе, возможно их сопоставить и представить, как персонажи влияют друг на друга. Когда речь идет о отношении Ивана и Катерины Ивановной, многие персонажи вокруг их раздумывали о их чувствах, но они не хотели признаваться в своих чувствах, потому что и один и другой имели в виду Дмитрия. Но, когда Катерина Ивановна увидела в каком состоянии находится Иван, вдруг понимает, что ей он важнее Дмитрия. Рассказчик

пользуется неожиданными ситуациями, потому что они лучше всех остальных освидетельствуют достоверные реакции и эмоции персонажей.

В следующем примере, когда прокурор допрашивает Дмитрия, кроме использования слов «вдруг» и «мгновение», быстрота постигается перечислением глаголов. В одном предложении даже пять глаголов указывают на то, что делает Дмитрий.

Проговорив это, Митя стал вдруг чрезвычайно грустен. Уже давно постепенно с ответами на вопросы следователя он становился все мрачнее и мрачнее. И *вдруг* как раз *в это мгновение* разразилась опять *неожиданная* сцена.

[...]

Грушенька *плакала*, и вот *вдруг*, когда горе уж слишком подступило к душе ее, она *вскочила*, *всплеснула* руками и, *прокричав* громким воплем: «Горе мое, горе!», *бросилась* вон из комнаты к нему, к своему Мите, и так *неожиданно*, что ее никто не успел остановить. Митя же, *заслышав* вопль ее, так и *задрожал*, *вскочил*, *завопил* и стремглав *бросился* к ней навстречу, как бы не помня себя. Но им опять сойтись не дали, хотя они уже увидели друг друга. Его крепко схватили за руки: он *бился*, *рвался*, понадобилось троих или четверых, чтобы удержать его. Схватили и ее, и он видел, как она с криком простирала к нему руки, когда ее увлекали. Когда кончилась сцена, он опомнился опять на прежнем месте, за столом, против следователя, и выкрикивал, обращаясь к ним:

– Что вам в ней? Зачем вы ее мучаете? Она невинна, невинна!.. (Достоевский 2007: 306, курсив мой, А. Ф.)

Интересно, что сам рассказчик придает особое значение тому, что произошла еще одна неожиданная сцена. Неожиданность выражается наречиями и словами в курсиве, где снова мы видим, как часто рассказчик использует слово «вдруг». Одновременность выражается повторением много глаголов, определявших действия Дмитрия и Грушеньки. Рассказчик употреблением глаголов в курсиве подчеркивает, как сильно хотели обниматься Дмитрий и Грушенька. Громкий вопль Грушеньки также важен в описанной ситуации. Через глаголы движения чувствуется одновременность, но и трагедия этих двух персонажей, которые после обвинения Дмитрия понимали сколько любят друг друга.

На суде, когда провозгласили Дмитрия виноватым, снова подчеркивается единство времени и быстрота протекания действий. Рассказчик описывает реакции присутщих людей и перед

нами открывается театральная сцена, которой контрастирует первоначальное смущение и тишина в зале.

Этого уж никто не ожидал, в снисхождении-то по крайней мере почти все были уверены. Мертвая тишина залы не прерывалась, буквально как бы все окаменели – и жаждавшие осуждения, и жаждавшие оправдания. Но это только в первые минуты. Затем поднялся страшный хаос. Из мужской публики много оказалось очень довольных. Иные так даже потирали руки, не скрывая своей радости. Недовольные были как бы подавлены, пожимали плечами, шептались, но как будто все еще не сообразившись. Но, Боже мой, что случилось с нашими дамами! Я думал, что они сделают бунт. Сначала они как бы не верили ушам своим. И вдруг, на всю залу, послышались восклицания: «Да что это такое? Это еще что такое?» Они повскакали с мест своих. Им, верно, казалось, что все это сейчас же можно опять переменить и переделать. В это мгновение вдруг поднялся Митя и каким-то раздирающим воплем прокричал, простирая пред собой руки:

– Клянусь Богом и Страшным судом его, в крови отца моего не виновен! Катя, прощаю тебе! Братья, други, пощадите другую!

Он не договорил и зарыдал на всю залу, в голос, страшно, каким-то не своим, а новым, неожиданным каким-то голосом, который бог знает откуда вдруг у него явился. На хорах, наверху, в самом заднем углу раздался пронзительный женский вопль: это была Грушенька. Она умолила кого-то еще давеча, и ее вновь пропустили в залу еще пред началом судебных прений. Митю увели. Произнесение приговора было отложено до завтра. Вся зала поднялась в суматохе [...] (там же: 496-497).

Рассказчик описывает реакции довольных и недовольных вердиктом. Описание людей в зале театрально. Перед нами раскрывается много людей со своими отдельными реакциями. Некоторые потирают руки, некоторые пожимают плечами. Одновременность подчеркнута при описании жестов дам. Они восклицали, «повскакали с мест своих». Снова словом «вдруг», а особенно выражением «в это мгновение вдруг» рассказчик особо отмечает внезапность и настоящее время. Также присуща и экспрессивная речь в обращении и просьбам Мити. Кроме физических реакций, указывается и на то, какой был голос Мити и Грушеньки. В то время как вопль Дмитрия раздирающий, вопль Грушеньки пронзительный. В следующем примере, когда Катерина посещает Дмитрия в тюрьме, обращаем внимание на очень подробное описание их встречи и количество глаголов движения и глаголов,

указывавших на их реакции. Хотя никто не говорит, сцена очень сильная. Их действия следуют один за другим, быстро. Нерешительность Катерины выражена в ее задержке, в ее взгляде: «она приостановилась, [...] взглядом озирая Митю». Но описание лица Дмитрия и то, что он протянул к ей руки заставило Катерину броситься к нему. Тогда глаголами движения, которые в курсиве, выделена быстрота протекания времени. Наречия в курсиве также свидетельствуют о быстроте и о усилению настоящего времени.

– Вот она! – воскликнул Алеша.

В этот миг на пороге вдруг появилась Катя. На мгновение она приостановилась, каким-то потерянным взглядом озирая Митю. Тот стремительно вскочил на ноги, лицо его выразило испуг, он побледнел, но тотчас же робкая, просящая улыбка замелькала на его губах, и он вдруг, неудержимо, протянул к Кате обе руки. Завидев это, та стремительно к нему бросилась. Она схватила его за руки и почти силой усадила на постель, сама села подле и, все не выпуская рук его, крепко, судорожно сжимала их. Несколько раз оба порывались что-то сказать, но останавливались и опять молча, пристально, как бы приковавшись, с странной улыбкой смотрели друг на друга; так прошло минуты две (там же: 503, курсив мой, А. Ф.).

