

**ОБРАЗ РАССКАЗЧИКА КАК ОБРАЗ РИТОРА
В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»:
к проблеме трансформации
образа рассказчика в художественном тексте**

В статье анализируется с риторической точки зрения повествование от лица персонажа-рассказчика в романе Ф. М. Достоевского «Подросток». Сопоставление начального и конечного фрагментов романа показывает, что образ рассказчика в нём значительно трансформируется. Эта трансформация связана с нравственным взрослением персонажа-рассказчика, которое находит отражение в смене его риторического идеала.

Ключевые слова: образ рассказчика, образ ратора, риторическая поэтика, роман воспитания, Ф. М. Достоевский.

Современные стилистические исследования, посвящённые образу рассказчика в художественном тексте, в первую очередь рассматривают его соотношение с образом автора. Такой подход, бесспорно, оправдан, поскольку степень отдаления образа рассказчика от образа автора имеет важнейшее текстообразующее значение: она определяет уровень субъективации повествования, точку зрения, стиль повествования в целом [2, 175–191]. Однако образ рассказчика соотносим не только с образом автора: чем обширнее набор языковых средств выражения образа рассказчика в тексте, чем этот образ рельефнее и осязаемее, тем большую «свободу» он обретает в плане взаимодействия с другими текстовыми элементами и структурами и тем более широкое пространство открывает для исследования.

В данной статье, на материале фрагментов романа Ф. М. Достоевского «Подросток», мы обратимся к соотношению стилистической категории «образ рассказчика» и одной из центральных категорий риторики — «образ ратора». Интерес к этой теме вызван тем, что в тексте, в котором «рассказ ведётся не непосредственно “от автора”, а передаётся какому-либо лицу — рассказчику» [Там же, 175], это самое порождённое автором лицо автоматически наделяется всеми функциями ратора, напрямую обращающего своё

* Ольга Юрьевна Ткаченко — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и стилистики Литературного института имени А. М. Горького (Москва, Российская Федерация); non_ho_paura@mail.ru

повествование к аудитории (читателю). При этом заданная в тексте дистанция между образом автора и образом рассказчика, понимание которой абсолютно необходимо для верного считывания авторского замысла, идеи текста, является читателем так же, как определяется дистанция между конкретным риторическим выступлением и общим представлением о том, каким ритор и его речь должны быть (риторическим идеалом). Доверие или недоверие к слову рассказчика, серьёзное или несерьёзное отношение к транслируемым им мыслям, симпатия или антипатия к рассказчику как таковому программируются автором, закладываются как фундамент образа рассказчика, становятся его структурирующей основой. Считывание авторских установок, связанных с образом рассказчика, и авторской оценки созданного им образа повествователя делает возможным для читателя близкое к авторскому понимание текста. И напротив, далёкое от предполагаемого автором читательское восприятие образа рассказчика возводит стену между авторским замыслом и читательской интерпретацией текста.

Отмечая эту важнейшую особенность текста, в котором повествование передано рассказчику, М. М. Бахтин писал: «За рассказом рассказчика мы читаем второй рассказ — рассказ автора о том же, о чём рассказывает рассказчик, и, кроме того, о самом рассказчике. <...> Мы угадываем акценты автора, лежащие как на предмете рассказа, так и на самом рассказе и на раскрывающемся в его процессе образе рассказчика. Не ощущать этого второго интенционально-акцентного авторского плана — значит не понимать произведения» [1, 127–128]. Далее М. М. Бахтин пишет, что язык рассказчика при этом сопоставляется с «нормальным литературным языком, нормальным литературным кругозором», причём сопоставляется диалогически: «эта диалогическая сопряжённость двух языков и двух кругозоров и позволяет авторской интенции реализовать себя так, что мы отчётливо её ощущаем в каждом моменте произведения» [Там же, 128].

