

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Тольяттинский государственный университет»

ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
Кафедра «Русский язык и литература»
Направление подготовки 45.04.01 «Филология»
Направленность (профиль) «Русский язык»

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

на тему **Роман Ф. М. Достоевского «Игрок»
в лингвокультурологическом освещении**

Студент(ка): Д.Н. Майорова

Научный
руководитель: канд. филол. наук, доцент
С.В. Сызранов

Руководитель
программы: д-р филол. наук, профессор
М.А. Венгранович

« ____ » _____ 2016 г.

Допустить к защите

Заведующий кафедрой
канд. пед. наук, доцент Б.В. Тюркин

« ____ » _____ 2016 г.

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Гольянтинский государственный университет»

ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
Кафедра «Русский язык и литература»
Направление подготовки 45.04.01 «Филология»
Направленность (профиль) «Русский язык»

УТВЕРЖДАЮ
Завкафедрой «Русский язык и литература»
_____ Б.В. Тюркин
«24» сентября 2014 г.

ЗАДАНИЕ
на выполнение магистерской диссертации

Магистрант Майорова Дарья Николаевна.

1. Тема магистерской диссертации «Роман Ф. М. Достоевского «Игрок» в лингвокультурологическом освещении»
2. Срок сдачи магистрантом законченной магистерской диссертации: 18.10.2016 г.
3. Исходные данные к магистерской диссертации: работы по филологии, научные статьи и авторефераты диссертаций, пособия для лингвистов-экспертов, сборники научных трудов по филологии, лингвокриминалистике и журналистике, толковые словари русского языка, электронные справочники, научные энциклопедии, текст романа Ф.М. Достоевского «Игрок».
4. Содержание магистерской диссертации включает в себя разработку вопросов: исследование и представление в систематизированном виде языковых средств и приемов организации речи героя-повествователя, а также включение авторского начала в его речь; рассмотрение особенностей номинации и поэтической ономастики в романе как фактора художественной актуализации; систематизация языковых средств и приемов актуализации образно-понятийного комплекса *игры*; раскрытие центрального актуализирующего значения образно-понятийного комплекса *игры* в плане художественной культурологии и общей картины мира произведения.
5. Иллюстративный материал не предусмотрен.
6. Дата выдачи задания «24» сентября 2014 г.

Руководитель магистерской диссертации _____

С.В. Сызранов _____

Задание принял к исполнению _____

Д.Н. Майорова _____

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Гольянтинский государственный университет»

ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
Кафедра «Русский язык и литература»
Направление подготовки 45.04.01 «Филология»
Направленность (профиль) «Русский язык»

УТВЕРЖДАЮ
Завкафедрой «Русский язык и литература»
_____ Б.В. Тюркин
«24» сентября 2014 г.

КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН
выполнения магистерской диссертации

Магистранта Майоровой Дарьи Николаевны
по теме «Роман Ф. М. Достоевского «Игрок» в лингвокультурологическом освещении»

Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении	Подпись руководителя
Утверждение темы		20.09.14	Выполнено	
Сбор материала по теоретической части	10.10.14-10.02.15	10.02.15	Выполнено	
Написание 1 главы	15.02.15-20.04.15	20.04.15	Выполнено	
Обсуждение 1 главы		22.04.15	Выполнено	
Практическое исследование	15.05.15-20.10.15	25.10.15	Выполнено	
Написание 2 и 3 главы	01.11.15-29.09.16	29.09.16	Выполнено	
Обсуждение 2 и 3 главы		29.09.16	Выполнено	
Предзащита работы	18.10.16	18.10.16	Выполнено	
Оформление чистового варианта работы	30.04.16-10.06.16	18.10.16	Выполнено	
Оформление автореферата	30.04.16-10.06.16	18.10.16	Выполнено	

Руководитель магистерской диссертации _____

С.В. Сызранов _____

Задание принял к исполнению _____

Д.Н. Майорова _____

АННОТАЦИЯ

Актуальность исследования определяется тем, что роман «Игрок» создавался параллельно роману «Преступление и наказание» и рассматривается современными исследователями как введение в художественный мир пяти главных романов писателя. В нем затрагивается сложный комплекс тех культурно-исторических, социальных, национально-психологических, нравственно-философских проблем, которые получают глубокую разработку в последующем творчестве Достоевского. Языковой аспект романа в центр внимания до сих пор не выдвигался. Формулировка темы нашей работы подчеркивает момент существенной новизны, предлагаемого нами подхода, поскольку с этой стороны роман «Игрок» до сих пор не рассматривался. Моментами новизны отмечена и методология нашего исследования. Руководящими для исследования стали идеи М.М. Бахтина о том, что полифоническая, диалогическая структура образа в произведениях Достоевского реализуется в соответствующей языковой структуре и что лингвистическая природа языка поднимается в этом случае на новый уровень, который он именует металингвистическим.

Цель работы: раскрыть соотношение и взаимосвязь лингвистического, металингвистического и поэтологического планов романа «Игрок».

Задачи работы:

- 1) исследовать и представить в систематизированном виде языковые средства и приемы организации речи героя-повествователя;
- 2) исследовать и представить в систематизированном виде языковые средства и приемы включения авторского начала в речь героя-повествователя;
- 3) рассмотреть особенности номинации и поэтической ономастики в романе как фактор художественной актуализации;
- 4) исследовать и представить в систематизированном виде языковые средства и приемы актуализации образно-понятийного комплекса *игры*;
- 5) раскрыть центральное актуализирующее значение образно-понятийного комплекса *игры* в плане художественной культурологии и общей картины мира произведения.

Объект исследования – язык романа «Игрок».

Предмет исследования – языковые средства и приемы художественной актуализации в романе.

В структуру магистерской диссертации вошли введение, три основные главы, заключение, библиографический список литературы.

Магистерская диссертация на тему «Роман Ф. М. Достоевского «Игрок» в лингвокультурологическом освещении» содержит 153 наименования библиографического списка и составляет 92 страницы.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1. ФАКТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ РОМАНА «ИГРОК»	
1.1. Отношения Ф.М. Достоевского и А.П. Суловой и их отражение в романе.....	12
1.2. Жизненно-биографические истоки темы игры в романе.....	16
ГЛАВА II. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА И ПРИЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ	
2.1. Языковые средства и приемы организации речи героя-повествователя.....	26
2.2. Языковые средства и приемы включения авторского начала в речь героя-повествователя.....	36
ГЛАВА III. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА И ПРИЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ.....	44
3.1. Особенности номинации и поэтической ономастики в романе.....	45
3.2. Языковые средства и приемы актуализации образно-понятийного комплекса <i>игры</i>.....	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	69
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	78

ВВЕДЕНИЕ

Тема игры, занимающая важное место в жизни и творчестве Ф.М.Достоевского, неоднократно привлекала внимание исследователей. Место и значение романа «Игрок» в разработке этой темы осмыслены глубоко и основательно. Различные аспекты проблематики этого произведения, связанные с его биографическим, историко-литературным, философским контекстами, детально исследовались в работах А.Л. Бема, А.С. Долинина, Р.Г. Назирова, Н.С.Трубецкого, А.Ф. Седова, Л.П. Пахаревой, В.Н. Захарова, А.В.Злочевской, Н. Даниловой, Э.М. Жиликовой, Р.Л. Джексона, С.А. Шульц, Л.И. Сараскиной и других. Вместе с тем роман «Игрок» все ещё находится в тени пяти главных романов Достоевского, именуемых критиками «великим пятикнижием» писателя. Современные исследователи при анализе романа «Игрок», вслед за М. М. Бахтиным, в качестве ведущего сюжетобразующего и композиционного центра выделяют образ игры на рулетке. Тема любовной страсти и вся морально-этическая проблематика, связанная с ее изображением, нередко отодвигается на второй план, хотя, как не раз отмечалось, рассказ о судьбе игрока – это лишь один из аспектов содержания романа, в сложную жанровую структуру которого входит «роман» Полины с французской, английской и русской версиями поведения на «рандеву». Одну из причин особого эстетического статуса феномена игры в романе может прояснить письмо Достоевского к Н. Н. Страхову от 18(30) сентября 1863 года о первоначальном замысле романа, в котором акцентировалась фигура не просто игрока, но своего рода «поэта» игры. Другая причина коренится в своеобразии сюжета, в котором игра и любовь функционируют как начала враждебные, противоположные, но в то же время – как внутренне сродные: с одной стороны, страсть к Полине является сильнейшим мотивом, способствующим «счастью игрока», но, с другой стороны, успех на рулетке в ночь свидания с Полиной стал роковым, губительным в истории любви. Устанавливая литературные традиции, на которые опирался Достоевский (Пушкин: «Пиковая дама», «Скупой рыцарь»;

Лермонтов: «Маскарад», «Тамбовская казначейша»; Гофман: «Эликсир дьявола», «Счастье игрока»; Бальзак: «Шагреновая кожа», «Отец Горио»), критики отмечали, что во всех этих произведениях тема игры так или иначе сталкивается с темой страстной любви.

Роман «Игрок» создавался параллельно роману «Преступление и наказание» и рассматривается современными исследователями как введение в художественный мир пяти главных романов писателя. В нем затрагивается сложный комплекс тех культурно-исторических, социальных, национально-психологических, нравственно-философских проблем, которые получают глубокую разработку в последующем творчестве Достоевского. Исследователи до сих пор выдвигали на первый план культурно-исторический, социальный и национально-психологический аспекты проблематики романа. Языковой аспект романа в центр внимания до сих пор не выдвигался. Формулировка темы нашей работы подчеркивает момент существенной **новизны**, предлагаемого нами подхода, поскольку с этой стороны роман «Игрок» до сих пор не рассматривался. Моментами новизны отмечена и **методология** нашего исследования. Руководящими для нас являются идеи М.М. Бахтина о том, что *полифоническая, диалогическая* структура образа в произведениях Достоевского реализуется в соответствующей языковой структуре и что лингвистическая природа языка поднимается в этом случае на новый уровень, который он именует *металингвистическим*. В своей книге о Достоевском ученый глубоко обосновал свое понимание этого языкового уровня: «Диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) – предмет металингвистики <...> лингвистика изучает сам «язык» с его специфической логикой в его общности <...> от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается» [9, с. 243, 244 - 245]. Но, поскольку слово по своей природе диалогично, эти отношения «должны изучаться металингвистикой, выходящей за пределы лингвистики и имеющей самостоятельный предмет и задачи» [там же].

Руководствуясь этими положениями Бахтина, язык романа «Игрок» мы рассматривали с точки зрения взаимодействия его лингвистического и *металингвистического* планов – язык как систему средств и приемов *художественной актуализации*. Под термином «художественная актуализация» в современной филологии понимается такое использование изобразительных и выразительных средств языка, при котором внеэстетические формы построения речи преобразуются в эстетически значимые. Новаторство языковых средств художественной актуализации у Достоевского определяется его художественной антропологией, новым видением человека. Эту связь мы также учитывали. Отсюда наше внимание к культурологическому аспекту проблематики произведения. Определение «лингвокультурологическое» не связано у нас с методологией лингвокультурологического анализа, разработанного Ю.С. Степановым и его школой. Оно появилось в силу необходимости рассмотреть культурологическую проблематику, имеющую существенный вес в содержании произведения. По этой же причине мы не привлекаем термин «концепт». Вместо него мы используем близкий в содержательном и функциональном плане термин *образно-понятийный комплекс*, встречающийся в работах некоторых достоевсковедов, связанных с анализом языковых средств писателя (А.В. Злочевская). В целом **методологию** нашей работы можно охарактеризовать как *металингвистический анализ* с элементами *лингвокультурологического рассмотрения*.

Цель работы: раскрыть соотношение и взаимосвязь лингвистического, металингвистического и поэтологического планов романа «Игрок».

Задачи работы:

- 1) исследовать и представить в систематизированном виде языковые средства и приемы организации речи героя-повествователя;
- 2) исследовать и представить в систематизированном виде языковые средства и приемы включения авторского начала в речь героя-повествователя;

3) рассмотреть особенности номинации и поэтической ономастики в романе как фактор художественной актуализации;

4) исследовать и представить в систематизированном виде языковые средства и приемы актуализации образно-понятийного комплекса *игры*;

5) раскрыть центральное актуализирующее значение образно-понятийного комплекса *игры* в плане художественной культурологии и общей картины мира произведения.

Объект исследования – язык романа «Игрок».

Предмет исследования – языковые средства и приемы художественной актуализации в романе.

Положения, выносимые на защиту:

1) отбор языковых средств и приемы организации речи героя-повествователя отвечают описанным М.М.Бахтиным принципам *полифонизма* и *диалогических* отношений автора и героя; речь героя строится как реакция на «чужое слово», эта установка ярко проявляется на уровне лексико-фразеологических средств языка;

2) авторское начало включается в речь героя посредством организации так называемых «монологизирующих центров» (термин предложен А.В. Злочевской), создаваемых введением лексических средств, актуальных, прежде всего, с позиций авторского контекста – биографического, идеологического, философского; это такие лексемы, как *игра, любовь, судьба, деньги, форма*, а также концептуально значимые оппозиции «порядок – беспорядок», «европейское – русское», «цивилизация – варварство», «искусственное – натуральное», «идол – идеал» и другие;

3) система номинативных и ономастических средств языка произведения является важным фактором актуализации его центральной проблемной коллизии – столкновения «*искусственной*» европейской «*формы*» с «*бесформенной*» русской «*натуральностью*»; культурологический аспект этой коллизии выдвигает в центр внимания

задание обретения «формы» в двух его аспектах – индивидуально-личностном и национально-коллективном;

4) совокупность языковых средств, реализующих в романе образно-понятийный комплекс *игры*, актуализирует два его основных смысловых плана: 1) игру как тип жизненного поведения персонажа и 2) игру как бытийный модус;

5) финальное включение образно-понятийного комплекса *игры* в состав *мегакомплекса* «смерть – жизнь», «гибель – воскресение» эксплицирует внутреннюю логику авторского замысла, учет которой необходим для истолкования общего художественного итога произведения.

Теоретическая значимость работы представляется существенной прежде всего в плане методологическом. Разработка приемов металингвистического анализа с привлечением элементов лингвокультурологического подхода рассматривается нами как весьма перспективное и на сегодняшний день мало освоенное направление научного исследования, весьма актуальное именно применительно к творчеству Достоевского. Синтезируя в себе достижения различных филологических и гуманитарных дисциплин, оно находится в русле современных научных процессов, направленных на поиски активного взаимодействия различных областей знания.

Практическая значимость работы. Работа имеет несомненную высокую практическую значимость. Результаты работы могут быть использованы не только в вузовских курсах «Истории русской литературы», но в практике школьного преподавания, поскольку метод металингвистического анализа создает условия для восхождения от простого к сложному – от рассмотрения отдельных лексико-фразеологических единиц к обобщающему уровню образно-понятийных комплексов и мегакомплексов, реализующих художественную картину мира произведения.

Структура работы: работа состоит из введения трех глав и заключения. Первая глава посвящена фактографическим истокам романа:

здесь говорится о биографическом контексте произведения – истории отношений Достоевского с Аполлинарией Суловой и о значении игры в жизни писателя. Во второй и третьей главах рассматриваются языковые средства и приемы организации повествования и художественной актуализации. Направление рассмотрения задается поставленными целями и задачами. В заключении подводятся итоги и делаются выводы. Библиография работы содержит около 150 наименований.

ГЛАВА 1. ФАКТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ РОМАНА «ИГРОК»

1.1. Отношения Ф.М. Достоевского и А.П. Сусловой и их отражение в романе

Роман «Игрок» имеет самую сильную биографическую составляющую среди всех произведений Достоевского. Как в идейном содержании, так и в развитии сюжета. Историю отношений Достоевского и А.П. Сусловой, ставшую одним из важных биографических источников романа, детально проследила Л.И. Сараскина.

Достоевского часто приглашают выступить с чтением отрывков из его произведений на литературных вечерах в пользу нуждающихся студентов. Хорошенькая Полина Сулова не пропускает ни одного из этих чтений. У нее бледное с крупными чертами лицо, выдающими ее крестьянское происхождение, пристальный высокомерный взгляд. У нее низкий голос, медлительная речь. Манеры ее сдержанны. «На Катьку Медичи она в самом деле похожа, - пишет Розанов, ее будущий муж. – Равнодушно бы она совершила преступление, убила бы слишком равнодушно; «стреляла бы в гугенотов из окна» в Варфоломеевскую ночь – прямо с азартом. Говоря вообще, Суслиха действительно была великолепна, я знаю, что люди были совершенно ею покорены, пленены» [111, с. 249].

Эта юная нигилистка под сильным впечатлением растущей известности Достоевского. Ей кажется, что именно этот человек, этот великий страдалец, так много любивший и познавший все человеческие страсти, может понять ее и разобраться в хаосе, царящем в ее душе. Возле него ее девические волнения легко улягутся. Он будет давать ей советы. Он сумеет придать новый – возвышенный смысл ее сумбурной, лишенной цели жизни. Он сделает из нее женщину, полезную обществу. Она нуждается в нем.

Отбросив стыдливость и колебания, она шлет ему безрассудное письмо и просит о встрече. Она приносит ему рукопись рассказа и добивается чести сотрудничать с журналом «Время». Рассказ появляется в сентябре 1861 года.

А Достоевский будет сопротивляться этой юной не скрывавшейся любви до декабря 1862-го. [111, с. 250-251].

То, что действие романа «Игрок» происходит в заграничном городе, весьма нетипично для Достоевского, но объяснимо с точки зрения содержания произведения: игорные дома располагались в основном за границей и продолжение истории реальных отношений с Полиной Суловой. Когда, после запрещения журнала «Время», Федор Михайлович решает уехать из России, она сразу соглашается сопровождать его. Однако ликвидация журнала оказывается делом более хлопотливым, чем можно было предполагать. Достоевский вынужден отложить свой отъезд. Он надеется, что Полина терпеливо дождется завершения всех его дел и в начале августа они вместе отправятся в путь. Но Полина тотчас воспользовалась предложением, чтобы ускользнуть от него, путешествовать одной и затеряться в большом городе, где ее никто не знает. Бегство для нее – последняя попытка спастись от него, вырваться из-под его власти. Она запирает чемоданы. Она бежит в Париж, а он обещает вскоре присоединиться к ней.

Несколько месяцев спустя, 19 августа 1863 года, Полина получает письмо от Достоевского; он сообщает о своем скором приезде. Он стремится к ней и через несколько дней будет в Париже. Но по дороге в Париж он намеревается остановиться в Висбадене. Как бы ему ни хотелось увидеть Полину, в нем сильнее желание попытаться счастье в рулетке. Прямо с вокзала он отправляется в игорный дом. Впервые он переступает его порог. Входит в огромные залы, залитые ослепительным светом ярко горящих люстр, огни которых играют в хрустальных подвесках и отражаются в потускневших от времени зеркалах, украшающих стены.

Посреди зала – игорный стол. Его зеленое поле словно бы испускает сияние, наполняя пространство призрачным свечением. В скупом свете, исходящем от плафона, изможденные, застывшие лица, обрамляющие стол, кажутся покрытыми налетом плесени. И глаза на этих лицах прикованы к светящемуся шарик рулетки. Они, эти глаза, надеются, молят,

высчитывают. Они словно бы излучают своего рода коллективную навязчивую идею, которой не в силах сопротивляться и Достоевский. Он ставит небольшую сумму и выигрывает. Ставит снова и снова выигрывает. Он рискует всей своей наличностью, и крупье придвигает к нему лопаточкой груды жетонов и монет – всего 10400 франков. Он богат, богат! Он бросается вон из игорного дома, бежит на вокзал, покупает билет и возвращается в отель, теряя голову от счастья.

Но едва захлопнулась крышка чемодана, как азарт игрока захлестнул его. Вздурораженный искушением – сорвать банк и «выиграть 100000 франков», он дрожит как в лихорадке. И мчится в игорный дом. И одну за другой проигрывает все свои ставки. К концу дня у него остается 5000 франков. Он возвращается в отель совершенно разбитый и счастливый. Он расстается с Висбаденом и уезжает в Париж.

«Не говорите об этом никому, милая Варвара Дмитриевна, - пишет он сестре жены. – То есть... я понимаю, главное, Пашу. Он глуп и, пожалуй, заберет в голову, что можно составить игрой карьеру... Ну, и не следует ему знать, что его папаша посещает рулетки». Он-то разгадал тайну игры: «Секрет-то я действительно знаю; он ужасно глуп и прост и состоит в том, чтоб удерживаться поминутно, несмотря ни на какие фазисы игры, и не горячиться». «...с самой той минуты, как я дотронулся вчера до игорного стола и стал загребать пачки денег, - напишет в «Игроке» Достоевский, - моя любовь отступила как бы на второй план... Неужели я и в самом деле игрок!..» [1, V, с. 132]¹.

