

# В ПРЕДДВЕРИИ ГОДА ДОСТОЕВСКОГО

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-3-68-74

© Н. В. ЧЕРНОВА

## «ЛЮБИТЕ ВЫ УЛИЧНОЕ ПЕНИЕ?»: ОСУЖДЕНИЕ РАСКОЛЬНИКОВА НАРОДНЫМ ХОРОМ

Введенное М. М. Бахтиным понятие «смеющийся народный хор» (употребляющееся обыкновенно как определение стихийного противодействия официальной власти) в широком смысле может быть использовано в литературоведении как имперсональное групповое суждение, стихийная ироническая оценка события или персонажа. Р. Г. Назиров отметил, что у Достоевского уличная толпа участвует в действии, в развитии сюжета, «порою напоминая хор античной трагедии, сочувствуя герою, осуждая его, комментируя его поступки».<sup>1</sup>

Представляется важным определить, какую роль «народный слой», «народный хор» в названном выше значении играет в решении авторской задачи — отвержение Раскольникова — на примере одного эпизода (первый выход Раскольникова после преступления на Сенную площадь<sup>2</sup>). Для этого мы используем опыт медленного чтения.

Рассматриваемая сцена происходит после ухода Разумихина, от которого Раскольников слышит историю своего преступления: невольно лучший друг превращается в мучителя и палача, а герой — в жертву, и лишь автор не отказывает в милосердии убийце. Так здесь осуществляется авторская поддержка Раскольникова в диалогах с Разумихиным. В следующей, «народной», сцене — такая же осознанная стратегия автора помощи герою, указывающая на единственность выхода для него — только через религиозно-этическое начало «почвы».

Необходимо предварить разбор рассматриваемого эпизода напоминанием о самоприговоре Раскольникова на Конногвардейском бульваре (до сцены на Сенной — 6, 86–87), а именно о непоправимой отрезанности героя от всего живого после преступления (он назовет это «главный пункт» (6, 86)), без которой невозможно понять вектор движения героя к воскресению. Выход Раскольникова на Сенную — первый шаг на этом пути. Он заканчивается крахом, но знаменует начало движения: впервые болезненную рефлексию внутренних монологов героя сменяет спокойствие, ясность мысли, четкость действий, дикая энергия, «твердое намерение» (6, 120). Автор не говорит, куда идет герой, одевшись во все новое, но внушает читателю уверенность в возможности лишь двух исходов для него — признание или самоубийство. Именно к народной общности («толпа», «кучки», «группы») так жаждет он примкнуть впервые: «Его почему-то тянуло со всеми заговаривать. Но мужики не обращали внимания на него, и все что-то галдели про себя...» (6, 122). Еще более активно отвергают героя «солисты» народного хора: девочка с шар-

<sup>1</sup> Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 104.

<sup>2</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 120–123. Далее ссылки на это издание даются в тексте сокращенно, с указанием номера тома и страницы.

манщиком резко обрывает пение и уходит; прохожий, к которому обращается Раскольников: «Любите вы уличное пение?..» (6, 121), шарахается от него как от сумасшедшего.

Молодой парень на том самом углу, где герой вспоминает о разговоре Лизаветы с мещанином и принимает решение об убийстве, ведет себя с Раскольниковым надменно, отвечает намеренно бессмысленно, каламбури, используя устойчивые, подчас рифмованные речевые фигуры народной площади, ернически кладет на лопатки барина:

«— Это мещанин ведь торгует тут на углу, с бабой, с женой, а?  
 — Всякие торгуют, — отвечал парень, свысока обмеривая Раскольникова.  
 — Как его зовут?  
 — Как крестили, так и зовут.  
 — Уж и ты не зарайский ли? Которой губернии? <...>

— У нас, ваше сиятельство, не губерния, а уезд, а ездил-то брат, а я дома сидел, так и не знаю-с... Уж простите, ваше сиятельство, великодушно» (6, 121).