Таким образом, появление в тексте рассказчика задаёт сразу два вектора текстовой диалогизации: образ автора — образ рассказчика и образ рассказчика — читатель (или образ читателя, но это тема для отдельного разговора). При этом автор и читатель присутствуют в тексте незримо, проявляются в сопоставлении слова рассказчика с неким объединяющим их представлением о норме. Например, определить, что речь рассказчика, скажем, неграмотна, может лишь читатель более грамотный, чем рассказчик, в противном случае приёмы текстовой субъективации, связанные с языковой характеристикой персонажа, останутся неразгаданными, а заданное автором отношение к рассказчику не будет воспринято. Именно поэтому техниками выявления приёмов субъективации в тексте, глубоко проработанными А. И. Горшковым [2, 192–210], в равной степени важно овладеть и писателю, и читателю.

Однако контакт между автором и читателем при оценке образа рассказчика не ограничивается определением качества и выявлением особенностей его речи: анализируя речь персонажа, они рисуют — с разных сторон одного холста — этический, интеллектуальный, эстетический облик рассказчика. Такое воспроизведение целого, внутреннего, скрытого на основе частного, внешнего, явленного составляет основную задачу риторико-поэтического анализа текста, оперирующего «речемыслительной сущностью, речемыс-

лю — логосом» [7, 256]. Не случайно теория ненадёжного рассказчика, то есть образа рассказчика, понимание которого требует негласной договорённости автора и читателя о недоверии слову и мысли повествователя, была разработана именно при риторическом анализе художественного текста, в работе У. Бута «Риторика художественной литературы» [8]. С момента выхода этого исследования прошло шестьдесят лет, термин «ненадёжный рассказчик» уверенно закрепился в литературоведении, однако исследования образа рассказчика в художественном тексте по-прежнему часто обходят стороной вопрос о создании риторического образа рассказчика, об обратной стороне холста диалогичности — его связи с читателем, содержащей авторскую подсказку о доверии или недоверии, симпатии или антипатии к нему. В нашей статье, не претендуя на полноту исследования, мы отметим лишь некоторые значимые, на наш взгляд, черты риторического образа рассказчика в романе Ф. М. Достоевского «Подросток», совмещающая стилистические и риторико-поэтические техники анализа текста.

«Подросток» — единственный из романов «Пятикнижия» Ф. М. Достоевского, в котором повествование передано главному герою. Кроме того, как и в любом романе воспитания, в «Подростке» взросление героя становится главной темой и сюжетным ядром текста. Иначе говоря, Аркадий Долгорукий является и субъектом повествования — текстовым голосом, и центральным его объектом.

Следует отметить, что в романе воспитания повествование часто передаётся главному герою, который тем самым как бы распадается на субъект и объект, голос повествователя и предмет повествования, образ рассказчика и образ персонажа. При таком распадении соотношение образа рассказчика и образа персонажа как ликов главного героя может быть различным. Наиболее ожидаемыми следует, пожалуй, назвать следующие два варианта: 1) повествование ведётся ретроспективно, рассказчик и персонаж одно лицо, но рассказчик повествует о своём прошлом, в этом случае «его “я” принадлежит одному человеку, но двум разным характерам, разным образам: ребёнку, юноше — действующему лицу и взрослому — описывающему минувшие события» [2, 190]; 2) рассказчик и герой не только являются одним лицом, но и существуют в едином художественном времени и пространстве, совпадая по точке видения, то есть рассказчик линейно, в настоящем времени рассказывает о происходящих с ним событиях. Логично предположить, что в романе воспитания при соотношении первого типа рассказчик транслирует взрослый, устоявшийся, статичный взгляд на события прошлого, оценивает события извне, в отдалении, с определённой долей всеведения, со знанием наперёд развязки, а стиль повествования при этом должен определяться характерологическими языковыми средствами «взрослого» лика персонажа-рассказчика и также быть статичным. При соотношении второго типа, напротив, голос рассказчика «взрослеет», изменяется параллельно с сюжетным взрослением персонажа, то есть образ рассказчика в тексте должен быть явлен динамически, трансформироваться. Однако в «Подростке» Ф. М. Достоевского эти ожидания не оправдываются: текст представляет собой ретроспективное повествование, но при этом глубинная трансформация образа рассказчика и стиля повествования становятся одними из его главных движущих сил и наиболее ярких стилистических и риторических особенностей.

