

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
НАУКИ ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

*На правах рукописи*

Магарил-Ильяева Татьяна Георгиевна

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО 1840-х ГОДОВ  
КАК ЕДИНЫЙ ТЕКСТ**

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Специальность 5.9.1. Русская литература и литературы народов  
Российской Федерации

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
главный научный сотрудник ИМЛИ РАН  
Т.А. Касаткина

Москва, 2023

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	3
<b>Основные термины: обоснование подхода к работе с терминологической базой исследования</b> .....	33
<b>Глава 1. Выявление авторской задачи раннего периода творчества Ф.М. Достоевского</b>	
1.1. Романтизм как духовное явление: обзор истории исследования понятия в XX–XXI веках.....	52
1.2. Течения духовной жизни общества, созвучные мировоззрению Ф.М. Достоевского...64	
1.3. Письма брату М.М. Достоевскому 1830-х годов: формирование базовой духовной идеи раннего творчества.....	69
1.4. Трансформация идей, затронутых в переписке конца 1830-х годов, в художественные образы публицистики 1840-х.....	89
1.5. Воплощение базовых идей раннего периода в художественных текстах 1840-х годов.....	98
1.6. Формулировка задачи раннего периода творчества Ф.М. Достоевского.....	101
<b>Глава 2. Понятие <i>единый текст</i>: формирование инструмента исследования</b>	
2.1 <i>Единый текст</i> : к истории термина и о роли термина в изучении творчества Ф.М. Достоевского.....	105
2.2 Теоретическое обоснование понятия <i>единый текст</i> .....	115
2.3. Границы единого текста раннего периода творчества Ф.М. Достоевского .....	119
<b>Глава 3. Анализ произведений 1840-х годов, рассматриваемых как единый текст</b>	
3. 1. Перевод Ф.М. Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» .....	125
3.2. Центральные мотивы и концепты раннего творчества Ф.М. Достоевского.....	149
3.2.1. «Комическое» как особое положение героя.....	149
3.2.2. Мотив смены квартиры .....	163
3.2.3. Тема «другой» любви .....	182
3.2.4. Гностические мотивы .....	191
3.3. «Маленький герой»: воспоминание как путь к прозрению собственной природы.....	208
<b>Заключение</b> .....	231
<b>Литература</b> .....	236

## Введение

Ф.М. Достоевский уже более полутора веков является одним из самых известных и востребованных духовных проводников на пути самопознания человека. Впервые об этом настойчиво и в ярких образах заговорили в Серебряном веке. Вяч.И. Иванов писал: «Достоевский зажег на краю горизонта самые отдаленные маяки, почти невероятные по силе неземного блеска, кажущиеся уже не маяками земли, а звездами неба, — а сам не отошел от нас, остается неотступно с нами <...>, вечно стоит перед нами <...>, неразгаданный сам, а нас разгадавший, — сумрачный и зоркий вожатый в душевном лабиринте нашем, — вожатый и соглядатай»<sup>1</sup>. Н.А. Бердяев отмечал: «Особенность его гения была такова, что ему удалось до глубины поведать в своем творчестве о собственной судьбе, которая есть вместе с тем мировая судьба человека. <...> Поэтому творчество Достоевского есть откровение»<sup>2</sup>. «Достоевский как явление духа обозначает поворот внутрь, к духовной глубине человека, к духовному опыту, возвращение человеку его собственной духовной глубины, прорыв через замкнутую “материальную” и “психологическую” действительность. Для него человек есть не только “психологическое”, но и духовное существо. <...> Достоевский утверждает безграничность духовного опыта, снимает все ограничения, сметает все сторожевые посты. <...> В человеке и через человека постигается Бог»<sup>3</sup>.

Несмотря на неослабевающее как при жизни, так и (в особенности) после смерти писателя внимание читателей и исследователей к его творчеству, число работ, посвященных раннему периоду, значительно уступает числу трудов, в которых изучается зрелый этап. Еще меньше можно найти исследований, в которых бы ранний период рассматривался как целостное, обладающее глубокой философской основой явление. Большая часть работ, в которых авторы обращаются к творчеству Достоевского 1840-х годов, посвящена

---

<sup>1</sup> *Иванов Вяч.* Достоевский и роман трагедия // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1987. Т. 4. С. 402.

<sup>2</sup> *Бердяев Н.А.* Миросозерцание Достоевского // *Бердяев Н.А.* Русская идея. Миросозерцание Достоевского. М.: Изд-во «Э», 2016. С. 331.

<sup>3</sup> Там же. С. 335.

анализу отдельных произведений, сквозных тем и мотивов, входящих в этот период, или изучению этого периода в рамках всего творческого пути писателя, — как его составной части, нередко понимаемой лишь как «ученический» этап. Среди исследований, специально посвященных раннему творчеству, наиболее известны работы Я.В. Кирпотина<sup>4</sup>, В.С. Нечаевой<sup>5</sup>, Д.В. Гришина<sup>6</sup>, Г.М. Фридлендера<sup>7</sup>.

В достоевистике можно назвать общим местом представление о том, что именно после пережитых на каторге испытаний Достоевский обратился к философским и богословским темам (если и не впервые, то в первый раз на такой онтологической глубине), которые стали основой его зрелого творчества, принесшего ему славу великого христианского писателя. Основанием для этого мнения нередко служат слова, сказанные самим писателем о «перерождении убеждений» (21, 134)<sup>8</sup>. Действительно, прямые высказывания Достоевского о роли Христа в жизни человека, о человечестве на пути богопознания, о взаимодействии Бога и мира начинают появляться в послекаторжный период. Так, в небольшом тексте 1864 года, написанном для себя и не предназначавшемся к публикации, «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» Достоевский прямо показывает как цели и задачи человеческой жизни, так и тот уровень, на котором человек находится до их достижения: **«Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек.** Между тем после появления Христа как идеала человека во плоти стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей

---

<sup>4</sup> Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. М.: Гослитиздат, 1947. 376 с.; Кирпотин В.Я. Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859). М.: Гослитиздат, 1960. 607 с.

<sup>5</sup> Нечаева В.С. Ранний Достоевский 1821–1849. М.: Наука, 1979. 288 с.

<sup>6</sup> Гришин Д.В. Ранний Достоевский. Мельбурн: Мельбурнский ун-т, 1978. 230 с.

<sup>7</sup> Фридлендер Г.М. Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов // История русского романа: в 2 т. М.: Академия наук СССР, 1962. Т. 1. С. 416–430.

<sup>8</sup> Здесь и далее все цитаты Ф.М. Достоевского даны по его полному собранию сочинений в 30 томах (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990). В скобках первая цифра обозначает номер тома, вторая — номер страницы.

силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье. Таким образом, закон я сливается с законом гуманизма, и в слитии, оба, и я и все (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо. Это-то и есть рай Христов. Вся история, как человечества, так отчасти и каждого отдельно, есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой цели. <...> **человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное**» (20, 172–173). Это размышление было записано человеком, пережившим собственную казнь, прошедшим каторгу, лишенным социальных привилегий, потерявшим жену, над чьим мертвым телом и писались эти строки.

Однако, если обратиться к письму (22 декабря 1849), написанному Достоевским брату Михаилу сразу после несостоявшейся казни, оказывается, что уже в то время писатель выработал в себе основания, позволившие ему пройти испытания, не растеряв свои духовные силы, но, напротив, приумножив их: «Брат! я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я сознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою <...> On voit le soleil!» (28<sub>1</sub>, 162). А перед казнью, о которой Достоевский еще не знал, он пишет брату, что и не подозревал, сколько в нем скрыто жизненной силы — «не вычерпаешь».

Эти полные надежды и деятельной энергии мысли в один из самых тяжелых моментов жизни писателя составляют удивительный контраст с мировидением, описанным им десятью годами ранее. Будучи студентом Главного инженерного училища, Достоевский пишет брату Михаилу о бессмысленности любого дела и беспросветности существования. Человек

представляется ему существом, чей «закон духовной природы нарушен», так как душа его «состоит из слияния неба с землею», только небесная часть одурманена и обманом поработана земной, мир наш — «чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию». Достоевский видит вокруг «одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная» (28<sub>1</sub>, 50). За последующие десять лет писатель проделывает путь от ощущения невозможности существования человека в мире, где жесткая оболочка ограничивает бытие рамками повседневности, к чувству, что живая жизнь возможна везде, более того, задача человека — не уныть и не пасть в любых предлагаемых обстоятельствах. Можно заключить, что в период раннего творчества Достоевским было осуществлено очень мощное внутреннее изменение.

Суть исходного ощущения — неестественность, «противузаконность» положения человека в мире, то, что потом (в «Маша лежит на столе...») будет названо *переходным* состоянием человека. На момент написания письма 1838 года Достоевский, в силу возраста и доступного на тот момент опыта, передает это ощущение в «гностических» образах<sup>9</sup>. Т.А. Касаткина не раз отмечала, что проблематика раннего творчества сформирована Достоевским в гностической парадигме, когда материя мыслится как захватчица духа, которую можно только уничтожить, однако разрешает он поставленные проблемы в христианской парадигме, выстраивая иную иерархию земного и небесного, где земное не уничтожается, но вольно подчиняется небесному и становится его телом и храмом, а не тюрьмой и темницей. Процесс выстраивания иной иерархии и описывается в последнем докаторжном произведении Достоевского «Маленький герой» (1849), когда мальчик благодаря своему «воскресшему духу» укрощает дикого коня, символ плоти, после чего ему удается прозреть свою «истинную природу» (см. об этом последний раздел работы).

---

<sup>9</sup> Но это не значит, что Достоевский когда-либо был гностиком, хотя, например, И.И. Евлампиев, утверждает именно это (*Евлампиев И.И. Ф. Достоевский и гностическая религиозность русской философии // Вестник русской христианской гуманитарной академии. 2008. Т. 9. № 2. С. 115–124*).

После каторги Достоевский в письме Н.Д. Фонвизиной прямо назовет и опишет свой идеал — Христа, тем самым встроив для будущих читателей и исследователей свое мировидение и последующее творчество в христианский дискурс. Однако никак нельзя говорить о том, что образ Христа как фокус мировидения писателя впервые возникает только на каторге. Из воспоминаний современников и самого Достоевского мы знаем, что ко Христу писатель обращался в сложнейшие моменты своей жизни, образом Христа поверял свои суждения. «Этот человек [Белинский] ругал мне Христа по-матерну, а между тем никогда он не был способен сам себя и всех двигателей всего мира сопоставить со Христом для сравнения. Он не мог заметить того, сколько в нем и в них мелкого самолюбия, злобы, нетерпения, раздражительности, подлости, а главное, самолюбия. Ругая Христа, он не сказал себе никогда: что же мы поставим вместо Него, неужели себя, тогда как мы так гадки. Нет, он никогда не задумался над тем, что он сам гадок. Он был доволен собой в высшей степени, и это была уже личная, смрадная, позорная тупость» (29<sub>1</sub>, 215), — пишет в 1871 году Достоевский Н.Н. Страхову, размышляя о причинах печального положения современного ему общества. Из записок петрашевцев Н.Ф. Львова и М.В. Бутаевича-Петрашевского известно, что, стоя на плацу в ожидании казни, Достоевский обратился к Н.А. Спешневу с фразой: «Nous serons avec le Christ» (Мы будем со Христом). «Un peu de poussière» (горсткой праха)<sup>10</sup>, — услышал в ответ писатель.

Приведенные примеры свидетельствуют, что Христос стал для Достоевского ориентиром на его жизненном пути еще до каторги. Однако образ Христа, его роль в жизни человека еще не были осмыслены писателем на том уровне ясности, который был предъявлен им после каторги. Писатель, как и его «маленький» герой, отдается «первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению [своей] природы» (2, 295). Отсутствие в мировидении молодого Достоевского «продуманного» идеала (по крайней мере

---

<sup>10</sup> См.: Львов Ф.И., Бутаевич-Петрашевский М.В. Записка о деле петрашевцев // Первые русские социалисты. Сб. материалов. Л.: Лениздат, 1984. С. 57-58.

на каком-то этапе) заставляет его искать средства преодоления наличествующего состояния человека, а следовательно — и мира, в каком-то смысле наощупь, изучая каждый вариант и/или (если предположить, что человеку для преодоления его неестественного состояния необходимо совершить ряд действий — пройти некий путь) рассматривая возможный исход, который будет иметь место, если продолжать следовать выбранному направлению. Такой поэтапный (или поаспектный) процесс исследования возможных вариантов прохождения пути/применения выбранных средств и представлен в раннем творчестве писателя. В каждом тексте рассматривается один из возможных вариантов преодоления жесткой оболочки мира, на которой сосредоточено в этот период внимание Достоевского, и последствий такого преодоления. Каждый из вариантов воплощается в завершенном произведении, а все они вместе представляют собой единый, пусть и разветвленный, путь, приведший Достоевского к возможности пережить самые тяжелые как физически, так и духовно времена.

Писателю удалось отыскать действенное средство, преобразившее что-то в душе писателя и позволившее ему на тот момент справиться с предстоящими испытаниями, но недостаточное для преобразования всего существа человека (для постижения конечной цели человеческой жизни). Поэтому в работе мы полагаем возможным и даже необходимым говорить о проблематике именно раннего творчества, выделить его особую задачу, которая разрешается Достоевским до каторги<sup>11</sup>.

Чтобы восстановить в максимальной полноте путь, проделываемый Достоевским, философский контекст решаемой им задачи, необходимо увидеть произведения 1840-х годов как единство, позволяющее за внешним сюжетом отдельных текстов разглядеть историю духовного пути человека. Чем больше

---

<sup>11</sup> Представляя собой единый путь преодоления/проживания переходного состояния человека, раннее и позднее творчество брали свое начало из разных исходных состояний/ощущений писателя, обусловленных временем и пережитым им опытом. Следовательно, постановка условий задачи в разные периоды отличается, а значит, различаются и методы ее решения, и художественные средства, используемые писателем.



произведений мы рассмотрим в составе этого единства, тем отчетливее будет видна задача и процесс ее решения, осуществленный Достоевским. Так как ограниченность объема диссертационной работы не позволяет включить целостные анализы всех текстов исследуемого периода, то в первую очередь мы рассматриваем те произведения, на примере которых можно наиболее отчетливо увидеть, через какие образы и мотивы Достоевский говорит о своей центральной задаче. В последнем параграфе данного исследования приводится целостный анализ «закрывающего» период произведения («Маленький герой»), в котором писателем предьявлен результат его предшествующих разысканий (найденное решение задачи).

**Актуальность** настоящего исследования обусловлена необходимостью, во-первых, рассмотреть ранний период творчества Ф.М. Достоевского как целостный этап, на протяжении которого автор осмысляет глубокие философские проблемы, ставит и решает задачи онтологического уровня; во-вторых, разработать методологию исследования, ориентированную на изучение данного периода с учетом его особенностей. Для изучения раннего творчества писателя принципиально важен интегративный подход, так как анализ отдельных произведений не позволяет увидеть фундаментальную авторскую идею, лежащую в основе этого периода, — только через объединение текстов и рассмотрение их в этом единстве раскрывается полнота их философской проблематики.

Таким образом, **целью** настоящего исследования является выявление и обоснование фундаментального единства текстов раннего периода творчества Ф.М. Достоевского, позволяющее увидеть их философскую основу в ее целостности и полноте. Это возможно лишь при интегративном подходе, поскольку в ранний период Достоевский в отдельных произведениях проявляет и подвергает рассмотрению один из аспектов своей философии — этап или вариант решения своей жизненной задачи.

Для достижения цели поставлены следующие **задачи**: 1. Рассмотреть ранний период жизни и творчества Ф.М. Достоевского как целое с привлечением культурно-исторического контекста, ракурс рассмотрения которого обусловлен философскими темами, образами и реальными историческими лицами, упомянутыми в письмах брату Михаилу 1830-х годов. 2. Выявить доминанты мировоззрения Ф.М. Достоевского, что позволит уточнить и описать фундаментальную авторскую задачу, лежащую в основе раннего творчества писателя. 3. Исходя из характерных черт рассматриваемого периода теоретически обосновать наиболее релевантный подход к изучению произведений 1840-х годов. 4. Обосновать хронологические рамки раннего периода на основании констатации завершения автором процесса решения задачи на определенном этапе. 5. На основании предложенного интегративного подхода провести анализ произведений исследуемого периода, выделяя сквозные мотивы, образы и концепты, связывающие разные аспекты философской мысли Достоевского в единство.

**Объектом** исследования являются художественные произведения Ф.М. Достоевского 1840-х, представленные как единый текст.

**Предметом** исследования являются те структуры (авторские мотивы и концепты), посредством которых ранние произведения Ф.М. Достоевского образуют единый текст.

**Материалом** исследования является корпус текстов Ф.М. Достоевского, созданный в 1840-х годах. Прежде всего в работе рассматриваются повесть «Хозяйка» (1847), рассказ «Ползунков» (1848), повесть «Слабое сердце» (1848), рассказы «Отставной» (1848) и «Честный вор» (1848), роман «Белые ночи» (1848), рассказ «Маленький герой» (1849), а также фельетоны, написанные в 1847 году для рубрики «Петербургская летопись» в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Выбор именно этих произведений обусловлен тем, что на их примере можно наиболее отчетливо увидеть, через какие образы и мотивы Достоевский говорит о своей центральной задаче, можно сказать, что в данных произведениях наиболее ярко проявились определенные аспекты

фундаментальной идеи, которая лежит в основе того, что в данной работе обозначено как *единый текст*. Материалом исследования также стали письма к брату Михаилу конца 1830-х годов, в которых в дискурсивной форме осмысляются философские вопросы, легшие в основу всего раннего творчества. В исследование входит анализ перевода Ф.М. Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» (1844), в котором отразились важные для понимания всего раннего творчества мировоззренческие установки писателя. Также в данную работу включен анализ отдельных мотивов романа «Униженные и оскорбленные» (1861), который многими исследователями воспринимается как переходный от раннего к зрелому творчеству. Действительно, в нем присутствуют мотивы раннего творчества, которые, однако, раскрываются уже в другом поле фундаментальных смыслов.

### **Степень изученности**

Несмотря на то что число исследований, посвященных раннему периоду творчества Ф.М. Достоевского, значительно уступает числу работ, посвященных зрелому периоду, их все же гораздо больше, чем возможно рассмотреть в рамках введения к диссертации. В связи с этим здесь кратко отмечены лишь основные вехи исследовательской мысли и в первую очередь выделены работы, посвященные специально всему раннему периоду, а не отдельным произведениям, входящим в него.

Первым критиком раннего творчества Ф.М. Достоевского был В.Г. Белинский, который высоко оценил «Бедных людей», увидев в них близкую своим воззрениям остросоциальную проблематику, однако последующие произведения Достоевского подверглись с его стороны жесткой критике за их «невнятность» и мистичность. Н.А. Добролюбов, несмотря на откровенно негативное отношение к творчеству писателя, был первым, кто отметил художественное единство всего раннего творчества, включив в него и роман «Униженные и оскорбленные». Добролюбов отмечал отдельные схожие образы, сюжетные ходы и темы, на основании которых констатировал

неизменность авторской манеры и творческих решений Достоевского. В статье «Забитые люди»<sup>12</sup> критик рассуждал о «любимых типах» героев писателя, которые повторяются из текста в текст: «тип болезненного самолюбивого ребенка», «тип циника», «идеал какой-то девушки» и т. д. Добролюбов видел в этом «бедность» таланта Достоевского (а не авторский замысел), вследствие которой писатель оказывался вынужден «повторять самого себя».

При жизни писателя серьезных попыток осмыслить в отдельности раннее творчество предпринято не было. После смерти Достоевского выходит ряд биографических очерков, в которых авторы обращаются к ранним произведениям, однако, в первую очередь, их внимание сосредоточено на психологическом портрете писателя. К такому роду работ можно отнести труды К. Арсеньева (1884)<sup>13</sup> и Е.А. Соловьева (1891)<sup>14</sup>. Оба автора делают акцент на психологической нестабильности и надломленности, наличествовавшей у писателя с ранних лет. В это же время переиздается книга О.Ф. Миллера «Русские писатели после Гоголя» (1890), в которую входит статья ««Бедные люди» и другие произведения первой поры. «Село Степанчиково» — «Униженные и оскорбленные»»<sup>15</sup>. Автор, говоря о раннем творчестве Ф.М. Достоевского, делает остроумное замечание, что писатель своих «несчастных» героев одаривает «хорошими» начальниками. Таковые есть у Макара Девушкина и Васи Шумкова, художнику Ефимову достается барин, разделяющий с ним любовь к искусству, а Неточка попадает к заботливым опекунам. Именно этот авторский ход, по мнению Миллера, не был понят и принят критикой. В основе социального конфликта, который в первую очередь искали в творчестве Достоевского, лежит идея, что вышестоящий в общественной иерархии всегда тиран и угнетатель, если же это условие не

---

<sup>12</sup> Добролюбов Н.А. Забитые люди // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: в 9 т. М.; Л.: Худож. лит., 1963. Т. 7: Статьи и рецензии 1861. «Свисток» и «Искра» С. 225–275.