В следующем примере, когда рассказчик описывает приезд Грушеньки, опять использует слова «вдруг» и «внезапно». Напряженность в сцене ощутима.

– Пусти меня, – прошептала она, – я еще приду, теперь тяжело!..

Она *поднялась* было с места, но *вдруг* громко *вскрикнула* и *отшатнулась* назад. В комнату *внезапно*, хотя и совсем тихо, вошла Грушенька. Никто ее не ожидал. Катя *стремительно шагнула* к дверям, но, поравнявшись с Грушенькой, *вдруг остановилась*, вся *побелела* как мел и тихо, почти шепотом, *простонала* ей:

– Простите меня!

Та посмотрела на нее в упор и, переждав мгновение, ядовитым, отравленным злобой голосом ответила:

– Злы мы, мать, с тобой! Обе злы! Где уж нам простить, тебе да мне? Вот спаси его, и всю жизнь молиться на тебя буду.

– А простить не хочешь! – прокричал Митя Грушеньке, с безумным упреком.

– Будь покойна, спасу его тебе! – *быстро прошептала* Катя и *выбежала* из комнаты (там же: 504, курсив мой, А. Ф.).

При виде Грушеньки, Катерина Ивановна поднялась, вскрикнула и отшатнулась назад, все это вдруг. Настоящее время усиливается наречиями и глаголами в курсиве. Из-за выделенных слов, испытывается быстрота времени. Кроме глаголов движения, снова рассказчик описывает изменение лица персонажей и их тон голоса. Катерина стонет, голос Грушеньки ядовитый, отравленный злобой, в то время как Дмитрий кричит с упреком. Благодаря подробному описанию персонажей, их эмоциональное состояние можно определить, обращая внимание только на их жесты и интонацию их речи.

5.3. Диалог и жесты

Кроме подчерка настоящего времени, Достоевский использует еще один драматический элемент. Ему важнее диалог, чем повествовательная часть. Иногда через диалог мы узнаем, о чем идет речь.

– Что это вы, пистолет заряжаете?

– Пистолет заряжаю.

Митя действительно, раскрыв ящик с пистолетами, отомкнул рожок с порохом и тщательно всыпал и забил заряд. Затем взял пулю и, пред тем как вкатить ее, поднял ее в двух пальцах пред собою над свечкой.

– Чего это вы на пулю смотрите? – с беспокойным любопытством следил Петр Ильич.

– Так. Воображение. Вот если бы ты вздумал эту пулю всадить себе в мозг, то, заряжая пистолет, посмотрел бы на нее или нет? (Достоевский 2007: 265).

Пфистер упоминает, что диалог в драматических произведениях отличается от нормативного диалога, потому что его функция способствовать действию. У него встретим угрозы, намерения, говорящий побуждает слушающих к каким-либо действиям (апеллятивная функция). Такой диалог встретим в следующем примере:

– Митя! А вдруг Грушенька придет сегодня... не сегодня, так завтра аль послезавтра?

– Грушенька? Подсматрю, ворвусь и помешаю...

– А если...

- А коль если, *так убью*. Так не переживу.
- Кого убьешь?
- Старика. Ее не убью (Достоевский 2007: 85, курсив мой, А. Ф.).

Текст также оказывается мультимедийным, путем диалога мы узнаем, что мы видим, что слышим (Pfister 1998: 174). Существует много ремарок, указующих на жесты, мимику, голос и наружность говорящих в моменте эмоционального напряжения. Петр Бицилли утверждает: «В иных местах Достоевский словно разлагает человеческое лицо на отдельные самостоятельные части; намеки на актерскую мимику сочетаются с намеками на гримировку – или заменяются последними» (Бицилли 2004: 8). В следующей цитате обратим внимание на подробность в описании лица Грушеньки:

Грушенька в самом деле выпила залпом еще стакан шампанского и очень вдруг охмелела. Она уселась в кресле, на прежнем месте, с блаженною улыбкой. Щеки ее запылали, губы разгорелись, сверкавшие глаза посоловели, страстный взгляд манил» (Достоевский 2007: 291).

В следующем примере рассказчик подчеркивает голос Федора Павловича, определяет его как несвойственный ему. Федор Павлович даже топает обеими ногами и в комбинации его жеста и его голоса раскрывается его расстройство. Истерика Федора Павловича раскрывается и в другой цитате. Снова рассказчик выделяет его голос и описывает его речь через ремарки. В то время как говорит, он задыхается и брызгает слюной. Персонаж полностью открывается перед нами, мы можем представить себе его, как в театре. Рассказчик часто подробно описывает жесты и мимику Федора Павловича, и его голос, чтобы подчеркнуть его неискренность и низость.

– Дмитрий Федорович! – завопил вдруг каким-то не своим голосом Федор Павлович, – если бы только вы не мой сын, то я в ту же минуту вызвал бы вас на дуэль... на пистолетах, на расстоянии трех шагов... через платок! через платок! – кончил он, топя обеими ногами.

[...]

На дуэль! – завопил опять старикашка, задыхаясь и брызгая с каждым словом слюной (Достоевский 2007: 52).

– Подсудимый, признаете ли вы себя виновным?

Митя вдруг встал с места:

– Признаю себя виновным в пьянстве и разврате, – воскликнул он каким-то опять-таки неожиданным, почти исступленным голосом, – в лени и в дебоширстве (там же: 437).

[...]

– О, чтобы черт!.. – взревел вдруг Митя и изо всех сил ударил кулаком по столу (там же: 257).

Глагол «взревел» передает отчаяние Дмитрия, его голос важен в определении его состояния. Его отказ от убийства отца еще подчеркнуть его жестом, ударом кулаком по столу. В репликах рассказчик передает состояние ума своих героев не только через их слова, а через свои ремарки. Лучше, чем использования слов, как «сказал/а» или «ответил/а», рассказчик приводит глаголы, определявшие, что делают персонажи в момент реплики. Благодаря этим глаголам мы можем представить себе действие, описанное в романе. После речи Федора Павловича часто следует описание его поведения. Для речи Федора Павловича также характерны повторения и просьбы, это мы увидим в третьем и четвертом примере. Надо обратить внимание и на то, что в следующих примерах предложения короткие. Таким образом рассказчик особо отмечает настоящее время.

Старик вскочил в испуге. Алеша с самого того времени, как он заговорил о его матери, мало-помалу стал изменяться в лице. Он покраснел, глаза его загорелись, губы вздрогнули... (там же: 95).

[...]

– Держи, держи его! – *завопил он и ринулся* вслед за Дмитрием Федоровичем. Григорий меж тем поднялся с полу, но был еще как бы вне себя. Иван Федорович и Алеша побежали вдогонку за отцом (там же, курсив мой, А. Ф.).

[...]