Чтобы убедиться в том, что в «Подростке» очевидно и значительно изменяется не только образ Аркадия-персонажа, но и риторический образ Аркадия-рассказчика, достаточно сравнить начало и конец повествования от его лица. Приведём соответствующие фрагменты текста, первый из которых совпадает с началом романа, а второй представляет собой конец повествования Аркадия, за которым следует письмо его учителя, завершающее роман.

1. «Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, тогда как мог бы обойтись и без того. Одно знаю наверно: никогда уже более не сяду писать мою автобиографию, даже если проживу до ста лет. Надо быть слишком подло влюблённым в себя, чтобы писать без стыда о самом себе. Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. Если я вдруг вздумал записать слово в слово всё, что случилось со мной с прошлого года, то вздумал это вследствие внутренней потребности: до того я поражён всем совершившимся. Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное — от литературных красот; литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет. Я — не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почёл бы неприличием и подлостью. С досадой, однако, предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений (может быть, даже пошлых): до того развратительно действует на человека всякое литературное занятие, хотя бы и предпринимаемое единственно для себя. Размышления же могут быть даже очень пошлы, потому что то, что сам ценишь, очень возможно, не имеет никакой цены на посторонний взгляд. Но всё это в сторону. Однако вот и предисловие; более, в этом роде, ничего не будет. К делу; хотя ничего нет мудрёнее, как приступить к какому-нибудь делу, — может быть, даже и ко всякому делу» [3, 5].
2. «Я кончил. Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя “идея” и что такое та новая, начинавшаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю? Но эта новая жизнь, этот новый, открывшийся передо мною путь и есть моя же “идея”, та самая, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что её уже и узнать нельзя. Но в “Записки” мои всё это войти уже не может, потому что это — уже совсем другое. Старая жизнь отошла совсем, а новая едва начинается. Но прибавлю, однако, необходимое: Татьяна Павловна, искренний и любимый друг мой, пристаёт ко мне чуть не каждый день с увещаниями непременно и как можно скорее поступить в университет: “Потом, как кончишь учение, тогда и выдумывай, а теперь доучись”. Признаюсь, я задумываюсь о её предложении, но совершенно не знаю, чем решу. Между прочим, я возразил ей, что я даже и не имею теперь права учиться, потому что должен трудиться, чтобы содержать маму и Лизу; но она предлагает на то свои деньги и уверяет, что их достанет на всё время моего университета. Я решил наконец спросить совета у одного человека. Рассмотрев кругом меня, я выбрал этого человека тщательно и критически. Это — Николай Семёнович, бывший мой воспитатель в Москве, муж Марьи Ивановны. Не то чтобы я так нуждался в чьём-нибудь совете; но мне просто и неудержимо захотелось услышать мнение этого совершенно постороннего и даже несколько холодного эгоиста, но бесспорно умного человека. Я послал ему всю мою рукопись, прося секрета, потому что я не показывал ещё её никому, и в особенности Татьяне Павловне. Посланная рукопись прибыла ко мне обратно через две недели и при довольно длинном письме. Из письма этого сделаю лишь несколько выдержек, находя в них некоторый общий взгляд и как бы нечто разъяснительное. Вот эти выдержки» [Там же, 451–452].

Приведённые фрагменты составляют рамку повествования основного рассказчика, заключающую внутри основное действие романа. В полном соответствии с законами построения классического риторического высказывания эта рамка (начало и концовка текста) содержит прямое обращение к читателю — устанавливает связь между ритором и аудиторией [6, 188–190]. Вот только и эта связь, и общая интонация в начале и конце текста настолько различны, что, читая фрагменты в непосредственной близости, соотносённости и вне общего контекста романа, сложно представить, что они являются частями единого целого и принадлежат одному повествователю. Проанализируем их различия на уровне трёх составляющих образа ратора — этоса, пафоса и логоса — нравственного, эмоционального и речемыслительного образа рассказчика.