<sup>13</sup> Арсеньев К. Многострадальный писатель // Вестник Европы. 1884. Т. 1. С. 322–342.

<sup>14</sup> Соловьев Е.А. Ф. Достоевский, его жизнь и литературная деятельность: Биограф. очерк. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. Польза», 1891. 96 с. (Жизнь замечательных людей).

<sup>15</sup> Миллер О.Ф. «Бедные люди» и другие произведения первой поры. «Село Степанчиково» — «Униженные и оскорбленные» // Русские писатели после Гоголя: в 2 ч. 4-е изд. СПб.: Н.П. Карбасников, 1890. Ч. 1. С. 111–126.

выполняется, то приходится признать, что герои Достоевского страдают по более глубоким причинам, нежели исключительно социальные, а это очевидно было вызовом для современной критики.

На рубеже XIX–XX веков в работах русских религиозных философов впервые начинает рассматриваться онтологический уровень творчества Достоевского. Писатель был многими воспринят, с одной стороны, как пророк трагедий XX века, а с другой — как самый близкий и родной друг, способный понять жизнь души каждого человека. «Достоевский — художник и мыслитель эпохи начавшейся подземной революции, революции в духе людей, в духе народа. На поверхности еще оставался старый строй жизни. <...> Но внутренне все уже было в бурном движении. Сами идеологи и деятели этого движения не понимали до глубины характера совершающегося процесса. <...> Достоевский лучше понимал, что такое началось и к чему это идет. Он с гениальной прозорливостью почуял идейные основы и характер грядущей революции русской, а может быть, и всемирной. Он — пророк русской революции в самом бесспорном смысле этого слова. Революция совершилась по Достоевскому. Он раскрыл ее идейные основы, ее внутреннюю диалектику и дал ее образ. Он из глубины духа, из внутренних процессов постиг характер русской революции, а не из внешних событий окружающей его эмпирической действительности»<sup>16</sup>.

«Он любит нас просто, как друг, как равный, — не в поэтической дали, как Тургенев, и не с высокомерием праведника, как Лев Толстой. Он — наш, всеми своими думами, всеми страданиями. <...> Достоевский в некоторые минуты ближе нам, чем те, с кем мы живем и кого любим, — ближе, чем родные и друзья. Он — товарищ в болезни, сообщник не только в добре, но и во зле, а ничто так не сближает людей, как общие недостатки. Он знает самые сокровенные мысли, самые преступные желания нашего сердца»<sup>17</sup>. Однако внимание мыслителей было в первую очередь сосредоточено на зрелом творчестве писателя. Ранним периодом занимался Иннокентий Анненский, в его

---

<sup>16</sup> Бердяев Н.А. Указ. соч. С. 422.

<sup>17</sup> Мережковский Д.С. Вечные спутники. СПб: Наука, 2007. С. 175–176.

первую «Книгу отражений»<sup>18</sup> (1906) включены статьи о «Двойнике» и «Господине Прохарчине».

Интерес к раннему творчеству заметно возрастает в 20-е годы XX века. В свет выходит несколько сборников статей: «Творческий путь Достоевского»<sup>19</sup> под редакцией Н.Л. Бродского (1924); «Творчество Достоевского»<sup>20</sup> под редакцией Л.П. Гроссмана (1921); «О Достоевском»<sup>21</sup> под редакцией А.Л. Бема. Бем в своем предисловии к указанному изданию так пишет о назревшей необходимости обратиться к раннему творчеству писателя: «Не случайно интерес в изучении Достоевского, как в России, так и у русских исследователей его творчества, работающих за ее пределами, все больше сосредоточивается на раннем периоде творчества писателя. Старая точка зрения, высказанная такими видными исследователями Достоевского, как Д.С. Мережковский и Л. Шестов, отрицавшими крупное значение раннего периода творчества Достоевского, может считаться сейчас окончательно преодоленной. Работы последнего времени (В.В. Виноградова, Ю. Тынянова, К. Истомина и др.) показали со всею очевидностью, как глубоки во многих отношениях как раз первые произведения Достоевского и какую близорукой оказалась современная Достоевскому критика, осудившая такие произведения, как “Двойник” и “Хозяйка”»<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Анненский И.Ф. Избранное / сост., вступит ст. и комм. И. Поольский. М.: Правда, 1998. 592 с.

<sup>19</sup> Творческий путь Достоевского: Сборник статей / под ред. Н.Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. 216 с. Раннему творчеству в сборнике посвящены статьи: К. Истомин «Из жизни и творчества Достоевского в молодости»; В. Виноградов «Сюжет и архитектура романа Достоевского “Бедные люди”».

<sup>20</sup> Творчество Достоевского. 1821–1881–1921. Сборник статей и материалов / под ред. Л.П. Гроссмана. Одесса: Всеукраинское гос. изд-во, 1921. 152 с.

<sup>21</sup> Вокруг Достоевского: в 2 т. М.: Русский путь, 2007. Т. 1: О Достоевском: Сборник статей / под ред. А.Л. Бема; сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. 576 с. Раннему творчеству в сборнике посвящены статьи: Чижевский Д.И. «К проблеме двойника»; Н.Е. Осипов «“Двойник. Петербургская поэма” Ф.М. Достоевского (Заметки психиатра)»; В.В. Зеньковский «Гоголь и Достоевский»; А.Л. Бем «Драматизация бреда (“Хозяйка” Достоевского)».

<sup>22</sup> Там же. С. 51.

В 1924 году на основе статьи, опубликованной Л.П. Гроссманом в его сборнике, выходит полноценная монография «Путь Достоевского»<sup>23</sup>, в которой в рамках повествования о раннем творчестве писателя выявляется влияние романтизма на мировоззрение Достоевского до начала его литературной деятельности и последующее влияние на него утопического социализма. В это же время выходит работа В.Л. Комаровича «Юность Достоевского»<sup>24</sup> (1924), в которой также рассматриваются увлечения Достоевского различными учениями и идеологиями, сюжетным стержнем статьи является история пути Достоевского до каторги через призму его дружбы с А.Н. Плещеевым. Спустя четыре года Л.П. Гроссман начинает издание документальной серии книг «Достоевский на жизненном пути», однако в свет вышла только «Молодость Достоевского»<sup>25</sup>. Помимо свидетельств о жизни самого писателя в издание вошли сведения о его предках и семье.

В 1929 году появляется первая версия, наверное, самой известной в мире работы о Достоевском «Проблемы творчества Достоевского»<sup>26</sup> М.М. Бахтина, в которой впервые осуществляется попытка не в очередной раз осмыслить биографию писателя и литературные влияния, а теоретически обосновать художественный метод Достоевского. Автор уделяет совсем немного внимания раннему творчеству писателя — называет его «гоголевским» периодом, так как Достоевский, по мнению исследователя, использует схожие с гоголевскими образы, однако меняет фокус внимания с описания внешнего проявления героя, на самосознание бедного чиновника.

В последующие два десятилетия исследовательская активность снижается, так как потребовалось значительное время, чтобы «реакционный» писатель занял свою нишу в советской культуре. Следствием нахождения этой ниши стало исключение на долгие годы духовного и религиозного уровней

---

<sup>23</sup> Гроссман Л. Путь Достоевского. Л.: Брокгауз-Ефрон, 1924. 236 с.

<sup>24</sup> Комарович В.Л. Юность Достоевского // Былое. 1924. № 23. С. 3–43.

<sup>25</sup> Гроссман Л. Достоевский на жизненном пути. М.: Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928. Вып. 1: Молодость Достоевского. 1821–1850. 224 с.

<sup>26</sup> Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994. 175 с.

текстов Достоевского из сферы исследований. В статье «Советский Достоевский: Достоевский в советской культуре, идеологии и философии»<sup>27</sup> Ю.В. Пуцаев помимо анализа эволюции осмысления творчества писателя в советский период подробно описывает сколько и в какие годы издавалось произведений Ф.М. Достоевского, а также на каком основании они включались в школьную программу или исключались из нее.

В 1947 году выходит книга эмигранта первой волны К.В. Мочульского «Достоевский. Жизнь и творчество», в которой помимо подробного описания биографии писателя уделяется значительное внимание анализу развития образов и идей в его творческом процессе. Исследователь убедительно показывает сходство структур и идей «Неточки Незвановой» и «Маленького героя», демонстрирует развитие образов героев «Двойника» в «Бесах» и т. д. Мочульский не рассматривает раннее творчество как некоторое единство и отделяет его от позднего условно, ссылаясь на последнее перед каторгой письмо Достоевского брату Михаилу, которое тот писал, еще не пережив всех испытаний острога: «Сентиментальной повестью “Маленький Герой” завершается творчество Достоевского до каторги. Последнее его слово — утверждение “высокого и прекрасного” в шиллеровском духе. На пороге новой жизни, каторги и ссылки, писатель прощается со своей романтической молодостью»<sup>28</sup>.

Прицельно ранним творчеством в этот период стал заниматься В.Я. Кирпотин. Так, в 1947 году выходит «Молодой Достоевский»<sup>29</sup>, а в 1960 году — «Достоевский. Творческий путь (1821–1859)»<sup>30</sup>. О раннем творчестве Достоевского как о целостном этапе Кирпотин размышляет в работе 1960 года. Исследователь полагает, что по своему идейному наполнению ранее и позднее

---

<sup>27</sup> Пуцаев Ю.В. Советский Достоевский: Достоевский в советской культуре, идеологии и философии // Философский журнал 2020. Т. 13. № 4. С. 102–118.

<sup>28</sup> Мочульский К. Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: YMCA-PRESS, 1980. С. 115.

<sup>29</sup> Кирпотин В.Я. Молодой Достоевский. М.: Гослитиздат, 1947. 376 с.

<sup>30</sup> Кирпотин В.Я. Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859). М.: Гослитиздат, 1960. 607 с.



творчество принципиально отличаются друг от друга. В 1840-х годах Достоевского занимал вопрос о несправедливом и жалком положении человека, не принадлежащего высшим классам. Выяснение причин такого положения и составляло суть тайны, разгадку которой Достоевский положил в основу своего творчества еще в молодости. Причин такого состояния человека, по мнению В.Я. Кирпотина, может быть две: негативная, испорченная внешняя среда или испорченное внутреннее устройство самого человека. Кирпотин солидаризируется с Белинским, который при анализе образов гоголевских героев утверждал, что читатели, глядя на них, должны не впадать в уныние, но, напротив, понять, что люди созданы для другой жизни, и начать эту жизнь устраивать. «Как только читатель сходит с этой единственно разумной и верной позиции, отгадка “тайны” человека в произведениях Гоголя искажается. Если прийти к мысли о невозможности или, тем более, нежелательности изменения условий, породивших гоголевские персонажи, то логически необходимо сделать и следующий вывод: человек отягощен первородным грехом, он зол и пошел по природе. Человек в земной юдоли не может быть пересоздан, не может явиться существом разумным, справедливым, социальным. Тогда нет для человека исцеления в той действительности, где проявилась его нравственная болезнь»<sup>31</sup>. Достоевский как продолжатель гоголевской традиции, по мнению Кирпотина, в раннем творчестве в первую очередь стремился обличить среду, хотя и обращался к образам тех, кто не мог ей сопротивляться — мечтателям. В позднем же творчестве идеологические установки писателя принципиально меняются — «с яростным пристрастием станет [Достоевский] отрицать значение среды для формирования судьбы и воли отдельного человека»<sup>32</sup>.

Исследование Г.М. Фридендера «Путь Достоевского от “Бедных людей” к романам 60-х годов»<sup>33</sup> (1962) по своим идеологическим установкам схоже с работой В.Я. Кирпотина. Достоевский, по мнению исследователя, в период

---

<sup>31</sup> Там же. С. 112.

<sup>32</sup> Там же. С. 253.

<sup>33</sup> Фридендер Г.М. Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов // История русского романа: в 2 т. М.: Академия наук СССР, 1962. Т. 1. С. 416–430.

раннего творчества «стремился создать социально-психологический роман, основанный на принципах “гоголевского” направления», что предполагало изображение «судьбы “маленького человека”, трагически гибнущего в условиях враждебного и равнодушного к нему большого города»<sup>34</sup>, «[маленького человека], испытывавшего на себе гнет господствующего класса и бюрократической государственной машины самодержавия»<sup>35</sup>. Однако, по мнению Фридендера, такой «маленький человек» не мог стать героем романа уровня «Евгения Онегина» или «Героя нашего времени». Именно поэтому писатель обращается к образу мечтателя, «духовный мир которого по своему содержанию принципиально отличается от духовного мира “маленького” человека, подобного Девушкину. Выдвижение Достоевским в его повестях на центральное, организующее место нового (по сравнению с первыми его произведениями) героя подготовило появление тех наиболее значительных и крупных по объему произведений, которые Достоевский создал в 1848–1849 годах, — “сентиментального романа” “Белые ночи” и незаконченной “Неточки Незвановой”»<sup>36</sup>. Примечательно, что ранний этап Фридендер полагает завершенным «Записками из мертвого дома», в «Униженных и оскорбленных» он видит проявления новой художественной манеры писателя, свойственной позднему творчеству. Исследователь также уделяет внимание таким теоретическим вопросам как особенности жанрового наименования и типология героев.

Спустя почти двадцать лет выходит ставшая классической монография В.С. Нечаевой «Ранний Достоевский 1821–1849»<sup>37</sup> (1979). Исследовательница, ссылаясь на цитату Ф.М. Достоевского 1870-х годов («Чтобы написать роман, надо запастись прежде всего одним или несколькими сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта. Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника,

---

<sup>34</sup> Там же. С. 416.

<sup>35</sup> Там же. С. 420.

<sup>36</sup> Там же. С. 420.

<sup>37</sup> *Нечаева В.С.* Ранний Достоевский 1821–1849. М.: Наука, 1979. 288 с.

хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом — в обоих случаях)), так формулирует задачи своего исследования: «Дело исследователя творчества писателя — до какой-то степени проникнуть в те “сильные впечатления, пережитые сердцем автора действительно”, послужившие основой “темы, плана и стройного целого” романа, а для этого нужно сосредоточить особое внимание на анализе тех “впечатлений”, которые “действительно”, т. е. сильно и глубоко, были пережиты его “сердцем”»<sup>38</sup>. В каждом произведении исследуемого периода Нечаева стремится найти воплощение реальных «сильных впечатлений» писателя, а в героях — разглядеть прототипы из действительной жизни автора. Например, она полагает, что в работе над переводом романа Бальзака «Евгения Гранде» Достоевский сгустил темные тона в портрете старика Гранде, так как ассоциировал его образ со своим отцом. «Его [Гранде] боязнь малейшего урона, его скардность, его давление на зависящих от его зоркого взгляда женщин, его грубые шутки и упреки рядом с сентиментальными излияниями были хорошо знакомы Достоевскому по обстановке детских и юношеских лет. Он наблюдал нелегкую жизнь матери, ее гибель, вызвавшую бурную реакцию отца»<sup>39</sup>. Любопытно, что К. Истомина в работе «Из жизни и творчества Достоевского в молодости» (1924), напротив, утверждает, что после первого эпилептического припадка, вызванного трагическим случаем, загорелось «сострадательное сердце» Достоевского, и он «страстно полюбил своего *неправедного* отца и страстно возненавидел *праведную* мать»<sup>40</sup>. Этот сюжет, по мнению исследователя, лег в основу истории взаимоотношений с отчимом и матерью Неточки Незвановой.

На этом примере видно, в чем заключается основное «слабое место» исследований, кладущих в основу творческого процесса внешнюю биографию писателя. Прямых указаний самого Достоевского на «сильные впечатления» не так много в раннем периоде, поэтому исследователь вынужден опираться на

---

<sup>38</sup> Там же. С. 3.

<sup>39</sup> Там же. С. 106.

<sup>40</sup> *История К. Из жизни и творчества Достоевского в молодости* // Творческий путь Достоевского: Сборник статей / под ред. Н.Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. С. 7.

воспоминания современников или на собственные разыскания и сделанные на их основе предположения. Без прямых свидетельств самого Достоевского нет гарантий, что выбранное «впечатление» действительно было таковым для писателя и повлияло на него столь сильно, что воплотилось в художественном тексте; вполне возможно, что то, что стало «истинным опытом сердца», не нашло отражения ни в каких дошедших до нас свидетельствах.

Одновременно с монографией Нечаевой выходит работа Д.В. Гришина «Ранний Достоевский»<sup>41</sup> (1978). Гришин отмечает тесную связь раннего и позднего творчества, находит соответствия образов первых произведений среди героев поздних. Исследователь, стремясь охарактеризовать особенности раннего периода, делает интересное замечание о том, что в докаторжных произведениях Достоевского нет счастливых финалов, «гибнут прекрасные, добрые и отзывчивые люди, гибнут слабые сердца, процветают жестокие, низкие, злые и жадные. В мире торжествует не добро, а зло. К такому печальному выводу пришел молодой писатель. Но он не примирился с этим и в произведениях, написанных после каторги, особенно в “Дневнике” пытался найти выход, найти пути спасения человечеству»<sup>42</sup>. Гришин пишет о раннем периоде как об этапе становления, называет его школой — Достоевский преодолевает романтизм и все больше обращается к реализму, этот процесс происходит под мощным воздействием европейской, но, в первую очередь, русской литературы.

В последнюю треть XX века появляется значительное число статей, посвященных либо отдельным произведениям раннего творчества, либо отдельным мотивам и аспектам данного периода. Перечислить хотя бы ощутимую часть таких статей не представляется возможным, а главное — их обзор не входит в задачи данного исследования, так как для нас важен в первую очередь целостный анализ всего раннего творчества. Однако отметим два направления, которые условно можно назвать центральными, что видно на

---

<sup>41</sup> Гришин Д.В. Ранний Достоевский. Мельбурн: Мельбурнский ун-т, 1978. 230 с.

<sup>42</sup> Там же. С. 217.

примере уже приведенных выше исследований. Так, особое внимание филологов привлекал вопрос литературных влияний<sup>43</sup> (заимствований) и определение литературных направлений<sup>44</sup>, в рамках которых развивалось раннее творчество Достоевского.

Примечательно, что связь творчества Достоевского и Гоголя была отмечена спустя несколько часов после первого прочтения рукописи романа «Бедные люди». Передавая рукопись Белинскому, Некрасов воскликнул: «Новый Гоголь явился!». Исследования XX века значительно расширили список писателей, повлиявших на молодого Достоевского. Например, В.Я. Кирпотин утверждает, что в своем раннем творчестве Достоевский следовал, с одной стороны, за Гоголем, а с другой — за Лермонтовым: «Обе художественные струи, столь родственные между собой и в то же время столь различные по своим проявлениям, струя Гоголя и струя Лермонтова, своеобразно сочетаются в творчестве Достоевского в сороковых годах»<sup>45</sup>. В.И. Кулешов пишет о Достоевском, как о преемнике «реалистического пафоса»<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> *Карташова И.В.* Об одной Гоголевской традиции в творчестве Ф.М. Достоевского (тема мечтателя) // Гоголь и современность. Киев: Вища шк. Изд-во при Киев. ун-те, 1983. С. 49–57. *Манн Ю.В.* Путь к открытию характера // Достоевский — художник и мыслитель. Сборник статей. М.: Худож. лит., 1972. С. 284–311; *Дилакторская О.Г.* Достоевский и Пушкин («Слабое сердце» и «Медный всадник») // Русская литература. 1999. №2. С. 181–189; *Баркова А.Л.* «Реализм, доходящий до фантастического» // Образ «маленького человека» в литературе. М.: Наука, 1995. С. 336–343.