В этой характерной для Достоевского модели диалога образованного героя с персонажем из народа, когда последний одерживает верх (вспомним похожий по форме диалог Коли Красоткина с мужиком на рынке), — проявление «литературного почвенничества». В абсурдном псеводиалоге «почва» буквально уходит из-под ног Раскольникова, ведь на самый важный сейчас для него вопрос, не из зарайских ли тот мещанин, Раскольников так и не получает ответа. А ведь он только что узнал от Разумихина, что следующая его жертва — Миколка — из зарайских, как и Раскольников — из Рязанской губернии, в которой Зарайск — уездный город:<sup>3</sup> так земляки одновременно разделены «почвой» — Миколка берет на себя грех неизвестного убийцы, Раскольников, только что узнавший, что из-за него Миколку вытащили из петли, — так и не сознается. В игровых репликах парня «зевающего» угадывается народный приговор герою «страдающему».

Раскольникова отторгает даже та «живая жизнь», которая является самой низовой в моральном отношении. Народ в «тошнильном»<sup>4</sup> переулке с нравственным изъяном, подобно герою, но одновременно и не так. Однако даже в самом скверном ухарском разливе народной жизни Раскольников чувствует единственную возможность выхода в другую, «высокую», «живую жизнь», которую пророчит ему Порфирий: «...отдайтесь жизни <...> прямо на берег вынесет и на ноги поставит <...> может, вас Бог для чего и бережет» (6, 351).

В сцене на Сенной — редкий у Достоевского случай негативного пространства «живой жизни», при этом все же желанного и спасительного для героя: «Духота стояла прежняя; но с жадностью дохнул он этого вонючего, пыльного, зараженного городом воздуха» (6, 120). Это редкая формулировка «живой жизни», так отличающаяся от определений Мышкина (улыбка ребенка для матери), Ивана Карамазова («клейкие, распускающиеся весной листочки» — 14, 210) или Зосимы («Любите животных, любите растения, любите всякую вещь» — 14, 289). Она скорее автобиографическая (паук на стене в камере смертника) и напоминает слова Версилова: «...нечто ужасно простое, самое обыденное и в глаза бросающееся, ежедневное и ежеминутное» (13, 178) — в смысле открытости к самому простому. В «Преступлении и наказании» понятие «живой жизни» чрезвычайно расширено этим негативным, низовым народным контекстом (в этом смысле показательны слова

<sup>3</sup> Тихомиров Б. Н. «Лазарь! Гряди вон»: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. Книга-комментарий. СПб., 2005. С. 168–169.

<sup>4</sup> «Он и прежде проходил часто этим коротеньким переулком, делающим колено и ведущим с площади в Садовую. В последнее время его даже тянуло шляться по всем этим местам, когда тошно становилось, „чтоб еще тошней было“» (6, 122).

героя «А что ж, не напиться ли пьяным?» — 6, 122) и сопоставимо с аналогичным процессом в понятии «идея героя-индивидуалиста»: в этом романе «идея» как антипод «чувству» разводит всех героев на два полюса в системе характеросложения — Раскольников и Соня, в отличие от «Подростка», где негативная идея «подпольного» трансформируется в спасительную для него «идею-чувство».

Однако почему разгульная народная толпа на Сенной подчеркнуто веселая толпа? Ведь в ее природе, конечно, мерещится толпа страшная, с совершенно противоположной атмосферой жестокости из сна Раскольникова о забитой лошади. Разница здесь, во-первых, в ракурсе взгляда автора: толпа во сне — «власть тьмы», которой противостоит «живая жизнь» в лице ребенка, а на Сенной она — воплощение самой «живой жизни» как оппозиции «мертвому» герою, толпа с веселым «ребяческим развратом», который присутствует даже в Миколке-маляре: и «хочатать до упаду оттого, что пальчик покажут, и пьянствовать до беспчувствия», и интерес к «женскому полу» (6, 347). И во-вторых, разница, конечно, в точке зрения героя — невинное дитя во сне и интеллектуал-убийца, обескровленный муками совести и напряженной рефлексией внутренних монологов.