И в первом, и во втором фрагменте ритор-рассказчик обращается к читателю, однако обращается с разной целью, посылом, настроением. Начальный фрагмент романа с точки зрения отношения «рассказчик — читатель» принципиально агонален и даже агрессивен. Единственное прямое упоминание читателя в тексте констатирует отсутствие необходимости в нём: «не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя». Учитывая дальнейшие настойчивые уверения Аркадия в том, что пишет он исключительно для себя, «вследствие внутренней потребности», можно было бы прочесть эту фразу как «пишу и не для похвал, и не для читателя», тем самым констатируя полное исключение ритором самой возможности прочтения текста другим лицом, но текст диктует обратное. Предшествующие заверению в якобы отсутствии интереса к мнению читателя фразы строятся на риторическом мейозисе — подчёркнутом преуменьшении, умалении собственных достоинств, а также достоинств и значения своего слова: «Не утерпев, я сел записывать эту историю моих первых шагов на жизненном поприще, **тогда как мог бы обойтись и без того.** Одно знаю наверно: **никогда уже более не сяду писать мою автобиографию,** даже если проживу до ста лет. **Надо быть слишком подло влюблённым в себя, чтобы писать без стыда о самом себе.** Подобное самообвинение (и тем более следующее за ним самооправдание: «Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут») вряд ли может быть обращено к себе. В риторике соответствующий приём обычно используется при формировании образа ратора как указание на его скромность, отказ от непогрешимости собственного слова и признаётся «мощнейшим способом возбуждения симпатий слушателей» [5, 286] при установлении контакта с аудиторией. Несмотря на всю резкость суждений, выдающих подростковый максимализм персонажа-рассказчика, и общий агрессивный тон высказывания, задаваемый единицами словесных рядов со значением отрицания и отрицательной оценки («мог обойтись и без того», «никогда уже более не сяду», «слишком подло влюблённым в себя», «писать без стыда»), фигура умаления выполняет свою риторическую задачу — рассказчик скорее симпатичен читателю своим равнодушием и наивным и искренним переживанием о возможной оценке его «Записок».

Также несомненно, хотя и скрыто, обращены к читателю последние фразы фрагмента: «Размышления же могут быть даже очень пошлы, потому что то, что сам ценишь, очень возможно, не имеет никакой цены на посторон-

ний взгляд. Но всё это в сторону. Однако вот и предисловие; более, в этом роде, ничего не будет. К делу; хотя ничего нет мудрёнее, как приступить к какому-нибудь делу, — может быть, даже и ко всякому делу». Повышающий пафос этого фрагмента, его назидательно-философское настроение явно обращены к читателю, а точнее, призваны формировать для читателя образ риторика — серьёзного, мыслящего, со сформировавшейся жизненной позицией, взрослого. Эта установка на постоянное доказательство собственной взрослости и умудрённости характеризует речь Аркадия на протяжении большей части романа.

Метания рассказчика между нарочитым, бравурным пренебрежением к читательскому мнению и объективной заинтересованностью в этом мнении, диалоге, чужом слове, сказанном по поводу его слова, возникает в первой половине романа практически при каждом прямом упоминании читателя. Приведём в качестве примера лишь один показательный фрагмент: «читатель, может быть, ужаснётся откровенности моей исповеди и простодушно спросит себя: как это не краснел сочинитель? Отвечу, я пишу не для издания; читателя же, вероятно, буду иметь разве через десять лет, когда всё уже до такой степени обозначится, пройдёт и докажется, что краснеть уж нечего будет. А потому, если я иногда обращаюсь в записках к читателю, то это только приём. Мой читатель — лицо фантастическое» [4, 72].

Совсем иначе — вовсе не фантастически — представлен читатель в конце романа, где он буквально приводится рассказчиком в текст: «Может быть, иному читателю захотелось бы узнать: куда ж это девалась моя “идея” и что такое та новая, начинавшаяся для меня теперь жизнь, о которой я так загадочно возвещаю?». Здесь рассказчик не пытается делать вид, будто текст пишется для себя, он обращается к читателю прямо, а слово «иной» подсказывает, что читатель предполагается не один. Используя один из самых ярких приёмов диалогизации повествования — риторическую фигуру серmocинацио, — Аркадий воспроизводит вероятный вопрос «иного читателя» его голосом, с его интонацией недоумения, любопытства, и, хотя и сохраняет интригу и уходит от прямого ответа, вступает с ним в разговор. Следом за этим мы узнаём, что Аркадий уже передал свои «Записки» не воображаемому и «иному», а вполне конкретному читателю — своему учителю. В этом действии Аркадий-рассказчик сливается, соединяется с Аркадием-персонажем: «Записки» были переданы после их создания, то есть в художественном времени рассказчика, но переданы читателю из прошлого персонажа.