<sup>44</sup> *Щенников Г.К.* Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского // Достоевский материалы и исследования. 1983. Т. 5. С. 90–100; *Рюриков Б.С.* О русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. 527 с.; *Гражис П.И.* Ранний Достоевский и романтизм // Вопросы романтизма. Калинин: КГУ, 1975. С. 42–57; *Тюнькин К.И.* Романтическая культура и ее отражение в творчестве Ф.М. Достоевского // Романтизм в славянских литературах. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1973. С. 278–306; *Жук А.А.* Романтическая тенденция в раннем творчестве Достоевского (проблема характера) // Проблема метода и жанра. Томск: Изд-во Том. Ун-та, 1985. Вып. 11. С. 174–187; *Порошенков Е.П.* Проблема освоения и преодоления романтизма в творчестве молодого Ф.М. Достоевского: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1971. 64 с.; *Жулякова Э.М.* Традиция сентиментализма раннего Достоевского (1844–1849). Томск: Изд-во Том. Ун-та. 1989. 271 с.; *Назирова Р.Г.* Автономия литературного героя // Назирова Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 117–124.

<sup>45</sup> *Кирпотин В.Я.* Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859). М.: Худож. лит., 1960. С. 352.

<sup>46</sup> *Кулешов В.И.* Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского. М.: Детская лит., 1979. С. 28.

Бальзака, Гоголя и Пушкина. Гришин посвящает целую главу авторам, оказавшим влияние на раннее творчество, и называет ее «Становление писателя».

Столь же разнообразны и мнения исследователей о литературных направлениях. Например, Э.М. Жилякова, полагает, что раннее творчество писателя было определено сентиментальной традицией. Р.Г. Назиров считает, что раннее творчество Достоевского создано под влиянием романтизма, который преодолевается писателем как нечто неполноценное во время заключения и каторги: «В апреле 1847 года Достоевский писал в одном из своих фельетонов: “Жить — значит сделать художественное произведение из себя”. Однако благодаря крепости, расстрелу и каторге, благодаря встрече с великим и несчастным народом писатель перерос свой юношеский эстетизм. Романтическое отрицание действительности сменилось ее трагическим прославлением: классическое “отрицание отрицания”. При этом романтизм Достоевского не был уничтожен, а сохранился “в снятом виде” и на высшем этапе его реализма, что позволило писателю мыслить вместе с героем-романтиком и видеть мир его глазами»<sup>47</sup>. Примечательно, что переходными от романтизма к реализму произведениями исследователь называет «Неточку Незванову» и «Маленького героя». В.Я. Кирпотин полагает, что романтизм имел влияние на Достоевского в его юношеские годы до «официального» вступления в литературные круги: «Романтические взгляды юного Достоевского были незрелыми, что легко объясняется самим возрастом будущего писателя <...>»<sup>48</sup> и далее: «Первое его произведение, “Бедные люди”, получило значение одной из программных книг молодого русского реализма»<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Назиров Р.Г. Автономия литературного героя // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сборник статей. Уфа: РИО БашГУ. 2005. С. 121–122.

<sup>48</sup> Кирпотин В.Я. Указ. соч. С. 349.

<sup>49</sup> Там же. С. 343.

В конце XX века внимание исследователей начинают привлекать фольклорные мотивы в творчестве Достоевского<sup>50</sup>. Остроумно об отсутствии явного интереса к данной теме в предыдущие десятилетия пишет В.П. Владимирцев: «По-видимому, литературное величие глубочайшего сердцевода и трагика мешало “снисходить” до тонкостей его письма. Действовала, впрочем, и другая причина, постыдная. Отечественная наука отказывала писателю в народности. Вспомним погромную книжку В.В. Ермилова с устрашающим названием: “Против реакционных идей в творчестве Ф.М. Достоевского”, вышедшую 70-тысячным тиражом. До народных ли пословиц было?»<sup>51</sup>

С каждым годом палитра исследуемых тем и мотивов в раннем периоде становится все шире. Исследователи обращаются к образам различных типов героев в раннем творчестве<sup>52</sup>, к характерным особенностям пространства<sup>53</sup> в произведениях Достоевского, к повторяющимся жизненным ситуациям<sup>54</sup>, к

---

<sup>50</sup> Владимирцев В.П. Достоевский и народная пословица // Русская речь. 1996. № 5. С. 102–105; Владимирцев В.П. Достоевский и народная песня // Русская речь. 1991. № 5. С. 130–134; Владимирцев В.П. Достоевский и народная загадка // Русская речь. 1994. № 5. С. 104–107; Дилакторская О.Г. Формула сказки в «Хозяйке» Ф.М. Достоевского. 1996. № 5. С. 96–101; Левинтон Г.А. Достоевский и «низкие» жанры фольклора // Антимир русской культуры. М., 1966. С. 267–296.

<sup>51</sup> Владимирцев В.П. Достоевский и народная пословица // Русская речь. 1996. № 5. С. 102.

<sup>52</sup> Богданова О., Водопьянова Г.А. Эволюция образа мечтателя в раннем творчестве Ф.М. Достоевского // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2001. № 3–5 (23). С. 91–93; Ислямова Н.Л. Способы создания женских образов в раннем творчестве Ф.М. Достоевского // Реализация компетентностного подхода в системе профессионального образования педагога. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. 2018. С. 214–216; Петрова Н.А. Концепция идеальной личности в творчестве раннего Достоевского (несколько предварительных замечаний) // Романтизм: грани и судьбы. 1999. № 3. С. 104–110.

<sup>53</sup> Портнов Г.О. Поэтика «замкнутого пространства» в раннем творчестве Ф.М. Достоевского (на материале «Петербургской поэмы» «Двойник»): дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2012. 240 с.

<sup>54</sup> Фазиулина И.В. Сон и сновидение в раннем творчестве Ф.М. Достоевского: поэтика и онтология: дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2005. 157 с. Никитченко С.А. тема самоубийства в раннем творчестве Достоевского // Молодежный вестник Санкт-Петербургского гос. инс-та культуры. 2018. № 1 (9). С. 178–179; Бахаева А.А. Мотив покаяния в раннем творчестве Ф.М. Достоевского («Бедные люди», «Хозяйка») // Филология и человек. 2007. № 1. С. 98–104.

историческим реалиям и мифам, создающим дополнительный сюжет вокруг героев произведения<sup>55</sup>.

В начале 2000-х годов появилась диссертация «Эстетико-онтологические основания раннего творчества Ф.М. Достоевского», в которой была предпринята попытка целостного осмысления раннего периода творчества. В работе была выдвинута гипотеза, «что ранний период литературной деятельности Ф.М. Достоевского предстает как система, репрезентантом сложной структуры которой является реконструируемый <...> концепт *творчество*. Данный концепт включает в себя в качестве необходимых составляющих *биографический текст*, отражающий коренной эпохальный сдвиг эстетических систем, что способствовало актуализации *онтолого-мифологического уровня концепта*»<sup>56</sup>.

Важной вехой в исследовательской истории творчества Достоевского становится подготавливаемый в предыдущие десятилетия, но ясно проговоренный и поставленный в начале XXI века вопрос о творческом методе Достоевского. В 2002 году в ИМЛИ прошел круглый стол «“Проблема реализма в высшем смысле” в творчестве Достоевского», посвященный вопросу творческого метода и его становления. Начали выходить монографии, ставящие вопрос метода в центр исследовательского процесса. Вот как об этом пишет К.А. Степанян в рецензии на книгу Б.Н. Тихомирова: «Появление этой книги (как и всякого новаторского исследования, впрочем) чрезвычайно своевременно. В последнее десятилетие средним поколением отечественных достоевистов (Т. Касаткина, В. Захаров, А. Гачева, Б. Тихомиров) активно разрабатывается принципиально новая концепция творческого метода Достоевского — “реализма в высшем смысле”. Метод этот представляет собой воссоздание в художественном произведении реального бытия во всей его

---

<sup>55</sup> Подосокорский Н.Н. «Наполеон вы, что ли, какой?»: «Наполеонова память» в рассказе Ф.М. Достоевского «Господин Прохарчин» // «Меры не знал я, смертных любя»: к 90-летию российского филолога Владимира Серафимовича Вахрушева (1932–2011) / Ред.-сост. Л.В. Комуцци и П.С. Глушаков. СПб.: Росток, 2022. С. 329–341.

<sup>56</sup> Зелянская Н.Л. Эстетико-онтологические основания раннего творчества Ф.М. Достоевского: автореф. ... канд. филол. наук. Барнаул. 2003. С. 6.



полноте — от метафизических высот до мельчайших эмпирических деталей, в постоянном взаимопроникновении миров иного и посюстороннего, евангельской истории и происходящего сейчас в тесных каморках Санкт-Петербурга. О том, что главным в творчестве Достоевского является именно это, писали и раньше, начиная с Серебряного века, но теперь под этим углом зрения исследуется поэтика Достоевского: раскрывается, *каким образом* он это делает, *как* осуществляется это взаимопроникновение»<sup>57</sup>. Однако данная тема разрабатывается в первую очередь в отношении зрелого творчества. Метод раннего творчества до сих пор также обсуждался, но только в приложении к методу позднего творчества. Так, например, К.А. Степанян в работе<sup>58</sup>, посвященной исследованию основного, по мнению автора, метода Достоевского — «реализма в высшем смысле» высказывает предположение, что Достоевский пришел к этому методу только после того, как им был преодолен первый этап его творческого пути, в основе которого лежало «манихейское миропонимание». Степанян объясняет формирование манихейского мировидения Достоевского случившимся с писателем в начале 1840-х годов душевным переворотом, связанным с обнаружением им «онтологической реальности зла»<sup>59</sup>. Свою точку зрения исследователь противопоставляет точке зрения В.Н. Захарова, который полагает, что творческий метод Ф.М. Достоевского плавно эволюционировал без

---

<sup>57</sup> Степанян К.А. Рецензия. Б.Н. Тихомиров. «Лазарь! гряди вон!». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении // Вопросы литературы. 2006. № 6.

<sup>58</sup> Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.

<sup>59</sup> Этот душевный переворот, по мнению исследователя, описан Достоевским в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе». В достоевистике можно встретить ряд работ, начиная со статьи в 30-томном собрании сочинений (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1979. Т. 19. С. 262–267), посвященных сопоставлению фельетона «Петербургские сновидения в стихах и прозе» с реальными событиями в жизни Достоевского в начале 40-х годов. Исследователи отмечают, что, по-видимому, в этот период с писателем произошел некий переворот, но по поводу того, в чем именно он заключался, мнения их расходятся. (см. работы К.А. Степаняна, И.В. Евлампиева и т.д.).

кардинальных переломов — писатель, по его мнению, всегда оставался в рамках христианской доктрины<sup>60</sup>.

Тема гностицизма в первую очередь в раннем творчестве Достоевского также начала развиваться исследователями в XXI веке. К ней обращались К.А. Степанян, Б.М. Тихомиров, И.В. Евлампиев и др. Особенно подробно и обстоятельно она разрабатывается Т.А. Касаткиной. В ее статье «Особенности структуры ранних “гностических” текстов Достоевского: Анагогическая история»<sup>61</sup> исследуются структурные различия текстов двух периодов — раннего и позднего. В качестве базового структурного отличия первого периода исследовательница называет отсутствие связной истории на сюжетном уровне и присутствие ее на анагогическом уровне, на котором читателю необходимо самостоятельно ее восстанавливать. Восстанавливаемая на анагогическом уровне история — это гностическая история сотворения мира.

Особое внимание Т.А. Касаткина уделяет не только изучению творческого метода Достоевского, эта тема — одна из стержневых в ее работе, но и разработке специальной методологии исследования, учитывающей особенности авторского метода.

**Научная новизна** настоящей работы обусловлена тем, что в ней обосновывается и практически применяется новый подход к изучению раннего творчества Достоевского. Этот подход базируется на идее объединения произведений данного периода в *единый текст*. Основанием для объединения текстов в единство служит наличие общей жизненной философской задачи, решаемой писателем посредством этих произведений — что, возможно,

---

<sup>60</sup> К этому мнению В.Н. Захарова апеллировал К.А. Степанян в своей работе «Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского»: «В. Захаров считает, что Достоевский уже с первых своих шагов в литературе был писателем христианской традиции. Не стану возражать, но мне думается, что в те годы, о которых идет речь, христианство Достоевского <...> не было еще достаточно стойким и укорененным» (Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. С. 103–104). См. также: Захаров В.Н. Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.

<sup>61</sup> Касаткина Т.А. Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2 (10). С. 95–115.

представляет наиболее адекватный подход к творчеству Достоевского, признанного в XX веке крупнейшим философом и богословом.

При таком подходе на первый план выходят произведения, ранее не рассматривавшиеся как возможные носители центральных идей раннего творчества Достоевского («Ползунков», «Маленький герой»). Рассказ «Ползунков» в настоящей работе впервые становится одной из центральных точек исследования, через которую с наибольшей очевидностью раскрывается крайне важный для раннего творчества концепт *комического положения героя*, как образа человека, утратившего божественную вертикаль в своей душе, и *тема сердца*, проходящая через все ранние сочинения писателя. Впервые устанавливаются литературные связи между произведением «Маленький герой» и романом И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796), поэмой Т. Тассо «Освобожденный Иерусалим» (1575), полотном Тициана «Любовь земная и любовь небесная» (1514). В настоящем исследовании показана значимость данного рассказа для понимания всего раннего творчества Достоевского.

В работе впервые предпринят комплексный анализ мотива смены квартиры от первых произведений Достоевского до романа «Униженные и оскорбленные». Тема «другой» любви (начало исследованию которой положили Т.А. Касаткина и А.Г. Гачева) в данной работе дополнена анализом конкретных примеров из произведений рассматриваемого периода («Белые ночи», «Слабое сердце», «Хозяйка»), а также романа «Униженные и оскорбленные».

В настоящую работу включен анализ перевода Достоевским романа Бальзака «Евгения Гранде». Этот анализ проведен на других основаниях, нежели в предыдущих работах исследователей (см. приведенный обзор работ предшественников в первом разделе третьей главы). Анализ перевода базируется на предварительном комплексном анализе оригинала романа, что позволяет увидеть целостную картину работы переводчика с текстом.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что в работе разрабатывается интегративный подход к изучению раннего периода творчества Ф.М. Достоевского, базовым понятием которого становится *единый текст*. Под единым текстом понимается совокупность художественных произведений 1840-х годов, связанных между собой сквозными авторскими мотивами и концептами. Основанием для такого объединения служит наличие в исследуемый период возникающей перед автором философской задачи/проблемы, процесс решения которой отображается в последовательности создаваемых им произведений. На символическом уровне в текстах 1840-х годов автор описывает историю духовного пути человека, ищущего средство для преодоления своего неестественного, угнетенного положения в насущной действительности. В таком положении, по своим ощущениям, находился и сам Достоевский. Прохождение этого пути стало его жизненной и творческой задачей. Ее выявление и формулировка принципиально важны для адекватной интерпретации всех произведений, входящих в исследуемый период. Разработанный подход может быть использован для дальнейшего изучения раннего творчества Достоевского.

**Практическая значимость** работы определяется тем, что ее материалы могут быть использованы для подготовки лекционных курсов, семинаров и учебных пособий по русской литературе XIX века.

**Теоретико-методологическая база исследования** опирается на совокупность методов исследования, принятых в гуманитарных науках: исторический, биографический, герменевтический. В основу анализа текстов положен субъект-субъектный метод<sup>62</sup>, являющийся одним из вариантов подробной методической проработки герменевтической методологии.

#### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Философская проблема, стоящая перед Ф.М. Достоевским в период его раннего творчества, заключается в осознании и поиске средств преодоления

---

<sup>62</sup> Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 334 с.

неестественного, угнетенного положения человека в материальном мире. В данной работе на основании образов, которыми Достоевский в письмах брату Михаилу описывал то, как он видит наличествующее мироустройство, задача раннего творчества формулируется как *поиски путей преодоления косной оболочки мира*.

2. Этапы и аспекты процесса решения поставленной задачи описываются и осмысляются Ф.М. Достоевским в произведениях 1840-х годов.

3. Для реконструкции пути решения задачи следует рассматривать произведения исследуемого периода как органическое структурное единство, что в данной работе обозначено понятием *единый текст*. Можно утверждать, что основанием для объединения произведений определенного периода в единый текст служит наличие фундаментальной авторской задачи, решаемой посредством этих произведений.

4. Первым произведением единого текста 1840-х годов является перевод Ф.М. Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде», так как при целостном анализе обоих произведений становится ясно, что Достоевский выступил в роли не просто переводчика, но «гениального читателя», способного увидеть и передать (а затем и развить в своем творчестве) ряд тем, разработанных французским романистом на онтологическом уровне.

5. Произведением, завершающим ранний период творчества Ф.М. Достоевского, является рассказ «Маленький герой», в котором писатель на символическом уровне раскрыл найденное им на тот момент решение своей философской задачи, заключавшееся в необходимости выстраивания верной иерархии между духовным и материальным началами в человеке. Возвышение духа над плотью, ее вольное умаление открывает, по Достоевскому, путь к прозрению «истинной природы человека».

### **Апробация работы**

Основные положения диссертации были изложены в виде докладов на конференциях:

Международные чтения «Произведения Достоевского в восприятии читателей XXI века» (2014, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020. Музей романа «Братья Карамазовы». Старая Русса).

Старорусские чтения «Достоевский и современность» (2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2021, 2022. Музей романа «Братья Карамазовы», Старая Русса).

Международные чтения «Достоевский и мировая культура» (2016, 2017, 2018, 2019. Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского. Санкт-Петербург).

Международная научная конференция «Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева» (31 мая 2018 года. Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН, Библиотека истории русской «Дом А.Ф. Лосева», философский факультет Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, журнал «Соловьевские исследования». Москва).

Международная научная конференция «Богословие Достоевского» (26–27 февраля 2019 года. Институт мировой литературы имени А.М. Горького РАН. Москва).

IV международная междисциплинарная научная конференция «В поисках границ фантастического: средства передвижения и перемещения в пространстве (памяти проф. В.Л. Гопмана)» (16–17 ноября 2020 года. Российский государственный гуманитарный университет. Институт филологии и журналистики ННГУ им. Н.И. Лобачевского. Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Русско-польский институт (Вроцлав)).

Международная конференция «К 200-летию со дня рождения Ф.М. Достоевского “Достоевский в переводах”» (28–29 мая 2021. Кафедра европейских языков Института лингвистики РГГУ. Научно-исследовательский центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура» (ИМЛИ РАН). Москва).

Международная научно-практическая конференции «Наука о Достоевском и практика его преподавания в школе и вузе: к 200-летию со дня

рождения писателя» (12–13 ноября 2021. Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. В рамках Съезда словесников).

### **Публикации по теме диссертационного исследования**

*Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации*

1. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Честный вор: кто живет на окне? // Культура и текст. 2016. № 3. С. 70–76.

2. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Комическое как особое положение героев в пространстве в ранней прозе Ф. М. Достоевского // Научный диалог. 2017. № 9. С. 94–106.

3. *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Единый текст»: к истории термина и о роли термина в изучении творчества Ф. М. Достоевского // *Studia Litterarum*. 2019. Т. 4, № 4. С. 10–27. (Scopus, Web of Science)

4. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Поиски путей преодоления косной оболочки мира в ранних текстах Ф.М. Достоевского // Научный диалог. 2019. № 7. С. 156–169.

5. *Magaril-Il'yayeva T.* 1847 Feuilletons as a Dictionary of the Philosophy of Dostoevsky's Early Works // *Social sciences*. 2022. Vol. 53, No. 1. Pp. 148–159. (Scopus)

6. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Гностический миф в повести Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 1 (21) С. 38–61.

### *Разделы в коллективных монографиях*

7. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Духовные пути Достоевского в период 1830-х – 1840-х годов // *Богословие Достоевского* / отв. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 267–304.

### *Публикации в других изданиях*

8. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Тема двойственности в романе Ф.М. Достоевского «Белые ночи» // Достоевский и современность. Материалы XXX старорусских чтений, 2015. Великий Новгород. 2016. С. 40–47.

9. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Гностицизм в литературе русского реализма: ранний Достоевский // Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 196–216.

10. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Ф.М. Достоевский и Вл. Соловьев: смысл любви // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 287–295. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2).

11. *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Философия перевода»: Ф.М. Достоевский и роман О. де Бальзака «Евгения Гранде» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1. С. 157–176.

12. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Маленький герой: воспоминание, как путь к прозрению собственной природы // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2018. № 36. С. 32–46.

13. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Мотив смены квартиры в произведениях Ф.М. Достоевского: от раннего творчества к роману «Униженные и оскорбленные» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 112–132.

14. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Богословие Ф.М. Достоевского в понимании Бердяева // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 3 (11). С. 117–139.

15. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Фельетоны 1847 года как «толковый словарь» философии раннего творчества Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16). С. 24–39.

16. *Магарил-Ильяева Т.Г.* Рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой» как инициатический текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 18–39.