– Какой такой палец укусил? – *привскочил со стула штабс-капитан*. – Это вам он палец укусил-с? (там же: 135, курсив мой, А. Ф.).

В последнем примере совсем отсутствует описание голоса штабс-капитана, а приказана его физическая реакция. Иногда то, что не сказано, важнее, чем то, что сказано. Молчание, как

и паузы, также очень важное в диалоге. В следующем примере все персонажи молчат, но тишина, а прежде всего жесты, важнее слов. Дмитрий сжимает горло Фени и сразу догадается, где находится Грушенька. В то время как Дмитрий начинает понимать все, мы свидетельствуем страху Фени, которая трепещет, стоя, как замерла. Напряженность ощутительна и прерывается, когда Дмитрий опускается на стул.

Дмитрий Федорович отнял руки, которыми сжимал ей горло. Он стоял перед нею бледный как мертвец и безгласный, но по глазам его было видно, что он все разом понял, все, все разом с полслова понял до последней черточки и обо всем догадался. Не бедной Фене, конечно, было наблюдать в ту секунду, понял он или нет. Она как была, сидя на сундуке, когда он вбежал, так и осталась теперь, вся трепещущая и, выставив перед собою руки, как бы желая защититься, так и замерла в этом положении. Испуганными, расширенными от страха зрачками глаз впиалась она в него неподвижно. А у того как раз к тому обе руки были запачканы в крови. Дорогой, когда бежал, он, должно быть, дотрагивался ими до своего лба, вытирая с лица пот, так что и на лбу, и на правой щеке остались красные пятна размазанной крови. С Феней могла сейчас начаться истерика, старуха же кухарка вскочила и глядела как сумасшедшая, почти потеряв сознание. Дмитрий Федорович простоял с минуту и вдруг машинально опустился возле Фени на стул (Достоевский 2007: 261).

[...]

– Ну-с, – сказал следователь, – вы выхватили оружие и... и что же произошло затем?

– Затем? А затем убил... хватил его в темя и раскроил ему череп... Ведь так, по-вашему, так!

– засверкал он вдруг глазами. Весь потухший было гнев его вдруг поднялся в его душе с необычайною силой.

– По-нашему, – переговорил Николай Парфенович, – ну, а по-вашему?

Митя опустил глаза и долго молчал.

– По-моему, господа, по-моему, вот как было, – тихо заговорил он, – слезы ли чьи, мать ли моя умолила Бога, дух ли светлый облобызал меня в то мгновение – не знаю, но черт был побежден (там же: 312).

В последнем примере Митя раздражен, следовательно, момент молчания является драматическим перерывом, подчеркивающим разницу между сердитой и тихой речью Дмитрия. Во-первых, сарказм Дмитрия является доказательством его гнева. Но после

молчания понимает, что его действительно обвиняют в убийстве и тон его голоса меняется и он начинает серьезно выражаться.

Алексей! Скажи ты мне один, тебе одному поверю: была здесь сейчас она или не была? Я ее сам видел, как она сейчас мимо плетня из переулка в эту сторону проскользнула. Я крикнул, она убежала...

– Клянусь тебе, она здесь не была, и никто здесь не ждал ее вовсе!

– *Но я ее видел... Стало быть, она... Я узнаю сейчас, где она... Прощай, Алексей!*

Езопу теперь о деньгах ни слова, а к Катерине Ивановне сейчас же и непременно: «Кланяться велел, кланяться велел, кланяться! Именно кланяться и раскланяться!» Опиши ей сцену (там же: 97, курсив мой, А. Ф.).

[...]

– Я потому так ждала вас, что от вас от одного могу теперь узнать всю правду – ни от кого больше!

– *Я пришел...* – пробормотал Алеша, путаясь, – *я... он послал меня...*

– А, он послал вас, ну так я и предчувствовала. Теперь все знаю, все! (там же: 101, курсив мой, А. Ф.)

Как и молчание, и многоточие иногда является важным перерывом в речи персонажей. В этих примерах многоточие указывает на невозможность коммуникации вследствие смущенности персонажей. В следующих примерах мы увидим, что многоточие указывает на раздражение или расстройство персонажей. Перерыв в речи расстроенного человека сравниваем с речью его собеседника. Так, как мирные реплики Алеши на речь Ивана подчеркивают расстройство Ивана, так и смущенность Алеши в предыдущем примере подчеркивает уверенность Катерины.

– Ты прикладывал это полотенце к голове? – спросил Алеша.

– Да, и ходил по комнате, час назад... Почему так свечи сгорели? Который час?

– Скоро двенадцать.

– Нет, нет, нет! – вскричал вдруг Иван, – это был не сон! Он был, он тут сидел, вон на том диване. Когда ты стучал в окно, я бросил в него стакан... вот этот... Постой, я и прежде спал, но этот сон не сон. И прежде было. У меня, Алеша, теперь бывают сны... но они не сны, а наяву: я хожу, говорю и вижу... а сплю. Но он тут сидел, он был, вот на этом диване...

Он ужасно глуп, Алеша, ужасно глуп, – засмеялся вдруг Иван и принялся шагать по комнате (там же: 431).

[...]

Запиши сейчас... сейчас... «что схватил с собой пестик, чтобы бежать убить отца моего... Федора Павловича... ударом по голове!» Ну, довольны ли вы теперь, господа? Отвели душу? – проговорил он, уставясь с вызовом на следователя и прокурора (там же: 311).

В то время как многоточие в речи Ивана свидетельствует о его невозможности понимать его встречу с чертом, в другом примере Дмитрию тяжело принимать, что его обвиняют. Он ужасно сердит. Надо обратить внимание на то, что в приведенных примерах некоторые слова повторяются. Иван подчеркивает, что черт не был сон, например. Это качество экспрессивной функции, использованной в драматических произведениях. Повторения указывают на субъективное восприятие действий, на сильную эмоцию. Также, в некоторых случаях указывают на невозможность ясного выражения мыслей, вследствие чего персонажи повторяют слова, чтобы заставляли слушателей их понимать. В речи Федора Павловича часто встречаем повторяющиеся слова:

Алешка, Алешка, каково! Ах ты, *казуист*! Это он был у иезуитов где-нибудь, Иван. Ах ты, иезуит смердящий, да кто же тебя научил? Но только ты *врешь, казуист, врешь, врешь и врешь*. Не плачь, Григорий, мы его сею же минутой разобьем в дым и прах. Ты мне вот что скажи, ослица: пусть ты пред мучителями прав, но ведь ты сам-то в себе все же отрекся от веры своей и сам же говоришь, что в тот же час был *анафема* проклят, а коли раз уж *анафема*, так тебя за эту *анафему* по головке в аду не погладят. Об этом ты как полагаешь, иезуит ты мой прекрасный? (там же: 90, курсив мой, А. Ф.)