Таким образом, если рассказчик в начале романа подчёркнуто выстраивает риторический образ человека, мечтающего «уйти в свою скорлупу», замкнутого на себе, речь которого — никем, кроме него, не услышанный монолог, то рассказчик в конце романа, то есть рассказчик после своей исповеди на письме, — ритор совсем иного типа, открытый диалогу, жаждущий его, добровольно доверяющий самые сокровенные мысли и воспоминания другому. Символом этого перерождения становится смена рассказчика в финале романа, передача Аркадием слова своему учителю.

Риторика воспринимает власть как право на речь, а право на речь — как «главный инструмент завоевания и поддержания власти» [6, 235]. С этой точки зрения отказ чужому слову в том, чтобы быть услышанным, подчёркнутое

сопротивление диалогу есть не что иное, как утверждение своей власти над окружающими, права на непогрешимость своего мнения, однозначность и неоспоримость оценок. Соответственно, последовательное признание Аркадием права другого на слово, а затем и собственной необходимости в этом, чужом, слове, представляет собой добровольный отказ от риторического единовластия, одиночного звучания голоса, переход к подлинному диалогу, равноправному субъект-субъектному общению.

Анализируемые тексты отличаются не только отношением рассказчика к читателю, установкой на монолог или диалог: взросление Аркадия-рассказчика показано и посредством характерологических особенностей языка повествования. В первом фрагменте мы встречаемся с чрезвычайным многословием — словесной избыточностью (например: сел записывать **эту** историю **моих** первых шагов), стилистической разнородностью (на жизненном **поприще** — мог бы **обойтись**) и ошибками (**мою автобиографию**), неоправданной категоричностью и гиперболизированностью оценок (**слишком подло влюблённым в себя**), бесконечными лексическими повторами.

На повторах следует остановиться отдельно. Риторические фигуры, построенные на языковых повторах любых уровней, обычно служат для структурирования текста и облегчения его чтения или слушания [5, 273]: читатель или слушатель замечает повторяющуюся структуру, понимает её устройство, может предсказать следующий шаг текстового развёртывания. Иначе говоря, за соотношением повторяющихся звуков, форм, слов, синтаксических конструкций улавливается логическая структура текста, с их помощью устанавливаются причинно-следственные связи между мыслями и событиями. Однако в анализируемом фрагменте «Подростка» всё наоборот — образуемая повторами структура текста только запутывает читателя, потому что каждая фраза не просто повторяет часть другой на уровне слова или смысла, но и частично опровергает её: сел записывать — тогда как мог бы обойтись и без того; надо быть слишком подло влюблённым в себя, чтобы писать — пишу; я — не литератор, литератором быть не хочу — предчувствую, что, кажется, нельзя обойтись совершенно без описания чувств и без размышлений (может быть, даже пошлых): до того развратительно действует на человека всякое литературное занятие и т. д. Прямых смысловых противоречий здесь нет, но и уловить общую мысль за волнообразной структурой текста, где каждая волна смысла, едва приблизившись, отступает назад, — непросто. Повторы, которые обычно служат для связи мыслей и акцентирования содержания, в этом тексте мысли, напротив, путают, а содержание затемняют.