## **Основные термины: обоснование подхода к работе с терминологической базой исследования**

«Как таковые, эти термины служат лишь как ориентиры в историческом движении, расставленные, что должно быть всегда ясно и с самого начала, весьма условно. Как ориентиры, они лишь могут указывать на конкретность исторической истины, — но не подменять ее собою! Между тем общераспространенная ошибка многих литературоведческих исследований заключается в том, что по самой своей постановке вопроса они нацелены на термин, а не на суть дела»<sup>63</sup>.

А.В. Михайлов в работе, из которой взята вышеприведенная цитата, отмечает, что материал, которым занимается история литературы, «по своей природе находится в постоянном становлении, переходе, движении»<sup>64</sup>, термины же данной науки соответствуют его природе, что, однако, не исключает такого их свойства как точность. Дело в том, что «их точность <...> предельно далека от простых формул, одномерных схем и арифметических подсчетов <...>. В этой неочевидности специфической литературоведческой точности — причина того, почему понятийный аппарат этой науки нередко недооценивается; другая причина состоит в невольном несовершенстве многих работ, в которых, в частности, диалектическая природа понятий подменяется их чисто номенклатурной, внешней, классификаторской функцией, а изучение существа дела подменяется терминологическими спорами и игрой в понятия»<sup>65</sup>. Одним из путей ухода от номенклатурного использования терминов и, напротив, устремлением к «существу дела» может служить непредвзятое прислушивание к коренному значению употребляемого в качестве термина слова. К тому смыслу, которое содержит в себе слово вне исследовательских надстроек, ведь

---

<sup>63</sup> Михайлов А.В. Методы и стили литературы // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. I: Литература. С. 144.

<sup>64</sup> Там же. С. 142.

<sup>65</sup> Там же. С. 146.

«теоретический язык этой науки существует в тесной взаимосвязи с обыденным, житейским языком, полон обертонов расхожего языка. Опыт показывает, что всякие попытки создания отвлеченного, замкнутого в себе языка литературоведческой науки приводят к тому, что сам предмет науки переносится в искусственные лабораторные условия, — где над ним можно производить любые операции, которые не приносят никакого реального эффекта. Логическая последовательность, “интегральность”, такого языка парадоксальным образом приходит в противоречие с высшей логикой традиционного литературоведения, — именно с той логикой, что просвечивает всю непоследовательность и все несовершенство литературоведческих трудов»<sup>66</sup>.

Обратимся в первую очередь к двум базовым, присутствующим уже в названии данной работы понятиям — *произведение* и *текст* — с целью уяснения их коренных смыслов, с опорой на которые они и используются в предлагаемом диссертационном исследовании. Далее в свете этих смыслов будут истолкованы органически связанные с данными понятиями такие термины как автор, авторская задача, концепт, мотив и т.д., уточнение которых также важно для настоящей работы.

Слово *текст* происходит от лат. *textus* — ткань, соединение, связь, структура. Слово *произведение* образовано от глагола производить, который в свою очередь образован от слов водить-вести при помощи приставок про-из. Корень слова содержит в себе идею присутствия действующего лица — того, кто ведет кого-то или что-то. Приставки указывают, что нечто извлечено (выведено) и перемещено в другое пространство. Как и в глаголах проистекать, происходить в слове производить заложена идея первоисточника, из которого нечто выводится и получает отдельный статус, сохраняя при этом с ним связь. Для произведения этим деятельным первоначалом будет автор (в самом широком понимании этого слова — от того, чья подпись стоит под произведением, до Творца) — тот, кто выводит из/через себя некую идею во

---

<sup>66</sup> Там же. С. 147.

вне, делая ее доступной для постижения (опять же в самом широком смысле — от простого чтения текста до осознания глубинного замысла) воспринимающим субъектом. Можно заметить, что два понятия, обращенные, казалось бы, к одному предмету, описывают два разных его свойства. Понятие *произведение* констатирует наличие создающего и предъявляющего его миру начала, а понятие *текст* — наличие структуры, устроенной по типу сплетения нитей в ткани. Таким образом, эти два понятия не являются ни взаимоисключающими, ни синонимичными, они просто описывают разные свойства/качества «литературного материала». Утверждение приоритетности одного из этих качеств «литературного материала» как его создателями, так и исследователями, обуславливает в тот или иной исторический период «доминирование» одного из двух понятий — текст или произведение. Приоритетное качество, а следовательно, и само понятие, неизбежно максимально расширяется и искусственно наполняется удобным для теоретика/литературоведа/автора содержанием.

В первую половину XIX века, на которую пришелся ранний период творчества Ф.М. Достоевского, «вопрос о произведении как особом поэтическом целом явля[лся] одним из центральных в русской романтической эстетике»<sup>67</sup>. На рубеже XVIII и XIX веков происходит смена литературной парадигмы, меняется способ создания литературы, а соответственно, и способ ее понимания. Писатели и мыслители уходят от идей нормативной поэтики, которая сотни лет была определяющим фактором для любого творческого процесса. «Романтизм, Шлейермахер кладут начало историческому сознанию в универсальных масштабах и уже не признают обязательной для себя традицию, как она сложилась, традицию, к которой принадлежали они сами, уже не считают ее прочной основой герменевтических разысканий — возникает

---

<sup>67</sup> Гиршман М.М. Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. II: Произведение. С. 23.

качественно новая ситуация»<sup>68</sup>. Если в предыдущую эпоху создание произведения было регламентировано канонами, и в задачи писателя входило именно подтверждение и укрепление традиции, то в указанный период начинает формироваться иное понимание творческого процесса. Д.М. Соболев в статье «Проблема феноменологии произведения», описывая этот исторический период, саркастически отмечает: «...литературное произведение постепенно превращается в “творение”, привычными же терминами дискурса о литературе становятся “органическая целостность”, “несказуемость”, “тайна гения”, “загадка поэзии”, “источник творческого вдохновения” и тому подобные ритуализированные конструкции»<sup>69</sup>. «Писатель XIX века был самой историей призван быть чем-то большим, нежели просто писатель»<sup>70</sup>. Автор становится носителем абсолютной уникальности, выражающейся через его творчество, которое выносится на читательский суд. Важно отметить, что в этот исторический период утверждается не только возможность, но необходимость полноценного уяснения авторской идеи: «<...> читатель должен уяснить замысел автора и ход его работы; понимание — как бы зеркальное отображение процесса письма в сознании читателя»<sup>71</sup>. Для значимых авторов той эпохи такое понимание сущности создаваемого произведения, своей роли и задачи в нем было естественным<sup>72</sup>. (NB. Для адекватного анализа и

---

<sup>68</sup> Гадамер Г.Г. О круге понимания // Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С.74.

<sup>69</sup> Соболев Д.М. Проблема феноменологии произведения // Вопросы литературы. 2012. № 1.

<sup>70</sup> Михайлов А.В. Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 55.

<sup>71</sup> Махов А.Е. Герменевтика: история толкования текста в западной культуре от античности до современности (Hermeneutik: Die Geschichte der abendländischen Textauslegung von der Antike bis zur Gegenwart / Hrsg. von M. Böhl, W. Reinhard und P. Walter. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2013. 612 S.) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2015. № 3. С. 43.

<sup>72</sup> Так, например, Достоевский описывал уникальную роль автора как проводника к самой сути, к причинному уровню мироздания, который оказывается скрыт для абсолютного большинства: «Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах? Ведь не только чтоб создавать и писать художественные произведения, но и чтоб только приметить факт, нужно тоже в своем роде художника» (23, 144).

интерпретации произведений этой эпохи исследователю необходимо как минимум учитывать те культурные исторические предпосылки, исходя из которых творил автор).

Итак, пока за автором признается ключевая роль в создании произведения или по крайней мере не оспаривается значимость его влияния, понятие произведения будет актуально для литературоведения, будь это герменевтическое направление исследования, психоаналитическое или феноменологическое. Ситуация принципиально меняется, когда во второй половине XX века значимость роли автора ставится под сомнение, а затем и вовсе упраздняется.

Неизбежным следствием «смерти автора» становится отмена произведения. На первый план выходит понятие *текст*, для которого наличие автора не является принципиальной характеристикой. Примечательно, что смена приоритетных понятий в определенный момент достигает пика и происходит достаточно остро. Исследователям необходимо не просто отказаться, а уничтожить «устаревшее» произведение — от целостного универсума оно низводится до того, что стоит на полке. Дело в том, что смена научного фокуса является следствием глубоких культурных и духовных процессов. Суть этих процессов при должном внимании можно обнаружить даже в программной статье того периода — «От произведения к тексту»<sup>73</sup> (Р. Барт). Барт отмечает: «произведение, понятое, воспринятое и принятое во всей полноте своей символической природы, — это и есть текст»<sup>74</sup>. В предыдущем столетии полнота смысла обеспечивалась автором, который в художественных образах, через сплетение тем, мотивов, концептов, цитат и реминисценций

---

А такой уровень ясности изложения он предполагал обязательным для автора художественного произведения: «<...> художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18, 80).

<sup>73</sup> Оригинальное название: «De l'œuvre au texte». L'œuvre (франц.) — произведение, происходит от лат. *opus* — дело, предполагающее наличие мастера. Таким образом, смысловые поля русского произведения и французского l'œuvre очень близки.

<sup>74</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 417.

предъявлял ту полноту символов, которой было достаточно для уяснения читателем, заложенной писателем идеи<sup>75</sup>. В отсутствие этой глубинной идеи, обуславливающей характер и число сплетений структурных элементов произведения, единственный способ достигнуть полноты символов — это распространить сплетение смыслов до бесконечности, тем самым порождая бесконечную ткань, то есть текст в постструктуралистском смысле. Именно поэтому Барт определяет символ не как образ, а как всю «множественность смыслов»<sup>76</sup>.

Как было сказано выше, такой взгляд на литературу является следствием глубинных процессов, отражающихся на восприятии всей жизни и осознании своего места в ней. Так, Барт для наглядной демонстрации того, что собой представляет текст, приводит пример «из жизни»: «Читателя Текста можно уподобить праздному человеку, который снял в себе всякие напряжения, порожденные воображаемым, и ничем внутренне не отягощен; он прогуливается (так случилось однажды с автором этих строк, и именно тогда ему живо представилось, что такое Текст) по склону лощины, по которой течет пересыхающая река (о том, что река пересыхающая, упомянуто ради непривычности обстановки). Его восприятия множественны, не сводятся в какое-либо единство, разнородны по происхождению — отблески, цветные пятна, растения, жара, свежий воздух, доносящиеся откуда-то хлопающие звуки, резкие крики птиц, детские голоса на другом склоне лощины, прохожие, их жесты, одеяния местных жителей вдалеке или совсем рядом; все эти случайные детали наполовину опознаваемы — они отсылают к знакомым

---

<sup>75</sup> О том, что за идею стремится выразить автор в своем произведении, Достоевский писал А.Н. Майкову 15 (27) мая 1869 года: «... поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как создателя и творца, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог живой и сущий, совокупляющий Свою силу в многообразии создания местами, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец <...> то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует второе дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир)» (29<sub>1</sub>, 39).

<sup>76</sup> *Барт Р.* Указ. соч. С. 350.

кодам, но сочетание их уникально и наполняет прогулку несходствами, которые не могут повториться иначе как в виде новых несходств. Так происходит и с Текстом — он может быть собой только в своих несходствах»<sup>77</sup>. На самом деле Барт гораздо категоричней пишет о роли читателя, нежели это представлено в переводе С.Н. Зенкина<sup>78</sup>. Читатель сравнивается не с праздным человеком, а с незанятым сюжетом (буквально — сюжетом, лишенным произведения). Барт отказывает человеку в субъектности и способности как к анализу, так и синтезу; человек — лишь тот, кто на самом поверхностном уровне схватывает многообразие явлений. Комбинация схваченных явлений каждый раз будет разной, каждый раз в неприкаянном сюжете будет складываться новая картинка. Критик описывает не только новые свойства текста, но и человека, который должен отказаться от попытки интерпретации как утверждения осмысленности и неслучайности воспринимаемого им текста, пусть даже выходящего за рамки произведения.

Примечательно, что Барт (сознательно или нет?) в приводимом им примере прибегает к художественному приему с большой историей, когда через описание пейзажа раскрывается состояние героя, из которого тот воспринимает мир (мир как бы становится таким, каким видит его герой). Этот же прием (поверки восприятия мира через восприятие пейзажа) использовал Достоевский в романе «Идиот». Князь Мышкин дважды описывает один и тот же пейзаж. Первый раз — в доме Епанчиных. Князь рассказывает семейству, что во время своего выздоровления в горах в Швейцарии почти все время был счастлив, на

---

<sup>77</sup> Там же. С. 418.

<sup>78</sup> «...le lecteur du Texte pourrait être comparé à un sujet désœuvré (qui aurait détendu en lui tout imaginaire): ce sujet passablement vide se promène (c'est ce qui est arrivé à l'auteur de ces lignes, et c'est là qu'il a pris une idée vive du Texte) au flanc d'une vallée au bas de laquelle coulé un oued (l'oued est mis là pour attester un certain dépaysement); ce qu'il perçoit est multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés: lumières, couleurs, végétations, chaleur, air, explosions ténues de bruits, minces cris d'oiseaux, voix d'enfants de l'autre côté de la vallée, passages, gestes, vêtements d'habitants tout près ou très loin: tous ces incidents sont à demi-identifiables: ils proviennent de codes connus, mais leur combinaison est unique, fonde la promenade en différence qui ne pourra se répéter que comme différence. C'est ce qui se passe pour le Texte: il ne peut être lui que dans la différence...» (*Barthes R. De l'œuvre au texte.* URL: <https://www.arnaudmaisetti.net/spip/ecritures-numeriques-webnotes/article/roland-barthes-de-l-oeuvre-au-texte> (дата обращения: 05.03.2023))

что Александра задает вопрос, неужели его никуда оттуда «не позывало». В качестве ответа князь описывает окружавший его пейзаж: «Тоже иногда в полдень, когда зайдешь куда-нибудь в горы, станешь один посредине горы, кругом сосны, старые, большие, смолистые; вверху на скале старый замок средневековый, развалины; наша деревенька далеко внизу, чуть видна; солнце яркое, небо голубое, тишина страшная. Вот тут-то, бывало, и зовет всё куда-то, и мне всё казалось, что если пойти всё прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильней и шумней, чем у нас; такой большой город мне всё мечтался, как Неаполь, в нем всё дворцы, шум, гром, жизнь...» (8, 50–51).

Второй раз этот же пейзаж описывается после тяжелой встречи с Ипполитом: «Это было в Швейцарии, в первый год его лечения, даже в первые месяцы. Тогда он еще был совсем как идиот, даже говорить не умел хорошо, понимать иногда не мог, чего от него требуют. Он раз зашел в горы, в ясный, солнечный день, и долго ходил с одною мучительною, но никак не воплощавшеюся мыслию. Пред ним было блестящее небо, внизу озеро, кругом горизонт светлый и бесконечный, которому конца края нет. Он долго смотрел и терзался. Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту светлую, бесконечную синеву и плакал. Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга, каждый вечер снеговая, самая высокая гора, там вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая “маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива”; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и все знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит: один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш. О, он, конечно, не мог говорить



тогда этими словами и высказать свой вопрос; он мучился глухо и немо; но теперь ему казалось, что он всё это говорил и тогда, все эти самые слова, и что про эту “мушку” Ипполит взял у него самого, из его тогдашних слов и слез. Он был в этом уверен, и его сердце билось почему-то от этой мысли...» (8, 351–352). Т.А. Касаткина анализирует разницу восприятий Мышкиным этого пейзажа. Исследовательница отмечает, что ощущения князя меняются «в соответствии с мыслью и ощущениями Ипполита»<sup>79</sup>, так как «князь всегда в романе следует за персонажами». «Таким образом, не Ипполит взял это описание и эти чувства у князя, но князь — у Ипполита, однако князь ощущает это как свое, которое заимствовали у него, — и тем самым *берет на себя* ответственность за мысли и чувства героя. Если бы нужно было описать процесс взятия на себя грехов мира, то есть — ответственности за все отклонения от истинной природы всех человеческих существ — лучшего способа, кажется, не придумать»<sup>80</sup>.

Важным маркером противопоставления пейзажей как мироощущений является противопоставление слова *горизонт* во втором описании фразе, использованной Мышкиным в первом описании, про линию, где небо с землей встречается. «В наведенном Ипполитом видении князем “этой линии” исчезает изначально мощно акцентированная в ней **вертикаль** встречи неба с землей, предел, выводящий в новую жизнь с новым качеством пространства и времени — и появляется **бесконечная и непереступимая горизонталь** <...> Причем вертикаль исчезает в видении самого князя, меняющемся под воздействием

---

<sup>79</sup> «Для чего мне ваша природа, ваш павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего? Что мне во всей этой красоте, когда я каждую минуту, каждую секунду должен и принужден теперь знать, что вот даже эта крошечная мушка, которая жужжит теперь около меня в солнечном луче, и та даже во всем этом пире и хоре участница, место знает свое, любит его и счастлива, а я один выкидыш, и только по малодушию моему до сих пор не хотел понять это!» (Ипполит) (8, 343)

<sup>80</sup> Касаткина Т.А. «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 328.

рассказа Ипполита, вольно ограничивающемся в моментальном ощущении сочувствия герою доступными тому пределами...»<sup>81</sup>.

В отличие от Бартовского пейзажа, где на всех уровнях упразднена идея осмысленности и целостности, в обоих вариантах пейзажа Мышкина присутствует идея изначальной гармонии и неслучайности мира, которые, однако, может очень по-разному ощущаться. Можно сказать, что перед нами нисходящий путь удаления человека от Бога. В первом описании пейзажа герой слышит призыв и мечтает откликнуться на него; во втором — человек еще способен видеть хотя бы со стороны, но уже не слышать гармонию мира, себя же он ощущает исторгнутым из нее, что оказывается невыносимо. В третьем же пейзаже, предложенном Бартом, человек не способен больше видеть гармонию, следовательно, опознавать «невидимые» связи, которые бы ее обуславливали, он сам становится пустой емкостью, в которую может быть помещено все что угодно, но самое страшное — человек доволен таким положением.

Парадоксальным образом единственным путем почувствовать мир как гармонию, заданную творцом, для Барта оказывается чтение романов крупных писателей XIX века, при этом он сталкивается с чувством отторгнутости (отделенности — *separation*): «Конечно, — произведение (некоторые произведения) тоже доставляет удовольствие: я могу упоенно читать и перечитывать Пруста, Флобера, Бальзака и даже — почему бы и нет? — Александра Дюма. Однако такое удовольствие, при всей его интенсивности, даже полностью избавленное от любых предрассудков, все же остается отчасти удовольствием потребителем (разве что прилагать чрезвычайные усилия для его критики): ведь хотя я и могу читать этих авторов, я вместе с тем знаю, что не могу их переписать (что ныне уже невозможно писать “так”); одно лишь осознание этого довольно грустного факта отторгает меня от создания подобных произведений, причем такая отторгнутость и есть залог моей современности (быть современным человеком — не значит ли это досконально знать то, что уже нельзя начать сначала?). Что же касается Текста, то он связан

---

<sup>81</sup> Там же.

с наслаждением, то есть с удовольствием без чувства отторгнутости. Текст осуществляет своего рода социальную утопию в сфере означающего; опережая Историю (если только История не выберет варварство), он делает прозрачными пусть не социальные, но хотя бы языковые отношения; в его пространстве ни один язык не имеет преимущества перед другим, они свободно циркулируют (с учетом “кругового” значения этого слова)<sup>82</sup>.

Для Барта, в первую очередь, важна возможность воспринять текст случайным образом, как пейзаж на прогулке, то, что в этом фрагменте он, видимо, называет возможностью его «переписать» (*ré-écrire*). Чтение же произведений, созданных по образцу лучших творений XIX века, где автор уже задал определенный смысловой рисунок, критик уподобляет процессу потребления (*consummation*), который, по его мнению, очень скучен. Скучен он для Барта, скорее всего, потому, что требует усилия и учета наличия определенной иерархии — читательское восприятие в нем будет направляться авторским замыслом. Свойственное же тексту отсутствие преимуществ одного элемента над другим, напротив, кажется Барту его неоспоримым достоинством. Отсутствие ценностной иерархии, неприятие границ, смешение всего со всем является естественным следствием упразднения автора (Автора) как того, кто определяет границы и задает иерархию. За непримиримостью Барта в отношении автора и произведения стоит духовный кризис эпохи — с потерей ощущения реальности вертикальной связи все внимание устремляется к

---

<sup>82</sup> Там же. С. 422. (см. оригинал: «Certes, il existe un plaisir de l'œuvre (de certaines œuvres); je puis m'enchanter à lire et relire Proust, Flaubert, Balzac, et même, pourquoi pas, Alexandre Dumas; mais ce plaisir, si vif soit-il, et quand bien même il se serait dégagé de tout préjugé, reste partiellement (sauf un effort critique exceptionnel) un plaisir de consommation: car, si je puis lire ces auteurs, je sais aussi que je ne puis les ré-écrire (qu'on ne peut aujourd'hui écrire «comme ça»): et ce savoir assez triste suffit à me séparer de la production de ces œuvres, dans le moment même ou leur éloignement fonde ma modernité (être moderne, n'est ce pas connaître vraiment ce qu'on ne peut pas recommencer?).