[...]

Что говорит Иван? Алеша, милый, единственный сын мой, я *Ивана боюсь*; я *Ивана* больше, чем того, *боюсь*. Я только тебя одного не боюсь...

– Не бойтесь и Ивана, Иван сердится, но он вас защитит.

– Алеша, а тот-то? К Грушеньке побежал! Милый ангел, скажи правду: была давеча Грушенька али нет?

– Никто ее не видал. Это обман, не была!

– Ведь Митька-то на ней *жениться* хочет, *жениться*!

– Она за него не пойдет.

– *Не пойдет, не пойдет, не пойдет, не пойдет, ни за что не пойдет!*.. – радостно так весь и встрепенулся старик, точно ничего ему не могли сказать в эту минуту отраднее. В восхищении он схватил руку Алеши и крепко прижал ее к своему сердцу. Даже слезы засветились в глазах его (там же: 98, курсив мой, А. Ф.).

Речь Федора Павловича часто звучит, как речь ребенка. Он слишком чувствительный и склонен к преувеличениям. Таким способом выражается, что очевиден его эгоцентризм.

5.3.1. Театрально-сценическая лексика

В части о диалоге мы обсуждали, какие слова употребляет рассказчик, чтобы описать действия и реакции персонажей. Мы видели, что, выбранные слова рассказчиком похожи на режиссерские ремарки. Но, как и в предыдущем примере, употребляя слова: «театральный», «сцена», «трагедия», «комедия», «актер», «роль», рассказчик подчеркивает интерес к драматической форме.

Федор Павлович мигом завел в доме целый гарем и самое забубенное пьянство, а в антрактах ездил чуть не по всей губернии и слезно жаловался всем и каждому на покинувшую его Аделаиду Ивановну, причем сообщал такие подробности, которые слишком бы стыдно было сообщать супругу о своей брачной жизни. Главное, ему как будто приятно было и даже льстило разыгрывать пред всеми свою смешную *роль* обиженного супруга и с прикрасами даже расписывать подробности о своей обиде (там же: 9, курсив мой, А. Ф.).

[...]

Вот про этого-то Алексея мне всего труднее говорить теперешним моим предисловным рассказом, прежде чем *вывести его на сцену* в романе (там же: 15, курсив мой, А. Ф.).

[...]

Брат Иван и Миусов приедут из любопытства, может быть самого грубого, а отец его, может быть, для какой-нибудь шутовской и *актерской сцены* (там же: 24, курсив мой, А. Ф.).

[...]

Молчи, Алеша, молчи, милый, хочется мне ручку твою поцеловать, так, из умиления. Эта шельма Грушенька знаток в человеках, она мне говорила однажды, что она когда-нибудь тебя съест. Молчу, молчу! Из мерзостей, с поля, загаженного мухами, перейдем на мою

трагедию, тоже на поле, загаженное мухами, то есть всякою низостью (там же: 77, курсив мой, А. Ф.).

[...]

– Ах, Алексей Федорович, это, конечно, правда, и в полтора года вы тысячу раз с ней поссоритесь и разойдетесь. Но я так несчастна, так несчастна! Пусть это все пустяки, но это меня сразило. *Теперь я как Фамусов в последней сцене, вы Чацкий, она Софья*, и представьте, я нарочно убежала сюда на лестницу, чтобы вас встретить, а ведь и там все роковое произошло на лестнице. Я все слышала, я едва устояла. Так вот где объяснение ужасов всей этой ночи и всех давешних истерик! Дочке любовь, а матери смерть. Ложись в гроб. Теперь второе и самое главное: что это за письмо, которое она вам написала, покажите мне его сейчас, сейчас! (там же: 150, курсив мой, А. Ф.).

[...]

Едем до живого доткнутным! (Я оскорблен до последней степени!) – раскраснелся вдруг маленький пан как рак и живо, в страшном негодовании, как бы не желая больше ничего слушать, вышел из комнаты. За ним, раскачиваясь, последовал и Врублевский, а за ними уж и Митя, сконфуженный и опешенный. Он боялся Грушеньки, он предчувствовал, что пан сейчас раскричится. Так и случилось. Пан вошел в залу и *театрально* встал пред Грушенькой (там же: 284, курсив мой, А. Ф.).

[...]

Он был довольно краток, но обстоятелен. Излагались лишь главнейшие причины, почему привлечен такой-то, почему его должно было предать суду, и так далее. Тем не менее он произвел на меня сильное впечатление. Секретарь прочел четко, звучно, отчетливо. Вся эта *трагедия* как бы вновь появилась пред всеми выпукло, концентрично, освещенная роковым, неумолимым светом (там же: 437, курсив мой, А. Ф.).

Очевидно, что рассказчик сначала определил Федора Павловича, как актера. Рассказчик называет неожиданные и напряженные события сценами, связывая сюжет романа с драмой. Персонажи так же, как и рассказчик употребляют слово «сцена», говоря о впечатлительных событиях. И рассказчик, и Дмитрий используют слово «трагедия», определяя судьбу Дмитрия.

5.3.2. Речь братьев

Мы уже обсуждали мнение исследователей, что диалоги являются очень важной чертой творчества Достоевского. Через них он представляет своих героев и остальных персонажей. Бахтин упомянул, что каждый голос в произведении Достоевского является полноценным. Прежде чем начнем рассматривать различия между речью Ивана, Алеши и Дмитрия, надо упомянуть, что все они иногда отдаются патетической, стилизованной речи, характерной для драматического диалога. Такая речь характерна для сцен пафоса, в которых герои выражают свое страдание и ищут помощь и выход из тяжелых ситуаций.

– О, как это было бы подло! Господа, знаете ли вы, что вы меня мучаете! Извольте, я вам все скажу, так и быть, я вам теперь уже во всей моей inferнальности признаюсь, но чтобы вас же устыдить, и вы сами удивитесь, до какой подлости может дойти комбинация чувств человеческих. Знайте же, что я уже имел эту комбинацию сам, вот эту самую, про которую вы сейчас говорили, прокурор! Да, господа, и у меня была эта мысль в этот проклятый месяц, так что почти уже решался идти к Кате, до того был подл! Но идти к ней, объявить ей мою измену и на эту же измену, для исполнения же этой измены, для предстоящих расходов на эту измену, у ней же, у Кати же, просить денег (просить, слышите, просить!) и тотчас от нее же убежать с другою, с ее соперницей, с ее ненавистницей и обидчицей, – помилуйте, да вы с ума сошли, прокурор! (Достоевский 2007: 327).

[...]