26 августа Достоевский приезжает в Париж. А 27 Полина записывает в дневник: «Сейчас получила письмо от Федора Михайловича по городской уже почте. Как он рад, что скоро меня увидит. Я ему послала очень коротенькое письмо, которое было заранее приготовлено. Жаль мне его очень». В эти месяцы в Париже она влюбилась в молодого красавца по имени

¹ Произведения Ф.М.Достоевского цитируются по полному собранию сочинений в 30 томах с указанием номера в списке литературы, номера тома (римскими цифрами) и страницы.

Сальвадор. Он испанец, у него гордый вид завоевателя, сочный жадный рот, а над верхней губой «легкий пушок». У него безупречные манеры аристократа [111, с. 255].

Как в “Игроке” у французика Де-Грие за этой великолепной законченной европейской формой скрывалась пустота сердца, мелкий, ничтожный характер, так и Сальвадор очень скоро оказался человеком маленьким, трусливым, в трусости своей способным на ложь и обман. “Ему нужна была любовница; подвернулась женщина хорошенькая, удовлетворяющая всем вкусам; он и воспользовался”, - так определяет позднее Достоевский отношение Сальвадора к Суловой, и она вполне соглашается с этим. И как власть Де-Грие над Полиной Александровной, власть и этого европейца с законченной формой над Суловой была беспредельна: гордая, независимая, ценившая свободу своего “я” превыше всего – перед ним одним она позволяла себе стоять в согбенной позе умоляющей, когда он стал охладевать к ней, а она не хотела этому верить и убеждала себя, что он еще любит ее. Слишком короткой оказалась эта новая яркая полоса ее жизни, оставившая такой глубокий след в ее душе на долгие годы: в течение этих нескольких месяцев – весны и лета – эта полоса была пройдена до конца; буквально за миг счастья Сулова заплатила муками: разочарования, горькой, неотомщенной обиды, стыда и раскаяния [111, с. 328].

Из Рима Достоевский и Сулова едут в Неаполь; из Неаполя опять в Турин. В середине сентября Федор Михайлович и его подруга окончательно расстаются: Полина возвращается в Париж, Достоевский – в Россию. По дороге он останавливается в игорном городе Гомбурге и проигрывает отложенные на дорогу деньги. В панике он пишет Суловой. Полина, сама стесненная в средствах, закладывает часы и цепочку в ломбарде, занимает небольшую сумму у друзей и немедленно высылает деньги Федору Михайловичу. Об этом человеке, которого она только что выручила, она

позже напишет: «Когда я вспоминаю, что была я два года назад, я начинаю ненавидеть Достоевского, он первый убил во мне веру» [111, с. 260].

История отношений Достоевского с Аполлинарией Суловой отразится в дальнейшем в целом ряде произведений писателя. Эта женщина, пылкая и холодная, будет поочередно Дуней, сестрой Раскольникова в «Преступлении и наказании», Аглаей в «Идиоте», Лизой в «Бесах», Катериной Ивановной в «Братьях Карамазовых» и, главное, Полиной Александровной в «Игроке».

1.2. Жизненно-биографические истоки темы игры в романе

19 октября 1844 года, инженер-подпоручик Ф.М. Достоевский уволился от военной службы по домашним обстоятельствам. К этому моменту у него были серьезные денежные долги, грозившие тюрьмой. Спасение виделось лишь в отказе от своей доли наследственного имения, приносящего до тысячу рублей ассигнациями ежегодного дохода. Сумма в тысячу рублей серебром, которую просил Достоевский у своего опекуна П.А. Карепина, составляла, по тогдашнему курсу валют, 3500 рублей ассигнациями; и значит, вышедший в отставку Достоевский отдавал имение фактически за бесценок, за трехлетний доход, обрекая себя на окончательную и вечную нужду.

Тщетно пытался влиять примером немецкой практичности и аккуратности доктор А.Е. Ризенкамф, который поселился в Петербурге вместе с расточительным приятелем на одной квартире. Еще в 1843-м полученная из Москвы тысяча почти вся была проиграна на бильярде, остаток в 50 рублей украден партнером, которого Достоевский зазвал к себе и оставил одного в кабинете. Еще одна тысяча, полученная в феврале 1844-го, также растаяла за день. На беду, вспоминал Ризенкамф, отправившись ужинать к Доминику, Достоевский с любопытством принялся наблюдать за бильярдной игрой. Тут подобрался к нему какой-то господин и указал на шулера, которым была подкуплена вся прислуга в ресторане. «Вот домино так совершенно невинная, честная игра», - сказал якобы незнакомец». Федор

Михайлович немедленно захотел выучиться новой игре, - но на обучение понадобилось целых 25 партий, и «последняя сторублевка Достоевского перешла в карман партнера-учителя».

Эти эпизоды биографии Достоевского составляют как бы пролог темы. Драматические обстоятельства молодости писателя и законы Российской империи, где игорные заведения были предусмотрительно запрещены, воспрепятствовали тому несчастью, чтобы игра завладела им еще в начале пути. И здесь уместно поставить вопрос: почему после общедоступного бильярда (столы были не только у Доминика, не только у Излера, но и во многих других петербургских ресторациях, и Достоевский пробовал бильярд снова в 1861-м, в Парголово), после столь же демократического домино, после карт (стихии, по слову Вяземского, «непреложной и неизбежной»), которые со времен царя Алексея Михайловича владели всей империей и процветали, например, в доме семипалатинского судьи Пешехонова и в доме сестры Веры Михайловны Ивановой, почему после всех этих азартных проб Достоевский все же выбрал рулетку?

Уже после первых опытов казино ответ был явлен. Бильярд немыслим без хорошего глазомера, четких движений и крепких рук, гибкого тела и здоровых суставов, а также ясных представлений о кинематике. Домино, как и карты, невозможны без комбинаторной памяти, без умения блефовать, без учета партнера. Бильярд и преферанс, домино и штос требуют навыка, мастерства и очень зависят от квалификации игрока. Здесь уместно говорить о стратегии и шансах.

Иное дело рулетка, где вероятность попадания на роковое зеро – $1/37$ и где никакая стратегия игры не может быть выигрышной. Рулетка не требует от игрока опыта и специальных знаний, и он, игрок, может подкатить к столу даже и в инвалидном кресле. Один оборот колеса, и все изменится; и вчерашние моралисты придут поздравлять сегодняшнего счастливица. Рулетка – это мистика везения, эзотерика удачи, торжество слепого случая и вызов

судьбе в самом чистом виде, риск отчаянных и одержимых, дерзнувших дать своей жизни щелчок по лбу или выставить ей язык.

«Ради бога не играй больше. Где уж с нашим счастьем играть? Что головой не возьмем, того счастье нам не даст», - писал Достоевскому брат Михаил в 1862-м; тогда, в свое первое заграничное путешествие, Достоевский впервые зашел в висбаденский воксал, а потом на день заехал в Гомбург; он все больше присматривался, но с тех дней и началось его легендарное игорное десятилетие. Уже в 1863-м, на пути в Париж, к Сусловой, он на 4 дня остановится в Висбадене, чтобы дать волю фантазии. «Все проигрываются дотла, - писал он с места действия свояченице В.Д. Констант, - потому что не умеют играть. Играла там одна француженка и один английский лорд; вот эти так умели играть и не проигрались, а напротив, чуть банк не затрещал. Пожалуйста, не думайте, что я форсю, с радости, что не проиграл, говоря, что знаю секрет, как не проиграть, а выиграть. Секрет-то я действительно знаю; он ужасно глуп и прост и состоит в том, чтоб удерживаться поминутно, несмотря ни на какие фазисы игры, и не горячиться. Вот и все, и проиграть при этом просто невозможно, а выиграете наверно».

И вот висбаденская рулетка коварно дарит ему выигрыш в 11 тысяч франков, и это в четыре раза больше взятых взаймы 1500 рублей серебром, которые ему ссудил Литературный фонд. И всего через неделю в Баден-Бадене, на фоне крайне сложных отношений с подругой, он теряет остаток выигрыша и основной капитал. Однако пока это все еще роскошное, увлекательное приключение – без которого «жить было бы скучно». Игорный сезон завершается материальными потерями, но дает важные стратегические приобретения.

Во-первых, он убеждает себя и брата, что в Висбадене удалось создать беспроигрышную систему игры. «Я ... употребил ее в дело и выиграл тотчас же 10000 франков. Наутро изменил этой системе, разгорячившись, и тотчас

же проиграл. Вечером возвратился к этой системе опять, со всею строгостью, и без труда и скоро выиграл опять 3000 франков».

Во-вторых, он легко находит для себя извинительные мотивы. «Тут шутя выигрываются десятки тысяч. Да я ехал с тем, чтоб всех вас спасти и себя из беды выгородить. А тут, вдобавок, вера в систему. ... А мне надо деньги, для меня, для тебя, для жены, для написания романа».

И третье: новые впечатления рачительно идут в дело – в план рассказа о заграничном русском, который третий год играет по игорным домам. Так что и сама игра выглядит как сбор литературного материала, как необходимый элемент творческого поведения.

До сих пор приключения писателя-игрока еще не выходят из разряда обыкновенных; порой даже заурядных. Но далее замысел сочинения об игроке вступает в автономную, самодовлеющую фазу. Находясь в Риме, Достоевский письмом просит Н.Н. Страхова раздобыть аванс у П.Д.Боборыкина, чтобы уже через месяц, то есть в ноябре 1863-го, напечатать задуманный рассказ об игроке в «Библиотеке для чтения». Завлекая издателя иллюзией плана, писатель обещает дать «НАГЛЯДНОЕ и подробнейшее изображение рулеточной игры». Боборыкин высылает 300 рублей, Достоевский получает их в Турине, немедленно расстается с Сусловой и отправляется в Гомбург, где, как известно всем знатокам, самая настоящая игра и есть. Он играет неделю, проигрывается дотла, просит у Сусловой, чтобы та выручила его; она, заложив часы и цепочку, присылает 350 франков; на деньги Сусловой, однако, можно доехать только до Дрездена, и уже в Дрездене он просит займы еще и у графа А.К. Толстого, после чего возвращается в Петербург.

Так в историю создания романа «Игрок» включается мистика денег: аванс, полученный под замысел сочинения об игроке, без промедления швыряется автором-сочинителем на игорный стол в заведении экстра-класса и немедленно проигрывается. Но за сам рассказ писатель так и не берет: наследство, 3 тысячи рублей серебром, доставшиеся ему после смерти дяди

А.А. Куманина, дают возможность расплатиться с кредиторами и освобождают от жестокой необходимости отрабатывать аванс. Аванс Боборыкину возвращен, замысел отложен, но наркотическая уверенность, что расчисленная в Висбадене система ставок беспроигрышна, остается. Это и станет ахиллесовой пятой игорного поведения Достоевского.

Между тем брат Михаил предупреждает его: «Так (как ты играешь), брат, всегда будешь в проигрыше. Выиграл 10 т. И баста на время. Из них 7 т. На другой же день ты должен был послать мне, для того чтоб я положил их для тебя в банк, а на остальные продолжай играть, и поверь – ты будешь играть на них совсем легче». Михаил Михайлович был прав: ни о какой другой системе игры не могло быть и речи; в рулетке ее не существует в принципе. Искать стратегию, нацеленную на победу, бессмысленно. Расчет на хладнокровие, которое удержит от проигрыша, может сработать, если крупье не подыгрывает «своим» игрокам, с кем позже делит добычу. Но крупье-профессионалы (или дилеры, как их сейчас называют в русских казино) умеют катать шарик, блюдут казенный интерес и недаром убеждены, что у игорного заведения не может выиграть никто.

И вот центральный эпизод предыстории. В июле 1865-го Достоевский подписывает кабальный контракт с Ф.Т. Стелловским на трехтомное собрание сочинений, которое обязательно должно включать новый роман. Достоевский получает 3000 рублей серебром, уплачивает самые срочные долги, оставляет себе 175 рублей, на которые и выезжает за границу. «Хотя я теперь не думал поправлять игрой свои обстоятельства, - сообщает он И.С. Тургеневу, - но франков 1000 действительно хотелось выиграть, чтоб хоть эти три месяца прожить». Достоевский отчетливо сознает, что для поездки ему необходима сумма, втрое большая той, с которой он пустился в трехмесячное путешествие. Теперь он полагается на казино как на единственного своего кредитора.

Можно видеть роковую зависимость проигрышей Достоевского, сделанных до написания «Игрока», от происхождения денег, на которые он

играет. Если в 1863-м в Гомбурге проигран аванс за рассказ, то в 1865-м, в Висбадене, в три дня проигран уже остаток от гонорара Стелловского, который включает и весь заработок за ненаписанный роман. Этот проигрыш становится причиной скандальной истории с Тургеневым (когда Достоевский забыл о факте, а Тургенев о сумме долга), унижительной истории с Герценом (который обидно отказал Достоевскому ссудить деньги), займа у Врангеля, займа у священника Янышева и наконец займа у Каткова – уже под «Преступление и наказание». К июлю 1866-го, за четыре месяца до рокового 1 ноября, единственным источником существования остаются авансы Каткова, которые все же не могут покрыть и десятой доли вексельных и денежных долгов.

Теперь, когда он загнан в угол крайним сроком сдачи работы и крайним же безденежьем, и приходит время «Игрока». За три месяца до 1 ноября он берется за план. За месяц, по совету Милюкова, соглашается на стенографа. За 28 дней появляется стенографка. Нет нужды касаться этого сказочного эпизода биографии Достоевского. Наша задача – увидеть итог четырехнедельной работы над романом «Игрок» глазами писателя-игрока. [112, с. 389-394].

Достоевский отнюдь не стеснялся того факта, что «Игрок» получился романом-авантюрой. Он готов был к эксцентрическим вещам и писал, что ни один из писателей, никогда, не работал в подобных условиях и что Тургенев умер бы от одной мысли. «Игрок» стал романом-игрой, в котором писатель-игрок не только сочувствует герою-игроку, но и играет вместе с ним. Оба одержимы пагубной страстью, оба познали коварный соблазн игры, меняющей судьбу. Автор-игрок дает игроку-герою дурманящий опыт сверхудачи, когда можно, наконец, безраздельно властвовать над чертовым колесом рулетки. Волшебный миг выигрыша видится ему как воскресение из мертвых. «Игрок» - это сочинение, в котором солидарность автора и героя в аспекте падения достигает максимальной и даже запредельной степени. Это творчество на краю бездны, когда рушатся барьеры между вымыслом и

действительностью, когда тайные силы хаоса получают свободу и магическим образом претворяют фантазии в реальность. Тотальная мономания, рассказ «от Я» игрока, когда оно, это «Я», выступает настолько слитно с «Я» авторским, что кажется, будто автор потока герою с дерзким вызовом, атмосфера маниакальности и опаснейший фаталистский финал (где игорный омут радикально побеждает игрока), создали прецедент феноменально рискованного писательского опыта. Будто волшебным фонарем Достоевский осветил свой воображаемый, но как будто отмененный второй путь – ехать за границу и погрузиться всей душой в игру.

Слишком велики, однако, были ставки в игре, именуемой роман «Игрок». Очень скоро стало очевидно, что абсолютного выигрыша не бывает, и наступила жестокая расплата за баснословную удачу автора. Пугающе скоро, фактически немедленно, сработал эффект «наведения на себя» (автор не только не освобождается от порочных страстей героя, используя свой прежний личный опыт, но выпускает на волю губительную стихию, готовую поглотить его самого).

Не далее как через пять месяцев после выхода романа в 3-м томе собрания Стелловского, через три месяца после свадьбы и на третьей неделе заграничной поездки с женой Достоевский неистово рвется в Гомбург – попытать счастье за рулеткой. Теперь он не одинок и не в крайности, как в 1865-м; ему не надо никого спасать, как в 1863-м; но как Алексей Иванович, герой «Игрока», он всей душой верует в шансы, в разные методы игры, в варианты ставок, во всю эту коварную арифметику, а также в необходимость продолжительного пребывания и даже проживания в игорном городе.

Отныне писатель идет за героем след в след, дикая мысль соединяется со страстным желанием, комбинация предчувствий принимается за фатальное предначертание, страсть превращается в манию. Положение усугубляется тем, что Анна Григорьевна, единственный свидетель творческого эксперимента писателя Достоевского, всецело подчиняется фантазии игрока Достоевского; и ему, уже отравленному «своенравием

случая», удастся внушить молодой жене мысль о неотвратимости дальнейших игорных опытов. Он разворачивает перед ней ту самую стратегию, которая была опробована на Алексее Ивановиче: если быть благоразумным, холодным и нечеловечески осторожным, то непременно, безо всякого сомнения, можно выиграть сколько угодно. Надо лишь играть много времени и много дней...

И вот после 11-дневного игорного загула в Гомбурге они перебираются в Баден-Баден – ради маниакальной идеи: не наезжать в игорный город время от времени, а проживать в нем постоянно. Игра в Баден-Бадене, ежедневная и многочасовая, длится 51 день; проигрываются деньги от Каткова, от тещи А.Н. Сниткиной, от писателя И.А. Гончарова, тоже игравшего здесь. Закладываются часы, обручальные кольца; броши и серьги – свадебные подарки жены, затем ее мантилья, шуба, платья, его пальто и фрак. «Это было что-то кошмарное, вполне захватившее в свою власть моего мужа и не выпускавшее его из своих тяжелых цепей».

В Баден-Бадене игорная стратегия Достоевского потерпела полный крах. Анна Григорьевна поняла, что ему никогда не удастся выиграть и что она столкнулась с темной стихией, от которой можно спастись только бегством. И если бы рулетка была в каждом городе их европейского маршрута, ее муж несомненно бы погиб. Два года назад, в 1865-м, проигравшись в Висбадене, он писал А.П. Сусловой о ситуации «дальше некуда». «Далее уж должна следовать другая полоса несчастий и пакостей, об которых я еще не имею понятия». Теперь, в 1867-м, в преддверии романа «Идиот», эта полоса наступила.

Хроника игры после семи недель Баден-Бадена впечатляюще драматична: три дня в сентябре этого же 1867-го в Саксон ле Бен и полный проигрыш; три дня в ноябре 1867-го и тот же фатальный проигрыш: рулетка будто мстит ему, не давая выиграть и малости. Наступает игорная агония: «Не надо меня и пускать к рулетке. Как только прикоснулся – сердце замирает, руки-ноги дрожат и холодеют». Далее были три дня в марте 1868-

го, неделя в апреле 1870-го и неделя в апреле 1871-го. Он научился отвечать на упреки жены письмами «подлыми и жестокими», умел вытребовать у нее последние хозяйственные деньги, убеждая, что он не подлец, а только страстный игрок. Он научился легко давать обещания, что играет в последний раз. Когда не было денег, он часами простаивал у стола и делал ставки мысленно. Мысленно он всегда выигрывал. Он дошел до самого конца. «Трудно было быть более в гибели...» – написал он; после этого признания гибель длилась еще 5 лет.

Апрельская поездка 1871-го года, совершенная в момент тяжелого творческого кризиса, когда ему казалось, что за границей талант гибнет, была инициирована женой. И он впервые за десять лет не хотел, боялся играть. Накануне он видел во сне отца и свою двадцатипятилетнюю Аню совершенно седой и был потрясен до глубины души. И все же поехал, играл, все проиграл, снова каялся, просил прощения – так же, как прежде десятки раз.

Сам он был уверен, что этот раз – последний. «Теперь эта фантазия кончена навсегда... Я никогда не ощущал в себе того чувства, с которым теперь пишу. О, теперь я развязался с этим сном и благословил бы Бога, что так это устроилось... Надо мной великое дело совершилось, исчезла гнусная фантазия, мучившая меня почти 10 лет. Десять лет... я все мечтал выиграть. Мечтал серьезно, страстно. Теперь же все кончено!.. Я теперь буду об деле думать и не мечтать по целым ночам об игре, как бывало это. Я перерожусь, я жизнь новую начинаю... А до сих пор наполовину этой проклятой фантазии принадлежал». Он не старался убедить жену, будто сам, своими силами может удержаться от «гнусной фантазии». Его заслуги вроде и не было – не он совершил великое дело, но оно совершилось над ним. С благодарностью отдавал он свое новое сочинение на волю высших сил, которые – теперь он был уверен в этом – действительно помогали ему. Похоже, новый роман спасал его от игорного вихря.