Вот почему при всем реализме сцены на Сенной в ней явственно проступает также и веселое метафорически-низовое, кукольно-«адское» пространство праздничной площади простолюдинов с «лествицей», откуда черти с крючьями сбрасывают грешников в ад («...весь этот стук и гам, там, внизу» — 6, 122). Но он — игрушечный в восприятии Раскольникова по сравнению с его собственным адом («страдание о том, что нельзя уже более любить» — 14, 292), это ад народной площади с разгульными песнями и плясками, с шарманкой и незатейливыми уличными сценками, с шутками, каламбурами и площадным юмором, с акробатами (музик «кувыркнулся» в бордель) и зазывалами (Дуклида), паяцами, шутами, ряжеными, с костюмированными актерами в утюрированно комических масках (группа женщин «в ситцевых платьях, в козловых башмаках и простоволосые <...> почти все с глазами подбитыми» — 6, 122; «рябая девка <...> вся в синяках, с припухшею верхнею губой» — 6, 123; «мужик навеселе, в армяке нараспашку и с хитро смеющейся харей» — Там же), звуками толпы (крики, гам, смех, хохот, взвизги) и голосами «солистов». «Пыль и известка» Сенной вместе с навозом, оседавшие не только на ее зданиях, — это своеобразный грим лицедеев народной площади (ср. с толпой на пожаре во сне Прохарчина в виде представления с актерами в пудре от головешек и искр — 1, 251), антураж карнавального действия, в котором реальные простолюдины одновременно и актеры, ведь типичная черта карнавальной стихии — стирание границ между зрителями и сценой.

Отсюда же и яркая фольклорная речевая природа сцены, заражающая речь героя и даже автора (Раскольникова «даже тянуло шляться по всем этим местам, когда тошно становилось, „чтоб еще тошней было“» — 6, 122), с пословицами и поговорками («Кажись, и генеральские дочки, а носы всё курносы!», «Проходи, коль пришел!» — 6, 123), с просторечьем («Ты мой бутошник прикрасной, ты не бей меня напрасно!» — 6, 122), с примитивной рифмой за счет повтора слов в репликах, когда предыдущее слово «цепляет» следующее, что создает эффект незатейливого лексического гомона («Виши, хорошенъкая! <...> Вы и сами прехорошенькие <...> Виши, веселье!» — 6, 123), с балаганной стилистикой («...всегда с вами рада буду часы разделить <...> Подарите <...> шесть копеек на выпивку!» — Там же) и лексикой («хари», «слась», «кувыркнулся»).

При этом смешной ад «у сходов в нижний этаж, куда, по двум ступенькам, можно было спускаться в разные весьма увеселительные заведения» (6, 122),

обостряет в Раскольникове ощущение подлинного ада, что создается внедрением его точки зрения в авторский взгляд и в голос веселой народной площади: «Его почему-то занимало пенье и весь этот стук и гам, там, внизу <...> Он пристально, мрачно и задумчиво слушал, нагнувшись у входа и любопытно заглядывая с тротуара в сени <...>. Раскольникову ужасно захотелось расслушать, что поют, точно в этом и было всё дело» (Там же). Среди уличных кувырканий «пьяненъких» и «блудниц» движется трагический герой в квазиреальности кругов народного ада, подобно Данте: «Раскольников тронулся дальше» (6, 123). Это знак стилистического перебива ярмарочного ритма сцены, где Раскольников хочет быть своим среди чужих, подстраивается под народ, даже пытается говорить на его языке. Однако ни он их, ни они его не понимают. И в этом начало новых кругов ада героя-индивидуалиста.

Толпа безошибочно определяет, что Раскольников — ряженый<sup>5</sup> («приятный кавалер», «милый барин» (барином он назван на одной странице четыре раза), «ваше сиятельство»), и выносит ему приговор, одновременно жалея: «Какие худые! <...> из больницы, что ль, выписались?» (Там же), при этом народное чутье акцентирует многозначность слова «худой» — больной и плохой. Рябая девка говорит с ним о совести неслучайно, вроде бы в самом низовом комическом контексте, осуждая Дуклиду, взявшую у него деньги, «не отработав»: «Я бы, кажется, от одной только совести провалилась...» (Там же). Авторская ремарка («Раскольников любопытно поглядел на говорившую <...> Говорила и осуждала она спокойно и серьезно» — Там же) подтверждает, что убийца слышит, угадывает народное осуждение. Литературное почвенничество мерещится и в обращении Дуклиды к герою: «...а теперь вот как-то совести при вас не соберу» (Там же). Так в сценке вполне бытовой и даже нарочито сниженной проступает трагический смысл благодаря мукам совести героя и философско-этической оценке автора (народное отторжение Раскольникова). Иногда слух и героя, и читателя улавливает в веселом говоре толпы или в голосе автора намек на преступление героя (девочка «пресекла пение <...> точно отрезала» — 6, 121; ср. с репликой прохожего Раскольникову после убийства: «Ишь нарезался!...» — 6, 70; «две ступеньки вниз» к проституткам могут вызвать в памяти «две ступеньки вниз» в дворницкую с топором — 6, 59), или слово с сакральным значением употреблено для рифмы в поговорке в разговоре с убийцей («Как крестили, так и зовут» — 6, 121), символика цвета тоже многозначна (красная рубаха парня, девушка с огненным пером — праздничный цвет площади и цвет крови или ада).