– Помилосердуйте, господа, – всплеснул руками Митя, – хоть этого-то не пишите, постыдитесь! Ведь я, так сказать, душу мою разорвал пополам пред вами, а вы воспользовались и роетесь пальцами по разорванному месту в обеих половинах... О Боже! (там же: 327).

Почти отсутствуют разговоры о повседневных вещах, как о еде, времени и проч. Благодаря этому, ничего не отвлекает наше внимание, и мы сосредоточены на развитие трагического сюжета и философские обсуждения в произведении.

В первых же главах романа раскрывается речь Ивана, потому что в монастыре он пересказывает свою статью. Иван кажется учтивым, серьезным, ученым молодым

человеком. Но, в течение романа его самообладание нарушается вспышками гнева. Голос Ивана тоже появляется в великом инквизиторе и в черте.

Если бы возможно было помыслить, лишь для пробы и для примера, что три эти вопроса страшного духа бесследно утрачены в книгах и что их надо восстановить, вновь придумать и сочинить, чтоб внести опять в книги, и для этого собрать всех мудрецов земных – правителей, первосвященников, ученых, философов, поэтов – и задать им задачу: придумайте, сочините три вопроса, но такие, которые мало того, что соответствовали бы размеру события, но и выражали бы сверх того, в трех словах, в трех только фразах человеческих, всю будущую историю мира и человечества, – то думаешь ли ты, что вся премудрость земли, вместе соединившаяся, могла бы придумать хоть что-нибудь подобное по силе и по глубине тем трем вопросам, которые действительно были предложены тебе тогда могучим и умным духом в пустыне? (Достоевский 2007: 170).

Через голос великого инквизитора он образует свои идеи, его стиль торжествен, красноречив. Террас упоминает, что его слова слишком восторженные, чтобы считаться словами девяностолетнего кардинала (Terras 2002: 232). Даже иногда запутывается, говорит современным стилем, и мы видим, что это действительно слова Ивана: «Реши же сам, кто был прав: ты или тот, который тогда вопрошал тебя? Вспомни первый вопрос; хоть и не буквально, но смысл его тот...» (Достоевский 2007: 170).

Что черт и Иван одна личность, очевидно в тому, что черт повторяет слова Ивана (второй пример):

– То-то и есть, что но... – кричал Иван. – Знай, послушник, что нелепости слишком нужны на земле. На нелепостях мир стоит, и без них, может быть, в нем совсем ничего бы и не произошло. Мы знаем, что знаем! (там же: 164)

[...]

Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы и не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия (там же: 424).

В словах Ивана когда-то чувствуется неискренность. Вспышки сарказма и сердитости также характерны для его речи:

– Иван, Иван! скорей ему воды. Это как она, точь-в-точь как она, как тогда его мать! Вспрысни его изо рта водой, я так с той делал. Это он за мать свою, за мать свою... – бормотал он Ивану.

– Да ведь и моя, я думаю, мать его мать была, как вы полагаете? – вдруг с неудержимым гневным презрением прорвался Иван. Старик вздрогнул от его засверкавшего взгляда (там же: 95).

Риторика Ивана и его гордость не допускают ему понимать, что он врет себе и другим. В разговоре с Смердяковым, когда Смердяков ему намекает на убийство Федора Павловича, очевидно, что Иван понимал его, несмотря на его шок после убийства и признание Смердякова.

В семь часов вечера Иван Федорович вошел в вагон и полетел в Москву. «Прочь все прежнее, кончено с прежним миром навеки, и чтобы не было из него ни вести, ни отзыва; в новый мир, в новые места, и без оглядки!» Но вместо восторга на душу его сошел вдруг такой мрак, а в сердце заняла такая скорбь, какой никогда он не ощущал прежде во всю свою жизнь. Он продумал всю ночь; вагон летел, и только на рассвете, уже въезжая в Москву, он вдруг как бы очнулся.

– Я подлец! – прошептал он про себя (там же: 188).

С другой стороны, его брат Дмитрий отличается поэтичной речью, цитирует Шиллера, его чувствительность ощутима через его слова.

– Друг, друг, в унижении, в унижении и теперь. Страшно много человеку на земле терпеть, страшно много ему бед! Не думай, что я всего только хам в офицерском чине, который пьет коньяк и развратничает. Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай Бог мне теперь не врать и себя не хвалить. Потому мыслю об этом человеке, что я сам такой человек.

Чтоб из низости душою
Мог подняться человек,
С древней матерью-землею
Он вступи в союз навек (там же: 75).

Трагедия его судьбы отражена и в его всегда напряженных эмоциях, он, в отличие от Ивана, сознателен о своей природе и что она находится в конфликте с его любовью к чести и человечеству. Он спасается через страдание и наказание. Понимание вины освобождает его от внутреннего конфликта.

– Да то, что украл, вот что! О Боже, вы меня ужасаете непониманием! Все время, пока я носил эти полторы тысячи, зашитые на груди, я каждый день и каждый час говорил себе: «Ты вор, ты вор!» Да я оттого и свирепствовал в этот месяц, оттого и дрался в трактире, оттого и отца избил, что чувствовал себя вором! Я даже Алеше, брату моему, не решился и не посмел открыть про эти полторы тысячи: до того чувствовал, что подлец и мазурик! Но знайте, что пока я носил, я в то же время каждый день и каждый час мой говорил себе: «Нет, Дмитрий Федорович, ты, может быть, еще и не вор». Почему? А именно потому, что ты можешь завтра пойти и отдать эти полторы тысячи Кате. И вот вчера только я решился сорвать мою ладонку с шеи, идя от Фени к Перхотину, а до той минуты не решался, и только что сорвал, в ту же минуту стал уже окончательный и бесспорный вор, вор и бесчестный человек на всю жизнь. Почему? Потому что вместе с ладонкой и мечту мою пойти к Кате и сказать: «Я подлец, а не вор» – разорвал! Понимаете теперь, понимаете! (там же: 326)

[...]

Стойте, – перебил вдруг Митя и с каким-то неудержимым чувством произнес, обращаясь ко всем в комнате: – Господа, все мы жестоки, все мы изверги, все плакать заставляем людей, матерей и грудных детей, но из всех – пусть уж так будет решено теперь – из всех я самый подлый гад! Пусть! Каждый день моей жизни я, бия себя в грудь, обещал исправиться и каждый день творил все те же пакости. Понимаю теперь, что на таких, как я, нужен удар, удар судьбы, чтоб захватить его как в аркан и скрутить внешнею силой. Никогда, никогда не поднялся бы я сам собой! Но гром грянул. Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь! Ведь, может быть, и очищусь, господа, а? Но услышьте, однако, в последний раз: в крови отца моего не повинен! Принимаю казнь не за то, что убил его, а за то, что хотел убить и, может быть, в самом деле убил бы... (там же: 336).