Действительно, опыт 1871 года положил предел многолетнему кошмару. В свете того, что апрельский эпизод стал и в самом деле последним, напомним строки из пламенных висбаденских писем, где звучало страстное обещание – ни за что, ни в коем случае не ходить к здешнему батюшке Янышеву. «К священнику не пойду, ни за что, ни в коем случае. Он один из свидетелей старого, прошедшего, прежнего, исчезнувшего! Мне больно будет и встретиться с ним!».

Сразу по приезде в Дрезден, принявшись за продолжение «Бесов», Достоевский записал вчерне несколько сцен на тему «Князь и Тихон». Вместо сочинителя, надорванного гибельным вихрем игры, на исповедь и покаяние к старцу отправлялся новый герой – «безмерной высоты». Сомнительное обаяние рулетки и скромные достоинства игрока Алексея Ивановича меркли перед масштабами грандиозного и в высшей степени опасного замысла. Рискованная художественная игра, завораживающая магия подлинности рождали новую творческую легенду, чреватую неизбежными жертвами. «Тут действительно есть что-то, что переступает за черту искусства», - напишет позже Мережковский, первым прочтя главу «У Тихона». Этой опаснейшей работе и суждено было вытащить Достоевского из омуты русской игры, чтобы явить то единственное в своем роде исключение, о котором говорил герой романа «Игрок» мистер Астлей. [112, с. 395-398].

В работе над романом «Бесы» Достоевский завершает тот процесс преодоления игры творчеством, который он начал в романе «Игрок». Однако уже в романе об игроке мы можем заметить, как игровое начало, обусловленное страстью к рулетке, преобразуется в фактор, определяющий творческий процесс писателя, его поэтику.

ГЛАВА II. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА И ПРИЕМЫ ОРГАНИЗАЦИИ ПОВЕСТВОВАНИЯ В РОМАНЕ.

2.1. Языковые средства и приемы организации речи героя-повествователя.

В языке произведений Достоевского, как и в языке любого писателя, можно выделить два уровня: речь автора и речь персонажей. Однако провести это разделение у Достоевского с полной отчетливостью достаточно сложно, а иногда и невозможно, поскольку авторский план у него, как правило, опосредуется речевыми планами различных повествователей – героев-рассказчиков, хроникеров. Даже в тех случаях, когда рассказ ведется от автора-повествователя, как, например, в романе «Преступление и наказание», голос автора часто сливается с голосом героя в несобственно-прямой речи последнего. Это обстоятельство часто оценивалось современными писателю критиками как недостаток, как показатель невладения художественным словом. Однако в XX веке в работах таких исследователей, как Вяч. Иванов, М.М. Бахтин, Л.П. Гроссман, В.В. Виноградов, Д.С. Лихачев, Н.М. Чирков, А.В. Чичерин, Е.А. Иванчикова и других, было доказано, что это является результатом сознательной работы Достоевского со словом, важнейшим достижением его изощренной повествовательной техники: «Судорожно напряженное движение в авторской речи, созвучное речи персонажей, составляет в творчестве Достоевского стилистическую доминанту» (А.В. Чичерин) [146, с.262].

Исследование языковых средств и приемов организации повествования в романе «Игрок» будет связано в нашей работе прежде всего с рассмотрением художественных функций лексики и фразеологии, синтаксис затрагивается лишь попутно и спорадически. Однако при этом мы будем учитывать и общие идеостилевые доминанты языка произведений Достоевского. В изложении М.В. Загидуллиной эти доминанты выглядят следующим образом: «1. Экспрессивное окрашивание автоматизированной (коммуникативно-обязательной) части фразы <...>. 2. Лейтмотивность

художественной речи, основанная на концентрации повторов в различных уровнях (от фонетического до сюжетно-композиционного) <...>. 3. Стремление к преодолению норм сочетаемости слов, тенденция к замене узуальных единиц языка окказиональными <...>. 4. Интенсификация актуальной стороны высказывания, предельность выражения, граничащая с гиперболизацией <...>. 5. Создание уникальной синтаксической организации текста, выступающей одним из основных средств создания художественного эффекта <...>. 6. Вовлечение читателя в процесс речевого оформления мысли, обнажение эффекта импровизации нарочитость неточностей слога как художественный прием» [71, с. 249 - 250].

Еще современная писателю критика отметила характерную черту его стиля: повторяемость не только тем и образов, но и лексических и фразеологических средств, переходящих из одного произведения в другое. В этом видели проявление лексического однообразия. Но в современном достоевковедении это рассматривается как важнейшая особенность языка произведений Достоевского: речевая самохарактеристика героя становится не только важнейшим характерологическим приемом, но и средством воссоздания глубинного уровня художественного образа – уровня личностного самосознания. При рассмотрении лексико-фразеологических средств, определяющих построение речи героя-повествователя в романе «Игрок» мы будем держать в поле зрения общую характеристику лексики и фразеологии произведений Достоевского: «1) стремление к смешению традиционно выделяемых пластов лексики (низкого, среднего, высокого) <...>. 2) повышенная концентрация окказиональных включений <...>. 3) использование «узких» пластов языка <...>. 4) высокая лейтмотивность лексики и фразеологии <...>. 5) дистантный повтор корневых лексем <...>. 6) ориентация на лексические средства, отвечающие задаче выражения предельности изображаемых страстей <...>. 7) установка на «народное слово» и повышенная роль просторечий <...>. 8) повышенная глагольность

лексического состава, что отвечает задачам динамизации повествования» [68, с. 180 - 181].

Роман «Игрок» имеет подзаголовок «Из записок молодого человека». Повествование здесь ведется от лица молодого человека 25-ти лет, гувернера в семействе генерала Загорьянского, путешествующего за границей. Действие происходит в немецком курортном городе Рулетенбург. Название это – вымышленное, о его художественном смысле будет сказано ниже. Герой-повествователь, Алексей Иванович, как и большинство центральных персонажей Достоевского, человек повышенного самосознания, склонный к углубленной рефлексии, болезненно переживающий свой невысокий социальный статус, а также мучительную драму любовных отношений с Полиной Александровной, пытается обрести путь к самоутверждению в игре на рулетке. Речь героя является главным средством его самохарактеристики. Одним из ключевых приемов построения его речи является острая реакция героя на «чужое слово», усиленная столкновением психологических и ментальных установок различных национальных типов. Первый пример, демонстрирующий эту реакцию, находим на первой же странице романа – выделенное курсивом словосочетание *свита генерала*: «Здесь известно, что я принадлежу к *свите генерала*» [1, V, 5] (курсив здесь – обычный в текстах писателя показатель «чужого слова», как это явление характеризовал М.М.Бахтин). Используя здесь курсив, герой, с одной стороны, констатирует фактическое положение вещей, с другой, выражает позицию несогласия с подобной нивелирующей его личностную уникальность фактичностью. Еще более заострена эта позиция несогласия, когда повествователь вводит «чужое слово» в его иноязычной транскрипции. Так происходит в случае возникающей тут же, в первой главе, выразительной оппозиции *m-r le comte* (г-н граф) – *outchitel* (учитель): «а *m-r le comte* сам бывал в России и знает, как невелика птица – то, что они называют *outchitel*» [1, V, 6].

В дальнейшем лексема *outchitel* приобретает значение лейтмотива: она несколько раз появляется в тексте, причем в финале ее семантическое

наполнение несколько меняется. В речи m-lle Blanche это слово в разных контекстах приобретает различные смысловые оттенки: *outchitel* – это и человек низкого социального положения, «что-то вроде лакея», это и просто какое-то непонятное существо, глупое и не умеющее жить, наконец, это существо, в котором m-lle Blanche готова признать определенные достоинства, но которое остается для нее непостижимым курьезом: «Dis done qu'est ce que c'est qu'un outchitel? Tu etais bien bete, quand tu etais outchitel? («Скажи, что это такое учитель? Ты был очень глуп, когда ты был учителем?»); «ты, может быть, очень ученый outchitel, но ты ужасно глупый человек» [1, V, 131].

Признаком лейтмотива отмечена и лексема *la baboulinka* («бабуленька»). Окружение генерала и он сам в ожидании наследства с нетерпением ожидают кончины бабушки Антонида Васильевны Тарасевичевой. Слово *la baboulinka* появляется в речи француза Де-Грие как знак дружеского участия, на самом деле вполне лицемерного, поскольку он, как главный кредитор генерала более всех заинтересован в скорейшей кончине «бабуленьки». Приведенные примеры свидетельствуют, с каким мастерством Достоевский использует выразительные возможности лексики для достижения своих художественных целей: несколько ключевых слов в умело организованных речевых и сюжетных ситуациях дают объемную обрисовку ряда основных коллизий, необходимых писателю для раскрытия интересующей его социальной, психологической и культурно-исторической проблематики.

Продолжим наши наблюдения, соотнося их с общей характеристикой лексико-фразеологических средств языка произведений Достоевского. Такая специфическая особенность языка Достоевского, как *смешение традиционно выделяемых пластов лексики*, в значительной степени характеризует и речь повествователя в рассматриваемом нами произведении. Алексей Иванович в своем повествовании свободно совмещает, например, варваризмы, слова иноязычного происхождения, являющиеся признаком салонной речи, с

просторечными выражениями, с фразеологизмами пословичного типа. Усвоенный путем калькирования из французского языка глагол *тонировать* (важничать, изображать лицо высшего круга) непосредственно соседствует у него с просторечным выражением *пускать пузыри*: «За столом француз тонировал необыкновенно; он со всеми небрежен и важен. А в Москве, я помню, пускал мыльные пузыри» [1, V, 7].

В другом случае резкое столкновение лексем *джентльмен* и *сволочь* становится средством достижения предельной экспрессии при описании поведения и психологии посетителей игорных залов: «Есть две игры, одна – джентльменская, а другая плебейская, корыстная, игра всякой сволочи» [1, V, 14]. Активизация обертонов «чужого слова», лежащих на этих лексемах, сообщает речи повествователя интонации язвительной иронии при характеристике поведения и нравов публики «джентльменского» разряда.

Следует заметить, что Алексей Иванович охотно вводит в свою речь русские пословицы и поговорки, притом, что его никак нельзя отнести к представителям «почвенного» сознания. Особая выразительность достигается в тех случаях, когда они применяются для характеристики иностранцев: «Тон француза со всеми нами необыкновенно высокомерный и небрежный. Тут именно по пословице: посади за стол и ноги на стол. <...> Впрочем, мистер Астлей до того застенчив, стыдлив и молчалив, что на него почти можно понадеяться, - из избы сора не вынесет» [1, V, 18]. Едва ли в этой особенности можно усмотреть черту чисто характерологическую, всецело обусловленную психологией и сознанием героя. Скорее мы наблюдаем здесь случай актуализации в строении голоса героя авторской интенции, стремящейся к заострению проблемной оппозиции «русское» - «европейское». Предельного заострения эта коллизия в ее языковом выражении достигает в речи «бабуленьки», Антонида Васильевны. Построение высказывания, основанное на смешении лексики различных типов, конкретно, на смешении французских выражений с русскими просторечными и простонародными словами и конструкциями, является в

романе важнейшим средством ее характеристики: « - А у них и здесь часы заведены и все церемонии? Тону задают. Экипаж, я слышала, держат, les seigneurs russes (русские вельможи)! Просвистались, так и за границу!» [1, V, 35]. « - То-то, charmante; знаю я тебя, фигляр ты этакой <...>. – Bonjour! – сказала бабушка, вдруг резко обращаясь к m-lle Blanche. <...> О, глаза впустила, манерничает и церемонничает; сейчас видна птица; актриса какая-нибудь» [1, V, 36].

Порождаемый этим смешением художественный эффект, с одной стороны, позволяет модифицировать коллизию «европейское» - «русское» в виде контраста «искусственного» и «натурального» (эти лексемы как раз и возникают в непосредственном соседстве в эпизоде первого появления «бабуленьки» в главе IX), с другой стороны, дает комическое освещение каждому из членов этой оппозиции. В комическом свете предстают здесь не только «искусственность» персонажей-европейцев и европействующих русских, но и «натуральность» бабушки, прежде всего такие ее черты, как граничащая с деспотизмом властность, своеобразие, чрезмерная резкость и прямолинейность. Так на уровне языка произведения в результате использования специфических средств и приемов организации повествования актуализируется центральная культурологическая и философско-эстетическая проблематика произведения – столкновение лишенной органических начал европейской «искусственности» и «беспорядочной» русской «натуральности».

Далее продолжим рассмотрение особенностей использования лексико-фразеологических средств в романе, отмечая такие черты, как значительный вес *окказиональных образований*, использование лексики, отвечающей задаче *гиперболизации изображаемых страстей*, *повышенная роль глаголов*, усиливающих драматизм и динамизм описываемых событий. Одновременно будем обращать внимание и на особенности синтаксиса, опираясь на имеющуюся характеристику синтаксического строя языка Достоевского: наличие системы синтаксических констант – самоперебив, плеоназм,

лавинообразность внутренней речи героя, гипертрофированная значимость в ней отдельных слов и словосочетаний; мелодическая организация речи, использование инверсий, повторов, параллелизмов, перечислений; четкое выделение «информационных» и «психологических» зон повествования; прием снятия экспрессии в кульминационные моменты повествования; приемы нагнетания эмоционального переживания. Во второй главе, характеризуя один из разрядов посетителей игорных залов, повествователь использует выразительное окказиональное словосочетание *рулеточная сволочь*. Эффект окказиональности и, соответственно, выразительности достигается путем соединения вульгаризма, обозначающего некое собирательное лицо, с эпитетом, в семантике которого исходное значение относительности начинает вытесняться значением качественности. В итоге рождается емкая динамическая конструкция, реализующая круговорот семантики входящих в нее элементов: *рулетка* предстает неотъемлемой принадлежностью *сволочи*, а *сволочь* – неустранимым и закономерным порождением *рулетки*. Так в отдельном микроэлементе текста отражается образ целого – образ *рулеточного мира* – безысходного круговращения, которым захвачены почти все герои романа. В другом случае, размышляя о своем чувстве к Полине, Алексей Иванович отмечает яркую деталь: след ее ноги он характеризует неожиданным эпитетом – *мучительный*: «Следок ноги у ней узенький и длинный, - мучительный. Именно мучительный» [1, V, 24]. Как и в предыдущем случае, рождается словесная конструкция с динамическим, кругообразным взаимопереходом семантики, демонстрирующим присутствие предмета страсти в существе героя как начала вторгающегося, покоряющего, господствующего и потому – мучительного. Поскольку те или иные языковые средства в тексте Достоевского живут и действуют в органическом единстве, постольку и те или иные выделяемые исследователями аспекты языка писателя присутствуют в конкретных фрагментах текста во взаимных пересечениях. Поэтому, рассматривая словосочетание *мучительный следок ноги* как

явление художественной окказиональности, мы вместе с тем можем квалифицировать его и как средство выражения предельности переживаемой героем страсти. Обращаясь к этому аспекту языка повествователя, мы видим, что главным средством здесь является лексика и синтаксис, передающие переживание любви и ненависти в их неразрывном единстве. Пытаясь разобраться в своих чувствах к Полине, герой обнаруживает, что любовь здесь неотличима от ненависти: «И еще раз теперь я задал себе вопрос: люблю ли я ее? И <...> опять в сотый раз ответил себе, что я ее ненавижу. Бывали минуты <...>, что я отдал бы полжизни, чтоб задушить ее! А между тем <...> если бы на Шлагенберге, на модном пуанте, она действительно сказала мне: «бросьтесь вниз», то я тотчас же бросился, и даже с наслаждением» [1, V, 25].

Алексей Иванович не раз заявляет самой Полине о своей готовности ее «прибить», «задушить», «съесть». Особенно наглядна специфика языковых средств в функции *гиперболизации страстей и предельных состояний* в кульминационных эпизодах повествования – в главах XIV и XV, посвященных описанию выигрыша героя и ночи, проведенной им с Полиной. В описаниях игры героя заметна та особенность использования синтаксических средств, которую исследователи обозначили как чередование «информационных» и «психологических» зон повествования. Эта особенность проявляется уже в первом описании посещения героем игорного зала: фиксация «суеверий» и «странных ощущений» («психологическая» зона) четко чередуется с сухим, лишенным экспрессии синтаксисом, передающим механический процесс игры («информационная зона»). В этом последнем случае коммуникативно-обязательные средства языка становятся эстетически значимыми, поскольку передают автоматизм и безотчетность действий героя: «Мне все казалось, что, начиная для Полины, я подрываю собственное счастье. Неужели нельзя прикоснуться к игорному столу, чтобы тотчас же не заразиться суеверием? <...> Колесо обернулось и вышло тринадцать, - я проиграл. <...> я поставил еще пять фридрихсдоров на

красную. Вышла красная. Я поставил все десять фридрихсдоров – вышла опять красная» [1, V, 12]. Соответственно повышается в этих эпизодах и вес глагольной лексики. Если сопоставить три эпизода игры героя, то можно заметить в содержании «психологических» зон повествования нарастание безличных состояний: герой все более ощущает себя захваченным какой-то внешней силой, руководящей всеми его действиями.

Таким образом, исследуя языковые средства и приемы организации речи героя-повествователя в романе «Игрок», мы, с одной стороны, согласуем наше рассмотрение с имеющимися опытами систематизации языка произведений Достоевского, с другой стороны, дополняем и уточняем некоторые детали этого системного описания своими собственными наблюдениями. Прежде всего, мы отметили, что одним из ключевых приемов построения речи героя является его острая реакция на «чужое слово», усиленная контрастом ментальных установок различных национальных типов. Значимой здесь оказалась роль курсива, фиксирующего интонации «чужого слова» в речи повествователя. Тем самым подчеркивается позиция несогласия героя с объективирующей и нивелирующей его личностную уникальность интенцией «чужого слова». Еще более заостряет эту позицию несогласия прием введения «чужого слова» в иноязычной транскрипции, сопровождаемый приемом лейтмотивности опорных лексем. Ярko представлен в речи повествователя характерный для языка произведений Достоевского прием смешения традиционно выделяемых пластов лексики. Алексей Иванович в своем повествовании свободно совмещает варваризмы, слова иноязычного происхождения, являющиеся признаком салонной речи, с просторечными выражениями, с фразеологизмами пословичного типа. Та же тенденция в еще более заостренном виде наблюдается в речи бабушки. Порождаемый этим смешением художественный эффект, с одной стороны, позволяет модифицировать коллизию «европейское» - «русское» в виде контраста «искусственного» и «натурального», с другой стороны, дает комическое

освещение каждому из членов этой оппозиции. Так, на уровне языка произведения, в результате использования специфических средств и приемов организации повествования, актуализируется центральная культурологическая и философско-эстетическая проблематика произведения – столкновение лишенной органических начал европейской «искусственности» и «беспорядочной» русской «натуральности». Значительный вес в системе лексико-фразеологических средств произведения имеют окказиональные образования, лексика, отвечающая задаче гиперболизации изображаемых страстей, повышенная роль глаголов в эпизодах игры на рулетке, усиливающих драматизм и динамизм описываемых событий. Окказиональные образования порождают емкие динамические конструкции, реализующие круговорот семантики входящих в них элементов. В результате в отдельном микроэлементе текста отражается образ целого – образ *рулеточного мира* – безысходного круговращения, которым захвачены почти все герои романа. Образ круга, круговорота является определяющим и в системе языковых средств, служащих гиперболизации изображаемых страстей. Главным средством здесь является лексика и синтаксис, передающие переживание любви и ненависти в неразрывности их круговращения и взаимоперехода, а также лексико-синтаксические средства, передающие динамику перепадов успеха и неудачи в процессе рулеточной игры. В передаче этой динамики важную роль выполняет композиционно-синтаксический прием чередования «информационных» и «психологических» зон повествования. Используемый в «информационных» зонах сухой, лишенный экспрессии синтаксис способствует преобразованию коммуникативно-обязательных средств языка в эстетически значимые, поскольку передает автоматизм и безотчетность действий героя в ситуациях игры. В целом языковые средства и приемы организации речи героя-повествователя, отличаясь богатством и разнообразием, искусно реализуют художественную задачу воплощения специфически русского типа сознания в его диалогическом соприкосновении

с иными типами национальной ментальности и осложненными особенностями игрового поведения.

2.2. Языковые средства и приемы включения авторского начала в речь героя-повествователя.