В сознании трагического героя природа веселой толпы искажается лишенным «почвы» петровским пространством, а народная площадь трансформируется в замкнутый «кривоколенный», «тошнильный» переулок, где безудержное игровое действие подменяется шествием персонажей с бледно-зелеными и больными лицами, почти трупов, бредущих в сумрачном свете газовых фонарей, в мокром снеге, под механическую музыку шарманки. В этом дьявольском спектакле хохочущего режиссера-кукольника из «Петербургских сновидений в стихах и прозе», дергающего за ниточки марионеток «славного маскарада» (19, 71), мерещится особый петербургский народный хор и фантастическая петербургская народная площадь, органичные по своей вписанности в пространство самого «умысленного», «фантастического», «отвлеченного» города на земле. Здесь герой отрезан не только от народной жизни, но и от прекрасной панорамы с «духом немым и глухим» (6, 90) европейского города с его доминантой — «Медным всадником», к которому по воле автора обращен

<sup>5</sup> Одетый во все новое, в действительности — во все старое, рыночное и иностранное, он лишь преодол Разумихиным, «костюмирован», но не «восстановлен».

взгляд Раскольникова на Николаевском мосту. Это всеобщий петербургский карнавал — «Любите вы уличное пение?»: в finale фильма А. Н. Сокурова «Тихие страницы» Раскольников бредет под дождем по фантасмагорическому городу с уродливыми львами, в толпе двойников, и укрывается в чреве каменной монструозной львицы, засыпая в позе эмбриона, как зверь, слизывая с ее сосков дождевую воду вместо материнского молока.

При этом знаковая фраза «Любите вы уличное пение?», произнесенная среди разухабистой народной толпы, как призыв к вселенской жажде воссоединения сопоставима с последними словами Свидригайлова жалкому еврею-пожарнику в шапке Ахиллеса: «...брать, здравствуй!» (6, 394).

Поэтому отторжение Раскольникова народным хором возвращает герою жажду жизни («Только бы жить, жить и жить!» — 6, 123), однако оторванность от почвы акцентирована и осуждена автором при помощи хронотопа: пространство будущей жизни после преступления представляется герою в аршин, на «узенькой площадке» в две ноги, на скале вместо «почвы» («Петр» — камень), «а кругом <...> пропасти, океан, вечный мрак, вечное единение и вечная буря...» (Там же).

Имя Наполеона еще не прозвучало в романе, как нет еще для читателя и теории Раскольникова, но образ «статуэточного» тиражированного романтического героя со скрещенными на груди руками уже проступает в мечте героя о спасении. Его неготовность к подлинному спасению подчеркнута и литературностью размышлений («...где это я читал?» — Там же), тоже связанной с европейской традицией: «Последний день приговоренного к смерти» и «Собор Парижской богоматери» В. Гюго,<sup>6</sup> добавлю к этому «Мельмота-скитальца» Ч. Мэтьюрина. Кроме того, нельзя не уловить и в этом видении Раскольникова контур скульптуры на скале — «Медный всадник». В этом едва мерцающем фоне мечты героя о спасении угадывается авторский приговор ему, но, как всегда по отношению к трагическому герою, не бесповоротный и безжалостный, а полный сострадания и милосердия, открывающий ему путь к спасению: «Подлец человек! И подлец тот, кто его за это подлецом называет...» (6, 123).