Отношение к Грушеньке и отцу привело Дмитрия к отчаянию, он был готов покончить с собой, но трудности, прожитие им кончились так, что он испытал просветление.

Что касается Алеши, Террас утверждает, что его голос «эхо авторитетного голоса Зосимы» (Terras 2002: 94). Достоевский определил Алешу, как реалиста. Упомянул, что Алеша не осуждает людей. Это ему дает возможность понимать слова своих собеседников объективно. Он единственный из своих братьев, который не создает свою истину, а понимает ее ясно и прямо, не обращая внимания на красноречия и иногда лжи собеседников. Из-за того, его речь должна быть бесцветной. Но, Алеша еще не совсем свободен от своего «я», как Зосима и поэтому не может объяснить себе свои предчувствия, предсказавшие ему о будущем. Три брата отличаются друг от друга, между прочим, и своей речью, точно, как актеры в драме. Их слова определяют их личность и можно узнать, кто из них говорит, обращая внимания на выбранные ими слова, на их тон и ритм.

5.4. Стремление к катастрофе

Уже с первого предложения романа раскрывается, что произойдет какое-то трагическое событие в будущем: «Алексей Федорович Карамазов был третьим сыном помещика нашего уезда Федора Павловича Карамазова, столь известного в свое время (да и теперь еще у нас припоминаемого) по трагической и темной кончине своей...» (Достоевский 2007: 8). Конфликт между Дмитрием и Федором Павловичем поразителен, и рассказчик несколько раз предупреждает нас о том, что их отношение будет причиной катастрофы. Нам это видно из состояния Алеши, из поклона старца Зосимы Дмитрию и из-за самых слов рассказчика.

Да и некогда было ему. У него блеснула мысль, еще когда он прощался с Lise. Мысль о том: как бы самым хитрейшим образом поймать сейчас брата Дмитрия, от него, очевидно, скрывающегося? Было уже не рано, был час третий пополудни. Всем существом своим Алеша стремился в монастырь к своему «великому» умирающему, но потребность видеть брата Дмитрия пересилила все: *в уме Алеши с каждым часом нарастало убеждение о неминуемой ужасной катастрофе, готовой совершиться. В чем именно состояла катастрофа и что хотел бы он сказать сию минуту брату, может быть, он и сам бы не определил* (там же: 150, курсив мой, А. Ф.).

[...]

– Одного из братьев видел, – ответил Алеша.

– Я про того, вчерашнего, старшего, которому я до земли поклонился.

– Того я вчера лишь видел, а сегодня никак не мог найти, – сказал Алеша.

– Поспеши найти, завтра опять ступай и поспеши, все оставь и поспеши. Может, еще успеешь что-либо ужасное предупредить. *Я вчера великому будущему страданию его поклонился.*

Он вдруг умолк и как бы задумался. Слова были странные (там же: 191, курсив мой, А. Ф.).
[...]

Все это впоследствии выяснилось в самом подробном и документальном виде, но теперь мы наметим фактически лишь самое необходимое из истории этих ужасных двух дней в его жизни, предшествовавших *страшной катастрофе*, так внезапно разразившейся над судьбой его (там же: 241, курсив мой, А. Ф.).

Мережковский про Достоевского объявил, что в его произведениях все события в службе главного действия романа. В драме также все сцены в службе главного действия. Субъективный рассказчик в романе *Братья Карамазовы* в своих примечаниях сообщает нам, что оказывается важным, а что нет: «Об этом я теперь распространяться не стану, тем более что много еще придется рассказывать об этом первенце Федора Павловича, а теперь лишь ограничиваюсь самыми необходимыми о нем сведениями, без которых мне и романа начать невозможно» (там же: 11). Рассказчик упоминает, что ему невозможно начать роман без добавочных объяснений, но дело в том, что роман уже начался. Экспозиционная часть, где рассказчик представляет семью Карамазовы не выделена, как предисловие, например, а принадлежит первой книге. По рассказчику, роман начинается свиданием во второй книге. Поэтому, можно вывести, что повествовательная часть действительно второстепенная, и что роман начинается после того, как все персонажи представлены и, когда они вступают в диалог. В том числе, примечания рассказчика иногда даются в скобках, чтобы читатели обращали внимание на какой-то деталь, который покажется важным позже: «Федор Павлович заметил тогда, с первого разу (и это надо запомнить), что Митя имеет о своем состоянии понятие преувеличенное и неверное. Федор Павлович был очень этим доволен, имея в виду свои особые расчеты» (там же).

Как в ремарках в драматических произведениях, рассказчик прибавляет добавочные объяснения, перерывая действие. В том числе, рассказчик в романе *Братья Карамазовы* пользуется словами «здесь нотабене». Так как прошлое героев упоминается, когда влияет на настоящее время, так и рассказчик приводит добавочные объяснения только когда они

нужны для понимания будущих или настоящих событиях. Рассказчик иначе «не любит» перерывать события. Все стремится к будущей катастрофе. Внутренняя борьба героев, как и внешние конфликты в самой сути данного романа, но, как известно, они в самой сути драматический произведений. Эта борьба обнажает внутреннее «я» героев. Некоторые из них настаивают на выражении своеволия и своей индивидуальности, как Иван, напротив героям, как Алеша и Зосима, подчиняющиеся воле Бога. Выбор между волями, отказ от Бога или принятие его, это причина всех человеческих страданий и страсти, приводящая к катастрофе или к просвещению (Мережковский 2000: 142). По Достоевскому, конфликт между душой и разумом являлся действительной современной русской трагедией (там же: 148) и эта борьба является доказательством, по словам Мережковского, но также, по словам Иванова, о том, что Достоевский писал трагедии.

Штайнер заявляет, что драма в романе происходит в момент, когда Алеша падает с внезапной любовью к человеку и природе. Алеша испытывает какой-то кризис веры после смерти старца Зосимы. Его удивила реакция людей на то, что тело Зосимы сильно пахло. Он обвинял Бога, что допустил существование повода для нанесения обиды Зосиме. Его внутреннее страдание отразилось на его поведении и настроении.

– Знаешь, ты совсем переменялся в лице. Никакой этой кротости прежней пресловутой твоей нет. Осердился на кого, что ли? Обидели?

– Отстань! – проговорил вдруг Алеша, все по-прежнему не глядя на него и устало махнув рукой.

– Ого, вот мы как! Совсем как и прочие смертные стали покрикивать. Это из ангелов-то! Ну, Алешка, удивил ты меня, знаешь ты это, искренно говорю. Давно я ничему здесь не удивляюсь. Ведь я все же тебя за образованного человека почитал...

Алеша наконец поглядел на него, но как-то рассеянно, точно все еще мало его понимая.