Выявление авторского голоса и авторской позиции в произведениях Достоевского осложняется присутствием в них специфических отношений автора и героя, которые М.М. Бахтин описал с помощью таких введенных им понятий, как *полифонизм* и *диалогичность*. Концепция ученого опирается на выводы поэта-символиста Вяч. Иванова. Иванов первым раскрыл принципиально новое качество отношения Достоевского к герою, предполагающее не «познание», а «проникновение» в его вполне автономное внутреннее существо. При таком подходе открывается возможность воспринимать чужое Я не как объект, а как другой субъект. В этой установке и содержится предпосылка полифонизма. Художественный полифонизм в мире Достоевского предполагает, по Бахтину, «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров-сознаний» [9, с.22], свободу и самостоятельность героя – субъекта сознания по отношению к автору, а также равноправие позиций героя и автора, их диалогические отношения, возможность спора героя с автором. Острую критику вызвал тезис Бахтина о равноправии позиций героя и автора в полифоническом романе Достоевского, о том, что у автора здесь отсутствует «существенный смысловой избыток». Однако в 1990-е годы было разъяснено, что этот тезис ученого характеризует компетенцию автора-повествователя, а не автора – творца художественного целого. Последний как раз и обладает всей полнотой «смыслового избытка». Все эти специфические особенности построения отношений автора и героя в художественном мире Достоевского необходимо учитывать при изучении языковых средств и приемов воплощения этих отношений в конкретных произведениях.

Строя повествование в романе «Игрок» от лица героя, Достоевский, в соответствии с принципами полифонизма и диалогичности, максимально

элиминирует сферу прямых идеологических проявлений авторского начала, прямого авторского слова: герой-повествователь весьма далек от позиции героя-резонера, прямого проводника авторских идей. Тем не менее, представляется возможным уловить в структуре образа героя, в словесной ткани его высказывания белее или менее отчетливые проявления различных аспектов инстанции автора. Мы имеем в виду, конечно, не проявление автора-творца, поскольку таковым проявлением является все произведение в его целом, но, прежде всего, аспекты автора как биографического лица с его глубоко личным отношением к теме игры и теме любви и автора как носителя определенного комплекса идеологических, культурологических, философских представлений и концепций. О значении биографического контекста, связанного с темами игры и любви речь шла в первой главе нашей работы. Разрабатывая эти темы в романе «Игрок», Достоевский, несомненно, передает своему герою свой собственный глубоко выстраданный опыт. Показателем этого опыта является уже сам момент неразрывности, внутренней связанности этих тем в романе. Одним из ключевых мотивов, входящих в образно-поэтические комплексы *игры* и *любви*, является в романе мотив *судьбы, рока*. Развертывание этого мотива начинается с того *суеверного* ощущения, которое сопровождает первое приближение героя к игорному столу: «Неужели нельзя прикоснуться к игорному столу, чтобы тотчас же не заразиться суеверием?» [1, V, 14]. Но еще до этого приближения Алексей Иванович проникнут глубоким внутренним убеждением, что вся его участь должна решиться игрой на рулетке: «я наверное знал и давно уже решил, что из Рулетенбурга так не выеду; что-нибудь непременно произойдет в моей судьбе радикальное и окончательное. Так надо, и так будет» [1, V, 18]. «Я все-таки вполне уверен, что чуть только я начну играть для себя, то выиграю непременно <...> Я знаю только, что мне *надо* выиграть, что это тоже мой единственный исход» [1, V, 19]. Чуть выше тем же словом *надо* Алексей Иванович выражает ту роковую приговоренность к игре, в которой признается ему Полина: «Или потому, что уж слишком *надо*

было выиграть». Курсив у Достоевского, как правило, является показателем «чужого слова». В данном случае он является показателем совпадения коренных жизненно важных интенций героев с некоторым сверхличным велением, приобретающим именно в силу такого совпадения исключительную власть над ними. И для Полины, и для Алексея Ивановича жизненно важно утвердить свое личностное достоинство, ценность своей личности – это ключевая проблема и центральная коллизия художественной антропологии Достоевского. В окружающем героев обществе мерилom достоинства человека являются деньги. Но деньги утверждают не внутреннюю ценность личности, а его внешнее материальное, имущественное положение, причем утверждают как ценность единственно возможную, полностью устраняя вопрос о внутренне-личностном достоинстве человека. Герои обнаруживают себя в мире перевернутых ценностей, перевернутых отношений. Это состояние для них мучительно и невыносимо. Но трагизм их положения не в самом этом состоянии, а в том, что, пытаясь его преодолеть, они идут по пути, который это состояние усугубляет до полной безысходности: власть денег, отчуждающую человека от самого себя, превращающую его в придаток капитала, они пытаются преодолеть с помощью тех же самых денег, то есть, в конечном счете, эту же самую власть, сами того не желая, утверждают: «Зачем деньги, вы спрашиваете? Как зачем? Деньги – все! <...> с деньгами я стану и для вас другим человеком, а не рабом» [1, V, 20]. Возражая на это, Полина Александровна утверждает: «При всяком положении можно поставить себя с достоинством» [там же]. Однако чуть выше признается, что сама не видит для себя другого выхода, кроме выигрыша на рулетке: «У меня была безумная и странная мысль, что я непременно выиграю здесь, на игорном столе» [там же]. Проблема денег, как мы помним, остро стояла в жизни самого Достоевского, всю жизнь нуждавшегося и долгое время не оставлявшего попыток добиться материальной независимости игрой на рулетке. Так что образно-понятийный комплекс *игры* и связанные с ним

мотивы или (переводя проблематику и терминологию в языковой план) образно-семантические комплексы *судьбы* и *денег* можно рассматривать как один из «монологизирующих центров» романа. Термин «монологизирующие центры» был предложен А. Злочевской [73] как определение, характеризующее проявления авторского начала в условиях полифонического, диалогического мира романов писателя. Центральное место в методологии этой исследовательницы занимает как раз анализ элементов лексики и фразеологии языка Достоевского, входящих в определенные образно-семантические и образно-понятийные комплексы, формирующие «монологизирующие центры» его произведений.

Еще одним важным центром «монологизирующей» авторской активности романа «Игрок», реализуемым соответствующим набором лексико-фразеологических средств, является образно-семантический комплекс, характеризующий оппозицию «русские – европейцы». Автор как носитель идеологических, культурологических, философских представлений передает здесь своему герою ряд идей, принципиально значимых для формирования общей художественной концепции произведения. Так в главе IV центральное место отведено монологу героя, выступающего с резкой критикой «немецкого способа накопления богатства» и противопоставляющего ему русский способ обогащения через игру на рулетке. При этом герой вызывающе заостряет контраст двух способов, приходя в итоге к парадоксальной апологии «русского безобразия»: « - А по моему мнению, рулетка только и создана для русских <...> в катехизис добродетелей и достоинств цивилизованного западного человека вошла историческая и чуть ли не в виде главного пункта способность приобретения капиталов. А русский не только не способен приобретать капиталы, но даже и расточает их как-то зря и безобразно. <...> неизвестно еще, что гаже: русское ли безобразие, или немецкий способ накопления честным трудом. <...> - А я лучше захочу всю жизнь прокочевать в киргизской палатке, - вскричал я, - чем поклониться немецкому идолу. <...> Мне деньги нужны

для меня самого, а я не считаю всего себя чем-то необходимым и придаточным к капиталу» [1, V, 30]. В этом пассаже нетрудно уловить интонации авторского голоса, поскольку резкая критика основанного на культе денег уклада отношений в «цивилизованном» европейском обществе является важнейшей составляющей многих художественных и публицистических произведений Достоевского. Однако эти интонации опознаются не только благодаря общности тематической стороны высказывания, но они, кроме того, маркированы введением ряда лексем, характерных для публицистических текстов писателя. Это, прежде всего, лексемы «идол», «идеал», «цивилизация». Оппозиция «идол – идеал» является концептуально значимой в цикле очерков Достоевского «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863), где писатель осмысляет впечатления, вынесенные им из первой поездки в Европу. Центральная глава этого цикла носит название «Ваал». Имя древнего языческого божества становится здесь символическим обозначением нового «идола» буржуазной Европы – идола капитала. Этому идолу противопоставляется русский идеал братской любви и самопожертвования. В рассматриваемом монологе героя-повествователя романа «Игрок» лексемы «идол» и «идеал» не составляют оппозиции, их семантика парадоксальным образом отождествляется, поскольку «идеальные» начала – честность и самоотвержение – служат преумножению капитала: «Все это делается не иначе, как от честности, от усиленной честности, до того, что и младший проданный сын верует, что его не иначе как от честности продали, - а уж это идеал, когда сама жертва радуется, что ее на заклятие ведут» [1, V, 31]. Семантическая цепочка *идол – идеал – жертва – заклятие* – способствует построению ассоциативного ряда, с одной стороны, отсылающего к конкретному библейскому контексту – эпизоду продажи в рабство Иосифа, младшего сына патриарха Иакова (Быт. 37: 28), с другой стороны, раскрывающего коренное искажение, поразившее сферу идеальных, сакральных представлений европейского человечества: «идеал» оказывается здесь чем-то «придаточным» к «идолу». Другая концептуально

значимая для Достоевского оппозиция, о присутствии которой в рассматриваемом пассаже мы имеем основание говорить, - это оппозиция «цивилизация – патриархальность». Эта оппозиция, лежащая в основе историософских построений писателя, прямо формулируется в тексте «Социализм и христианство» (1864), оставшемся в его рабочих тетрадях [1, XX, с.184]. В монологе Алексея Ивановича она представлена противопоставлением словосочетаний *цивилизованный западный человек*, с одной стороны, и *русское безобразие, киргизская палатка, татарская порода*, с другой. Лексема *патриархальность* в тексте романа не фигурирует, но ее семантическим коррелятом может служить понятие «варварство», актуализированное автономинацией героя «варвар». С другой стороны, в монологе Алексея Ивановича о немецком способе накопления капитала, фрагмент которого приведен выше, представлена пародия на традиционный патриархальный уклад, где место главы рода занимает «ужасно добродетельный и необыкновенно честный» *фатер*. В других случаях оппозиция «цивилизация – варварство» реализуется в виде лексической антитезы *искусственность – натуральность*. Можно указать место, где эта антитеза, выраженная косвенным образом, дает прямую отсылку к конкретному тексту Достоевского-публициста. В XII главе романа, пытаясь отвлечь бабушку от дальнейшей игры на рулетке, генерал и Де-Грие уговаривают ее отправиться на прогулку в деревню: «- Nons boirons du lait, sur l'herbe fraîche, - прибавил Де-Грие с зверскою злобой», то есть: «Мы будем пить молоко на свежей траве». Эту фразу француза Алексей Иванович комментирует следующим образом: «Du lait, sur l'herbe fraîche – это все, что есть идеально идиллического у парижского буржуа; в этом, как известно, взгляд его на «nature et la verite!» [1, V, 40]. Над подобным взглядом парижского буржуа на «nature et la verite» («природу и истину») Достоевский едко иронизирует, используя близкие выражения и образы (обязательная лужайка под окнами городского дома буржуа), в упоминавшемся выше цикле «Зимние заметки о летних впечатлениях» [1, V, 185]. Иронический пафос

героя в данном случае вполне тождествен иронической интенции автора, в этом совпадении – одно из проявлений «монологизирующей» авторской активности.

Еще один принципиально значимый «монологизирующий центр» возникает в речи героя благодаря включению лексики и фразеологии, реализующей образно-семантический и понятийный комплекс *формы*, тесно связанный с комплексом *игры*. В V главе романа, разъяря Полине свое неумение «поставить себя с достоинством» и, как следствие, свое стремление к игре, Алексей Иванович раздражается обширным монологом на тему «формы»: «То есть я, пожалуй, и достойный человек, а поставить себя с достоинством не умею. <...> Да все русские таковы, и знаете почему: потому что русские слишком богато и многосторонне одарены, чтоб скоро приискать себе приличную форму. Тут дело в форме. Большею частью мы русские так богато одарены, что для приличной формы нам нужна гениальность» [1, V, 53]. Приложение эстетической по своей природе категории *формы* к сфере антропологии и национальной психологии – характернейшая черта художественного мышления Достоевского, знакомая нам по целому ряду его текстов. Еще в «Петербургской летописи», цикле фельетонов 1847 года, он писал: «Жизнь – целое искусство <...> Нужно сделать художественное произведение из самого себя» [1, XVIII, 13]. В романе «Идиот» (1868) князь Мышкин жалуется, что у него нет *формы* и *жеста*, соответствующих его «идее», и потому он боится сделать «идею» смешной, и старается о ней не говорить. В этом же произведении Настасья Филипповна призывает Рогожина «образить себя», то есть придать себе некое «оформление». Та же проблема оказывается в центре внимания Аркадия Долгорукого, героя-повествователя романа «Подросток» (1875). Пораженный нравственной красотой облика странника Макара Долгорукого и связав ее с любимым Макаром словом «благообразие», Аркадий решает «искать благообразия». К образно-семантическому комплексу «форма» в романе непосредственно относятся также лексемы *беспорядок*, *безобразие* и их дериваты. Эти

лексемы отмечены у Достоевского отчетливыми и устойчивыми коннотациями эстетического порядка и широко распространены в его текстах.

Таким образом, анализ речи героя-повествователя с точки зрения соотношения планов героя и автора в романе «Игрок» позволяет выявить целую систему языковых средств и приемов, созидающих в тексте произведения своеобразные «монологизирующие центры» проявления сознания автора как биографического лица и как носителя определенного комплекса идеологических, культурологических, философских представлений и концепций. Эти центры организуются посредством целого ряда образно-семантических образований, таких, как комплексы *игры, любви, судьбы, денег, формы*, а также актуализацией ключевых семантических оппозиций «порядок – беспорядок», «европейское – русское», «цивилизация – варварство», «искусственное – натуральное», «идол – идеал» и других. Отнесенность этих образований к авторскому контексту подтверждается их присутствием в других – художественных, публицистических и эпистолярных – текстах Достоевского. В своем пересечении и взаимодействии эти образно-семантические образования и оппозиции и созидают концептуальное пространство произведения, организуют художественную картину мира романа. Пафос рассуждений героя (критически-оценочный, язвительно-иронический, философски-аналитический, рефлексивно-констатирующий) во многих случаях оказывается вполне совпадающим с интенцией автора, о чем свидетельствует общность лексико-фразеологических средств их воплощения. И в этом совпадении мы усматриваем одно из проявлений «монологизирующей» авторской активности. Оставляя в неприкосновенности принцип полифонизма, Достоевский находит тонкие способы включения авторского голоса в речь героя, необходимые ему для достижения поставленных художественных задач. Проявления этих способов на языковом уровне мы и наблюдали в настоящем разделе нашей работы.

ГЛАВА III. ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА И ПРИЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ В РОМАНЕ.

Под термином «художественная актуализация» (от лат. *actualis* – действенный) в современной филологии понимается такое использование изобразительных и выразительных средств языка, при котором достигается максимальное воздействие на воспринимающее сознание читателя, предельная активизация его эстетического переживания. В творчестве Достоевского все формы художественной актуализации, все приемы преобразования обычных, внеэстетических форм построения речи служат главной задаче писателя – открытию «тайны человека», его личностного измерения, духовного плана его существа. По глубокому замечанию М.М.Бахтина, «Достоевский <...> сумел *увидеть* дух так, как до него умели видеть только тело и душу человека. Он продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты, но не вглубь бессознательного, а вглубь – высоту сознания» [10, с. 313]. Человек у Достоевского – это, прежде всего носитель *слова* о мире и о себе самом. И слово это отмечено такими важнейшими характеристиками, как *диалогизм*, природу которого разъяснил М.М.Бахтин, и *онтологичность* (эту характеристику глубоко раскрыла Т.А.Касаткина [84]). Это новое видение человека потребовало новой поэтики, новых приемов построения образа, новых языковых средств его воплощения, а значит и нового уровня художественной актуализации. В составе главных средств и приемов художественной актуализации в произведениях Достоевского исследователи отмечают такие, как символизация всех номинативных элементов, индивидуальные метафоры, авторские неологизмы, оживление внутренней формы слова, пародирование, ирония, игра слов, каламбур, переакцентуация слов и высказываний, перефразистические обозначения героев, событий. В нашей работе мы сосредоточим внимание на рассмотрении языковых средств и приемов художественной актуализации в сферах номинации, поэтической ономастики и символизации. Но поскольку в тексте романа приемы художественной

актуализации действуют в своей совокупности, мы будем попутно касаться и других способов ее осуществления.

3.1. Особенности номинации и поэтической ономастики в романе.

Одним из важных способов создания образов персонажей в художественной литературе является их *номинация*. Этот термин, первоначально введенный лингвистами, используется и в литературоведении. Он происходит от латинского *nomina* – *имя* и обозначает процесс наименования и его результат – собственное имя персонажа. Принято различать номинацию *первичную* и *вторичную*. К первичной относят непосредственное название персонажа – имена, прозвища, местоимения, к вторичной – определения, указывающие на его качества, признаки. Совокупность номинаций называют *гетерономинацией* (этот термин предложен Н.Д. Арутюновой). Совокупность номинаций – гетерономинация – и составляет первичную языковую плоть образа персонажа.

Достоевский в своих произведениях использует богатые и выразительные средства номинации. Их специфика определяется общими особенностями художественного мироощущения писателя, его видением человека (антропология), а также теми особенностями поэтики, которые вытекают из принципа полифонизма. В романе «Игрок» эта специфика конкретизируется в соответствии с тематикой и проблематикой произведения, своеобразием организации повествования, типом героя-повествователя. Особенности сознания героя, обусловленные его обостренной потребностью утвердить свое личностное достоинство в мире, где это достоинство приносится в жертву «идолу» капитала, а также специфическими проявлениями «русского безобразия» («бесформенности»), - все это сообщает своеобразный отпечаток как языковым средствам автономинации героя, так и средствам номинации им других персонажей. Заслуживает внимания уже та первая, на первый взгляд, ничем не примечательная, но на самом деле отмеченная весьма активными обертонами, номинация, появляющаяся уже во второй фразе текста, -

местоимение *наши*: «Наконец, я возвратился из моей двухнедельной отлучки. Наши уже три дня, как были в Рулетенбурге» [1, V, с. 5]. Наименование *наши* обозначает окружение генерала, к которому принадлежит и Алексей Иванович. Однако он мучительно тяготится этой принадлежностью, и в дальнейшем, когда в его речи появляется это местоимение, оно, как правило, окрашено тонами явной или скрытой иронии: «Наши ездили осматривать какие-то развалины. Две превосходные коляски, великолепные лошади!» [1, V, с. 6]. По мере движения сюжета в семантической структуре этой номинации нарастают не коннотации солидарности, а, напротив, отстраненности, в конечном счете, превращая ее в «чужое слово». Тем самым номинация *наши* в этой специфической и парадоксальной функции становится одним из средств микроуровня языка произведения, работающих на изображение ненормальности, противоестественности отношений, царящих в окружающем героя обществе.

Весьма выразительные номинации появляются в тексте романа в тех случаях, когда они маркируют его центральную коллизию – столкновение «цивилизованной» европейской «искусственности» и «беспорядочной» русской «натуральности». Один из таких случаев наблюдаем в первой же главе произведения, где Алексей Иванович рассказывает о своей «драке с аббатом» и о том, как он «хотел плюнуть в кофе монсиньора»: «Тогда я ответил ему, что я еретик и варвар, «*que je suis heretique et barbare*» и что мне все эти архиепископы, кардиналы и монсиньоры и проч., и проч. – все равно» [1, V, с. 8]. Наглядным проявлением поведения «еретика и варвара» на языковом уровне становится трансформация переносного смысла глагола *наплевать* – «наплевать на кофе вашего монсиньора» - в смысл буквальный: «плюнуть в кофе монсиньора». Герой соглашается в данной ситуации применить к себе номинативную функцию «чужого слова», доводя ее до brutального и абсурдного буквализма, чем и достигает успеха – получает римскую визу.

В другом случае повествователь достигает эффекта язвительной иронии, доводя до абсурда сентиментальный ореол немецких номинаций, также используемых в функции «чужого слова». Особой семантической функцией наделены здесь слово «отец», взятое в аутентичном фонетическом облике *фатер*, и собственное имя *Амальхен* как родовое обозначение добродетельной немецкой девушки: «есть здесь везде у них в каждом доме свой фатер, ужасно добродетельный и необыкновенно честный. <...> Фатер благословляет сорокалетнего старшего и тридцатипятилетнюю Амальхен <...> При этом плачет, мораль читает и умирает» [1, V, с.32]. Окруженные гипертрофированным семантическим ореолом немецкой семейной добропорядочности и самоотверженного служения идее накопления, эти номинации становятся выразительным и сильным средством раскрытия абсурда этой идеи.