Le Texte, lui, est lié à la jouissance, c'est dire au plaisir sans séparation. Ordre du signifiant, le Texte participe à sa manière d'une utopie sociale; avant l'Histoire (à supposer que celle-ci ne choisisse pas la barbarie), le Texte accomplit sinon la transparence des rapports sociaux, du moins celle des rapports de langage: il est l'espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent (en gardant le sens circulaire du terme) (*Barthes R. De l'œuvre au texte. URL: <https://www.arnaudmaisetti.net/spip/ecritures-numeriques-webnotes/article/roland-barthes-de-l-oeuvre-au-texte> (дата обращения: 05.03.2023)*).

горизонтальным связям. Текст оказывается идеальным понятием для описания всего многообразия таких связей<sup>83</sup>.

Однако понятие произведения вовсе не исключает открытость и наличие внешних связей — хотя бы потому, что автор является одним из тех, кто эти связи устанавливает, соединяя свой шедевр с другими и предлагая его читателям и исследователям<sup>84</sup>. Соответственно и текст не исключает наличие автора и его воли, воплощаемой в произведении посредством текста<sup>85</sup>. Если

---

<sup>83</sup> Ю.М. Лотман отмечает эту тенденцию: «Понятие “текст” употребляется неоднозначно. Можно было бы составить набор порой весьма различающихся значений, которые вкладываются различными авторами в это слово. Характерно, однако, другое: в настоящее время это, бесспорно, один из самых употребляемых терминов в науках гуманитарного цикла. Развитие науки в разные моменты выбрасывает на поверхность такие слова; лавинообразный рост их частотности в научных текстах сопровождается утратой необходимой однозначности. Они не столько терминологически точно обозначают научное понятие, сколько **сигнализируют об актуальности проблемы, указывают на область, в которой рождаются новые научные идеи**. История таких слов могла бы составить своеобразный индекс научной динамики» (*Лотман Ю.М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30.*)

<sup>84</sup> А.В. Михайлов так пишет о «жизни» произведения: «Даже сам литературный шедевр, предполагающий законченность и совершенство, отнюдь не есть замкнутый со всех сторон предмет, не есть работающий всецело согласно своей внутренней закономерности механизм. Будучи крайне концентрированным выражением жизни, жизненного смысла, шедевр представляет собою продолжение и высшее выражение жизни, — к нему от жизни протягиваются бесчисленные нити связей и сам шедевр прокладывает, в своем историческом бытии, все новые пути в жизнь. В своей законченности и в своем совершенстве литературный шедевр есть нечто открытое для всё нового и нового постижения жизни и, точнее, есть нечто постоянно вновь открывающееся. Даже шедевр, это высшее проявление поэтического дарования, нельзя поэтому свести к предметности, к субстанции, — нельзя, например, свести к “тексту”, хотя литературное произведение и фиксируется в тексте и так передается от поколения к поколению. “Субстанция” литературного произведения, несущая его смысл, — это не сам текст, но текст, изначально и постоянно понимаемый, уразумываемый, толкуемый, интерпретируемый» (*Михайлов А.В. Указ соч. С. 142.*)

<sup>85</sup> М.М. Бахтин, говоря о тексте, выделяет в нем два полюса: первый — наличие языковой (знаковой) системы в «тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое, все, что может быть дано вне данного текста (данность)»; второй — то, что «является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории <...> Этот полюс связан не с элементами (повторимыми) системы языка (знаков), но с другими текстами (неповторимыми) особыми диалогическими (и диалектическими при отвлечении от автора) отношениями. Этот второй полюс неразрывно связан с моментом авторства и ничего не имеет общего с естественной и натуральной случайной единичностью; он всецело осуществляется средствами знаковой системы языка» (*Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. URL: <https://dustyattic.ru/articles/other-articles/text-linguistics-1> (дата обращения: 15.12.2022).*)

уйти от идеи удовлетвориться одним из понятий или считать одно из понятий более полным и приоритетным, то мы можем пользоваться обоими для наиболее точного описания качеств того материала, с которым работаем. В качестве примера такого обращения с терминами можно привести определение даваемое понятию «композиция текста» Т.А. Касаткиной: «<...> связь эпизодов и концептов, разведенных в архитектонике произведения и не связанных сюжетной последовательностью и причинностью, я называю “композицией текста”», «когда я говорю о композиции текста, я имею ввиду именно текст в границах произведения и те специфические значения, которые проявляют слова и концепты, заключенные именно в этот вот контекст и актуализирующие свои особые специфические стороны, которые могут быть нами не замечены в бесконечном тексте постструктурализма»<sup>86</sup>. Исследовательница использует понятие текст для описания характера взаимосвязи элементов произведения, описывает виды этих элементов<sup>87</sup> и заявляет о том, что текст в данном случае понимается как структура внутри произведения, ограниченная объемом произведения, что указывает на то, что характер сплетения и набор элементов заданы автором произведения.

Однако в настоящем диссертационном исследовании понятие текст употребляется не только для уточнения особенности устройства произведения, но входит в понятие, заявленное в названии, — единый текст. (Краткая история употребления данного термина и его подробная характеристика даны в второй главе настоящей работы, здесь же будут проанализированы примеры схожих по идее и структуре обнаруженных исследователями явлений как в авторском художественном творчестве, так и в фольклорном).

Исходя из выше предложенных рассуждений, мы можем утверждать, что единый текст представляет собой органическое единство за счет особенности

---

<sup>86</sup> Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. С. 35–36.

<sup>87</sup> Уточнение того, что именно соединено в тексте принципиально важно, так как видно из приведенных примеров, что под нитями этой ткани могут пониматься как разнородные не осознанные смысла, так и заложенные автором мотивы и концепты.

своего строения, то есть сплетения некоторых структурных элементов. Однако это единство не является предъявляемой автором целостностью в том смысле, в котором является произведение, но все же создано им (так как мы предполагаем, что за каждым произведением стоит автор, то и за совокупностью текстов будет стоять все тот же автор). Зачем же восстанавливать этот единый текст, если каждое произведение по идее является уже целостным и достаточным? Дело в том, что при таком объединении текстов данного периода за внешним сюжетом отдельных произведений начинает прорисовываться общая история, повествующая о самых глубинных духовных поисках человека, которая оказывается практически не восстанавливаема при анализе отдельных произведений 1840-х годов. Это история представляет собой путь решения проблемы, возникшей перед Достоевским еще в юности, когда он столкнулся с осознанием неестественного положения духовного человека в мире, в котором на тот момент ему была видна только «жесткая оболочка, под которой томится вселенная», в мире, который, говоря словами позднего Достоевского, был сведен к «насущному видимо-текущему» (23, 145). Поиск средства преодоления такого положения человека можно назвать задачей, которую решал Достоевский в своем раннем творчестве. По понятным причинам эта история решения задачи не была воплощена в одном произведении, ведь тогда это произведение должно было быть создано гораздо позже, так как выявленная история является «вживую» проходимым Достоевским вместе со своими героями путем, который завершается для данного этапа его жизни только во время заключения в Петропавловской крепости, что и позволило писателю на такой глубине пережить «собственную казнь», воспринять ее как момент раскрытия духа, но не гибели. Таким образом, мы можем говорить о том, что в основе единого текста лежит авторская задача, решение которой происходит через создание ряда произведений, так как каждое новое произведение решает эту задачу в определенном аспекте или оказывается этапом ее разрешения. О завершении

единого текста можно говорить, когда задача решена или принципиально меняется авторский взгляд на нее, а следовательно, и способы ее разрешения.

К проблеме стоящего в некоторых случаях за произведением тексте, который необходимо восстановить для адекватного понимания самого произведения, уже обращался ряд исследователей. Ю.М. Лотман называл такой скрытый текст текстом-кодом. «Характерной чертой культуры с мифологической ориентацией является возникновение между языком и текстами промежуточного звена — текста-кода. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль “Энеиды” Вергилия для литературы Возрождения и классицизма) или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения, а реализуются в виде вариантов в текстах более низкого уровня в иерархии культуры»<sup>88</sup>. «Входя в структурные связи с элементами своего уровня, он [текст-код] образует текст, наделённый всеми признаками текстовой реальности, даже если он нигде не выявлен, а лишь неосознанно существует в голове сказителя, народного импровизатора, организуя его память и подсказывая ему пределы возможного варьирования текста. Именно такая реальность описывается моделью волшебной сказки Проппа или моделью детективного романа Ревзина. Существенно подчеркнуть, что эти исследовательские модели описывают не структуру объекта (она лишь косвенно выводится из этих описаний), а стоящий за этой структурой реальный, хотя и не выявленный текстовый объект». «Мы называем этот объект [единым] текстом-кодом и отличаем от описывающего его метатекста Проппа и др»<sup>89</sup>.

В качестве примера исследования, в котором выявляется такой текст-код, Лотман приводит работу В.Н. Топорова «Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления»: «В.Н. Топоров показывает существование в художественном сознании Достоевского определённого устойчивого текста,

---

<sup>88</sup> Лотман. Указ. соч. С. 33

<sup>89</sup> Там же. С. 34.

который в многочисленных вариациях проявляется в его произведениях и может быть реконструирован исследователем. Связь с архаическими схемами, а также и то, что в основе лежат произведения одного автора, обеспечивают для выделенных В.Н. Топоровым элементов необходимую отнесённость к одному уровню и единому тексту»<sup>90</sup>.

Сам же Топоров говорит о том, что Достоевский в своем творчестве обратился к универсальным мифопоэтическим схемам, которые «реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей основной задачи (сверхзадачи), от которого зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому (“видимому”), космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое (“невидимое”), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как испытание поединком двух противоборствующих сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования»<sup>91</sup>. По мнению исследователя «использование подобных схем позволило автору кратчайшим образом записать весь огромный объем плана содержания (аспект экономии), во-первых, и предельно *расширить* романное пространство, увеличив его *мерность* и возможности сочетания элементов внутри этого пространства (теоретико-информационный аспект), во-вторых»<sup>92</sup>.

Приведенные варианты «восстановления» некоторого текста за текстом произведения не удовлетворяют нашим условиям, поэтому мы не можем использовать данные схемы. Во-первых, речь идет о текстах или неких историях с вариациями, не принадлежащих автору изучаемого текста/произведения, а сознательно или бессознательно заимствованных им в качестве эталона. Во-вторых, эта история стоит за каждым произведением,

---

<sup>90</sup> Там же. С. 34.

<sup>91</sup> Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления. С. 1-2. URL: [http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18\\_Toporov.pdf](http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf) (дата обращения: 15.12.2022).

<sup>92</sup> Там же. С. 3.



даже если это история повторяется, одному произведению соответствует одна история. Мы же говорим о ситуации, когда история восстанавливается только при возникновении единого текста, то есть она не восстановима посредством одного произведения.

В отличие от рассматриваемых Лотманом и Топоровым вариантов у нас нет априорного знания о наличии *единого текста* какого-то периода, это знание изначально интуитивно и подтверждается только в процессе прохождения герменевтического круга, в ходе которого производится анализ произведений, начинает формироваться представление о задаче, она проясняется на основании свидетельств (писем, воспоминаний, культурного контекста эпохи), затем снова подтверждается через анализ текстов и т.д. Именно потому, что говорить о едином тексте вне сформулированной задачи невозможно, в настоящем исследовании мы сначала выявляем задачу, затем определяем понятие *единый текст*, и только потом переходим к анализу произведений. В реальном исследовании все эти процессы идут практически одновременно.

На основании вышеизложенного можно сформулировать следующие краткие определения основных понятий данной работы:

**Произведение** — это результат творческой деятельности автора, предъявляемый им как целостное явление, содержащее в себе достаточную полноту элементов для понимания авторского замысла.

**Текст** — понятие, указывающее на особенность структуры любого явления, которая представляет собой сплетение элементов по образцу нитей в ткани. В данном исследовании под элементами, образующими текст понимается совокупность мотивов, концептов, цитат и реминисценций, используемых автором для выражения глубинной идеи произведения. Текст может употребляться как синоним понятия *произведение*, так и шире — текстом могут быть названы не только художественные произведения, но письма, воспоминания, публицистика.

**Единый текст** — текст, объединяющий в себе несколько текстов, создавая на их основе новое единство, обладающее смыслом, но не воплощенное в произведении, как предъявляемой автором целостности. Основанием для объединения текстов в единый текст служит наличие авторской задачи, решаемой поаспектно через отдельные произведения, и восстанавливаемой только при учете всех текстов.

**Авторская задача** — онтологический вопрос/проблема, возникающий перед автором и затрагивающий самые глубокие основания его мировоззрения. Процесс, как и результат, решения такой проблемы отражаются в творчестве писателя, становясь основой одного или ряда его произведений, в зависимости от продолжительности поиска средств разрешения возникшего вопроса.

**Концепт** — (от лат. *conceptus* — схватывание). Смысловая единица, представляющая собой заданное автором сочетание «внешнего» образа, бытовой детали, элемента сюжета, и «внутреннего» образа, встающего за внешним и переводящего повествование с бытового уровня на тот, где раскрывается настоящий смысл произведения, ради которого оно и создается. Этот внутренний образ интуитивно схватывается читателем, исследователь же стремится выявить и описать его.

**Мотив** — (от лат. *motus* — движение) повторяющиеся элементы — слова, образы, пространства, сюжетные ходы — за которыми встает один и тот же образ, намеренно помещаемый туда автором. Можно сказать, что мотив — это в каком-то смысле повторяемый концепт. Таким образом, в данной работе понятие мотива и концепта взаимозаменяемы.

## Глава 1.

### Выявление фундаментальной авторской задачи раннего периода творчества Ф.М. Достоевского

Целью данной главы является показать, что, начиная с юношеских писем Ф.М. Достоевского брату Михаилу (конец 1830-х годов), а затем и в его художественных произведениях 1840-х годов прослеживается единая философская идея, связанная с мировоззренческими установками автора.

В самом начале данной главы приведен краткий обзор исследовательских стратегий изучения истоков раннего творчества Достоевского, назначение которого показать, что долгие годы у исследователей данного периода не было в распоряжении адекватных инструментов работы с философскими и богословскими идеями, лежащими в основе ранних произведений, в чем кроется одна из причин его недооцененности. Затем мы проанализировали переписку Достоевского с братом Михаилом конца 1830-х годов, так как уже в то время будущий писатель ставил самые глубокие вопросы о судьбе человека в мире, где духовное и материальное оказалось в радикально неравных положениях, о соотношении земного и Божественного, о проявлении духа, скованного материей, о Богопознании в наличествующей действительности. Через постановку подобных вопросов, Достоевский выявляет свою жизненную задачу (неотделимую для него от его творческой задачи) и намечает стратегию ее разрешения. Образы и идеи, обозначенные в переписке, проанализированы в контексте духовной жизни общества того периода, для чего предварительно дан краткий обзор культурных течений, оказавшихся наиболее близкими мировоззрению юного Достоевского. Затем мы обратились к публицистическим и отчасти художественным текстам 1840-х годов (подробный анализ художественных произведений осуществлен в третьей главе) и продемонстрировали, что в это время Достоевский кладет в основу своего творчества решение той же «юношеской» задачи, хотя при смене дискурса — от прямых слов эпистолярного жанра к образам художественного творчества —

писателю приходится радикально сменить форму, способ описания задачи, сохраняя ее внутреннее содержание. В конце главы на основании проанализированных данных сформулирована в лаконичной форме задача, лежащая в основе всего раннего творчества.

### ***1.1. Романтизм как духовное явление: обзор истории исследования понятия в XX-XXI веках***

Истоки раннего творчества Достоевского обнаруживались исследователями XX века в первую очередь в его страстном увлечении в юношеские годы творчеством писателей, которых принято считать представителями романтизма. Действительно, романтизм как фундамент духовной и душевной жизни с очевидностью явлен в переписке с братом конца 1830-х — начала 1840-х годов, в которой они делятся своими литературными открытиями и суждениями (см., например: (28<sub>1</sub>, 49–51, 66–71)). Романтизм как идея/концепт будет представлен и в художественном творчестве 1840-х годов. В «Маленьком герое» при описании характерных черт крайне неприятного типа людей, к которым относится муж М-ме М, Достоевский упоминает и романтизм: «Особенно же запасаются они своими фразами <...> чтоб безостановочно карать **романтизм, то есть зачастую всё прекрасное и истинное**, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы». Муж М-ме М является представителем «особ[ой] пород[ы] растолстевшего на чужой счет человечества, которая ровно ничего не делает, которая ровно ничего не хочет делать и у которой, от вечной лени и ничегонеделания, вместо сердца кусок жира». Важно отметить, что засилье такой категории людей Достоевский считал одной из центральных проблем современного общества (см. об этом в четвертом разделе данной главы). Романтизм в приведенном фрагменте представляется писателем как некое качество, осмеиваемое и унижаемое описываемым типом людей, однако являющееся гораздо более ценным, нежели то, что составляет сущность таких людей как муж М-ме М. В мировидении Достоевского романтизм не просто представляет собой важное духовное

явление, но оказывается символом того, что в мире остается живым и настоящим даже в момент преобладания всеобщей косности. Таким образом, понимание того, что именно стоит за юношеским «увлечением», а главное — что представляет собой романтизм как культурное явление, оказавшееся столь важным для писателя, требует углубленного изучения. Дело в том, что на протяжении практически всего XX века духовный контекст эпохи был исключен из сферы внимания по крайней мере отечественных исследователей, что повлекло за собой резкое сужение понятия «романтизм», и как следствие — невозможность адекватного выявления его связи с творчеством и мировоззрением молодого Достоевского. Ученые стремились выявить признаки романтизма или, напротив, их отсутствие в самостоятельном творчестве писателя. Как отмечалось во введении, например, для В.Я. Кирпотина уже первый роман Достоевского являлся ярким примером реалистического метода<sup>93</sup>, по мнению же Р.Г. Назирова, приверженность писателя романтизму преодолевалась во время его пребывания на каторге<sup>94</sup>, а К.В. Мочульский и Л.П. Гроссман прослеживали влияние романтизма и в зрелом творчестве писателя<sup>95</sup>.

---

<sup>93</sup> «Первое его произведение, “Бедные люди”, получило значение одной из программных книг молодого русского реализма» (*Кирпотин В.Я.* Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859). М.: Худож. лит., 1960. С. 343).

<sup>94</sup> «В апреле 1847 года Достоевский писал в одном из своих фельетонов: “Жить — значит сделать художественное произведение из себя”. Однако благодаря крепости, расстрелу и каторге, благодаря встрече с великим и несчастным народом писатель перерос свой юношеский эстетизм. Романтическое отрицание действительности сменилось ее трагическим прославлением: классическое “отрицание отрицания”. При этом романтизм Достоевского не был уничтожен, а сохранился “в снятом виде” и на высшем этапе его реализма, что позволило писателю мыслить вместе с героем-романтиком и видеть мир его глазами» (*Назирова Р.Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: сборник статей. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 121–122).

<sup>95</sup> «Русский романтизм во всех его сложных превращениях — одна из основных идей творчества Достоевского. От восторженного преклонения перед ним, через обличение и борьбу, он приходит в конце жизни к признанию его ценности. Но писатель создает не абстрактные схемы, а живых людей — “идееносцев”. Романтизм был пережит им в личной влюбленной дружбе с романтиком Шидловским, осознан в реальном человеческом образе. Ордын в повести “Хозяйка” начинает линию романтических героев Достоевского; Дмитрий Карамазов, декламирующий Шиллера, замыкает ее» (*Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: YMCA-PRESS, 1980. С. 16.).