В заключение топографической темы — еще об одной детали — о шарманке. Рассматриваемая сцена имеет конкретный адрес: при выходе Раскольникова с Сенной площади, когда он переходит —ский проспект (Обуховский, сейчас Московский) и сворачивает в «кривоколенный» переулок (Таиров, сейчас Бринько). Почему именно здесь в сознании Достоевского всплывает народная площадь и почему этот адрес связан у него с народной темой? Именно здесь в 1845 году во время случайной встречи бывших однокашников по Инженерному училищу Григорович рассказал о своем очерке «Петербургские шарманщики» Достоевскому, и тот редактировал очерк друга: хрестоматийный «пятак упал <...> звенья и подпрыгивая...».<sup>7</sup> Возможно, это воспоминание о шарманщиках навсегда связалось у Достоевского с конкретным топосом: здесь Раскольников дает тот самый пятак шарманщице, а потом — три пятака Дуклиде, не воспользовавшись ее предложением, как плату за аттракцион народной площади, где он — чужой, где нет для него веселья. Кстати, шарманщики селились именно в районе Сенной и Подъяческих, это как раз место действия романа и адрес старухи, зловеще указывающей в народной песне «По Подъяческой пошел, свою прежнюю нашел», куда надо свернуть с «канавы» (Екатерининский канал, сейчас канал Грибоедова), чтобы оказаться на месте самого знаменитого убийства в мировой литературе.

<sup>6</sup> См. комм. Г. М. Фридлендера (7, 377).

<sup>7</sup> Григорович Д. В. Из литературных воспоминаний // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 205.

Выбором Сенной площади для описания первого выхода Раскольникова после преступления акцентируется народное религиозно-этическое начало, противостоящее герою, и в этом — «литературное почвенничество» как выражение авторской позиции. И не только противостояние народа Раскольникову, но, что очень важно — взаимное непонимание. С этой точки зрения показательна сцена прихода Раскольникова на место преступления к новым рабочим: каждый говорит на своем языке, он фактически сознается в убийстве, спрашивая о крови, они не понимают его: «Да что те надо?» (6, 134). В спектакле Камы Гинкаса очень точная метафора пропасти между Раскольниковым и народом доведена режиссером до абсурда: Раскольникова играет актер-швед, не говорящий по-русски, к тому же диалог происходит за стеклянной стеной, отделяющей героя от мальяров, при этом они говорят по-русски, а он — по-шведски.

Как и в следующем эпизоде романа — в разговоре героя с дворником и простолюдинами под воротами («Чего вам?» — Там же), где его прогоняют, а баба называет «выжигой» (по Далю — «ухорез, пройдоха, опытный и бывалый мошенник»<sup>8</sup>).

Но одновременно именно в этом первом после преступления «выходе в народ» уже присутствует в зародыше начало воскресения героя в авторском замысле о пути Раскольникова: «Принужден, чтобы хотя бы погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям <...> Закон правды и человеческая природа взяли свое...» (28-2, 137). Как и дарование автором герою жизни: отказ от первоначального замысла, связанного с крайним отторжением героя, нарушившего кодекс «почвы», — убийство Раскольникова каторжниками в церкви.

В авторском осуждении героя велика роль народного хора во главе с Миколкой, незримо, но отчетливо присутствующим в сознании Раскольникова — простым парнем с природным весельем, детскостью, с особым духовным путем, при этом испорченным городом, но не утратившим связь с почвой.<sup>9</sup> Именно он — человек из народа — становится «жертвой» не признающегося в преступлении Раскольникова, первым в трагической веренице самоубийц, число которых бессознательно множит герой (баба-утопленница, Мармеладов, Свидригailов).