Специального внимания заслуживают номинативные средства, используемые при создании образа бабушки Антонида Васильевны Тарасевичевой, занимающей центральное место в системе персонажей романа. В первой главе Алексей Иванович упоминает слово *la baboulinka*, слышанное им от Де-Грие. В устах француза это слово – знак дружеского участия, но в контексте сюжетной ситуации (ожидание наследства после приближающейся кончины бабушки) становится очевидным, что это участие вполне фальшивое и лицемерное. В дальнейшем, появляясь в тексте, номинация *la baboulinka*, становится важным средством актуализации сатирического освещения фигур генерала, Де-Грие и м-ль Бланш. Это освещение распространяется далее на все рулетенбургское общество посредством приема контрастных номинаций. При появлении в Рулетенбурге бабушка была встречена как знатная титулованная особа, что и отразилось в соответствующих номинациях. Обер-кельнер отеля отвечал всем спрашивающим, что «это важная иностранка, *une russe, une comtesse, grand dame*» [1, V, 45]. Однако бабушке давно известна корыстная изнанка всей этой почтительности и подобострастности, и в ответ на эти и подобные

именования она, отбрасывая всякие церемонии, награждает окружающих весьма нелестными определениями: «фигляр ты этакой», «актриса какая-нибудь», «плюгавенький в очках», «харя нюрнбергская», «слюнтяй», «колпаки», «олух». Отмеченный контраст номинаций становится еще одним весьма существенным приемом актуализации той центральной коллизии произведения, о которой у нас речь шла выше (утонченная, но «искусственная» европейская «форма» - «бесформенная» русская «натуральность»). В то же время отношение бабушки к людям простым, искренним, бескорыстным лишено какой-либо грубости и деспотизма, она вполне способна признавать человеческое достоинство в людях самого простого звания. Характерная номинация появляется в ее речи, когда она, отклоняя все возражения, берет с собой на рулетку свою служанку Марфу: «Что она слуга, так и бросить ее! Тоже ведь живой человек <...> тоже и ей посмотреть хочется» [1, V, с. 47]. В номинативных средствах, которыми пользуется Антонида Васильевна, нередко наблюдается оживление внутренней формы или буквального значения слова: «Ишь какой генерал; я и сама генеральша» [1, V, 50]. В номинациях «генерал» и «генеральша» в данном контексте актуализируется буквальное значение (лат. *generalis* – главный), то есть «важная персона», «значительное лицо». Наблюдается также и та разновидность художественной актуализации, которую исследователи языка Достоевского определили как *переакцентуация слова или высказывания*. В эпизоде первого посещения бабушкой рулетки она упорно делает ставку на zero, сопровождая свои действия фразой: «Жива не хочу быть, а уж досижу до zero!» [1, V, с. 52]. Буквальное значение слова zero («нуль») способствует переакцентировке семантики, создающей комический эффект: бабушка, сама того не подозревая, признается в своем стремлении «досидеть до нуля», то есть до полного проигрыша, что с ней, в конце концов, и происходит. Пророческий смысл фразы усилен, кроме того, мотивом смерти: вскоре после огромного проигрыша и стремительного отъезда последовала бабушкина кончина.

Особый слой номинативных средств в произведениях словесного искусства составляют имена собственные, то есть *поэтическая ономастика*, *поэтонимы*. Далее мы и перейдем к рассмотрению тех языковых средств и приемов художественной актуализации, которые характерны для *поэтической ономастики* Достоевского или, в терминах литературоведения, - его *ономапоэтики*. Что касается центральной номинации романа – его заглавия, – то о нем пойдет речь в последнем разделе нашей работы.

Ономастика – это самостоятельная дисциплина, выделившаяся в составе языкознания и имеющая своим предметом имена собственные. Ономапоэтика – один из разделов поэтики, изучающий художественные функции имен собственных. Методология и предмет этих двух подходов существенно различаются, но в то же время имеют много точек соприкосновения. Интерес ономастики сосредоточен, прежде всего, на языковой, лингвистической специфике имен собственных в художественной литературе, для нее *поэтонимы* – это особый разряд в длинном ряду других *онимов* (имен собственных) – *антропонимов*, *топонимов*, *зоонимов*, *теонимов* и так далее. Художественные функции поэтонимов не находятся в центре внимания ономастики. Для ономапоэтики дело обстоит противоположным образом: главное внимание сосредоточено здесь на художественных функциях, а лингвистическая сторона рассматривается лишь постольку, поскольку это необходимо для решения этой главной задачи. Методология нашего исследования, как мы уже указывали, проходит по линии пересечения лингвистики и литературоведения, и в настоящем разделе это будет видно с особой отчетливостью. Ввиду того, что поэтическая ономастика Достоевского занимает, по общему признанию исследователей, исключительно важное место в системе средств художественной актуализации писателя, далее дадим краткий обзор достижений достоевсковедов в этой области.

Художественная ономастика Достоевского с давних пор привлекают внимание исследователей. Первыми эту проблематику стали разрабатывать в

1930-е годы филологи русской эмиграции. Важным достижением стал *Словарь личных имен в произведениях Достоевского*, в составлении которого участвовали А.Л. Бем, С.В. Завадский, Р.В. Плетнев, Д.И. Чижевский. В 1930-е – 1980-е годы в зарубежных изданиях был опубликован ряд статей о поэтике имени у Достоевского (среди их авторов – А.Л. Бем, А. Соловьев, Н. Зернов, П.М. Бицилл). Более сорока лет исследованием поэтической ономастики писателя занимался российский ученый М.С.Альтман. Итогом этой работы стала книга *Достоевский. По векам имен* [5]. Перечисленных авторов занимали, главным образом, вопросы о прототипах героев Достоевского и идейно-художественном значении их имен. К концу 1980-х годов вполне утвердился взгляд на имена героев Достоевского как на «говорящие», «значимые», «символические». 1990-е годы положили начало новому этапу исследования поэтической ономастики писателя: она стала активно изучаться в тесной связи с мифологией, христианской традицией, библейским контекстом. Важными достижениями на этом пути стали работы В.Н. Топорова, В.Н. Захарова, Г.Г. Ермиловой, Т.А. Касаткиной и других исследователей. Предпринимаются опыты освоения наследия русской философии слова, философской ономатологии – трудов П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, С.Н. Булгакова (работы Г.Г. Ермиловой и Т.А. Касаткиной, Е.Г. Новиковой, Н.И. Моисеевой). В работах Г.Г. Ермиловой и Т.А. Касаткиной ономапоэтика Достоевского впервые рассматривается в связи с проблемой онтологичности слова. Для целей нашей работы важно учесть, прежде всего, выводы этих последних авторов. Т.А.Касаткина последовательно раскрывает символизм имен героев писателя, и это в точности соответствует наблюдениям исследователей языка Достоевского, отмечавшим глубокое символическое наполнение номинативных средств в его произведениях. С другой стороны, весьма ценным представляется суждение Г.Г. Ермиловой о принципиальном значении в произведениях Достоевского «ситуации с о о т в е т с т в и я или н е с о о т в е т с т в и я героя прообразу, заданному именем» [59, с. 65]. Идеи этих авторов развиты в работах С.В.Сызранова

[131], [132], впервые рассмотревшего имя как важнейший фактор формообразования произведений Достоевского. Выводы этого исследователя также учитываются в нашей работе.

В качестве отправной точки примем приведенный нами вывод Г.Г.Ермиловой и попробуем, руководствуясь им, рассмотреть соотношение характеров и семантики имен ряда персонажей романа «Игрок». При этом будем учитывать то обстоятельство, что ономастика Достоевского очень часто актуализирует весьма широкий культурный контекст, включающий целый спектр источников – мифологию, Библию, жития святых, произведения мировой литературы, имена исторических деятелей и современников. Целесообразно начать наш анализ с рассмотрения ономатической структуры образа героя-повествователя – Алексея Ивановича. Имя *Алексей* относится к числу любимых имен Достоевского. Это связано с особым почитанием писателем святого *Алексея человека Божия*. Этим именем он назвал своего сына, скончавшегося в младенческом возрасте, а также своего любимого героя Алешу Карамазова. Впервые имя *Алексей* появляется у Достоевского в качестве отчества центральных героев его первого романа «Бедные люди» (1846) Макара Алексеевича и Варвары Алексеевны. Вот как комментирует это обстоятельство Т.А.Касаткина: «*Варвара Алексеевна, Макар Алексеевич* – у героев общее отчество, что также указывает на их братские отношения, причем *Алексей* – (греч.) «защитник», «заступник». Они дети *Заступника* (Бога), Адам и Ева романного мира» [84, с. 112]. Исследовательница толкует имя *Алексей* в соответствии с центральным постулатом библейской и христианской антропологии, утверждающим понимание человека как «образа и подобия Божия». И это вполне корректно, поскольку ориентация Достоевского на христианскую антропологию ныне общепризнанна. С этой точки зрения, задаваемый семантикой имени *Алексей* прообраз «защитника» указывает на первообраз абсолютного *Защитника* (Бога). Таким образом, имя *Алексей* относится к числу имен, наделенных наиболее общей, глубоко символической

семантикой. Оно указывает на один из существенных признаков человека как такового – на его миссию «защиты» сотворенного Богом мира, на его ответственность за мир и самого себя. В подобном ключе толкуется Т.А.Касаткиной имя Алексея Федоровича Карамазова. Напомнив семантику имен *Алексей* («защитник») и *Федор* («Божий дар»), она пишет: «Алексей Федорович – *защитник Божьего дара* – мироздания, мира Божия <...>, жизни, земли» [84, с. 250]. Уже в романе «Бедные люди» Макар Алексеевич пытается брать на себя миссию защитника Вареньки, но с этой ролью не справляется. В дальнейшем эта ситуация повторяется в целом ряде произведений Достоевского. Василий Ордынцов не способен стать защитником Катерины (повесть «Хозяйка»), князь Мышкин не может защитить и спасти Настасью Филипповну (роман «Идиот»). Вот и в романе «Игрок» Алексей Иванович не может стать защитником Полины. Характер героя находится в глубоком противоречии с идеальным прообразом, заданным семантикой имени. Такая закономерность с теми или иными вариациями характерна и для образов других персонажей произведения.

Номинацией, включающей полную антропонимическую модель – фамилию, имя, отчество, – отмечен в романе только образ бабушки Антонины Васильевны Тарасевичевой. Тем самым подчеркивается его центральное значение в системе персонажей произведения. Имя *Антонида* является вариантом имени *Антонина*, представляющего собой женскую форму имени *Антонин*, восходящего к имени *Антоний*, *Антон*. Семантика этого последнего имени представляется достаточно разветвленной. В книге А.В.Суперанской читаем: «**Антон**, цсл. **Антоний** из лат. *Антониус* возможно из греч. *антео/антао* вступать в бой, состязаться – римское родовое имя и эпитет Диониса» [130, с. 159]. В *Словаре имен* (составители – Г.Квита, В.Миронов), помимо толкования Суперанской, приводится следующее: «Антон – противник, противостоящий, подобие, приобретение взамен, набивающий цену (греч.), состязающийся (латинск.)» [87, с. 24]. В церковных именованных словах обычно приводится лишь одно из значений этого имени –

«приобретение взамен». Основания для такого толкования содержатся в одном из эпизодов «Жития святого Антония». Святой Антоний, войдя в церковь, услышал слова евангельского чтения: «если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за Мною» (Мф. 19: 21). Антоний так и поступил: раздал имущество нищим, стал монахом и удалился в пустыню, где прославился величайшими подвигами в «духовной брани». На наш взгляд, при рассмотрении образа бабушки должен учитываться весь спектр семантических оттенков и ассоциаций, связанных с ее именем. В ее характере действительно проявляется стремление к «состоятельности», готовность «вступить в бой», причем, с силами надчеловеческого порядка, с самой судьбой. Об этом ярко свидетельствует ее поведение на рулетке. Но все дело в том, что идеальное задание ее имени, получившего духовную проработку в христианской традиции, предполагает совсем иной уровень приложения этих стремлений – уровень именно «духовной брани», сознательной борьбы человека со своими страстями. Этот путь получил идеальное воплощение в личности Антония Великого. Но, как выясняется, Антонида Васильевна не способна вступить в бой со своими страстями: всецело захваченная азартом игры, она включается в круговорот всеобщих страстей и тем самым коренным образом искажает высокое задание своего имени. Отчество бабушки включает в себе семантику «царственности»: *Василий* – греч. «царский», «царственный». В христианской традиции человек понимается как «царственное существо», поскольку он поставлен Творцом во главе мира и призван быть его господином, управителем и защитником. В этом смысле семантика имени *Василий* частично совпадает с семантикой имени *Алексей*. Но бабушка искажает также и задание своего отчества. Она не прилагает усилий для достижения «царственного» господства над своими страстями, а, напротив, всецело им подчиняется. Что касается ее фамилии *Тарасевичева*, то она происходит от мужского имени *Тарас*, *Тарасий*, греческое значение которого – «волнующийся»,

«возбуждающийся». В *Словаре имен* [87, с. 157] для него приводится семантика «смутьян». Можно сказать, что эта фамилия как понятие родовое несет в себе указание на то греховное наследие страстной человеческой природы, с которым носительница имени *Антонида* и должна была бы «вступить в бой». Но она этого не делает, а, напротив, всецело подчиняется внушениям этой низшей природы. Ее состояние во время игры в рулетку полностью соответствует семантике ее фамилии: «Проиграет, сейчас все проиграет! – захлопотала она, чуть не задыхаясь от волнения <...> Бабушка из себя выходила, на месте ей не сиделось <...> Знаю, что делаю, - даже затряслась в исступлении бабушка» [1, V, с. 53]. Таким образом, характер бабушки, как и характер Алексея Ивановича, находится в резком противоречии с идеальным заданием ее имени. Это является показателем некоторого глубокого искажения и повреждения, корнящегося в самой человеческой природе, в самом строе человеческого существа. В терминах христианской антропологии это повреждение, ведущее к коренному искажению всего внутреннего устройства человека, именуется *грехом*. Художественное исследование этого состояния является одним из важнейших аспектов проблематики творчества Достоевского. Проявления этой проблематики мы и наблюдаем на уровне художественной ономастики писателя. Далее обратимся к рассмотрению указанного соотношения в образе Полины Александровны.

Существуют две версии происхождения имени *Полина*. По одной из них, это разговорная форма имени *Аполлинария* – «относящаяся к Аполлону», «Аполлонова». По другой, это имя признают женским вариантом имени *Павлин* – «относящийся к Павлу», «Павлов». Само же имя *Павел* (лат. *paulus*) значит «малый». В биографическом авторском контексте следует учитывать связь этого имени с именем Аполлинарии Суловой. Известно, что Достоевский называл Сулову уменьшительным именем *Поля*. Сама семантическая двусоставность имени *Полина* вносит в него внутреннюю неоднозначность и проблематичность. Эта проблематичность еще более

усилится, если связать два значения этого имени с двумя культурными традициями – античной, языческой и христианской. Имя античного бога *Аполлона* означает «губитель». Эта семантика достаточно активно представлена в характере Полины Александровны. По отношению к Алексею Ивановичу она фактически и выступает в роли губительницы: отправляет его играть на рулетке, а затем впутывает в весьма неприятную историю с баронессой Вурмергельм. Но в еще большей степени она является губительницей по отношению к самой себе. Она способна на самые отчаянные и эксцентрические поступки. Проведя ночь в комнате Алексея Ивановича (о чем стало известно всему отелю), она окончательно губит свою репутацию. Второй семантический компонент имени *Полина*, рассмотренный в христианском контексте, может быть истолкован как указание на одну из главных христианских добродетелей: «малость» в этом случае можно понимать как духовное задание, требующее достижения «самоумаления», «смирения», «кротости». Однако ничего подобного в характере Полины не наблюдается. Напротив, в нем очень активно представлены такие черты как гордость, чувство уязвленного достоинства, нежелание прощать обиды, жажда мести. Она всеми силами стремится отомстить оскорбившему ее Де-Грие. Мы видим, что и в ономастической структуре образа Полины наблюдается то же резкое расхождение между характером и идеальным прообразом, заданным именем. В наиболее резкой, гротескной форме это расхождение представлено в образах Де-Грие и *m-lle Blanche*.

Это расхождение задается не только семантикой, но и литературным контекстом этих имен. Если толковать семантику имени *Blanche* (Бланка) – «белая» - как выражение чистоты, невинности, девственности, то она окажется в резком противоречии с характером персонажа: *m-lle Blanche* – авантюристка, женщина развращенная, корыстолюбивая, лицемерная. Что касается имени Де-Грие, то оно восходит к имени героя знаменитого романа А.Прево «Манон Леско» благородного кавалера Де-Грие. Сопровождающие это имя устойчивые коннотации благородства и рыцарского великодушия

резко контрастируют с характером персонажа Достоевского – человека мелкого, тщеславного, алчного, способного на подлые поступки. В характере m-lle Blanche заметны некоторые черты Манон Леско, но сильно сниженные и опошленные. Таким образом, контрастно соотнося своих ничтожных персонажей с образами высокопоэтических героев Прево, Достоевский характеризует современное состояние европейской жизни как состояние духовного падения и вырождения. Хотя в русских персонажах романа через приемы ономастической номинации раскрывается глубочайшее повреждение, но по отношению к ним диагноз писателя не столь безнадежен: в них происходит внутренняя борьба, и это дает некоторую надежду; в персонажах-европейцах такой борьбы не наблюдается, их духовная пустота и безжизненность выглядит почти безнадежной.

Таким образом, мы убедились, что Достоевский в романе «Игрок» с большим мастерством использует средства и приемы номинации и ономастики, запас которых у него богат и разнообразен. Их художественные функции направлены на раскрытие центральной проблематики произведения – столкновения русской «бесформенности» с европейской «формой». В заключительном разделе нашей работы мы проследим, какое место в этой проблематике занимает образно-понятийный комплекс *игры*.

3.2. Языковые средства и приемы актуализации образно-понятийного комплекса *игры*.

В понимании эстетической природы игры мы опираемся на характеристику А.Ф. Лосева. Как указывает этот авторитетнейший специалист в области общих вопросов эстетики, игра - понятие, употреблявшееся в отношении искусства еще у Платона, потом выдвинутое особенно Шиллером и развивавшееся в эстетических целях в начале 20-го века. Действительно, понятие это весьма близко подходит к наиболее существенным сторонам художественного творчества. Во-первых, искусство характеризуется большей частью как деятельность, содержащая свои цели в самой себе, как то, что не выходит за свои пределы и отличается чертами

самодовления и самоцели, что свойственно также и игре. Во-вторых, художественное творчество есть путь, целесообразно проделываемый художником к определенной цели, причем достижение этой цели определяется большей частью иррациональными и подсознательными факторами, прихотливо переплетающимися с сознанием и преднамеренными планами. Эта *инстинктивная целесообразность* безусловно роднит искусство с игрой. Наконец, третьим пунктом сродства является то обстоятельство, что настроение, вызываемое в художнике творчеством, связано, с одной стороны, с чем-то серьезным, на чем он и воспринимающий углубленно сосредотачиваются, а с другой стороны, наблюдается состояние незаинтересованности, даже бесцельности, что приводило к возникновению таких, например, теорий, как романтическое учение об иронии. Несмотря на такую явную близость искусства и игры, не раз указывались различия между ними: 1) художественное творчество создает устойчивое произведение, предпринимая его с сознательным намерением; 2) художественное творчество есть серьезная жизненная задача, а не мимолетное удовольствие и веселое времяпровождение; 3) художественное творчество есть длительная работа с косным материалом, сознательное использование различных средств в целях совершенного овладения приемами и законами искусства. Но это означает только то, что по своему *содержанию* искусство большей частью серьезнее игры. Что же касается *формальной структуры* этих двух родов деятельности, то она отличается такой общностью, что делает упомянутые различия почти несущественными. Устойчивое произведение создается, конечно, и игрой, и только благодаря нарочитой «несерьезности» игры оно не ставится как главная цель. Серьезная жизненная предназначенность искусства не мешает ему быть в основе своей «веселым», по выражению Шиллера, который противопоставил его «серьезной» жизни. Наконец, серьезная, техническая методика искусства, конечно, лишь по степени отличается от такой же методики игр. Таким образом, «не говоря уже о том, что *генетически* игра часто была началом или истоком того или другого рода

искусства, чисто формально, по самой смысловой сфере обе эти деятельности схожи в самом главном, хотя, конечно, они выходят далеко за видимые пределы и далеко не покрывают друг друга» [97, с. 884 – 885]. Представление о связи искусства и игры очень важно для понимания той разработки проблематики игры, которую мы находим в романе «Игрок».