Несмотря на очевидное многообразие взглядов на проблему присутствия романтического направления в художественном творчестве Достоевского, подход к выявлению данного направления в произведениях писателя можно назвать общим для всех исследователей. Эта общность основана на понимании романтизма как сугубо литературного направления, то есть как специфического творческого метода, характеризующегося использованием особого набора сюжетов и персонажей. Таким образом, задача исследователя сводится к тому, чтобы опознать в текстах писателя сюжеты, положения, состояния и образы героев, свойственных, по мнению того же исследователя, романтическому искусству<sup>96</sup>. Данный подход обусловлен спецификой советского литературоведения: «Когда было выдвинуто и стало широко использоваться понятие творческого метода (1920–1930-е годы), стали активнее разрабатываться и термины: романтизм, реализм, сентиментализм», — отмечает К.А. Степанян и добавляет, что «одновременно в определении творческого метода преобладающей становилась политико-идеологическая составляющая»<sup>97</sup>. Данный ракурс исследования предполагает жесткость определения разрабатываемых терминов (романтизм, реализм и т. д.),

---

Л.П. Гроссман проводит линию от ранних текстов к «Преступлению и наказанию», полагая Раскольникова высшей точкой воплощения типа романтического героя, противопоставляющего себя среде, готового на все ради бунта. (*Гроссман Л.П. Путь Достоевского // Творчество Достоевского. 1821–1881–1921. Сборник статей и материалов / ред. Л.П. Гроссман. Одесса: Всеукраинское Гос. Изд-во, 1921. С. 92*).

<sup>96</sup> См., например: «...источником отчужденного самосознания в повестях 40-х годов является романтический склад души, романтические нравственно-этические установки. Романтическое отчуждение от жизни проявляется в двух формах. Либо это уход человека в свою мечту <...>. Либо злобное противопоставление себя людям <...>» (*Щенников Г.К. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. 1983. Т. 5. С. 96–97*).

«С исключительной резкостью и определенностью личность в этих романтических поэмах [в поэмах Байрона и Лермонтова, Виктора Гюго и Гофмана] отрезает себя от общественной среды, становится к ней во враждебное отношение, бросает ей вызов и объявляет борьбу. Коллективной морали противопоставляется закон произвола властной природы. Оправдание преступления, как проявления высшей свободы личности...» (*Гроссман Л.П. Путь Достоевского // Творчество Достоевского. 1821–1881–1921. Сб. статей и материалов / ред. Гроссман Л.П. Одесса: Всеукраинское Государственное Изд-во, 1921. С. 92*).

<sup>97</sup> *Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. С. 7.*

отображающих специфические методы создания художественных текстов и, как следствие, фиксацию внешних литературных приемов.

Важно отметить, что реалистический метод считался вершиной художественного мастерства писателя, романтизм же неизбежно оказывался более «низким» направлением. В качестве примера исследовательской задачи, обусловленной вышеописанным пониманием термина романтизм, можно привести цитату из работы П. Гаржиса: «1) существуют ли в арсенале творческих и изобразительных возможностей Достоевского, одного из величайших представителей критического реализма, специфические принципы, способы и приемы художественного освоения жизни, утвержденные в литературной практике романтизмом; 2) существует ли в художественном мире Достоевского особое романтическое идейно-эмоциональное содержание»<sup>98</sup>.

Об истории становления данного подхода к изучению художественных текстов и проблемах, связанных с ним, писал А.В. Михайлов в работе «Методы и стили», в частности он размышлял о последствиях жесткой терминологизации каких бы то ни было понятий в науке о литературе: «...термины, сколь бы они ни были важны, распространены и общеприняты в науке в тот или иной период ее развития, всегда могут рассматриваться лишь как вспомогательные средства познания. Как таковые, эти термины служат лишь как ориентиры в историческом движении, расставленные, что должно быть всегда ясно и с самого начала, весьма условно. Как ориентиры, они лишь могут указывать на конкретность исторической истины, — но не подменять ее собою! Между тем общераспространенная ошибка многих литературоведческих исследований заключается в том, что по самой своей постановке вопроса они нацелены на термин, а не на суть дела. Так, ведутся споры о том, относится ли раннее творчество Гоголя к романтизму или реализму, — так как если бы этот вопрос мог когда-либо решиться абсолютно однозначной твердой формулой. У подобных споров есть, безусловно, и своя существенная сторона, — это всегда споры о том, как следует правильно

---

<sup>98</sup> Гаржис П. Достоевский и романтизм. Вильнюс: Мокслас, 1979. С. 8.

понимать, толковать, видеть творчество писателя, самые творческие его принципы. Но это, скорее, споры не “о” писателе, то есть о том, каким именно было его творчество, какими существенными чертами оно отмечено, а споры “за” писателя, “за” свое понимание и видение его творчества. Между тем наука обязана подниматься над односторонностью любого, хотя бы даже и самого тонкого и проникновенного понимания литературы, а всякий, даже и самый тонкий, исследователь обязан осмыслять как свою собственную односторонность, так и неполноту доступного ему (как и всей его эпохе) знания его предмета. Такой исследователь не может видеть свою задачу в том, чтобы подводить творчество того или иного писателя под определенную “номенклатуру”, но должен заботиться о раскрытии существа вещей. Тогда, вероятно, творческие принципы раннего Гоголя (в конкретном случае) раскроются в своей “физиогномической” характерности и в своей исторической переходности»<sup>99</sup>.

Отмеченная жесткая фиксация понятия романтизма как литературного метода, определяемого через призму «политико-идеологической составляющей», не только сместила фокус внимания исследователей с «существа вещей», предлагаемых автором читателю, в сторону «номенклатуры», но и резко редуцировала в сознании исследователей само явление романтизма. М.Я. Вайскопф так описывает отношение к этому направлению в советский период: «Советское литературоведение вообще привыкло относиться к нему пренебрежительно. Хотя со временем романтизм повадились делить на “революционный” и “реакционный”, его рассматривали лишь как мост, ведущий к всепобеждающему реализму <...> причем длину этого сооружения стремились — а иногда и сегодня стремятся — всячески сократить». Однако филолог отмечает, что «эта умственная рутина начала рассеиваться лишь к 1970-м гг., когда участились всевозможные издания и

---

<sup>99</sup> Михайлов А.В. Методы и стили литературы // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. I: Литература. С. 144.



переиздания немецких, а затем и отечественных романтиков»<sup>100</sup>. Действительно, в 70-е годы исследователи западной литературы рубежа XVIII и XIX веков расширили и углубили понимание романтизма, они рассматривали его не только как литературный метод, но как социальное явление, проявившееся в искусстве и философии. Корень этого явления исследователи видели в истории французской революции, очарование и последующее разочарование которой определило развитие романтизма<sup>101</sup>.

Однако и такой подход сталкивался в начале своего становления с проблемой обоснованности. Так в первом номере журнала «Вопросы литературы» за 1957 год была опубликована статья Б. Реизова «О литературных направлениях», в которой автор поставил вопрос о правомочности в принципе существования таких понятий как романтизм или реализм: «Что мы имеем в виду, произнося слова классицизм, романтизм, реализм, натурализм, символизм? Группу писателей, работавших в определенный отрезок времени? Классовую идеологию, художественное качество произведений? Историческую ценность данной школы или эстетики, сумму литературных приемов, психологию писателя? Каково содержание и объем понятия литературного направления вообще и каждого данного литературного направления в частности?»<sup>102</sup>. Реизов показывает несостоятельность определения романтизма через такие лозунги как «романтизм — это мечта» (то есть сужение романтизма до сугубо литературного или эстетического направления) и настаивает на необходимости его исторического изучения, но и на исторической почве исследователь не находит достаточно оснований для объединения различных явлений в общее направление: «Какими признаками можно объединить реакционных и революционных романтиков? Можно ли найти какое-нибудь

---

<sup>100</sup> *Вайскопф М.Я.* Влюбленный Демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С.7.

<sup>101</sup> См., например: *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 568 с. *Дмитриев А.С.* Проблемы иенского романтизма. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975. 264 с. Эстетика немецкого романтизма / сост., пер., вступит. статья и коммент. А.В. Михайлов. М.: Искусство, 1986. 736 с.

<sup>102</sup> *Реизов Б.* О литературных направлениях // Вопросы литературы. 1957. №1. С. 87-117. URL: <https://voplit.ru/article/o-literaturnyh-napravleniyah/> (дата обращения 14.05.2021).

принципиальное единство между представителями прямо противоположных общественных течений, классов и идеологий? И если мы обнаружим между ними нечто общее, то будет ли это общее существенной, определяющей их чертой? Народы Европы в течение первой половины XIX века жили в столь разных исторических, государственных, общественных и культурных условиях, что установить некое единство отдельных романтизмов поверх национальных границ и помимо национальных особенностей было бы трудно и даже невозможно»<sup>103</sup>. Реизов критикует сконцентрированность исследовательской мысли на идее направлений: «Если считать, что литературный процесс — это смена и чередование нескольких заранее известных направлений, то писатели “без направлений” существовать не должны, они невозможны: ведь никакой литературы за пределами направлений быть не может. Поэтому литературовед насильственно, без всяких оснований, засовывает этих мешающих писателей в ту или иную типологическую форму, — либо “мечтающих”, либо “правдиво отражающих”, либо “грубо искажающих”. Что бы сказал такой литературовед, если бы его самого, против его воли, зачислили в какое-нибудь направление, например, “праздно болтающих”?»<sup>104</sup>.

Такое мнение ученого встретило бурную критику со стороны коллег. Примечательно, что редакция журнала, опубликовавшая статью, оказалась на стороне оппонентов Реизова. В девятом номере появляются две статьи-опровержения Г.М. Фридендера («К вопросу о литературных направлениях») и М. Николаева («Нужна ли нам типология?»). Так, Фридендер называет такие понятия как романтизм, реализм или феодализм научными абстракциями, которые совершенно необходимы, так как без них невозможно научное исследование. Николаев отчасти соглашается с Реизовым в том, «что понятие литературного направления — одно из самых неразработанных в советском

---

<sup>103</sup> Реизов Б. Указ. соч.

<sup>104</sup> Реизов Б. Указ. соч.

литературоведении»<sup>105</sup>. Однако с окончательными выводами коллеги оказывается не солидарен и приводит примеры общих оснований для выделения романтизма как особого направления, а также указывает на противоречия в рассуждениях Реизова. С критикой выступили и другие исследователи<sup>106</sup>.

Несмотря на периодические попытки ряда филологов обратить внимание на очевидную проблематичность литературоведческих терминов «романтизм», «реализм» и проч., в статье 1991 года по-прежнему читаем: «О романтизме в наше время написано много. Его историческая роль понятна. Общеизвестной истиной вошло в наше сознание представление о романтизме как творческом методе (типе эстетического миропонимания), который явился детищем Великой французской революции. Возникший на почве позднепросветительской идеологии, романтизм принес большие эстетические завоевания, подготовившие реализм»<sup>107</sup>. Подобное понимание романтизма и сейчас можно назвать превалирующим, однако в достоевистике вслед за специальными исследованиями, посвященными духовному контексту XVIII и XIX веков, начинают рассматривать особенности эпохи как глубокие и многоплановые явления, корни которых следует искать в движении духовных и религиозных идей в обществе того времени: «Важность русской и европейской литературной традиции в формировании экзистенциального сознания Достоевского представляет собой своеобразный фундамент, основу творчества писателя. В данном случае речь идет не о проблеме контекста формирования творческого метода писателя как некой самодостаточной литературоведческой величины, а о целой системе аксиологических взаимодействий сознания писателя с ценностными мирами своих предшественников, для которых рассмотрение

---

<sup>105</sup> Николаев М. Нужна ли нам типология? // Вопросы литературы. Журнал критики и литературоведения. 1957. № 9. URL: <https://voplit.ru/issue/1957-9/> (дата обращения: 14.05.2021).

<sup>106</sup> См., например: Ванслов В.Н. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.

<sup>107</sup> Канунова Ф.З. Еще раз о соотношении романтизма и реализма (к проблеме свободы и необходимости в русской классической литературе) // Проблемы метода и жанра. 1991. Вып. 17. С. 3.

вопроса о человеке, его судьбе, борении чувств (по сути, pro et contra) обрело свои способы анализа и текстуальной репрезентации. Особое значение в процессе генезиса экзистенциального сознания Достоевского имеет литература двух направлений, предельно близких писателю по духовным и мировоззренческим смыслам <...> — сентиментализма и романтизма<sup>108</sup>. Примечательно, что в интерпретации некоторых исследователей романтизм в каком-то смысле занимает место реализма, как более значимое в формировании духовного уровня русской литературы направление: «Одной из главных тем романтического понимания человека оказалось убеждение в существенном духовном неравенстве людей, проистекающем из того, что люди могут достичь разного уровня развития их общей человеческой сущности. Романтизм именно в такого рода вопросах, касающихся бесконечной духовной сущности человека, оказывается более пронизательным, чем поверхностный реализм»<sup>109</sup>.

Не уходя в анализ приведенных цитат, можно констатировать, что вектор исследований сместился с интерпретации романтизма как литературного или социально-политического явления на рассмотрение его как проявления духовной жизни общества. Однако данное смещение никак нельзя назвать чем-то по-настоящему новым. Так в работе 1914 года «Немецкий романтизм и современная мистика» В.М. Жирмунский обращает особое внимание на то, что для романтиков их деятельность, будь то искусство, философия или просто быт, была в первую очередь духовной практикой: «<...> глубоко неправы те, кто, по примеру Геттенера, рассматривают романтизм, как чисто литературное направление, развившееся из принципа свободы творческого субъекта в искусстве <...> Литературное новаторство было только результатом глубокого перелома в душевных переживаниях»; «Мы знаем в истории романтизма такой момент, когда жизненная задача, жизненный призыв оказался столь сильным,

---

<sup>108</sup> Кошечко А.Н. Ценностные парадигмы сентиментализма и романтизма в генезисе экзистенциального сознания Достоевского: к вопросу о становлении метода // Вестник ТГПУ. 2014. № 7 (148). С. 150.

<sup>109</sup> Евлампиев И.И., Ли Сяоюй. Преломление романтической идеи «высшей личности» в раннем мировоззрении Ф. Достоевского // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. Т. 21. Вып. 2. С. 322–332.

что даже наступил отказ от поэтического творчества, возврат к борьбе в житейской сфере за новый жизненный идеал»<sup>110</sup>.

История совершила очередной виток и вновь приблизилась к тому, о чем размышляли исследователи в начале прошлого века. Подобная цикличность человеческой мысли отмечалась не раз. Так, К.А. Баршт в работе «Постструктурализм в свете открытия А. Потебни (замечки о ракурсах филологического бытия)» говорит о постоянной смене исследовательских базовых положений в науке о литературе с формально-логических на онтологические: «Складывается впечатление, что в литературоведении, как и в истории литературы, может возникнуть ситуация “вечного возвращения”. С устойчивой регулярностью повторяется, по крайней мере, одна история: вера в безграничные возможности формальной логики заводит исследователя в тупик, из которого единственный выход — к смыслу литературного произведения, за которым просвечивает смысл Вселенной (Логос), затем приходит сомнение в этом Смысле (или даже в самой возможности его существования), происходит обратное движение от цельного и единого к кажущемуся таким реальным дискретному и детерминированному (лишенному системы Хаосу), и опять, снова, по тому же кругу. Систематическое оказывается синонимом ложного и полярным реальному. Терминологическое оформление этого сюжета литературоведческой эстетики в разные времена выглядело по-разному: “Пушкин/сапоги”, “символ”/“реальность”, “чистое искусство”/“утилитаризм”, “эстетика прекрасного”/“эстетика безобразного”, формирование целого ряда нормативных эстетик (классицизм, соцреализм), тотальный Смысл (Бог-Слово)/изоморфная безжизненная “материя” и пр.»<sup>111</sup>. Цитируемая работа входит в коллективный труд «Литературоведение как проблема», в котором отчасти отражен процесс возвращения научного знания к пониманию недостаточности дискретного, формального подхода, при котором, например,

---

<sup>110</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Новое время, 1914. С. 14.

<sup>111</sup> Баршт К.А. Постструктурализм в свете открытия А. Потебни (замечки о ракурсах филологического бытия) // Литературоведение как проблема. М.: Наследие, 2001. С. 347.

романтизм может быть рассмотрен сугубо как литературный метод вне коренного, определяющего его суть, духовного слоя. Т.А. Касаткина, главный редактор труда, пишет о наличествующей непростой ситуации в гуманитарной сфере, когда требования соответствия общим стандартам «научности», слышавшиеся весь XX век, привели к ее абсолютному доминированию и, как следствие, полному отторжению религиозного способа мышления о мире. Исследовательница обращает внимание на характерные моменты такого способа мышления, отличающие его от «научного»: «повышенная» концептуальность и «всеохватность» этой концептуальности, «которая, даже будучи высказана частично и по поводу частности, очевидно, предполагает присутствующую за кадром целостность мирозерцания не в смысле последовательности мышления только, но и в смысле онтологичности мировосприятия»<sup>112</sup>. Таким образом, многие явления культуры вне этой всеохватности, подразумевающей включение духовного уровня как базового, могут остаться не только непонятыми, но и попросту незамеченными.

Примечательно, что схожие проблемы занимали до революции и В.М. Жирмунского — свою работу он начинает следующими словами: «Бывают эпохи в истории человеческой жизни, когда люди добровольно ограничивают душу свою видимым, слышимым и осязаемым. Тогда мысль не находит себе выхода среди конечных предметов и их причинных отношений, и весь мир как будто переносится на плоскость, теряет свою глубину, свой сокровенный смысл. Но в иные годы живое поэтическое чувство возвращается снова; тогда мир кажется близким и знакомым, и все-таки таинственным; за всем конечным чувствуется бесконечное, и только еще дороже становится теперь конечное, как содержащее в себе божественный дух»<sup>113</sup>. Исследователь отмечает цикличность исторического процесса, но речь уже идет не о смене методов исследования, а о глобальных культурных периодах человечества. Романтизм, по мнению

---

<sup>112</sup> Касаткина Т.А. О литературоведении, научности и религиозном мышлении // Литературоведение как проблема. М.: Наследие, 2001. С. 463.

<sup>113</sup> Жирмунский В.М. Указ. соч. С. 7.

Жирмунского, оказывается точкой, в которой человечество вновь начало ощущать реальность присутствия Божественного мира даже в материи мира этого. Целью своей работы исследователь полагает показать, что «романтизм является своеобразной <...> свойственной веку, формой развития мистического сознания»<sup>114</sup>. Под мистическим сознанием он понимает «живое, положительное чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном»<sup>115</sup>.

Предложенное понимание сути романтизма, оказывается неостребованным на протяжении почти всего XX века, однако, в настоящее время оно стремительно возвращается — современный исследователь М. Вайскопф прямо позиционирует себя как последователя концепции Жирмунского: «<...> глубинные литературоведческие проблемы не решаются средствами самой филологии они требуют иного понятийного аппарата. На пороге XIX в. романтический теолог Шлейермахер отождествил само влечение к бесконечности с религиозностью; через столетие к тому же выводу пришел Уильям Джеймс. В своей блестящей книге о раннем немецком романтизме и мистике (1914) Жирмунский определил мистическое чувство “как живое чувство присутствия бесконечного в конечном”. Я лишь следую этому мнению. Русский романтизм и в самом деле интерпретируется здесь как религиозное или, скорее, псевдорелигиозное движение; но оно выражает себя не в гомилетике (хотя нередко прибегает к ее содействию), а преимущественно другими, гораздо более динамичными и многообразными средствами»<sup>116</sup>.

Вайскопф говорит о необходимости отказа от чисто филологических средств (хотя вернее сказать — литературоведческих средств), как не адекватных изучаемому явлению, в пользу иного понятийного аппарата, включающего в себя возможность религиозного мышления о мире. Это необходимо, если мы хотим по-настоящему понять эпоху, в которую формировался молодой Достоевский. Так, известное нам романтическое

---

<sup>114</sup> Там же. С. 10.

<sup>115</sup> Там же. С. 7.

<sup>116</sup> *Вайскопф М.Я.* Указ. соч. С. 10.

искусство есть попытка выразить в образах и формах переживаемый духовный опыт. Уровень, на котором романтики ставили и решали жизненные задачи, никогда не был ограничен насущной действительностью, он всегда включал в себя область духа.

## ***1.2. Течения духовной жизни общества, созвучные мировоззрению Достоевского***

Попробуем хотя бы отчасти рассмотреть, из чего складывалась и как формировалась духовная жизнь общества в России в период взросления Ф.М. Достоевского. Обратимся к работе протоирея Георгия Флоровского «Пути русского богословия» (1937), в которой автор прослеживает духовный путь России с момента принятия ею христианства. Однако начнем обзор не с начала XIX века, а со второй половины XVIII, именно в этот период Флоровский фиксирует первые предпосылки формирования будущего русского романтизма<sup>117</sup>. Философ полагает, что состояние, в котором оказалась духовная жизнь общества в середине XVIII столетия, было следствием петровских реформ, которые, по его мнению, произвели эффект окостенения в религиозной жизни страны. Только во второй половине XVIII века начало осуществляться духовное пробуждение общества, причем проводниками этого пробуждения оказались появившиеся в то время масонские ложи («В масонстве русская душа возвращается к себе из Петербургского инобытия и рассеяния». «К концу семидесятых годов масонское движение охватывает почти что весь тогдашний культурный слой...»<sup>118</sup>).