– Да неужель ты только оттого, что твой старик провонял? Да неужели же ты верил серьезно, что он чудеса отмачивать начнет? – воскликнул Ракитин, опять переходя в самое искреннее изумление.

– Верил, верую, и хочу веровать, и буду веровать, ну чего тебе еще! – раздражительно прокричал Алеша.

– Да ничего ровно, голубчик. Фу черт, да этому тринадцатилетний школьник теперь не верит. А впрочем, черт... Так ты вот и рассердился теперь на Бога-то своего, взбунтовался: чином, дескать, обошли, к празднику ордена не дали! Эх вы!

Алеша длинно и как-то прищутив глаза посмотрел на Ракитина, и в глазах его что-то вдруг сверкнуло... но не озлобление на Ракитина.

– Я против Бога моего не бунтуюсь, я только «мира его не принимаю», – криво усмехнулся вдруг Алеша (Достоевский 2007: 226).

Слова «мира его не принимаю» на самом деле слова Ивана из их разговора о существовании Бога, когда Иван заявил:

Ну так представь же себе, что в окончательном результате я мира этого Божьего – не принимаю и хоть и знаю, что он существует, да не допускаю его вовсе. Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то Божьего не принимаю и не могу согласиться принять (там же: 159).

Иван объяснял Алеше свой отказ от Бога и мира, построенного Богом, полного несправедливости. В драме неожиданные ситуации рождают столкновения, которые ведут к катастрофе или к просвещению. Чувства Алеши, их начало после смерти Зосимы, его внутренняя борьба, его столкновение с Грушенькой и потом его сон о Зосиме являются маленькой драмой. Встреча с Грушенькой пик этой борьбы.

– Старец его помер сегодня, старец Зосима, святой.

– Так умер старец Зосима! – воскликнула Грушенька. – Господи, а я того и не знала! – Она набожно перекрестилась. – Господи, да что же я, а я-то у него на коленках теперь сижу! – вскинулась она вдруг как в испуге, мигом соскочила с колен и пересела на диван. Алеша длинно с удивлением поглядел на нее, и на лице его как будто что засветилось.

– Ракитин, – проговорил он вдруг громко и твердо, – не дразни ты меня, что я против Бога моего взбунтовался. Не хочу я злобы против тебя иметь, а потому будь и ты добрее. Я потерял такое сокровище, какого ты никогда не имел, и ты теперь не можешь судить меня. Посмотри лучше сюда на нее: видел, как она меня пощадил? Я шел сюда злую душу найти – так влекло меня самого к тому, потому что я был подл и зол, а нашел сестру искреннюю,

нашел сокровище – душу любящую... Она сейчас пощадила меня... Аграфена Александровна, я про тебя говорю. Ты мою душу сейчас восстановила (там же: 233).

Отношение Грушеньки к Алеши потрясает Алешу. Он ее видит, как страдающую душу, которая ему, и его брату, проявляла милосердие. Он снова видит смысл в страдании, понимает свой метафорический крест и успокаивается. Но пик этого понимания происходит, когда ему указывается отец Зосима. Надо обратить внимание и на их жесты. Реакция Грушеньки – театральное представление. Как режиссерские ремарки, рассказчик описывает не только лицо Алеши, но и его голос.

– Не смейся, Ракитин, не усмехайся, не говори про покойника: он выше всех, кто был на земле! – *с плачем в голосе* прокричал Алеша. – Я не как судья тебе встал говорить, а сам как последний из подсудимых. Кто я пред нею? Я шел сюда, чтобы погибнуть, и говорил: «Пусть, пусть!» – и это из-за моего малодушия, а она через пять лет муки, только что кто-то первый пришел и ей искреннее слово сказал, – все простила, все забыла и плачет! Обидчик ее воротился, зовет ее, и она все прощает ему, и спешит к нему в радости, и не возьмет ножа, не возьмет! Нет, я не таков. Я не знаю, таков ли ты, Миша, но я не таков! Я сегодня, сейчас этот урок получил... Она выше любовью, чем мы... Слышал ли ты от нее прежде то, что она рассказала теперь? Нет, не слышал; если бы слышал, то давно бы все понял... и другая, обиженная третьего дня, и та пусть простит ее! И простит, коль узнает... и узнает... Эта душа еще не примиренная, надо щадить ее... в душе этой может быть сокровище... (там же: 235-236, курсив мой, А. Ф.).

Конфликт Алеши разрешается в драматичной сцене его падения на пол после его сна о счастливом Зосиме.

Алеша стоял, смотрел и вдруг как подкошенный повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее, целовать ее всю, но он целовал ее плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее, любить во веки веков. «Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои...» – прозвенело в душе его. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже и об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и «не стыдился иступления сего». Как будто нити ото всех этих бесчисленных миров Божиих

сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, «соприкасаясь мирам иным». Простить хотелось ему всех и за всё и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а «за меня и другие просят», – прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно и как бы осязательно, как что-то твердое и незыблемое, как этот свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. «Кто-то посетил мою душу в тот час», – говорил он потом с твердою верой в слова свои... (там же: 240).

Штайнер трагедию в творчестве Достоевского замечает в структуре романа, напоминающей ему о *Гамлете* и *Разбойниках* Шиллера. Продолжает, что язык в романе трагический. Трагику назначил сам автор, утверждает Владимир Набоков, описывая конец жизни Федора Павловича (Набоков 1950: 5). Штайнер замечает, что творчество Достоевского в большей степени основано на каком-либо насильственном действии, служившем для противопоставления противоположных идей, и утверждает, что этот метод был характерен для трагедии. «Тематическое движение от преступления к наказанию посредством промежуточной и поисковой риторики обнаружения содержит по своей сути – в *Эдипе* или *Гамлете*, или *Братьях Карамазовых* – формы драмы» (Steiner 2010).

Достоевский занимался темой вины и возмездия, вырабатывая персонаж Дмитрия. Эта тема, сообщает Иванов, была главной темой трагедии (Иванов 2001: 30). Исследователь сообщает, что искусство и религия неотделимы. Трагедия основана на вине, а Иванов утверждает, что без мистического аспекта не было бы понятия вины. Речь шла бы только о столкновении между волей законодательства и волей обвиняемого: «Посредством понятия вины все трагическое в искусстве погружается в область, внеположную искусству» (там же: 27). С этой точки зрения очевидна трагедия и Дмитрия, и Ивана Карамазова. В то время как трагедия Дмитрия разрешается, когда он понимает и принимает свою вину и испытывает просвещение, судьба Ивана незнакома. Мы знаем, что он живой, потому что рассказчик говорил о нем в будущем, но нам не дана развязка его борьбы.