Тема игры, занимающая, как мы уже отмечали, важное место в жизни и творчестве Ф.М. Достоевского, неоднократно привлекала внимание исследователей. Имеются опыты систематизации различных аспектов этой темы. Игра может реализоваться в мире писателя, во-первых, как *тип поведения героя*, во-вторых, как *жизненная ситуация*, насыщенная двойственными и контрастными значениями. Игра как тип поведения персонажа представлена у Достоевского такими разновидностями, как чудачество (Фома Опискин), шутовство (Лебедев, капитан Лебядкин), самосочинительство (генерал Иволгин), юродство (Федор Павлович Карамазов, Марья Лебядкина, Ферапонт). Герои Достоевского озабочены проблемой личностной идентичности, поиском «формы», «жеста», соответствия «мысли» и «шага»: «Шаг был бессмысленный, детская игра <...>, но он все-таки совпадал с моей мыслью», - говорит герой романа «Подросток» о первой пробе своей будущей деятельности - перепродаже альбома [1, XIII, с. 35]. Игра, таким образом, становится здесь и способом предвосхищения будущего. Показательно, что понятие игры находит себе место и в речи персонажей житийного типа, носителей религиозного мирозерцания, таких, как старец Зосима в романе «Братья Карамазовы»: «Ну, говорит, ступай теперь, играй, живи за меня!» Вышел я тогда и пошел играть» [1, XV, с. 136]. Игра в этом случае предстает как путь и способ целостно духовного самоосуществления личности.

Второй круг значений существенно расширяет содержание понятия игры, превращая его в то структурно-смысловое образование, для характеристики которого исследователи применяют термины «мифологема» и «концепт» [82, с. 85]. На этом уровне Игра (здесь именно необходимо

написание с большой буквы) предстает у Достоевского как понятие предельно универсального порядка, как категория картины мира, как модус бытия, как некий жизненный театр, в котором люди призваны выступать в качестве носителей определенных ролевых социально-психологических обликов. В этом значении понятие Игры в романе «Игрок» может быть рассмотрено в том числе и как категория художественной культурологии. Здесь вполне применима та лингвокультурологическая методология, которая разработана школой Ю.С.Степанова и отражена в составленном им *Словаре русской культуры* [127]. Однако в нашей работе мы не намерены активно применять эту методологию. Наша задача – осуществить лишь некоторую предварительную подготовительную работу, необходимую для дальнейшего движения в этом направлении. Не используем мы и термин «концепт» – ключевой для лингвокультурологии, а также и для когнитивной лингвистики. Вместо него мы пользуемся термином *образно-понятийный комплекс*, более удобным для целей и задач нашей работы. В своем содержательном наполнении и функциональной направленности этот термин частично пересекается с термином «концепт», и в силу этого наш анализ образно-понятийный комплекса *игры* может считаться введением в его собственно лингвокультурологическое рассмотрение. Ближайшая задача нашего анализа – систематизация тех языковых средств – лексико-фразеологических, синтаксических, номинативно-ономастических – совокупностью которых актуализируется в романе комплекс игры. При этом будем учитывать связь и соотношение составляющих его смысловых планов – 1) игра как тип жизненного поведения персонажа и 2) игра как бытийный модус.

Оба эти плана актуализируются уже во второй главе романа в эпизоде первого посещения Алексеем Ивановичем игорного зала. Они объединяются мотивом роковой предопределенности, реализуемым лексемой *судьба*: герой предчувствует, что в его судьбе должно произойти нечто «радикальное и окончательное». Он убежден, что игра – это форма выражения глубокой жизненной стихии и в этом своем статусе не уступает любому другому

способу добывания денег: «И почему игра хуже какого бы то ни было способа добывания денег, хоть торговли?» [1, V, с. 38]. Подобный расширительный взгляд приближает героя к пониманию игры как специфической модели жизненного процесса в одном из его существенных проявлений: «люди и не на рулетке, а и везде только и делают, что друг у друга что-нибудь отбивают или выигрывают» [там же]. В данном контексте глагол «выигрывать» получает дополнительные коннотации: «действие по присвоению какого-либо достояния путем соперничества». Если рулетка является манифестацией жизненного процесса как имеющего всеобщий характер стремления к приобретению, выигрышу, то герою представляется гораздо более честным прямо и открыто это обстоятельство признавать и не прикрывать его лицемерным различием двух видов игры: «Есть две игры, одна джентльменская, а другая плебейская <...> и – как это различие в сущности подло!» [1, V, с. 42]. Ход дальнейших сюжетных событий романа действительно аннулирует это различие. «Джентльменская игра» все более и более обнаруживает свою неприглядную подоплеку. В терминах игры, но уже не рулеточной, а театральной характеризует герой всю ту деятельность и те интриги вокруг наследства «бабуленьки», в которые вовлечены генерал и окружающие его персонажи: «я и прежде мог предугадывать главные толстейшие нити, связывавшие предо мной актеров, но все-таки окончательно не знал всех средств и тайн этой игры» [1, V, с. 73]. Метафора «жизнь – игра» переходит в метафорический образ «мир – театр». Такое расширительное понимание игры как модели жизненного процесса сообщает символический смысл и самому образу рулетки – рулеточным реалиям и терминам: «Колесо обернулось и вышло тринадцать, - я проиграл» [1, V, с. 17]; «Бабушка <...> так и впилась глазами в прыгающий по зазубринам вертящегося колеса шарик» [1, V, с. 53]. *Колесо* и *шарик*, прыгающий внутри этого вертящегося колеса, - эти лексемы, обозначающие главные детали в устройстве рулетки, наполняются здесь символическим содержанием, обозначая уже самих игроков, погруженных в безостановочное вращение

жизни-игры. В дальнейшем образ *круга, круговращения* приобретает в романе значение лейтмотива, реализуемого совокупность повторяющихся лексических средств, главным из которых является глагол «кружить», «кружиться» и связанная с ним лексика. Определяя обстоятельства своего огромного выигрыша как «происшествия почти чудесные», Алексей Иванович тут же оговаривается: «хотя на другой взгляд и особенно судя по круговороту, в котором я тогда кружился, они были только что разве не совсем обыкновенные» [1, V, с. 110]. Вспоминая через месяц эти «чудесные происшествия» (имеются в виду не только фантастический выигрыш, но и не менее фантастическая развязка романа с Полиной), герой использует лексику соответствующего порядка – *сумасшествие, сон, дым, вихрь, круговорот, буря*: «И все это пролетело как сон <...> Уж не сошел ли я тогда с ума <...> живу под влиянием всего это недавнего вихря <...> вот-вот опять промчится эта буря <...> и я выскочу опять из порядка и чувства меры и закружусь, закружусь, закружусь...» [там же]. Далее герой говорит, что этот «безобразный сон» дорог ему, и что он боится «дотронуться до него чем-нибудь новым, чтобы он не разлетелся в дым!» [там же]. Все эти лексические средства в совокупности создают представление о погружении героя в некую ирреальную, но, вместе с тем, могущественную стихию, в которой он уже не способен владеть собой. Мотив круговращения и реализующие его лексические средства оказываются центральным звеном, связующим темы игры и любви: в отношениях с Полиной Алексей Иванович испытывает то же погружение в «круговорот» и «вихрь», что и в игорном зале: «Я уже более ни о чем не думал и ничего не слышал. Голова моя закружилась...» [1, V, с. 112]. Оба героя в этот момент как бы «выскочили из порядка и чувства меры». Полина здесь переживает резкие переходы от ненависти и подозрительности к доверчивости и нежности и обратно, она также погружена в «круговорот» и «вихрь». Герой уже не может отрешиться от овладевшей им могущественной стихии игры, от игрового поведения. Не может поэтому и остановить Полину от опрометчивого шага, не может

защитить и спасти ее от самого себя. *Алексей* («защитник») не защищает ее от того *губительного* начала, о котором сигнализирует, как мы показали выше, связь имени *Полина* с семантикой имени *Аполлинария*. Наоборот, своим поведением он вовлекает Полину в губительную стихию игры. Фактически герой присваивает себе Полину, как свой выигрыш. Однако она не может примириться с подобным исходом. Ее прощальный жест – она бросает в лицо герою подаренные им ей пятьдесят тысяч франков – становится знаком освобождения от власти игровой стихии. Но сам Алексей Иванович уже не может освободиться от игрового «кружения» как формы жизненного поведения. Оно продолжается в его истории с *m-lle Blanche*: «Воротясь домой, был я уже как закруженный <...> Жизнь переламывалась надвое, но со вчерашнего дня я уже привык все ставить на карту. Может быть, и действительно правда, что я не вынес денег и закружился» [1, V, с. 125]. Но, однако, деньги для героя не самое главное. Он легко с ними расстается, отдавая почти весь свой выигрыш – двести тысяч франков - *m-lle Blanche*. К игре на рулетке Алексея Ивановича влечет не корысть, хотя он и признается, что деньги необходимы ему как средство утверждения своего достоинства, прежде всего, - в глазах Полины. Но все же главное для него – это своего рода «поэзия» игры. На эту черту своего героя указывает Достоевский в письме Н.Н.Страхову от 18 (30) сентября 1863 года: «Он игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скупец <...> Он поэт в своем роде, но дело в том, что он сам стыдится этой поэзии, ибо глубоко чувствует ее низость <...> [1, XXVIII/2, с. 51]. Автор «Игрока» здесь с полным основанием указывает на свою преимущество по отношению к Пушкину. Скупой рыцарь Пушкина наслаждается не материальными благами, которые дают деньги, а той потенциальной властью, которую они в себе заключают. Пушкин исследует не душевные страсти людей, а духовные, в чем и состоит его новаторство и превосходство над мастерами европейской литературы, в частности, над Шекспиром. Ту же художественную задачу решает и Достоевский: не корысть влечет его героя к рулетке, но те, как ему

представляется, возвышенные состояния, которые он переживает во время игры. Его привлекает то, что «в течении случайных шансов бывает хоть и не система, но как будто какой-то порядок, что, конечно, очень странно» [1, V, с. 27]. В беспорядочности таится некий намек на «порядок», а если учесть, что в образно-понятийный комплекс игры включается такое важное понятие, как *форма*, то мы можем добавить, что для героя «Игрока» в бесформенности игры обнаруживается намек на некую «форму», то есть момент какой-то эстетически, а, значит, и творчески и культурно значимой активности. Это напоминает то проявление *инстинктивной целесообразности*, в которой, как мы отмечали выше, А.Ф. Лосев видит общую черту формальной структуры игры и художественного творчества. Показательно, что говоря о значении категории формы у Достоевского, исследователи приводят лосевское определение художественной формы (Н.В. Живолупова в статье «Форма» в Словаре справочнике *Достоевский: Эстетика и поэтика*): «Художественное выражение, или форма, есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что в выраженном не больше и не меньше смысла, чем в выражаемом <...> Совсем кратко: она есть личность как символ или символ как личность» [97, с. 45, 112]. Подобное понимание формы близко и Достоевскому. Форма как адекватное выражение сущности в явлении – это понимание раскрывается у Достоевского в трех взаимосвязанных аспектах – философском, культурологическом и эстетическом. Культурологический аспект формы выдвигается в центр внимания в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863), а затем в романе «Игрок». В «Зимних заметках» форма понимается как тип национального культурно-исторического поведения. Здесь присутствуют такие формулировки, как «буржуазная общественная форма» [1, V, с. 192], «обрядовая форма отношений» [1, V, с. 193] между супругами. В «Игроке» эта «обрядовая форма» характеризуется применительно к поведению французов и противопоставляется русской «бесформенности»: «Это только у французов <...> так хорошо определилась форма, что можно

глядеть с чрезвычайным достоинством и быть самым недостойным человеком» [1, V, с. 128]. Обладание «обрядовой формой» и становится в романе предпосылкой игрового поведения персонажей-французов. Но это поведение проявляется у них в «театральной» ипостаси игры. В поведении мистера Астлея эта ипостась не представлена, но и оно подчинено «обрядовым формам», в нем заметны элементы ритуала. По этой причине Полина и не может предпочесть мистера Астлея «беспорядочному» Алексею Ивановичу. В свою очередь, Алексей Иванович в силу своей русской природы тяготеет не к «обрядовым», опосредованным ипостасям игры, а к игре в той ее ипостаси, где присутствует приближенность к стихиям непосредственного жизненного протекания, то есть, к игре азартной. Поскольку игра заключает в себе намек на некий «порядок» и «форму», это может быть особенно привлекательно именно для русского человека, не выработавшего в себе, как утверждает Алексей Иванович, эти категории, и потому не обладающего культурной полноценностью (правда, герой замечает, что это происходит не в силу ущербности русского человека, а, наоборот, в силу его чрезмерной одаренности). И это оказывается тем более привлекательно, что герой переживает игру как модель жизненного процесса, за которым угадывается направляющая его высшая сила (для героя это – судьба), соприкосновение с которой и сообщает переживаниям игрока ощущение повышенной жизненной интенсивности и как бы творческой преизбыточности. По свойствам натуры Алексея Ивановича, общерусским по природе и ярко выраженным в его индивидуальном характере, ему изначально и органично близка установка игрового поведения – готовность «все поставить на карту», причем в самой этой готовности инстинктивно предугадывается приобщенность к возможной бытийной полноте. Эта установка проявляется, например, в готовности героя броситься вниз с горы Шлангенберг по первому слову Полины. В этой установке и заключен, по видимому, первоисток той «поэзии» героя, о которой говорит Достоевский в цитированном выше письме. Действительно, в этой готовности лишиться

всего ради ничем не гарантированной возможности обрести нечто гораздо более ценное заключен намек на высший творческий и духовный принцип – принцип *жертвы*, но все дело в том, что этот принцип, будучи погружен в стихию игры, хотя и продолжает действовать в ней, но претерпевает существенное искажение, поскольку оказывается приобщен сфере до-духовных, и противодуховных влечений и интересов. Причем противодуховным является не только стремление к выигрышу ради денег (это стремление, как мы видели, не является в герое доминирующим), но стремление к выигрышу ради самого выигрыша и сопровождающих его «почти чудесных» состояний. То есть сама «поэзия» игры оказывается «низменной»: она дает только иллюзию освобождения от состояния обезличенности, но затем усугубляет это состояние до полной безысходности, поскольку доводит потребность переживания этого мнимого освобождения до степени глубоко укоренившейся страсти. Герой, хотя и чувствует это искажение и даже готов признать себя «погибшим человеком», но в то же время, убеждает себя в возможности «воскресения»: «Неужели я не понимаю, что я сам погибший человек. Но – почему же я не могу воскреснуть <...> право, есть что-то особенное в ощущении, когда один, на чужой стороне, далеко от родины, от друзей и не зная, что сегодня будешь есть, ставишь последний гульден, самый, самый последний! Я выиграл и через двадцать минут вышел из воксала, имея сто семьдесят гульденов в кармане. Это факт-с! Вот, что иногда может значить последний гульден!» [1, V, с. 146]. Эти заключительные слова произведения, ярко передающие переживание владеющей героем «поэзии» игры в ее самодовлеющем значении непреодолимой страсти, как раз и свидетельствуют, насколько он далек от подлинного воскресения. Герой не отдает себе отчета в том, что попытки преодолеть власть игры средствами самой же игры обрекают его на вечное кружение в круговороте игровой стихии с его чередованием подъемов и падений. Итак, образ рулетки, исходным пунктом которого являются конкретные реалии и термины – *колесо, шарик, зеро* – вырастает до уровня

символа той действительности, в которую погружены герои романа. Это символ безостановочного и безысходного кружения во власти обезличивающей стихии, все далее уводящей человека от самого себя, от своей подлинной личностной идентичности. В свете такого символического наполнения образно-понятийного комплекса игры становится понятным и смысл ключевой номинации романа – его заглавия.

Значение заглавия как ключевой номинации произведения определяется его особым поэтологическим статусом. Будучи «минимальной формальной конструкцией, представляющей и замыкающей художественное произведение как целое» [91, с. 167], заглавие имеет двойственную обращенность: во вне – к читателю и внутрь – к обозначаемому тексту. Оно предваряет наше знание о тексте и затем по прочтении его возвращает читателя к себе, чтобы он осознал заглавие в новом свете – во всей полноте смыслов, заложенных в произведении. Выделяют два типа заглавий – эксплицитные и имплицитные. В первом случае связь заглавия с текстом выражена прямо и открыто: заголовочная словесная конструкция непосредственно вводится в текст произведения; во втором случае связь оказывается неявной. К заглавию может примыкать подзаголовок, расширяющий его смысловое поле, а также эпитафия, посвящение, авторское предисловие и другие элементы. Все это в целом в современном литературоведении именуется *заголовочным комплексом*. Оба варианта заглавия рассматриваемого нами романа – первоначальное – «Рулетенбург» и окончательное – «Игрок» - относятся к типу эксплицитных заглавий. Первоначальное заглавие было отклонено издателем романа Т.Ф.Стелловским. Некоторые исследователи считают, что заглавие «Рулетенбург» было более емким и широкоохватным, давало масштабный образ «Рулеточного города» (буквальный перевод этого слова) как собирательного обозначения буржуазного европейского общества или даже современного состояния человечества в целом. Но, на наш взгляд, заглавие «Игрок» является не менее емким и масштабным. Оно соответствует

основному заданию художественной антропологии писателя – сосредоточенности на исследовании личностного сознания. К тому же оно хорошо согласуется с подзаголовком «Из записок молодого человека». В свете выявленного нами семантического содержания образно-понятийного комплекса игры заглавие романа получает глубокое символическое звучание, усиленное не менее символическими коннотациями подзаголовка: заглавный образ романа действительно начинает играть различными смысловыми гранями и притом не только исключительно негативной тональности. Перед нами не просто игрок на рулетке, но действительно «поэт», переживающий игру как модель жизненного процесса, хотя и взятого в своем низшем аспекте; притом это человек с обостренным чувством молодого, одаренного богатыми задатками национального самосознания, со способностью достаточно развитой рефлексии и навыками идеологической работы ума. В конечном счете, перед нами образ большого общечеловеческого значения, образ человека как такового, взятого в одном из своих сущностных проявлений – в бытийном модусе игры, игрового самовыражения. И отрицательный итог этого самовыражения далеко не является последним выводом произведения. Хотя на сюжетном уровне предпосылки «воскресения» героя не актуализованы, но мы не можем в то же время сказать, что они полностью утрачены. Согласиться с таким выводом не позволяет богатый потенциал созданного писателем образа, приобщенного не только к губительным стихиям игры, но и к тем творческим началам, в ней действующим, но ей всецело не принадлежащим. Прежде всего, это органически присущий природе героя творческий принцип *жертвы*, хотя, как мы уже отмечали, сильно искаженный влияниями неодухотворенной игровой стихии. В финале герой фактически поставлен перед лицом задачи одухотворения этого творческого принципа, восстановления его *над-игровой* природы как условием своего «воскресения». В ответ на диагноз мистера Астлея, констатировавшего духовную смерть героя, Алексей Иванович восклицает: «вы увидите, я воскресну из мертвых!» [1, V, с. 144]. И в этой

ситуации мы должны в большей степени прислушаться к словам героя, а не его оппонента. Мистер Астлей – персонаж симпатичный, но он не является носителем авторской оценки, в его сознании присутствует известная рационалистическая ограниченность, неприемлемая для автора. Оценка мистера Астлея, кроме того, неприемлема для автора «Игрока» в силу двух существенных факторов: биографического – личной потребности преодолеть страсть к игре и творческого – протекавшего параллельно созданию этого произведения процессу воплощения замысла «восстановления погибшего человека». «Воскресну из мертвых» – это евангельская цитата отсылает к создававшемуся одновременно с «Игроком» роману «Преступление и наказание», где текст о воскрешении Лазаря становится прообразом возрождения героя после духовного самоубийства. Таким образом, финал «Игрока» обращен в будущее. В этом – важнейший итог произведения. В финале романа сам образно-понятийный комплекс игры со всей системой лексико-фразеологических средств его воплощения включается в состав комплекса более высокого уровня, обладающего предельно обобщенной семантикой. Его можно назвать образно-понятийный *мегакомплексом*, и средствами его актуализации становятся лексические оппозиции «смерть - жизнь», «гибель – воскресение». Сама направленность этого восходящего движения, намекающая на заключенный в герое потенциал роста, позволяет заключить, что точка в его судьбе не поставлена. Финал романа, как всегда у Достоевского, – открытый.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги нашего исследования, мы приходим к следующим выводам. Положив в основание нашего подхода принципы металингвистической концепции М.М.Бахтина, мы отметили, что одним из ключевых приемов построения речи героя-повествователя является его острая диалогическая реакция на «чужое слово», усиленная контрастом ментальных установок различных национальных типов. Значимой здесь оказалась роль курсива, фиксирующего интонации «чужого слова» в речи повествователя. Тем самым подчеркивается позиция несогласия героя с объективирующей и нивелирующей его личностную уникальность интенцией «чужого слова». Еще более заостряет эту позицию несогласия прием введения «чужого слова» в иноязычной транскрипции, сопровождаемый приемом лейтмотивности опорных лексем. Ярко представлен в речи повествователя характерный для языка произведений Достоевского прием смешения традиционно выделяемых пластов лексики. Алексей Иванович в своем повествовании свободно совмещает варваризмы, слова иноязычного происхождения, являющиеся признаком салонной речи, с просторечными выражениями, с фразеологизмами пословичного типа. Та же тенденция в еще более заостренном виде наблюдается в речи бабушки. Порождаемый этим смешением художественный эффект, с одной стороны, позволяет модифицировать коллизию «европейское» - «русское» в виде контраста «искусственного» и «натурального», с другой стороны, дает комическое освещение каждому из членов этой оппозиции. Так на уровне языка произведения в результате использования специфических средств и приемов организации повествования актуализируется центральная культурологическая и философско-эстетическая проблематика произведения – столкновение лишенной органических начал европейской «искусственности» и «беспорядочной» русской «натуральности». Значительный вес в системе лексико-фразеологических средств произведения имеют окказиональные образования, лексика, отвечающая

задаче гиперболизации изображаемых страстей, повышенная роль глаголов в эпизодах игры на рулетке, усиливающих драматизм и динамизм описываемых событий. Оказиональные образования порождают емкие динамические конструкции, реализующие круговорот семантики входящих в них элементов. В результате в отдельном микроэлементе текста отражается образ целого – образ *рулеточного мира* – безысходного круговращения, которым захвачены почти все герои романа. Образ круга, круговорота является определяющим и в системе языковых средств, служащих гиперболизации изображаемых страстей. Главным средством здесь является лексика и синтаксис, передающие переживание любви и ненависти в неразрывности их круговращения и взаимоперехода, а также лексико-синтаксические средства, передающие динамику перепадов успеха и неудачи в процессе рулеточной игры. В передаче этой динамики важную роль выполняет композиционно-синтаксический прием чередования «информационных» и «психологических» зон повествования. Используемый в «информационных» зонах сухой, лишенный экспрессии синтаксис способствует, преобразованию коммуникативно-обязательных средств языка в эстетически значимые, поскольку передает автоматизм и безотчетность действий героя в ситуациях игры. В целом языковые средства и приемы организации речи героя-повествователя, отличаясь богатством и разнообразием, искусно реализуют художественную задачу воплощения специфически русского типа сознания в его диалогическом соприкосновении с иными типами национальной ментальности и осложненными особенностями игрового поведения.