---

<sup>117</sup> В данном параграфе мы обращаемся в первую очередь к работам двух исследователей истории духовных течений культурной жизни России (Прот. Георгию Флоровскому и М.Я. Вайскопфу), так как к данной теме мы обращаемся не для проведения подробного анализа, а лишь для беглого уяснения контекста. Выбранные исследователи, хоть и создавали свои работы с разницей почти в век, отмечают важные для нашего исследования ключевые идейные моменты. Однако специальных исследований на данную тему гораздо больше, они могут отличаться как методологией, так и высказываемыми в них мнениями о причинах и следствиях духовных изменений в обществе XVII–XIX веков (см., например, работы А.И. Серкова, Е. Кузьмишина и т. д.).

<sup>118</sup> Прот. Георгий Флоровский. Пути русского богословия / предисл. Н. Лосского. М.: Институт Русской цивилизации, 2009. 848 с. URL:



Вайскопф разъясняет причины массового появления масонских обществ в тот период: «В 1762 г. вышел знаменитый Манифест о вольности дворянства. Освободившись от принудительной государственной службы, дворянство начало обретать чувство собственного достоинства и собственной значимости, а вместе с досугом — и новые культурные запросы. Напомним, что облекались они в формы сентиментализма, пришедшего с Запада одновременно с масонством»<sup>119</sup>.

Флоровский обращает внимание на строжайшую дисциплину братьев не только внешнюю, но и внутреннюю. Именно эта дисциплина, по мнению автора, воспитала новый тип человека, который раскрылся в следующую «романтическую» эпоху. Флоровский настойчиво повторяет, что масонство с его учением, с его метафизикой было предвосхищением романтизма: «...сейчас уже бесспорно, что у романтизма были “окультурные истоки...”»<sup>120</sup>. Автор выделяет несколько противоречивых моментов в мировосприятии, формировавшемся в масонских обществах, которые он соотносит с романтизмом. С одной стороны, «живое чувство мировой гармонии или всеединства, мудрость земли, мистическое восприятие природы» и «острое антропоцентрическое самочувствие», эти ощущения в совокупности воплощаются в уверенности, что «натура есть дом Божий, где живет сам Бог», то есть — в то самое мистическое чувство романтиков, о котором писал Жирмунский. С другой стороны, возникает ощущение, что мир истончается, превращаясь в тень: «Догматически масонство означало, в сущности, возрождение платонизированного гностицизма <...> основным было здесь понятие падения, — “искорка света”, плененная во тьме <...> Весь мир представляется поврежденным и больным <...> Отсюда жажда исцеления (и исцеления космического). Этой жаждой, прежде всего, и возбуждается

---

[https://azbyka.ru/otechnik/Georgij\\_Florovskij/puti-russkogo-bogoslovija/](https://azbyka.ru/otechnik/Georgij_Florovskij/puti-russkogo-bogoslovija/) (дата обращения 14.05.2021).

<sup>119</sup> Вайскопф М.Я. Указ. соч. С. 19.

<sup>120</sup> Прот. Георгий Флоровский. Указ. соч.

“искание ключа к таинствам природы...”<sup>121</sup>»<sup>122</sup>. Вайскопф подтверждает интуиции Флоровского о связи приведенных идей и будущего романтизма: «В этом точном и лаконичном изложении бросаются в глаза два резко контрастных понимания “природы”, сглаженные плавностью передачи: первое видит в ней благодатный “дом Божий”, радушно открытый для человека, а второе, гностическое, трактует ее как царство тьмы, в которой заточен падший дух. Тем же расхождением предопределялись и последующие метафизические метания русского романтизма. “Миром Божьим” можно было умиляться; но можно было и стремиться к его “исцелению”; и, наконец, для плененного духа оставался третий путь — бегство на потустороннюю родину. Все эти, зачастую весьма противоречиво переплетавшиеся, возможности были сопряжены с новым пониманием личности — “искорки света”, ставшей для романтика отсветом самого Божества»<sup>123</sup>. Таким образом, эпоха романтизма включает в себя широчайшую и хитросплетенную палитру мироощущений от пессимистичного гностицизма до восторга от одухотворенности всего мира.

В начала XIX века, по мнению богослова, еще больше усилилось всеобщее ощущение близости иного мира, спровоцированное военными действиями в Европе и отечественной войной, которые трактовались в апокалиптическом ключе. После 1812 года с особым размахом возобновляется издательская деятельность масонских лож, крайне популярны работы И.Г. Юнга-Штиллинга и К. Эккартсгаузена. Помимо приведенных Флоровским причин взрыва интереса к мистическим текстам Вайскопф отмечает тотальную неудовлетворенность светского образованного общества предлагаемой церковью косной обрядностью — в поисках живой религии многие обращаются к мистическим движениям. Исследователь отмечает, что люди не отрицали церковь как таковую, но лишь стремились восполнить утерянное живое богообщение. Авторы книги «“Небесная наука”»: западная алхимия и

---

<sup>121</sup> Речь идет об известной работе Карла Эккартсгаузена «Ключ к таинствам Природы».

<sup>122</sup> Прот. Георгий Флоровский. Указ. соч.

<sup>123</sup> Вайскопф М.Я. Указ. соч. С. 19.

российское розенкрейцерство в XVII–XIX вв.» полагают, что связывать общее ощущение потери живой жизни православия только с кризисом традиционной конфессиональной религиозности было бы слишком однобоко, дело, по их мнению, в первую очередь в недостаточно глубоком знакомстве русского дворянства с «наследием православной традиции». Те черты, которые отсутствовали в традиционной церкви, они находили в доступном на тот момент мистицизме, именно поэтому «адепты тайного знания в большинстве своем рассматривали свои организации скорее как дополнения к традиционному православию. Более того, в той или иной степени они были даже церковными людьми, которых лишь отчасти не удовлетворяло православное богословие»<sup>124</sup>.

В следующее третье десятилетие XIX века Флоровский отмечает глубинную смену состояния людей, им как будто стало «как-то неуютно, точно [они] не на месте», вся эпоха встала «под знаком какого-то беспокойства, какого-то крайнего возбуждения». Автор уверен, что такое глубинное беспокойство невозможно объяснить тяжелыми социально-политическими обстоятельствами, также недостаточным будет сослаться на всеобщее подражание западному романтизму. В качестве объяснения Флоровский приводит слова Достоевского о том, что это была эпоха «*в первый раз сознательно на себя взглянувшая*» и то, что зачастую представляется как поверхностное подражание западу, по сути было полноценным проживанием собственного опыта.

Приведенная цитата Достоевского взята из статьи «Книжность и грамотность», она относится к описанию на примере Онегина нового русского типа, которым перестали владеть прежние многовековые убеждения, и он смотрит на себя в растерянности: «...он не будет никогда прежним человеком, легкомысленным, не сознающим себя и наивным; но он ничего и не разрешит, не определит своих верований: он будет только страдать. Это первый страдалец

---

<sup>124</sup> Халтурин Ю.Л., Кучурин В.В, Родиченко Ю.Ф. «Небесная наука»: западная алхимия и российское розенкрейцерство в XVII–XIX вв. СПб: РХГА, 2015. С. 61.

русской сознательной жизни» (11, 95). Характерной чертой того времени Флоровский называет философское пробуждение умов: «Философская рефлексия становится неодолимой страстью», «все говорили, обсуждали философские вопросы жизни, все кипело и бурлило и может тогда еще не выливалось в материальные формы, но это стало прививкой для будущей русской литературы и философии»<sup>125</sup>.

Однако полностью игнорировать влияние «тяжелых социально-политических обстоятельств» на духовную жизнь 1830–1840-х годов нельзя. Так, авторы «Небесной науки...» отмечают, что в это время «эзотерические учения как будто бы уходят в исторический архив»<sup>126</sup>, связано это с рядом государственных решений, приведших в 1822 году к официальному запрету деятельности масонских лож. Николаевское правление еще более сузило пространство свободы для общественно-политической и религиозной внедогматической деятельности. Однако это только способствовало развитию гностического мировидения, при котором материальный мир ощущается тюрьмой духа.

Важно отметить, что в этот же исторический период как специальное философское направление складывается позитивизм. Подготовленный эпохой Просвещения XVIII века оформился он к середине XIX — в 1844 году О. Конт публикует свою работу «Дух позитивной философии». Примечательно, что направленность мысли, приведшая к появлению романтизма, выкристаллизовывалась во многом как противодействие мысли рациональной, воплотившейся в позитивистском мировоззрении<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Прот. Георгий Флоровский. Указ. соч.

<sup>126</sup> Халтурин Ю.Л., Кучурин В.В, Родиченко Ю.Ф. Указ. соч. С. 114.

<sup>127</sup> Истоки расхождения двух направлений, по мнению Р. Тарнаса, можно отыскать в эпохе Возрождения: «Сложнейшая мировоззренческая система эпохи Возрождения породила два совершенно различных культурных течения, направления, темперамента, или два подхода к человеческому существованию, которым суждено было в дальнейшем определять особенности западного мышления. Одно, заявившее о себе во время Научной Революции и Просвещения, делало упор на рациональность, эмпирическую науку и скептический секуляризм. Второе, выступившее его дополнением и полярной противоположностью, уходило корнями и в Ренессанс, и в классическую греко-римскую культуру (а также в Реформацию) и стремилось выразить как раз те стороны человеческого опыта, которые

Итак, внутреннее ощущение несправности мира, ставшего жесткой оболочкой для духа, усугубляющееся внешними историческими событиями, было не только глубоко прочувствованно Достоевским, но и стало темой его постоянной рефлексии. Впервые мы узнаем об этом из его письма брату Михаилу 1838 года. Ниже мы рассмотрим это и другие письма, в которых он размышляет о человеческой природе и ее соотношении с духовным Божественным миром, а также покажем, как описанные в них образы были представлены в философско-мистической литературе того времени, на примере работы К. Эккертсгаузена «Облако над святилищем». Затем обратимся к некоторым текстам значимых, в особенности для раннего творчества Достоевского, писателей: О. де Бальзаку и Э.Т.А. Гофману, в чьих произведениях присутствуют образы, сформированные в том же духовном контексте.

### ***1.3. Письма брату М.М. Достоевскому 1830-х годов: формирование базовой духовной идеи раннего творчества***

Вот цитата из письма, в которой молодой Достоевский впервые старается описать брату свое мироощущение, напомним, что автору этих строк 16 лет: «Правда, я ленив, очень ленив. Но что же делать, когда мне осталось одно в мире: делать непрерывный кейф! Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противузаконное дитя человек;

---

замалчивались или отвергались просветительским духом воинствующего рационализма. Впервые явственно проявившись у Руссо, а затем у Гете, Шиллера, Гердера и в движении немецких романтиков, это течение в западном сознании в полный голос заявило о себе в конце XVIII — начале XIX века и с тех пор постоянно оставалось могущественной силой в западной культуре и западном сознании — начиная с Блейка, Вордсворта, Кольриджа, Гёльдерлина, Шеллинга, Шлейермахера, братьев Шлегелей, мадам де Сталь, Шелли, Китса, Байрона, Гюго, Пушкина, Карлейля, Эмерсона, Торо, Уитмена и далее, в разнообразных обличьях, которые она принимала затем у их многочисленных потомков, иногда идя вразрез с основным потоком культуры, а иногда сливаясь с ним, — вплоть до нынешнего дня» (Тарнас Р. История западного мышления. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. URL: <http://psylib.org.ua/books/tarna01/> (дата обращения: 14.05.2021)).

закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!

Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностью, знать и быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтоб не растерзать себя» (28<sub>1</sub>, 50).

Несмотря на яркую эмоциональную окраску текста, нам представлено «математически» стройное описание устройства человека и мира, в котором он пребывает. Достоевский начинает с рассуждения об искаженном составе человеческой души, которая представляет собой, по мнению юноши, соединение двух антагонистических элементов: земного и небесного. Такое соединение в человеке противозаконно, так как нарушает «закон духовной природы» — вмешательство земного элемента искажает небесный, нарушая его природу. Достоевский описывает механику этого процесса: духовная составляющая «отуманивается» «грешной мыслью». Можно предположить, что, по идее Достоевского, «грешная мысль» как бы создает мнимый мир, в который увлекается небесная часть. Данное предположение базируется на фразе о постороннем лице, не разделяющем такую мысль. Лицо не разделяет мысли, поэтому не поддается иллюзии, вследствие чего та развеивается, и созданная картина «существовать не может». «Грешная мысль» не может созидать настоящий мир, подобный Божественному, но лишь его видимость. «Посторонним лицом» Достоевский, по-видимому, называет людей, сумевших распознать действие «грешной мысли», не поддавшихся одурманиванию; перед

ними мнимый мир предстает жесткими оболочками, а не иллюзией полноценного мира. Постороннее лицо — это тот, кто может смотреть на иллюзорный мир, не будучи его частью. Последствием действия грешной мысли является то, что «изящная духовность» превращается в «сатиру». Будучи одурманенной, духовная составляющая становится труднодоступна для адекватного своей природе восприятия, она видится насмешкой над самой собой. Таким образом, человек оказывается отделен не только от вечности, но и от духа внутри себя. Однако если человек не полностью поддался иллюзии, если его дух хоть немного развит то, он не может не чувствовать свою принципиальную несродность окружающей действительности, отсюда и «романтическая» тоска по иному миру.

Из приведенного описания видно, что Достоевский на тот момент не видел для себя благополучного исхода из мрака окружающей его реальности — только волевой взрыв оболочки, на который человек едва ли способен, мог переломить положение вещей. Скорее всего под волевым взрывом подразумевалось самоубийство, то есть перелом ситуации был возможен только в случае радикального выхода из нее. Спустя недолгое время Достоевский смягчает свои пессимистические воззрения — в ранних текстах он будет выкристаллизовывать иной путь преодоления жесткой оболочки.

Т.А. Касаткина в лекции «Достоевский о смысле жизни и назначении человека»<sup>128</sup>, комментируя эту же цитату, поясняет, что Достоевский, будучи сам устремлен к духу и главенству духовной жизни, сталкивается с тем, что везде в мире видит одну только оболочку. Пропорции мира нарушены, и доступ к внутреннему, духу, содержанию перекрыт. Материя, предполагаемая как оболочка для духа, место его присутствия, захватывает все пространство, сужая и искажая перспективу человеческого бытия. Исследовательница сравнивает такое видение мира с современной нам системой науки, позитивистской

---

<sup>128</sup> Касаткина Т.А. «Достоевский о смысле жизни и назначении человека». Лекция. Международный Симпозиум «Извечные вопросы русской литературы». Донецк, 2020. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=MSmcoPA\\_1Fg](https://www.youtube.com/watch?v=MSmcoPA_1Fg) (дата обращения: 14.05.2021).

системой, которая в то время как раз набирала силу. Т.А. Касаткина также отмечает эволюцию взгляда Достоевского на свойства жесткой оболочки. Исследовательница объясняет, что, если кора мира ощущается непроницаемой и не преображаемой, тогда мы говорим о гностическом способе видеть мир, возникает идея борьбы духа с материей, мир превращается в тюрьму для духа. Такую оболочку можно только взорвать, как и предполагал юный Достоевский. Можно же напротив рассматривать две составляющие мира — дух и материю — как единое в разных агрегатных состояниях<sup>129</sup>. В этом случае становится возможна динамика в их соотношениях. Возникает задача найти путь преодоления косности материи, но не через радикальное уничтожение, а через преображение, через спасительную работу одухотворения материи в рамках земного бытия. Однако в этом случае появляется опасность и обратного движения — окостенение духа. Данные стратегии духовной жизни человека станут темами ранних произведений Достоевского.

Примечательно, что, несмотря на легко узнаваемые в приведенной цитате гностические мотивы, Достоевский не дает никаких отсылок к реально существующим религиозным системам или конкретным авторам, хотя, как было показано выше, они в качестве общего знания могли присутствовать в масонской метафизике, а затем и романтической.

Для формирования более объемного понимания того, как мировидение молодого Достоевского было встроено в философско-мистическую мысль эпохи, обратимся к труду К. Эккартсгаузена «Облако над святилищем», в котором тот использует схожие образы для описания устройства человека и мира, а также формулирует жизненные задачи человека и предлагает

---

<sup>129</sup> См. текст Ф.М. Достоевского 1864 года «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?»: «Учение материалистов — всеобщая косность и механизм вещества, значит, смерть. Учение истинной философии — уничтожение косности, то есть мысль, то есть центр и Синтез вселенной и наружной формы ее — вещества, то есть Бог, то есть жизнь бесконечная» (20, 175).



поэтапный путь возможного духовного, а затем и физического его преобразования.

Обращение к этому автору мотивировано не только схожестью образов, но и тем влиянием, которое он оказывал на умы интеллектуальной элиты начала XIX века. Его труды были столь востребованы, что упоминались в художественных текстах, как общее знание. Почтмейстер в гоголевских «Мертвых душах» зачитывается «Ключом к тайнствам натуры», а героиня Л.Н. Толстого в «Войне и мире» так пишет об этом авторе: «Прочитайте мистическую книгу, которую я вам посылаю; она имеет у нас огромный успех. Хотя в ней есть вещи, которые трудно понять слабому уму человеческому, но это превосходная книга; чтение ее успокоивает и возвышает душу»<sup>130</sup>. И.В. Лопухин, известный деятель русского масонства, назвал Эккартсгаузена одним из «величайших светил божественного просвещения»<sup>131</sup>. Современный исследователь М. Вайскопф полагает его «одним из наиболее престижных теософских писателей»<sup>132</sup>.

Итак, Эккартсгаузен в «Облаке над святилищем» рассказывает о существовании двух миров: временном, земном и вечном, божественном. Человек, в свою очередь, также является двусоставным существом. В нем находятся два вида органов чувств: к первому относятся обычные органы чувств (осязание, обоняние, зрение и т. д.), а также рациональный ум, они связаны с временным материальным миром, ко второму виду относится так называемое чувствилище, которое в потенции позволяет соприкоснуться с вечным духовным миром. «Сие внутреннее чувство Духочеловека, сие чувствилище метафизического мира, к сожалению, неизвестно еще сущим вне сего мира, есть тайна царствия Божия»<sup>133</sup>. Эккартсгаузен разъясняет, почему духовный орган не активизирован в человеке: «...сие внутреннее чувствилище

---

<sup>130</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. Минск: Народная Асвета. 1976. Тома I–II. С. 92.

<sup>131</sup> Цит по: Пахомов С.В. Теософия Карла Эккартсгаузена // Карл Эккартсгаузен. Ключи к тайнствам природы / предисл., сост., словарь имен С.В. Пахомова. СПб: Азбука; Петербургское Востоковедение, 2001. С. 9.

<sup>132</sup> Вайскопф М.Я. Указ. соч. С. 88.

<sup>133</sup> Эккартсгаузен. К. Облако над святилищем. СПб.: Императорская тип., 1804. С. 10.

у большей части людей заперто <...> Заключенность сего есть необходимое следствие очувствившегося падением человека; грубая материя, заключающая сие внутреннее чувствилище, есть чешуя, покрывающая внутреннее око, и делающая наружное око неспособным зреть мир духовный. Сия же самая материя запирает и внутреннее наше ухо, дабы мы не слышали гласов метафизического мира, и притупляет внутренний наш язык, дабы мы не произносили сильных слов духа, которых некогда мы изрекали и через которых мы повелевали внешнею натурою и стихиями»<sup>134</sup>. Явно прослеживается сходство рисуемых Эккартсгаузеном и Достоевским картин мироустройства. В человеке присутствует нечто сродное иному, духовному, миру, но, как и иной мир, внутренняя духовность практически недоступна для него. Похожа и причина недоступности — чешуя, покрывающая внутреннее око и одновременно отделяющая небесный мир.