6. Заключение

В данной работе мы обсудили драматические элементы в романе *Братья Карамазовы* Федора Михайловича Достоевского. В первой части работы мы перечислили литературные влияния на творчество Достоевского и привели примеры, где можно увидеть, что автора привлекала драматическая форма и, что много читал и обсуждал драматические произведения. С помощью критической литературы мы перечислили приемы, типичные для драматического произведения. Мы упомянули, что сцены в романе связаны между собой и, что все события относятся к главному сюжету. Жизни всех персонажей связаны и влияют друг на друга. Неожиданные встречи и скандалы следуют один за другим и в том числе постигается иллюзия одновременности. В романе нередко встречаем слова, как «вдруг» и «внезапно», чтобы поспешить действия и сжать время. Сходность с драмой очевидна и в описании разговоров между героями. Выбранные слова рассказчиком похожи на режиссерские ремарки. Жесты, быстрые реплики и использование глаголов движения указывают на театральное представление. Кроме того, связь с драмой подчеркивают и слова в романе, связанные с драматической формой, как «трагедия», «комедия», «сцена». Герои сопоставляются в общих сценах и тогда их противоположные идеи либо ведут к катастрофе, либо к примирению. Причиной конфликтов многих персонажей являются их разные мировоззрения. Эти мировоззрения изображаются через диалог и монолог. Пространство также играет важную роль в романе, потому что большинство сцен происходит на одном месте, т.е. персонажи не движутся, когда беседуют. Даже внутренний конфликт изображается в закрытом пространстве. В качестве примера можно привести разговор Ивана с чертом.

Во второй части работы мы выделили речь трех братьев, чтобы анализировать их особенности. Мы увидели, что каждому персонажу дан единственный голос. В трагических судьбах героев, Достоевский старался объяснить роль страдания в смысле жизни по отношению к существованию Бога.

7. Источник

1. Достоевский, Федор Михайлович. 2007. *Братья Карамазовы*. Москва: АСТ.

8. Литература

1. Бахтин, Михаил Михайлович. 2002. *Проблемы поэтики Достоевского*, в: *Собрание сочинений. Том шестой*. Москва: Институт мировой литературы РАН. Русские словари.
2. Бицилли, Пётр. 2004. *К вопросу о внутренней форме романа Достоевского*. Режим доступа: <https://litenet.bg/publish6/pbicilli/salimbene/dostoevski1.htm>. Дата обращения: 31.8.2018.
3. Гроссман, Леонид. 1927. *Достоевский и театрализация романа*, в: *Борьба за стиль*. С. 147–153. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/neva/2011/5/g14.html>. Дата обращения: 31.8.2018.
4. Достоевский, Федор Михайлович. 1840. *Письма*, в: *Собрание сочинений в 15 томах*. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. С. 24-30. Режим доступа: <https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/356.htm>. Дата обращения: 5.11.2018.
5. Достоевский, Федор Михайлович. 1872. *Письма*, в: *Собрание сочинений в 15 томах*. СПб.: Наука, 1996. Т. 15. С. 491. Режим доступа: <https://rvb.ru/dostoevski/01text/vol15/01text/502.htm>. Дата обращения: 5.11.2018.
6. Иванов, Вячеслав. 2001. *Достоевский и роман-трагедия*, в: *Борозды и Межи*. Библиотека «Вехи». Режим доступа: http://www.vehi.net/dostoevsky/ivanov.html#_ftn1. Дата обращения: 31.8.2018.
7. Любимов, Борис Николаевич. 1983. *Эпос Достоевского и проблемы его сценичности*, в: *Достоевский и театр: 1983*. Ленинград: Искусство. С. 154-172.
8. Мережковский, Дмитрий Сергеевич. 2000. *Л. Толстой и Достоевский*. Москва: Наука.
9. Набоков, Владимир. 1950. *Братья Карамазовы*. Режим доступа: http://www.xliby.ru/literaturovedenie/lekcii_po_russkoi_literature/p4.php#metkadoc13. Дата обращения: 31.8.2018.
10. *Словарь литературных терминов*, 2009-2015. Режим доступа: <http://litterms.ru/d/78>. Дата обращения: 5.11.2018.

11. Pfister, Manfred (s njemačkoga preveo: Marijan Bobinac). 1998. *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
12. Steiner, George. 2010. *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in Contrast*. London: Faber & Faber. Kindle Edition.
13. Terras, Victor. 2002. *A Karamazov companion*. Madison: University of Wisconsin Press.

Sažetak

Tema ovoga diplomskog rada dramski su elementi u romanu *Braća Karamazovi* Fedora Mihajloviča Dostoevskog. Na temelju kritičke literature obrađene su karakteristike romana u kojima se primjećuju dramski postupci. Posebna pažnja pridana je dijalogu u romanu. Naglašena je ravnopravnost glasova i njihove posebnosti koje pridonose karakterizaciji likova. Isto je tako u radu uspoređen način na koji pripovjedač komentira riječi svojih likova ili opisuje njihovo ponašanje s primjedbama dramatičara u dramskome djelu i redatelja kazališnih komada. U skladu s time, spomenute su i geste te detaljni opisi lica junaka romana koji podsjećaju na upute glumcima, ali i samu glumu u dramama. Također su navedeni postupci kojima se autor služio kako bi ubrzao radnju, odnosno postigao atmosferu napetosti i žurbe u djelu. U drugome dijelu rada zaključci prvoga dijela potkrijepljeni su primjerima iz romana. Naposljetku je u radu komentiran glavni sukob u romanu, onaj između ateističkog pogleda na svijet Ivana Karamazova i pogled na svijet starca Zosime. Na temelju sudbina glavnih likova analizirano je stajalište nekih istraživača da je Dostoevskij pisao tragedije.

Ključne riječi: *Braća Karamazovi*, Fedor Mihajlovič Dostoevskij, drama, dijalog, geste, napetost, patnja

Ключевые слова: *Братья Карамазовы*, Федор Михайлович Достоевский, драма, диалог, жесты, напряженность, страдание

Životopis

Rođena sam 13. studenog 1992. u Zagrebu. Osnovnu školu Braće Radić završila sam 2007. godine, a jezičnu XVI. gimnaziju 2011. godine. Iste godine upisala sam studij ruskog jezika i književnosti te španjolskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Godine 2014. završila sam preddiplomski studij španjolskog jezika i književnosti, a godine 2015. studij ruskog jezika i književnosti. Tijekom osnovne i srednje škole učila sam engleski i španjolski jezik, te sam na državnom natjecanju iz španjolskog jezika 2010. godine osvojila drugo mjesto. Sudjelovala sam na Work & Travel programu 2016. godine te provela 3 radna mjeseca u Americi, a 4 sveukupno. Godine 2017. počela sam raditi u Školskoj knjizi u uredništvu, gdje radim i danas.