Важно в авторской позиции и то, что именно народное осуждение первым обозначает начало прохождения кругов ада героем после убийства. Короткое сюжетное время (14 дней июля) рифмуется и потом закольцуется с большим временем эпилога — семь лет как семь дней творца и начало будущего подвига Раскольникова по созданию «новой жизни», на пороге которой и оставит автор героя. Это лишь начало хождения петербургской души «гениального студента» (определение Вяч. Иванова) по мытарствам, диагноз ему первой выносит именно «почва». Дальше народное сознание будет постоянно пульсировать в вынесении приговора герою, демонстрируя разнообразный спектр реакций — от равнодушия, высокомерия и презрения до сочувствия, однако всегда отрезая возможность установления любого контакта с ним. Особенно в кульминационной сцене неудавшегося покаяния Раскольникова на Сенной, где тоже мерецится балаганный слой с шуточками с обеих сторон: народный смех перечеркивает религиозный жест героя, целующего землю, фиксируя неготовность к высокому акту героя усмехающегося и хихикающего («...я за

<sup>8</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1989. Т. 1. С. 289.

<sup>9</sup> Абсурдное и абстрактное, с обывательской точки зрения, принятие Миколкой на себя чужой вины неизвестного собрата есть, по Достоевскому, высшее проявление свободы в христианском понимании как меры ответственности за другого, и в этом высшее выражение почвенного народного сознания, которое так скрупулезно исследуется писателем (ср. с авторским определением сострадания Сони — «ненасытимое» (6, 243), в котором духовное сопрягается с физиологическим: сострадать для нее — как есть и пить, иначе умрет).

твоими крестами, Соня. <...> Это, значит, символ того, что крест беру на себя, хе-хе!» — 6, 403).

Яркая площадная стихия, где смеховое начало утверждает торжество жизни, где даже ад — игрушечный, а сама смерть чревата рождением и обязательным воскресением, воплощает живую жизнь, ту самую простую, веселую человеческую природу, от которой отрезан герой. Стилистика сцены — карнавальна, сюжет и герой — трагичны.

Осуждение Раскольникова народным хором не означает, что оценивать героя такого трагического масштаба следует только с точки зрения этической,<sup>10</sup> без учета того, как создан этот образ автором, насколько ощущается в нем «вещество искусства» (Д. Мережковский), что так блестяще сформулировал другой литературный герой — Юрий Живаго: «Присутствие искусства на страницах „Преступления и наказания“ потрясает больше, чем преступление Раскольникова».<sup>11</sup>

Отмечу, что я коснулась лишь частного аспекта проблемы взаимоотношений «автор—герой» (в данном случае воплощенного в «литературном почвенничестве») на молекулярном отрезке текста, прибегнув к такому испытанному методу, как опыт медленного чтения. В том отрывке, который был проанализирован выше, происходит, по сути дела, едва ли не первый «тектонический сдвиг» романа: Раскольников, впервые обратившись к людям, оказывается им вовсе не интересным, не нужным. И, пока не зная того сам, делает — еще бессознательный — шаг к воскрешению. Именно такие моменты в тексте ждут (и требуют!) медленного, кропотливого чтения и перечитывания.

<sup>10</sup> И здесь мне близка позиция Б. Н. Тихомирова, который в связи с утверждением Раскольникова о том, что внутри себя «по совести» можно дать себе разрешение «перешагнуть через кровь», предлагает взглянуть на «Преступление и наказание» как на «великую трагедию совести». См.: Тихомиров Б. Н. «Лазары! Гряди вон!»: Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении. С. 239–240.

<sup>11</sup> Пастернак Б. Л. Доктор Живаго // Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 3. С. 279.

DOI: 10.31860/0131-6095-2020-3-74-84

© В. Е. БАГНО

## ЯСНЫЕ ПОЛЯНЫ И ПЕТЕРБУРГСКИЕ УГЛЫ РОССИИ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПРОГНОЗЫ И ПРОРОЧЕСТВА Э. ПАРДО БАСАН)\*

Прогнозы и пророчества в области культуры поучительны и в тех случаях, когда они обращают на себя внимание и оправдываются, и в тех, когда они остаются несформулированными или незамеченными.

Одним из первых грядущую смену вех на Западе в представлениях о России, с которой со временем создания Священного союза связывали образ врага и с которой ассоциировали «казацкую» угрозу, предсказал Гоголь. В 1846 году в письме к Л. К. Виельгорской, включенном вскоре в книгу «Выбранные мес-

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 18-012-90014 «Проблемы рецепции личности и творчества Достоевского в мировой культуре: история и современность».