Во втором разделе второй главы, посвященном анализу речи героя-повествователя с точки зрения соотнесенности планов героя и автора в романе «Игрок», мы выявили целую систему языковых средств и приемов, созидающих в тексте произведения своеобразные «монологизирующие центры» проявления сознания автора как биографического лица и как носителя определенного комплекса идеологических, культурологических,

философских представлений и концепций. Эти центры организуются посредством целого ряда образно-семантических образований, таких, как комплексы *игры, любви, судьбы, денег, формы*, а также актуализацией ключевых семантических оппозиций «порядок – беспорядок», «европейское – русское», «цивилизация – варварство», «искусственное – натуральное», «идол – идеал» и других. Отнесенность этих образований к авторскому контексту подтверждается их присутствием в других – художественных, публицистических и эпистолярных – текстах Достоевского. В своем пересечении и взаимодействии эти образно-семантические образования и оппозиции и создают концептуальное пространство произведения, организуют художественную картину мира романа. Пафос рассуждений героя (критически-оценочный, язвительно-иронический, философски-аналитический, рефлексивно-констатирующий) во многих случаях оказывается вполне совпадающим с интенцией автора, о чем свидетельствует общность лексико-фразеологических средств их воплощения. И в этом совпадении мы усматриваем одно из проявлений «монологизирующей» авторской активности. Оставляя в неприкосновенности принцип полифонизма, Достоевский находит тонкие способы включения авторского голоса в речь героя, необходимые ему для достижения поставленных художественных задач.

Общие принципы поэтики Достоевского – полифонизм и диалогизм – учитывались нами и при анализе языковых средств и приемов номинации и поэтической ономастики как факторов художественной актуализации. В творчестве Достоевского все формы художественной актуализации, все приемы преобразования обычных, внеэстетических форм построения речи служат главной задаче писателя – открытию «тайны человека», его личностного измерения, духовного плана его существа. Писатель использует в своих произведениях богатые и выразительные средства номинации. Их специфика определяется общими особенностями художественного мироощущения писателя, его видением человека (художественной

антропологией), а также теми особенностями поэтики, которые вытекают из принципа полифонизма. В романе «Игрок» эта специфика конкретизируется в соответствии с тематикой и проблематикой произведения, своеобразием организации повествования, типом героя-повествователя. Особенности сознания героя, обусловленные его обостренной потребностью утвердить свое личностное достоинство в мире, где это достоинство приносится в жертву «идолу» капитала, а также специфическими проявлениями «русского безобразия» («бесформенности»), - все это сообщает своеобразный отпечаток как языковым средствам автономинации героя, так и средствам номинации им других персонажей. Даже вполне нейтральные, на первый взгляд, местоименные номинации приобретают дополнительные обертоны и коннотации, как это мы видели в случае с местоимением *наши*. По мере движения сюжета в семантической структуре этой номинации нарастают не коннотации солидарности, а, напротив, отстраненности, в конечном счете, превращая ее в «чужое слово». Тем самым номинация *наши* в этой специфической и парадоксальной функции становится одним из средств микроуровня языка произведения, работающих на изображение ненормальности, противоестественности отношений, царящих в окружающем героя обществе.

Весьма выразительные номинации появляются в тексте романа в тех случаях, когда они маркируют его центральную коллизию – конфликт «цивилизованной» европейской «искусственности» и «беспорядочной» русской «натуральности». В частности, особая выразительность автономинации «*heretique et barbare*» (*еретик и варвар*) определяется тем обстоятельством, что герой соглашается в данной ситуации применить к себе номинативную функцию «чужого слова», доводя ее до брутального и абсурдного буквализма. Наглядным проявлением поведения «еретика и варвара» на языковом уровне становится трансформация переносного смысла используемых лексико-фразеологических единиц в смысл буквальный. Еще один пример такого рода поведения – прием окружения стереотипных

немецких номинаций *фатер* и *Амальхен* гипертрофированным семантическим ореолом немецкой семейной добропорядочности и самоотверженного служения идее накопления, превращающий их в средство раскрытия абсурда этой идеи. На раскрытие той же центральной коллизии произведения (столкновение «искусственной» европейской «формы» с «бесформенной» русской «натуральностью») работает и прием контраста номинаций, связанный с образом бабушки. В номинативных средствах, которыми пользуется эта героиня, нередко наблюдается оживление внутренней формы или буквального значения слова, а также такой прием, как переакцентуация слова или высказывания.

Что касается главной номинативной единицы романа – его заглавия – то его символическая емкость и масштабность определяется основным заданием художественной антропологии писателя – сосредоточенностью на исследовании личностного сознания. Этому же заданию соответствует подзаголовок романа – «Из записок молодого человека». В свете выявленного нами семантического содержания образно-понятийного комплекса игры заглавие романа получает глубокое символическое звучание, усиленное не менее символическими коннотациями подзаголовка: заглавный образ романа действительно начинает играть различными смысловыми гранями и притом не только исключительно негативной тональности. Перед нами не просто игрок на рулетке, но действительно как бы «поэт», переживающий игру как модель жизненного процесса, хотя и взятого в своем низшем аспекте; притом это человек с обостренным чувством молодого, одаренного богатыми задатками национального самосознания, со способностью достаточно развитой рефлексии и навыками идеологической работы ума. В конечном счете, перед нами образ большого общечеловеческого значения, образ человека как такового, взятого в одном из своих сущностных проявлений – в бытийном модусе игры, игрового самовыражения. И отрицательный итог этого самовыражения далеко не является последним выводом произведения.

При исследовании такого важного слоя номинативных средств произведения, как поэтическая ономастика, мы учитывали принципы похода к именам собственным в литературе, выработанные лингвистической ономастикой, и, кроме того, привлекали опыт исследователей ономапоэтики Достоевского. Исследуя ономатическую структуру образов главных персонажей «Игрока» и руководствуясь при этом наблюдением Г.Г. Ермиловой о принципиальном значении в произведениях Достоевского «ситуации соответствия или несоответствия героя прообразу, заданному именем» [59, С. 65], мы пришли к выводу, что характеры героев этого произведения находятся в глубоком противоречии с теми идеальными прообразами, которые задаются семантикой их имен. Прием актуализации резкого расхождения между характером и идеальным прообразом, заданным именем в наиболее острой, гротескной форме представлен в образах Де-Грие и *m-lle Blanche*, поскольку имена этих персонажей связаны с высокой литературной традицией: имя Де-Грие непосредственно заимствовано из романа А. Прево «Манон Леско», в образе *m-lle Blanche* черты Манон представлены в сниженном, опошленном виде. Контрастно соотнося своих ничтожных персонажей с образами высокопоэтических героев Прево, Достоевский характеризует современное состояние европейской жизни как состояние духовного падения и вырождения. Хотя и в русских персонажах романа через приемы ономастической номинации раскрывается глубочайшее повреждение, но по отношению к ним диагноз писателя не столь безнадежен: в них происходит внутренняя борьба, и это дает некоторую надежду; в персонажах-европейцах такой борьбы не наблюдается, их духовная пустота и безжизненность выглядит почти безнадежной.

При рассмотрении языковых средств актуализации образно-понятийного комплекса *игры* в романе мы учитывали общеэстетическое положение о внутренней связи формальной структуры искусства и игры, что существенно для понимания центрального значения этого комплекса в произведении. Оба выделяемых исследователями в творчестве Достоевского

основных смысловых плана образно-понятийного комплекса *игры* – игра как тип жизненного поведения персонажа и игра как бытийный модус – объединяются в романе мотивом роковой предопределенности, реализуемым лексемой *судьба*. Рулетка представляется герою манифестацией жизненного процесса как имеющего всеобщий характер стремления к приобретению, выигрышу, она становится в его понимании специфической моделью жизни в одном из существенных ее проявлений. Поскольку расширительное понимание игры как модели жизни, реализуется в речи героя в том числе и театральными терминами, мы делаем вывод, что метафора «жизнь – игра» сосуществует в его сознании с метафорическим образом «мир – театр». Такое расширительное понимание игры как модели жизненного процесса сообщает символический смысл и самому образу рулетки – рулеточным реалиям и терминам (*колесо, шарик, зеро*). Образ *колеса, круга, круговращения* приобретает в романе значение лейтмотива, реализуемого совокупностью повторяющихся лексико-фразеологических средств, главным из которых является глагол «кружить», «кружиться» и связанная с ним лексика. Мотив круговращения и реализующие его лексические средства оказываются центральным звеном, связующим темы игры и любви: в отношениях с Полиной Алексей Иванович испытывает то же погружение в «круговорот» и «вихрь», что и в игорном зале.

Сложность образно-понятийного комплекса игры заключается в том, что Достоевский акцентирует в его составе не только отрицательные, но и положительные аспекты – некую специфическую «поэзию» игры, видя в этом свою преемственность по отношению к Пушкину. В беспорядочности игры для героя таится некий намек на «порядок», а если учесть, что в образно-понятийный комплекс игры включается такое важное понятие, как *форма*, то мы можем добавить, что для героя «Игрока» в бесформенности игры обнаруживается намек на некую «форму», то есть момент какой-то эстетически, а, значит, и творчески и культурно значимой активности. Это напоминает то проявление *инстинктивной целесообразности*, в которой

А.Ф. Лосев видит общую черту формальной структуры игры и художественного творчества. Исходя из этого, мы заключаем, что центральное художественно-актуализирующее значение образно-понятийного комплекса *игры* в романе заключается в его двойственной, амбивалентной структур: игра как модель жизненного процесса в его стихийности заключает в себе, с одной стороны, предпосылки культурно и творчески значимые, направляющие к поиску «формы» в самой бесформенности, но, с другой стороны, содержит и предпосылки, способные привести к абсолютизации бесформенности как таковой, то есть к окончательному распаду жизненной формы. По свойствам натуры Алексея Ивановича, общерусским по природе и ярко выраженным в его индивидуальном характере, ему изначально и органично близка установка игрового поведения – готовность «все поставить на карту», причем в самой этой готовности инстинктивно предугадывается приобщенность к возможной бытийной полноте. В этой готовности лишиться всего ради ничем не гарантированной возможности обрести нечто гораздо более ценное заключен намек на высший творческий и духовный принцип – принцип *жертвы*, но все дело в том, что этот принцип, будучи погружен в стихию игры, хотя и продолжает действовать в ней, но претерпевает существенное искажение, поскольку оказывается приобщен сфере до-духовных, и противодуховных влечений и интересов. Причем противодуховным является не только стремление к выигрышу ради денег (это стремление, как мы видели, не является в герое доминирующим), но стремление к выигрышу ради самого выигрыша и сопровождающих его «почти чудесных» состояний. То есть сама «поэзия» игры оказывается «низменной»: она дает только иллюзию освобождения от состояния обезличенности, но затем усугубляет это состояние до полной безысходности, поскольку доводит потребность переживания этого мнимого освобождения до степени глубоко укоренившейся страсти. В финале герой фактически поставлен перед лицом задачи одухотворения интуитивно переживаемого им потенциального

творческого принципа игры, восстановления его *над-игровой* природы, что и должно стать условием его «воскресения». В финале романа сам образно-понятийный комплекс игры со всей системой лексико-фразеологических средств его воплощения включается в состав комплекса более высокого уровня, обладающего предельно обобщенной семантикой. Его можно назвать образно-понятийный *мегакомплексом*, и средствами его актуализации становятся лексические оппозиции «смерть - возрождение», «гибель – воскресение». Сама направленность этого восходящего движения, намекающая на заключенный в герое потенциал роста, позволяет заключить, что точка в его судьбе не поставлена. Финал романа, как всегда у Достоевского, – открытый.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Достоевский, Ф. М. Полное собр. соч.: в 30 т. [Текст] / Ф. М. Достоевский – Л.: Наука (Ленинградское отделение), 1972 – 1990.
2. Акелькина, Е. А. Актуализация художественная [Текст] / Е. А. Акелькина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 69–70.
3. Акелькина, Е. А. Формирование философской прозы Ф.М.Достоевского [Текст] / Е. А. Акелькина // Творчество Ф. М. Достоевского. Искусство синтеза / Под ред. Н. М. Юркова. – Екатеринбург, 1991. – С. 224–250.
4. Алексеев, А. А. Эстетическая многоплановость творчества Ф.М.Достоевского [Текст] / А. А. Алексеев // Творчество Ф. М. Достоевского. Искусство синтеза / Под ред. Н. М. Юркова. – Екатеринбург, 1991. – С. 204–223.
5. Альтман, М. С. Достоевский: по вехам имен [Текст] / М. С. Альтман. – Саратов : Изд-во Саратов. Ун-та, 1975. – 280 с.
6. Андо, А. Лексические и стилистические особенности «Преступления и наказания»: Из опыта составления Конкорданса к роману [Текст] / А. Андо // Достоевский и мировая культура. Альманах №8. – М., 1997. – С. 140-145.
7. Арсентьева, Н. Н., Щенников, Г. К. Идеал, идеальное [Текст] / Н. Н. Арсентьева, Г. К. Щенников // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 16–17.
8. Баранов, А. Н., Добровольский, Д. О. Заметки об идиоматике Ф. М. Достоевского [Текст] / А. Н. Баранов, Д. О. Добровольский // Слово Достоевского : сб. ст. – М., 1996. – С. 35-51.
9. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Ф.М.Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1963. – 472 с.
10. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М., 1979;
11. Безносков, В. Г. «Смогу ли уверовать?»: Ф. М. Достоевский и нравственно-религиозные искания в духовной культуре России конца

- XIX–начала XX века [Текст] / В. Г. Безносков // С.-Петербург. Гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – СПб.: Изд-во РНИИ «Электростандарт», 1993. – 200 с.
12. Белик, А. П. Художественные образы Ф. М. Достоевского: Эстетические очерки [Текст] / А. П. Белик. – М.: Наука, 1974. – 224 с.
13. Белкин, А. А. Читая Достоевского и Чехова: Статьи и разборы [Текст] / А. А. Белкин. – М.: Худ. лит., 1973. – 301 с.
14. Белопольский, В. Н. Достоевский и философская мысль его эпохи: Концепция человека [Текст] / В. Н. Белопольский. – Изд-во Ростов. ун-та, 1987. – 208 с.
15. Белопольский, В. Н. Достоевский и философия: Связи и параллели [Текст] / В. Н. Белопольский. – Ростов: Изд-во ин-та массовых коммуникаций, 1998. – 102 с.
16. Бем, А. Л. Достоевский – гениальный читатель [Текст] // Исследования. Письма о литературе / А. Л. Бем. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – С. 35–57.
17. Бицилли, П. М. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского [Текст] / П. М. Бицилли // Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. – М.: Наследие, 1996. – С. 483–549.
18. Борисова, В. В. На «рандеву» с Европой (о романе Ф.М.Достоевского «Игрок») [Текст] / В. В. Борисова // Достоевский и современность. Материалы XII Международных Старорусских чтений. – Старая Русса, 1998. – С. 18–23.
19. Буданова, Н. Ф. От «общечеловека» к «русскому скитальцу» и «всечеловеку»: (Лексические заметки) [Текст] / Н. Ф. Буданова // Материалы и исследования. – СПб., 1996. Т 13. – С. 200–213.
20. Буланов, А. М. Художественная феноменология изображения сердечной жизни в русской классике (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой): Монография [Текст] / А. М. Буланова. – Волгоград: Перемена, 2003. – С. 72–156.

21. Бурсов, Б. И. Личность Достоевского [Текст] / Б. И. Бурсов. – Л. : Художественная литература, 1974. – 672 с.
22. Викторovich, В. А. Жанр записок у Толстого и Достоевского [Текст] / В. А. Викторovich // Лев Толстой и русская литература: Межвуз. сб. – Горький: ГГУ, 1981. – С. 18–25.
23. Викторovich, В. А. К поэтике сюжетного эксперимента: Пушкин и Достоевский [Текст] / В. А. Викторovich // Болдинские чтения: Материалы. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1981. – С. 166–177.
24. Викторovich, В. А. Сюжет и повествование в романе Достоевского [Текст] / В. А. Викторovich // Сюжет и художественная система произведения. – Даугавпилс, 1983. – С. 56–64.
25. Виноградов, В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы [Текст] / В. В. Виноградов. – М., 1976. – С. 101-190.
26. Виноградов, И. И. Духовные искания русской литературы [Текст] / И. И. Виноградов. – М.: Рус. путь, 2005. – С. 299–332.
27. Виноградов, В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы [Текст] / В. В. Виноградов. – М., 1976. – С. 101-190.
28. Власкин, А. П. Идеологический контекст в романе Ф. М. Достоевского: Учебное пособие по спецкурсу [Текст] / А. П. Власкин. – Челябинск: ЧГПИ (Подгот. Магнитогор. пединститут), 1987. – 80 с.
29. Власкин, А. П. Искания Ф. М. Достоевского в 1870-е годы: Учебное пособие [Текст] / А. П. Власкин. – Магнитогорск: Магнитогор. пед. ин-т, 1991. 120 с.
30. Власкин, А. П. Надрыв [Текст] / А. П. Власкин // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 183.
31. Власкин, А. П. На перекрестках человеческой природы: Мужское – Женское – Детское в художественном мире Достоевского [Текст] / А. П. Власкин // Достоевский и мировая культура. – М., 2007. № 22. – С. 204–219.

32. Властитель дум: Ф. М. Достоевский в рус. критике конца XIX–начала XX века [Текст] / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Т. Ашимбаевой. – СПб.: Худ. лит., 1997. – 656 с.
33. Волгин, И. Л. Родиться в России: Достоевский и современники [Текст] / И. Л. Волгин. – М.: Книга, 1991. – 607 с. + илл.
34. Волошин, М. А. Русская трагедия возникает из Достоевского [Текст] М. А. Волошин // Волошин М. А. Лики творчества. – Л.: Наука, 1988. – С. 362–365.
35. Габдуллина, В. И. Мотив блудного сына в произведениях Ф. М. Достоевского и И. С. Тургенева: Учебн. пособие [Текст] / В. И. Габдуллина. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 2006. – 132 с.
36. Галаган, Г. Я. Проблема «лучших людей» в наследии Ф. М. Достоевского (1873–1876) [Текст] // Материалы и исследования / Г. Я. Галаган. – СПб., 1996. Т. 12. – С. 99–107.
37. Гиголов, М. Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845–1865) [Текст] / М. Г. Гиголов // Достоевский: Материалы и исследования. – Л., 1988. – С. 3–20.
38. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе [Текст] / Л. Я. Гинзбург. – Л.: Художественная литература, 1977. – 450 с.
39. Горичева, Т. М. Достоевский – русская «феноменология духа» [Текст] // Достоевский в конце XX века / Т. М. Горичева. – М., 1996. – С. 31–47.
40. Грифцов, Б. А. Психология писателя [Текст] / Б. А. Грифцов. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 233–252.
41. Гроссман, Л. П. Достоевский [Текст] / Л. П. Гроссман. – М.: Мол. гвардия, 1965. – 608 с.
42. Гург, М. Опыт анализа речи Ставрогина: («Чужое» слово и его контекстуализация в процессе создания идеологии персонажей) [Текст] // Материалы и исследования / М. Гург. – Л., 1991. Т. 9. – С. 117–123.