Повествование как бы движется по спирали: каждая фраза даёт некоторое приращение смысла, но приближается к нему в обход, по кругу, дублируя сказанное ранее. Пожалуй, точнее всего характеризует такой способ повествования сам рассказчик в одном из многочисленных эпизодов горячей критики собственного текста: «так писать — похоже на бред или облако», — утверждает он. Именно в речемыслительное облако попадает читатель в наиболее эмоциональных фрагментах мятущейся исповеди Аркадия. Если сравнивать текст «Подростка» с другими текстами Ф. М. Достоевского, по количеству разноуровневых языковых повторов и своей волновой (или облачной) структуре, где за каждым утверждением следует отрицание, он

более всего напоминает повествование от лица другого персонажа-рассказчика — героя-парадоксалиста «Записок из подполья»: **«Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же я ещё и суеверен до крайности; ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но я суеверен.) Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю»** [3, 99].

В финальном фрагменте повествования от лица Аркадия повторы также присутствуют, но их значительно меньше, а главное — они не создают ощущения постоянного смыслового отката, отступления на шаг назад. Исключением становится утверждение «Я решился наконец спросить совета у одного человека. <...> Не то чтобы я так нуждался в чём-нибудь совете», но мы расцениваем его как авторский знак читателю, что стремление к утверждению своей самостоятельности всё ещё присуще подростку-рассказчику, причём знак, поданный с умилением по отношению к своему герою. При некотором многословии и повышенной эмоциональности, которые придают повествованию живость и позволяют сохранить хотя бы условно единство образа рассказчика, это довольно ровный, линейно выстроенный текст: преимущественно прямой порядок слов, бесспорная связность фраз, свойственное литературному тексту варьирование их длины. Из речи рассказчика уходят кружение вокруг одной мысли и одного слова, преобладание абстрактных рассуждений над фактами, резко отрицательная оценочность. Последнее хорошо видно при анализе словесного ряда прямых оценок. В начале романа этот ряд включает только отрицательные единицы (неприличие, подлость, пошлый, развратительно), а в финальном фрагменте повествования ранее нелюбимая рассказчиком Татьяна Павловна оказывается «искренним и любимым другом», а бывший воспитатель и первый читатель «Записок» — «несколько **холодным эгоистом, но бесспорно умным человеком**».

Изменения в образе рассказчика не раз прямо комментируются им: Аркадий, как и все центральные герои Ф. М. Достоевского, чуток к своему слову и своей мысли и даёт более или менее правдоподобное объяснение каждому их неожиданному повороту, на самом деле выполняющему художественную функцию установления и изменения дистанции между образом автора и образом рассказчика. Так, в заключении романа читаем: «...я писал, слишком воображая себя таким именно, каким был в каждую из тех минут, которые описывал. Кончив же записки и дописав последнюю строчку, я вдруг почувствовал, что перевоспитал себя самого, именно процессом припоминания и записывания. От многого отрекаюсь, что написал, особенно от тона некоторых фраз и страниц, но не вычеркну и не поправлю ни единого слова» [4, 5]. Этим фрагментом внешняя рамка повествования не только замыкается, но и соединяется с основным содержанием романа: Аркадий в нём повзрослел дважды — сначала как персонаж, воспитав в себе любовь к окружающим на уровне вчувствования, а затем как рассказчик — переведа её на уровень осознания. И именно осознание открыло дорогу новой «идее», которую рассказчик пока, сменив былое пылкое многословие недосказанностью (признак скромности ритора), не открывает читателю, но которую подсказывает за него и через его риторический образ автор.

А. К. Михальская, описывая основные свойства западного и русского риторических идеалов, выделяет четыре бинарные оппозиции — принципиально значимых признака, по которым они противопоставлены: монологичность / диалогичность, иерархичность / равенство, агональность / гармонизация, релятивизм / онтологичность. Первые члены пар характеризуют традиционный западный риторический идеал, восходящий к риторическим концепциям софистов, а вторые — русский, основанный на сократической риторической традиции [7, 64–75]. Проведённый далеко не полный сопоставительный анализ двух небольших фрагментов текста «Подростка» указывает на трансформацию риторического образа персонажа-рассказчика по каждому из этих признаков. От монологичности высказывания в начале романа (монологичность здесь мы понимаем риторически — как монологичность не по форме, а по содержанию, реализацию субъект-объектных отношений, неспособность и нежелание допустить правоту чужого слова) рассказчик переходит к подчеркнутой диалогичности (субъект-субъектные речевые отношения, чуткость к слову другого, потребность в нём). Иерархическая установка повествования, заставляющая подростка ставить своё слово выше других, отказываться в праве слова другому, судить другого, сменяется смиренным признанием равенства, необходимости в чужом совете. Агональные надрывные суждения, построенные на отрицательной оценочности, уступают место сдержанным нейтральным и даже положительным. Релятивистское облако текста, в котором каждая строка отменяет и отрицает предшествующую, сменяется онтологическим линейным повествованием. Таким образом, взросление (по крайней мере, риторическое) Аркадия-рассказчика знаменуется отходом от чуждого западного риторического идеала и прирастанием к традиционному русскому риторическому идеалу. Именно этот вид взросления был предсказан и подсказан читателю голосом Аркадия ещё в самом начале романа: «кажется, ни на одном европейском языке не пишется так трудно, как на русском», — замечает ещё не повзрослевший рассказчик между делом.