43. Давыдов, Ю. Н. Этика любви и метафизика своеволия: (Проблемы нравственности философии) [Текст] / Ю. Н. Давыдов. – М.: Мол. гвардия, 1989. – 318 с.
44. Данилова, Н. Н. Мотив игры в романе Ф.М.Достоевского «Игрок» [Текст] / Н. Н. Данилова // Творческая индивидуальность писателя и взаимодействие литератур. – Алма-Ата, 1988. – С. 91-95.
45. Джексон, Р. Л. Полина и «госпожа удача» в «Игроке» [Текст] / Р. Л. Джексон // Джексон Р.Л. Искусство Достоевского: бреды и ноктюрны. – М.: Худож. лит., 1998. – С. 165–184.
46. Дилакторская, О. Г. Петербургская повесть Достоевского [Текст] / О. Г. Дилакторская. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. – 349 с.
47. Днепров, В. Д. Идеи, страсти, поступки: Из художественного опыта Достоевского [Текст] / В. Д. Днепров. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 384 с.
48. Днепров, В. Д. Идеи. Страсти. Поступки. Из художественного опыта Достоевского [Текст] / В.Д. Днепров – Л. : Сов. Писатель, 1978. – 382 с.
49. Достоевский в русской критике: Сборник статей [Текст] / Вступ. ст. и примеч. А. А. Белкина. – М.: Худ. лит., 1956. – 468 с.
50. Достоевский: Дополнение к комментариям [Текст] / Под ред. Т. А. Касаткиной; РАН. ИМЛИ им. А. М. Горького. – М.: Наука, 2005. – 835 с.
51. Достоевский и время: Сб. ст. / Под ред. Е. Г. Новиковой, А. А. Казакова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. – 158 с. (Рус. классика: исслед. и материалы. Вып. 1).
52. Достоевский и его время: Сборник статей [Текст] / Под ред. В. Г. Базанова и Г. М. Фридендера. – Л.: Наука, 1971. – 368 с.
53. Достоевский и русские писатели: Традиции. Новаторство. Мастерство: Сборник статей [Текст] / Сост. В. Я. Кирпотина. – М.: Сов. писатель, 1971. – 447 с.
54. Достоевский – художник и мыслитель: Сборник статей [Текст] / Отв. ред. К. Н. Ломутов. – М.: Худ. лит., 1972. – 687 с.

55. Достоевская, А. Г. Воспоминания [Текст] / А. Г. Достоевская. – М. : Худож. лит., 1981. – 518 с.
56. Дунаев, М. М. Православие и русская литература: в 5 ч. [Текст] / М. М. Дунаев. – М.: Христ. лит., 1997. Ч. 3. – С. 284–560 (Гл. 10. Ф. М. Достоевский).
57. Евлампиев, И. И. Личность как Абсолют: Метафизика Ф. Достоевского [Текст] / И. И. Евлампиев // Евлампиев И. И. История русской метафизики в XIX–XX веках. – СПб.: Алетейя, 2000. Ч. 1. – С. 93–178.
58. Евнин, Ф. И. О художественном методе Достоевского в 1860 – 1870 годах [Текст] / Ф. И. Евнин. – Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1955. Т. 14, вып. 6. – С. 556–572.
59. Ермилова, Г. Г. Восстановление падшего слова, или О филологичности романа «Идиот» [Текст] / Г. Г. Ермилова // Достоевский и мировая культура. – М., 1999. № 12. – С. 54–80.
60. Ермилова, Г. Г. Тайна князя Мышкина. О романе Достоевского «Идиот» [Текст] / Г. Г. Ермилова. – Иваново., 1993.
61. Живолупова, Н. В. Форма [Текст] / Н. В. Живолупова // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 128–130.
62. Живолупова, Н. В. Игрок [Текст] / Н. В. Живолупова // Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь-справочник / Сост. и науч. ред. Г.К.Щенников, Б.Н.Тихомиров. – СПб.: Пушкинский Дом, 2008. – С. 89–93.
63. Жиликова, Э. М. Синтез эпического и драматического начал в творчестве Ф. М. Достоевского [Текст] / Э. М. Жиликова // Творчество Ф. М. Достоевского. Искусство синтеза / Под ред. Н. М. Юркова. – Екатеринбург, 1991. – С. 182–203.
64. Житкова, О. Н. Пушкин и Достоевский: к проблеме взаимоотражения художественных произведений [Текст] / О. Н. Житкова //

- Ф.М.Достоевский и национальная культура. Вып. 1. – Челябинск, 1994. – С. 161–186.
65. Загидуллина, М. В. Гиперболизация страстей и страданий [Текст] / М. В. Загидуллина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 146.
66. Загидуллина, М. В. Два типа национальной ориентации у Достоевского и Пушкина [Текст] / М. В. Загидуллина // Ф.М.Достоевский и национальная культура. Вып. 1. – Челябинск, 1994. – С. 128–160.
67. Загидуллина, М. В. Заглавие [Текст] / М. В. Загидуллина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 161–163.
68. Загидуллина, М. В. Лексика и фразеология [Текст] / М. В. Загидуллина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 180–181.
69. Загидуллина, М. В. Неологизмы [Текст] / М. В. Загидуллина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 185.
70. Загидуллина, М. В. Синтаксис [Текст] / М. В. Загидуллина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 218–220.
71. Загидуллина, М. В. Язык произведений [Текст] / М. В. Загидуллина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 248–250.
72. Захаров, В. Н. Система жанров Ф.М.Достоевского [Текст] / В. Н. Захаров. – Л. : Изд-во Ленинград. Ун-та, 1985.
73. Злочевская, А. В. «Монологизирующие центры» романов Ф.М.Достоевского [Текст] / А. В. Злочевская // Достоевский и мировая культура. Альманах № 17. – М., 2003. – С. 196–232.
74. Злочевская, А. В., Самсонова, Л. И. Сюжетно-композиционные особенности романа Ф. М. Достоевского «Игрок» [Текст] / А. В.

- Злочевская, Л. И. Самсонова // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1985. – С. 95–106.
75. Иванчикова, Е. А. О языке Достоевского: Краткий обзор литературы [Текст] / Е. А. Иванчикова. – Рус. яз. в нац. шк. 1971. № 6. – С. 14- 20.
76. Иванчикова, Е. А. Синтаксис художественной прозы Достоевского [Текст] / Е. А. Иванчикова. – М., 1979.
77. Иванчикова, Е. А. Изобразительный синтаксис Достоевского: К 100-летию со дня смерти [Текст] / Е. А. Иванчикова. – Рус. яз. в шк. 1981. № 1 – С. 69-78.
78. Иванчикова, Е. А. Двусубъектное повествование в романе «Идиот» и формы его синтаксического изображения [Текст] / Е. А. Иванчикова. – Филол. науки. 1990 № 2. – С. 67-71.
79. Иванчикова, Е. А. Рассказчик в повествовательной структуре произведений Достоевского [Текст] / Е. А. Иванчикова // Достоевский: Материалы и исследования. – СПб., 1994. Вып. 11. – С. 41-50.
80. Иванчикова, Е. А. Эстетические функции синтаксиса в художественных текстах Ф. М. Достоевского [Текст] / Е. А. Иванчикова // Достоевский и мировая культура. Альманах № 3. – М., 1994. – С. 94-109.
81. Иванчикова, Е. А. Достоевский в филологических исследованиях В. В. Виноградова [Текст] / Е. А. Иванчикова // Слово Достоевского / под ред. Ю. Н. Караулова. – М., 1996. – С. 7-13.
82. Исупов, К. Г. Игра [Текст] / К. Г. Исупов // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск : Металл, 1997. – С. 84–85.
83. Карякин, Ю. Ф. Достоевский и канун XXI [Текст] / Ю. Ф. Карякин. – М. : Советский писатель, 1989. – 656 с.
84. Касаткина, Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова как основа «реализма в высшем смысле» Ф. М. Достоевского [Текст] / Т. А. Касаткина. – М. : ИМАИ им. А. М. Горького РАН, 2004. – 480 с.

85. Касаткина, Т. А. Характерология Достоевского [Текст] / Т. А. Касаткина. – М. : Наследие, 1996. – 338 с.
86. Кашина, Н. В. Человек в творчестве Ф. М. Достоевского [Текст] / Н. В. Кашина. – М. : Художественная литература, 1986. – 411 с.
87. Квита, Г., Миронов, В. Словарь имен [Текст] / Г. Квита, В. Миронов. – М.: Кучково поле, 1998. – 288 с.
88. Кибальник, С.А. Достоевский и Гончаров: в связи с романом Достоевского «Игрок» [Текст] / С. А. Кибальник // Достоевский и мировая культура. Альманах №32. – СПб., 2003. – С. 121–132.
89. Ковач, А. Поэтика Достоевского [Текст] / А. Ковач. – М. : Водолей, 2008. – 352 с.
90. Кожевникова, Н. А. Сравнения в произведениях Достоевского [Текст] / Н. А. Кожевникова // Достоевский и современность. Ч. II. – Новгород, 1991. – С. 112-117.
91. Кожина, Н. А. Заглавие художественного произведения: онтология, функции, параметры, типология [Текст] / Н. А. Кожина // Проблемы структурной лингвистики. Сб. науч. тр. – М., 1986. – С. 167-183.
92. Кошкарров, В. Л. Как мыслят герои Достоевского (номинация психических состояний) [Текст] / В. Л. Кошкарров // Новые аспекты в изучении Достоевского. – Петрозаводск, 1994. – С. 130-143.
93. Криницин, А. Б. Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф. М. Достоевского [Текст] / А. Б. Криницин. – М. : Макс Пресс, 2001. – 372 с.
94. Кулешов, В. И. Жизнь и творчество Ф. М. Достоевского [Текст] / В. И. Кулешов. – М. : Детская литература, 1979. – 208 с.
95. Лихачев, Д. С. В поисках выражения реального [Текст] / Д. С. Лихачев // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 1. – Л., 1974. – С. 5-14.
96. Лихачев, Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского [Текст] / Д. С. Лихачев // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 2. – Л., 1976. – С. 30-41.

97. Лосев, А. Ф. Форма – Стиль. – Выражение [Текст] / А. Ф. Лосев. – М. : Наука, 1995. – 925 с.
98. Мочульский, К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский [Текст] / К. В. Мочульский. – М. : Республика, 1995. – 576 с.
99. Назиров, Р. Г. Проблема художественности Достоевского [Текст] / Р. Г. Назиров // Творчество Ф. М. Достоевского. Искусство синтеза / под ред. Н. М. Юркова. – Екатеринбург, 1991. – С. 125–157.
100. Назиров, Р. Г. Символизация реального [Текст] / Р. Г. Назиров // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 215–216.
101. Назиров, Р. Г. Творческие принципы Достоевского [Текст] / Р. Г. Назиров. – Саратов, 1989. – 159 с.
102. Николина, Н. А. Словообразовательные средства и стиль: На материале произведений Ф. М. Достоевского [Текст] / Н. А. Николина // Рус. яз. в школе, 1991. № 5. – С. 54-65.
103. Новикова, Е. Г., Зиренко О. Б. Романы Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и «Игрок» как единый текст [Текст] / Е. Г. Новикова, О. Б. Зиренко // Достоевский и современность. Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2003 года : сб. статей. – Великий Новгород, 2004. – С. 131-134.
104. Одинокое, В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского [Текст] / В. Г. Одинокое. – Новосибирск : Наука, 1981. – 114 с.
105. Пахарева, Л. П. Принцип временной организации романа Ф. М. Достоевского «Игрок» [Текст] / Л. П. Пахарева // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1982. – С. 81–84
106. Померанц, Г. С. Открытость бездне: встречи с Достоевским [Текст] / Г. С. Померанцев. – М. : Советский писатель, 1990. – 352 с.
107. Прево, А. История кавалера де Грие и Манон Леско [Текст] / А. Прево; пер. с франц. М. Петровский, М. Вахтерова – М. : Правда, 1989.

108. Проскурина, Ю. М. Типология образа автора в творчестве Ф. М. Достоевского. Учебное пособие [Текст] / Ю. М. Проскурина. – Свердловск : Б. и., 1992. – 56 с.
109. Пушкарев, А. А. Система высказывания в поэтике романа Ф. М. Достоевского «Бесы» [Текст] / А. А. Пушкарев – Филолог. науки, 1991. № 6. – С. 30-39.
110. Роман Ф. М. Достоевского «Подросток»: возможности прочтения : сб. статей [Текст] / ред. – составитель В. А. Викторovich. – Коломна : КГПИ, 2003. – 262 с.
111. Сараскина, Л. И. Возлюбленная Достоевского: Аполинария Сулова: биография в документах, письмах, материалах [Текст] / Л. И. Сараскина. – М.: Согласие, 1994 – 456 с.
112. Сараскина, Л. И. Магический реализм романа Ф. М. Достоевского «Игрок» как феномен «опасного» творчества [Текст] / Л. И. Сараскина, К. А. Степанян // Достоевский и мировая культура. Альманах №17. – М., 2003. – 484 с. + илл.
113. Сараскина, Л. И. Федор Достоевский: одоление демонов [Текст] / Л. И. Сараскина. – М. : Согласие, 1996. – 464 с.
114. Свительский, В. А. Автор и герой [Текст] / В. А. Свительский // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 63–66.
115. Свительский, В. А. Диалогизм [Текст] / В. А. Свительский // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 77–79.
116. Свительский, В. А. Монологизм художественный [Текст] / В. А. Свительский // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 99–100.
117. Свительский, В. А. Повествователь [Текст] / В. А. Свительский // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 194.

118. Свительский, В. А. Полифонизм художественный [Текст] / В. А. Свительский // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 107–109.
119. Свительский, В. А. Роман полифонический [Текст] / В. А. Свительский // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 114–115.
120. Свительский, В. А. Форма повествования [Текст] / В. А. Свительский // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 232–234.
121. Седов, А. Ф. Жанровое своеобразие романа Ф. М. Достоевского «Игрок» в свете его стилевого единства [Текст] / А. Ф. Седов // Проблемы жанров в русской литературе. – М. : Искусство, 1980. – С. 84–91.
122. Селезнев, Ю. И. Достоевский [Текст] / Ю. И. Селезнев. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 510 с. с илл.
123. Селезнев, Ю. И. В мире Достоевского [Текст] / Ю. И. Селезнев – М., 1980.
124. Сергеева, А. Мотив игры в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» [Текст] / А. Сергеева // Достоевский и современность. Материалы XXIII Международных Старорусских чтений : сб. статей. – Великий Новгород, 2008. – С. 254–258.
125. Слоним, М. Л. Три любви Достоевского [Текст] / М. Л. Слоним. – М. : Советский писатель, 1991 – 304 с.
126. Соловьев, С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского [Текст] / С. М. Соловьев. – М. : Советский писатель, 1979. – 349 с.
127. Степанов, Ю.С. Константы: Словарь русской культуры [Текст] / Ю. С. Степанов. – М.: Академический Проект, 2001. – 990 с.
128. Степанян, К. А. «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского [Текст] / К. А. Степанян. – М. : Раритет, 2005. – 512 с.

129. Степанян, К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского [Текст] / К. А. Степанян. – СПб. : Крига, 2010. – 400 с.
130. Суперанская, А. В. Имя – через века и страны [Текст] / А. В. Суперанская. – М.: Издательство ЛКИ, 2007. – 192 с.
131. Сызранов, С. В. Художественная форма как выражение и проблемы изучения ономапоэтики Ф. М. Достоевского [Текст] / С. В. Сызранов // Текст: филологический, социокультурный, региональный и методический аспекты. Материалы IV Международной научной конференции. – Тольятти: ТГУ, 2011. – С. 175–186.
132. Сызранов, С. В. Эстетический статус имени по учению А. Ф. Лосева и по данным ономопоэтики Ф. М. Достоевского [Текст] / С. В. Сызранов // Достоевский и современность. Материалы XXVII Международных Старорусских чтений. – Великий Новгород, 2013. – С. 191–199.
133. Тарасов, Б. Н. Неуслышанный Чаадаев. Непрочитанный Достоевский [Текст] / Б. Н. Тарасов. – М. : Академия, 1999. – 288 с.
134. Телегина, И. Два Алексея Ивановича [Текст] / И. Телегина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 1, Ч. 2. – СПб., 1993. – С. 164–175.
135. Трофимов, Е. А. Пушкин и Достоевский о судьбах русской культуры [Текст] / Е. А. Трофимов // Достоевский и современность. Материалы X Международных Старорусских чтений : сб. статей. – Старая Русса, 1996. – С. 130–135.
136. Труайя, А. Федор Достоевский [Текст] / А. Труайя; пер. с франц. Н. Унанянц – М.: Эксмо, 2003 – 479 с.
137. Трубецкой, Н. С. О «Записках из подполья» и «Игроке» [Текст] / Трубецкой Н. С. // История. Культура. Язык. – М. : Наука, 1995. – С. 697–704.
138. Утехина, К. А. Из наблюдений над языком Ф. М. Достоевского: повесть «Село Степанчиково и его обитатели». Исследования по эстетике слова и

- стилистике художественной литературы [Текст] / К. А. Утехина – Л., 1964. – С. 100-109.
139. Фортунатов, Н. М. Черты архитектоники Достоевского [Текст] / Н. М. Фортунатов // Пути исканий. – М., 1974. – С. 84-105.
140. Фридендер, Г. М. Творческий процесс Достоевского [Текст] / Г. М. Фридендер // Достоевский: Материалы и исследования. 12. – СПб., 1996. – С. 5-42.
141. Хоц, А. Н. Пределы авторской оценочной активности в полифоническом «самосознании» героя Достоевского [Текст] / А. Н. Хоц // Достоевский: Материалы и исследования. Т. 9, – Л., 1991. – С. 22-38.
142. Хоц, А. Н. Структурные особенности в прозе Достоевского [Текст] / А. Н. Хоц // Д.: М и И. Т. 11, – СПб., 1994. – С. 51-80.
143. Циц, М. И. Функционирование слова в произведениях Ф. М. Достоевского [Текст] / М. И. Циц // Рус. яз. в нац. школе. 1987. № 7. – С. 41-43.
144. Чирков, Н. М. О стиле Достоевского [Текст] / Н. М. Чирков. – М. : Наука, 1967. – 304 с.
145. Чичерин, А. В. Поэтический строй языка в романах Достоевского [Текст] // Творчество Ф. М. Достоевского / А. В. Чичерин. – М., 1959. – С. 417-444.
146. Чичерин А. В. Достоевский – Искусство прозы [Текст] // Достоевский художник и мыслитель / А. В. Чичерин. – М., 1972. – С. 266-275.
147. Шульц, С. А. «Игрок» Достоевского и «Манон Леско» Прево [Текст] / С. А. Шульц // Русская литература. 2004, №3. С. 160–164.
148. Щенников, Г. К. Многообразие в единстве: О языке героев Достоевского [Текст] / Г. К. Щенников // Рус. речь. 1971. № 6. – С. 13-16.
149. Щенников, Г. К. Художественное мышление Ф. М. Достоевского [Текст] / Г. К. Щенников. – Свердловск : Сред. Урал. кн. Изд-во, 1987. – 174 с.

150. Щенникова, Л. П. Имена [Текст] / Л. П. Щенникова // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 166–168.
151. Щенникова, Л. П. Слово-лейтмотив [Текст] / Л. П. Щенникова // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. ЧелГУ. – Челябинск: Металл, 1997. – С. 223–224.
152. Этов, В. И. Принципы речевой выразительности у Достоевского [Текст] / В. И. Этов // Рус. яз. в школе. 1971. № 4. – С. 10-17.
153. Якубова, Р. Х. Сюжетно-композиционное единство романов Ф. М. Достоевского [Текст] / Р. Х. Якубова // Творчество Ф. М. Достоевского: искусство синтеза. – Екатеринбург, 1991. – С. 163–168.