Если составить своего рода математическую пропорцию, по одну сторону которой окажется традиционный западный риторический идеал, а по другую — русский, то, зная, что первый за время исповеди «Подростка» сменился вторым, несложно догадаться, какой именно «той самой, что и прежде, но уже совершенно в ином виде, так что её уже и узнать нельзя» сменилась его первоначальная Ротшильдова идея материального обогащения. На смену ей приходит русская этическая установка нравственного обогащения и деятельной любви, находящая отражение в традиционном русском риторическом идеале гармонизирующего положительно-онтологического диалога.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М : Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Горшков А. И. Русская стилистика и стилистический анализ произведений словесности. — М. : Литературный институт им. А. М. Горького, 2008. — 544 с.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 5. Повести и рассказы 1862–1866. Игрок. — Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1973. — 408 с.
4. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 13: Подросток. — Л. : Наука. Ленингр. отделение, 1975. — 456 с.

5. Михальская А. К. Основы риторики: Мысль и слово: Учеб. пособие для учащихся 10–11 кл. — М.: Просвещение, 1996. — 416 с.
6. Михальская А. К. Профессиональная речь: культурная, публичная, деловая. — М.: Инфра-М, 2020. — 359 с.
7. Михальская А. К. Сравнительно-историческая риторика. — М.: ИД «Форум», Инфра-М, 2013. — 320 с.
8. Booth Wayne C. The rhetoric of fiction. — Chicago: University of Chicago Press, 1961. — 455 p.

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. Voprosy literatury i ehstetiki [Questions of literature and aesthetics]. — М.: Khudozhestvennaya literatura, 1975. — 504 s.
2. Gorshkov A. I. Russkaya stilistika i stilisticheskii analiz proizvedenii slovesnosti [Russian stylistics and stylistic analysis of literary works]. — М.: Literaturnyi institut im. A. M. Gor'kogo, 2008. — 544 s.
3. Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t. T. 5. Povesti i rasskazy 1862–1866. Igrok [Complete works: in 30 vols. 5. Novellas and short stories 1862–1866. The Gambler]. — L.: Nauka. Leningr. otdelenie, 1973. — 408 s.
4. Dostoevskij F. M. Polnoe sobranie sochinenii: V 30 t. T. 13. Podrostok [Complete works: in 30 vols. 13. The Adolescent]. — L.: Nauka. Leningr. otdelenie, 1975. — 456 s.
5. Mikhal'skaya A. K. Osnovy ritoriki: Mysl' i slovo: Ucheb. posobie dlya uchashchikhsya 10–11 kl. [Fundamentals of rhetoric: Thought and word: Textbook for students of 10–11 grades] — М.: Prosveshchenie, 1996. — 416 s.
6. Mikhal'skaya, A. K. Professional'naya rech': kul'turnaya, publichnaya, delovaya [Professional speech: cultural, public, business speech]. — М.: Infra-М, 2020. — 359 s.
7. Mikhal'skaya, A. K. Sravnitel'no-istoricheskaya ritorika [Comparative historical rhetoric]. — М.: Форум : Infra-М, 2013. — 320 s.
8. Booth Wayne C. The rhetoric of fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1961. — 455 p.