Цель человека, по Эккартсгаузену, — преодолеть жесткую оболочку, разбудить чувствилище, восстановить, пользуясь формулировкой Достоевского, нарушенный «закон духовной природы» и утраченное единство с божественным миром: «Сия кора может в каждом человеке, более или менее, быть совлечена; и чрез то дух получает более свободы, и следовательно более дознания о сверхчувственном, к коему он подходит»<sup>135</sup>, «Высочайшая цель Религии есть внутреннее соединение человека с Богом, которое и здесь ещё возможно, но не иначе как посредством раскрытия внутреннего духовного нашего чувствилища, творящего отверстие сердце наше удобным к принятию Бога»<sup>136</sup>. Пробуждение чувствилища оказывается тесно связано с раскрытием сердца человека. Сердце становится «зримым» воплощением чувствилища.

Познание мира сердцем противопоставляется познанию мира посредством разума. По мнению Эккартсгаузена, квинтэссенция ужаса материального мира в тот исторический период заключалась в главенстве

---

<sup>134</sup> Там же. С. 12.

<sup>135</sup> Там же. С. 15.

<sup>136</sup> Там же. С. 23.

«мнимого» человеческого разума. Когда человечеству показалось, что все постижимо умом, что все возможно вписать в рациональную схему, оно на самом деле только дальше отошло от «света истины»: «Человеки, обезумленные мнимым своим натуральным разумом! Откуда взяли вы свет, которым других просветить хотите? Не все ли понятия ваши заимствованы от чувственности, которая не доставляет истины, а только явления её? Всё *познавательное* во времени и пространстве не есть ли *относительное*? Всё, что мы назвать можем истиною, не есть ли истина относительная? Совершенной истины не в сфере явлений искать надлежит. Итак, натуральный ваш разум имеет не существо, а только вид истины и света»<sup>137</sup>.

Это высказывание о создаваемой рациональным умом видимости истины можно сопоставить с суждением Достоевского о «грешной мысли», «отуманивающей» дух и созидающей мнимый мир. Такая мысль есть производная рационального ума, отвергшего возможность иного бытия, то есть само существование духа, и возомнившего себя единственным средством познания. Однако его познанию доступен лишь материальный мир, та самая оболочка без наполнения. Истинное же познание мира в его полноте открывается человеку через сердце. Тему сердца как органа истинного познания, в противовес рациональному уму, Достоевский затрагивает в еще одном письме брату, написанном через пару месяцев после предыдущего: «Друг мой! Ты философствуешь как поэт. И как не ровно выдерживает душа градус вдохновенья, так не равна, не верна и твоя философия. Чтоб больше *знать*, надо меньше *чувствовать*, и обратно, правило опрометчивое, бред сердца. Что ты хочешь сказать словом *знать*? Познать природу, душу, Бога, любовь... Это познается сердцем, а не умом. Ежели бы мы были духи, мы бы жили, носились в сфере той мысли, над которою носится душа наша, когда хочет разгадать ее. Мы же прах, люди должны разгадывать, но не могут обнять вдруг мысль. Проводник мысли сквозь брентную оболочку в состав души есть ум. Ум — способность материальная... душа же, или дух, живет мыслию,

---

<sup>137</sup> Там же. С. 10.

которую нашептывает ей сердце... Мысль зарождается в душе. Ум — орудие, машина, движимая огнем душевным... Притом (2-я статья) ум человека, увлекшись в область знаний, действует независимо от *чувства*, след<овательно>, от *сердца*. Ежели же цель познания будет любовь и природа, тут открывается чистое поле *сердцу*... Не стану с тобой спорить, но скажу, что не согласен в мненье о поэзии и философии... Философию не надо полагать простой математической задачей, где неизвестное — природа <...> чтобы вывести верный результат из этой разнообразной кучи, надобно подвести его под математическую формулу. Вот правила нынешней философии...» (28<sub>1</sub>, 53–54).

В этом фрагменте Достоевский говорит о том, что существует истинная мысль, принадлежащая духовной сфере. Наша душа может ощутить ее и принять в себя, когда помышляет об этой области бытия. В человеческое осознание эта мысль приходит через материальный ум. Если ум действует сообразно с сердцем, местом души, то мы стремимся познавать любовь, природу, Бога. Если же ум отделяется от сердца и начинает действовать согласно своему базовому устройству, а именно «машинному» механицизму, то все явления жизни превращаются в мертвую схему, математическую формулу. Именно поэтому Достоевский говорит о **грешной** мысли — изначальная мысль духовна, но захваченная материальным умом и оторванная от сердца, она искажается и перестает служить своей цели — познания Божественного мира, вместо этого ум с ее помощью начинает создавать мнимый мир, который и становится объектом его познания.

Оппозиция познания через ум или сердце будет ярко присутствовать в европейской культуре рубежа XVIII и XIX веков, как и связанная с ней тема преодоления жесткой оболочки материального мира. Обратимся к авторам, которых упоминает будущий писатель в том же письме, в котором описывает свое пессимистичное мировоззрение. Так, Достоевский пишет брату о необычном прожекте: «сделаться сумасшедшим», чтобы люди бесились, лечили, делали умным, затем без абзаца он вспоминает героя мистического

рассказа Гофмана «Магнетизер» — Альбана, целителя, излечивающего своих пациентов посредством влияния на их сны. Картина мира Альбана и его последователя Отмара очевидно созвучна мировидению молодого Достоевского и имеет гностическую направленность (подробно о роли гностицизма в раннем творчестве Достоевского см. четвертый параграф второго раздела третьей главы). Примечательна роль сна в структуре их мировоззрения. Рассказ начинается с упоминания поговорки «сны пены полны», смысл которой для большинства героев абсолютно прозрачен — снам не стоит доверять, они как пена непрочны и быстро исчезают. Однако Отман замечает, что фраза, став расхожим изречением «материалистов, которые готовы самые поразительные вещи объявить совершенно естественными», раскрывает одно из удивительнейших явлений человеческой жизни. Он старается объяснить собеседникам, о чем на самом деле идет речь в этой поговорке «...это, разумеется, пена искрящегося, шипучего шампанского, которое и ты порой не гнушаешься пригубить, хотя обычно, как то и подобает девице, с презрением отвергаешь все прочие вина. Взгляни же на тысячи крошечных пузырьков, которые, искрясь, поднимаются в бокале и пенятся на поверхности: это духи, нетерпеливо рвущиеся из земных пут; так проявляет себя в пене высшее духовное начало, которое, освободившись от гнета всего материального, радостно сливается в далеких всем нам предуготованных небесных сферах с родственным ему высшим духом. А посему и из пены может родиться сновидение, в котором, покуда сон сковывает нашу внешнюю жизнь, пробуждается более возвышенная внутренняя жизнь, и тогда мы не просто предугадываем, но и познаем явления обычно сокрытого от нас мира духов и даже воспаряем над временем и пространством»<sup>138</sup>.

Сон «отключает» влияние материи, что позволяет духовной части человеческого существа действовать свободно, вспомнить о своей истинной родине. Сон как напоминание об истинной природе человеческой души —

---

<sup>138</sup> Гофман Э.Т.А. Магнетизер. URL: [http://lib.ru/GOFMAN/r\\_magnetizer.txt](http://lib.ru/GOFMAN/r_magnetizer.txt) (дата обращения: 14.05.2021).

мотив многих мистических художественных текстов. Достоевским эта тема также была глубоко осмыслена и нашла отражение в его творчестве (например, сон Ордынова в «Хозяйке»).

Однако именно понимание схожести взглядов на мироустройство, но при этом принципиально иное отношение героя к такой реальности, предложенное Гофманом, вызывает ужас у юного Достоевского: «Ежели ты читал всего Гофмана, то наверно помнишь характер Альбана. Как он тебе нравится? Ужасно видеть человека, у которого во власти непостижимое, человека, который не знает, что делать ему, играет игрушкой, которая есть — Бог!» (28<sub>1</sub>, 51). Действительно Альбан, раскрывая тайну «работы с пациентами», предполагающую, казалось бы, использование лишь свойств физического явления магнетизма, говорит о скрытой деятельности адептов «незримой церкви». «Не наивно ли полагать, будто природа подарила нам чудесный талисман, позволяющий царить в мире духов, лишь затем, чтобы мы могли исцелять зубную боль, мигрень и тому подобное? Нет, безусловное господство над высшим духовным принципом жизни — вот к чему мы стремимся, все глубже постигая волшебную силу талисмана. Сжимаясь под действием его чар, покоренное духовное начало должно вливаться в нас, чтобы только нас питать своей силой! Фокус, в котором сливаются воедино все духовные начала, — это Бог!»<sup>139</sup>. Получив власть над душами спящих, адепты «тайной церкви» подчиняют себе их духовные силы, так как подобное «стремление к господству — это стремление к божеству, и чем сильнее твое ощущение власти, тем большее блаженство ты испытываешь»<sup>140</sup>. Действия Альбана есть действия «постороннего лица», прозревшего настоящее положение вещей в мире, вышедшего за пределы иллюзии и решившего не просто получить свою выгоду, но более того — встать на место Бога. Как София в гностическом мифе, обманутая ложным светом, направилась не вверх к истинному Богу, а вниз, так и дух человека, благодаря действиям Альбана, путается и вместо Бога

---

<sup>139</sup> Гофман Э.Т.А. Указ. соч.

<sup>140</sup> Там же.

направляется к магнетизеру. В гностической традиции подобная ошибка зона привела к появлению нашего искаженного мира. Действия магнетизера лишают дух возможности преодоления косной оболочки, оставляя его вечно поработанным. Можно предположить, что даже возможность выйти за пределы косной оболочки через взрыв воли оказывается для таких душ потеряна, что для юного Достоевского представлялось самой страшной утратой.

В том же письме упоминается еще один автор — О. де Бальзак. Сейчас мы обратимся к его роману «Серафита» (1834), который был создан сразу после «Евгении Гранде» (1833), перевод которой стал первой опубликованной работой молодого Достоевского. Помимо близости времени создания «Серафиты» к важному для Достоевского тексту Бальзака, она оказывается связана с рассмотренной ранее работой Эккертсгаузена. Одна из глав французского романа носит название «Les nuées du sanctuaire» (которое в, видимо, единственном русском переводе<sup>141</sup> звучит как «тучи над святилищем», более точный вариант — «облака святилища»), что почти точно совпадает с названием труда немецкого философа «Облако над святилищем». Таким образом, мы можем определить образ святилища, закрытого облаками, как символ, нагруженный неким общим смыслом, в духовно-философской мысли той эпохи.

Идея сопоставить роман Бальзака и работу немецкого мистика может показаться странной, однако, несмотря на укоренившиеся в российском литературоведении мнение о французском романисте как о представителе реалистического направления, основы его творчества лежат в другой традиции. К.А. Степанян описывает период в творческой биографии Бальзака, когда были созданы «Серафита» и «Евгения Гранде», «как уклонение от предназначенного пути или как важнейший период в его творческой судьбе — увлечение философскими и метафизическими проблемами». Исследователь поясняет, «что

---

<sup>141</sup> Бальзак О де. Серафита. М.: Энигма, 1996. 288 с.

способствовало этому — подаренные матерью писателя из ее библиотеки труды мистиков Сен-Мартена, Сведенборга, Якоба Беме и других, влияние известного тогда критика и переводчика А. де Латуша, встреча в Швейцарии со скульптором Т. Бра, увлекавшимся мистицизмом и оккультизмом»<sup>142</sup>. Увлечение метафизическими и философскими вопросами неизбежно привело Бальзака к необходимости постижения человека в перспективе его духовного преобразования: «Автор “Мистической книги” верил в совершенствование человека, и в то, что заложенные в человеке возможности могут вывести его за грань земного. И перспективы совершенствования он связывал с мистической ипостасью будущего человека в мире духов»<sup>143</sup>.

Достоевский прекрасно чувствовал такую интенцию творчества Бальзака и выразил ее все в том же письме в многократно цитировавшейся исследователями фразе: «Бальзак велик! Его характеры — произведения ума вселенной! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили борением своим такую развязку в душе человека» (28<sub>1</sub>, 51). В этой цитате говорится о том, что то, что мы наблюдаем в настоящее время в душах людей, есть отражение не современных нравов или среды, но воплощение вселенского замысла с многотысячелетней историей. То есть вовсе не зарисовки de la vie quotidienne. Написанная Достоевским в 1838 году, она в точности передает идею, изложенную Бальзаком в предисловии к «Человеческой комедии», написанном в 1842 году (сами произведения были созданы ранее и Достоевский был знаком с ними): «Поняв как следует смысл этой композиции, читатель узнает, что я придаю фактам постоянным, повседневным, скрытым или явленным, событиям личной жизни, их причинам и принципам действия столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов. Неизвестная битва, которая разворачивается в

---

<sup>142</sup> Степанян К.А. Достоевский — переводчик Бальзака: начало формирования «реализма в высшем смысле» // Вопросы литературы. 2018. №3. С. 321.

<sup>143</sup> Решетняк Н.В. «Мистическая книга» Бальзака: от истоков — к художественному воплощению теософских идей: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербургский государственный университет. СПб, 2007. С. 4.



долине Эндры между госпожой Морсоф и страстью (“Лилия в долине”), может быть, столь же велика, как самое блистательное из известных нам сражений. В одном поставлена на карту слава победителя, в другой речь идет о небесах» («En saisissant bien le sens de cette composition, on reconnaîtra que j’accorde aux faits constants, quotidiens, secrets ou patents, aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes autant d’importance que jusqu’alors les historiens en ont attaché aux événements de la vie publique des nations. La bataille inconnue qui se livre dans une vallée de l’Indre entre madame de Mortsauf et la passion est peut-être aussi grande que la plus illustre des batailles connues (Le Lys dans la vallée). Dans celle-ci, la gloire d’un conquérant est en jeu; dans l’autre, il s’agit du ciel»)<sup>144</sup>.

Об этом удивительном проникновении Достоевского в творчество Бальзака писал Бердяев: «Историки литературы и литературные критики, любящие вскрывать разного рода влияния и заимствования, любят указывать на разного рода влияния на Достоевского, особенно в первый период его творчества. Говорят о влиянии В. Гюго, Жорж Занд, Диккенса, отчасти Гофмана. Но настоящее родство у Достоевского есть только с одним из самых великих западных писателей — с Бальзаком, который так же мало был “реалистом”, как и Достоевский»<sup>145</sup>.

В романе «Серафита», в отличие от большинства произведений французского писателя, где проникновение на онтологический уровень повествования требует читательского усилия, открыто говорится о путях преображения человека и соединения его с Богом<sup>146</sup>. Эта тема поддерживается

---

<sup>144</sup> *Balzac H. de. Avant-propos à la Comédie Humaine // Œuvres complètes de H. de Balzac. Paris: Houssiaux, 1855. T. 1. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos\\_de\\_La\\_Comédie\\_humaine](https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos_de_La_Comédie_humaine) (дата обращения 04.04.2022). Здесь и далее, если не указано иное, перевод французских источников мой. — Т. М.-И.*

<sup>145</sup> Бердяев Н. Указ. соч. С. 327.

<sup>146</sup> Сам Бальзак писал об этом романе: «Наблюдая за мной, собирающим столько фактов и описывающим их такими, какими они есть, включая и страсть, некоторые люди представляют совершенно ошибочно, что я принадлежу к сенсуалистской или материалистской школе, которые представляют собой две стороны одной медали пантеизма. Но возможно, они в этом могут, должны ошибаться. Когда речь идет об обществе, я не разделяю веру в бесконечный прогресс, я верю в возможность роста человека над самим

на всех уровнях произведения. Так, события романа происходят на фоне перехода природы от зимы, сковавшей мир льдом, к весне, вскрывающей эти льды бурным течением рек, взрывающей их косный панцирь. (В одном из писем брату Достоевский пишет следующую фразу: «Я ношусь в какой-то холодной, полярной атмосфере, куда не заползал луч солнечный...» (28<sub>1</sub>, 54)).

Однако вернемся к понятию «*Les nuées du sanctuaire*». Главу, носящую это название, можно рассмотреть как центральную для всего романа — именно в ней главная героиня Серафита-Серафитус (героиня является андрогином, поэтому при ее описании используются два имени и два рода) излагает основы своего «учения». Ее речь строится на обличении современной науки, которая через мнимое знание стремится постичь мир, в то время как только откровение и вера дают доступ к истинному познанию. В этой же главе Серафита-Серафитус раскрывает смысл образа облаков святилища: «Слышите эту истину? ваши самые точные науки, ваши самые смелые размышления, ваша самые прекрасные Озарения — это Тучи. Наверху — святилище, откуда исходит настоящий свет» («*Entendez cette vérité? vos sciences les plus exactes, vos méditations les plus hardies, vos plus belles Clartés sont des Nuées. Au-dessus, est le Sanctuaire d'où jaillit la vraie lumière*»)<sup>147</sup>. Облаком оказывается рациональный ум, который мешает людям видеть истинный свет, расположенный где-то наверху. Примечательно, что перед нами опять возникает идея иллюзорности создаваемого рациональной мыслью мира, ведь точные науки, формально-

---

собой. Все те, кто хочет обнаружить у меня намерение рассматривать человека как существо завершённое, странным образом ошибаются. «Серафита», представляющая собой учение христианского Будды в действии, кажется мне удовлетворительным ответом на подобное обвинение, кстати, довольно легкомысленное». (En me voyant amasser tant de faits et les peindre comme ils sont, avec la passion pour élément, quelques personnes ont imaginé, bien à tort, que j'appartenais à l'école sensualiste et matérialiste, deux faces du même fait, le panthéisme. Mais peut-être pouvait-on, devait-on s'y tromper. Je ne partage point la croyance à un progrès indéfini, quant aux Sociétés; je crois aux progrès de l'homme sur lui-même. Ceux qui veulent apercevoir chez moi l'intention de considérer l'homme comme une créature finie se trompent donc étrangement. Séraphita, la doctrine en action du Bouddha chrétien, me semble une réponse suffisante à cette accusation assez légèrement avancée d'ailleurs (*Balzac H. de. Avant-propos à la Comédie Humaine*)).

<sup>147</sup> *Balzac H. de. Seraphita. La Bibliothèque électronique du Québec. Vol. 1095: version 1.0. P. 218. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-86.pdf> (дата обращения: 04.04.2022).*

логические рассуждения — буквально каркас мироздания, именно в них содержится знание о его устройстве. Однако для истинного мира это лишь облака, изменчивые и проходящие.

Эккартсгаузен при кажущемся сходстве трактовки образа, предлагает иной ракурс для его понимания: «Бог и Природа не имеют никаких тайн от чад своих. Тайна заключается только в нашей неспособности вынести свет целомудренного взора на нагую истину. Сия наша немощь есть Облако, покрывающее Святилище; она есть завеса, заграждающая вход во Святая Святых»<sup>148</sup>. Философ замечает, что мы привыкли называть тайной то, что окутывает Бога, но у Бога не может быть тайн, ему незачем и не перед кем таиться. Тайна заключается в нашей собственной немощи, несовершенстве нашего материального устройства. Важно отметить, что в приведенной цитате святилище не помещено в небесные сферы, как у Бальзака. Учитывая, что задача человека, по Эккартсгаузену, развить чувствилище/раскрыть сердце, как место пребывания божественного огня, а облака — это материальная немощь, мешающая процессу, то Святилище — это наше сердце, скованное немощной оболочкой, разрушив, а точнее — преобразив которую, можно получить доступ к истинному свету. Философ помещает святилище не во вне, а внутрь человека, открывая тем самым потенциальную возможность каждому достичь его.

Приведем цитату из еще одного юношеского письма Достоевского, на основании которой строятся многими исследователями теории его творчества: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28<sub>1</sub>, 63). Эта фраза написана молодым Достоевским спустя год после его рассуждений об устройстве мира и необходимости преодоления его жесткой оболочки. Что значит: человек есть тайна, и что значит разгадать ее? Мы можем соотнести понимание тайны, подразумеваемое Достоевским, с той интерпретацией, которую предложил немецкий философ и предположить,

---

<sup>148</sup> Эккартсгаузен К. Указ. соч. С. 54–55.

что «разгадать тайну» значит за немощью разглядеть живое сердце, таящее свет, и найти пути для проявления этого света.

Т.А. Касаткина в упомянутой лекции показывает, как Достоевский в этом же письме проясняет собственное понимание тайны. Исследовательница обращает внимание, что в научной литературе принято цитировать строки Достоевского о тайне и человеке, игнорируя предыдущий контекст, хотя именно в нем содержатся необходимые разъяснения: «Душа моя недоступна прежним бурным порывам. Всё в ней тихо, как в сердце человека, затаившего глубокую тайну; учиться, “что значит человек и жизнь”, — в этом довольно успеваю я; учить характеры могу из писателей, с которыми лучшая часть жизни моей протекает свободно и радостно; более ничего не скажу о себе. Я в себе уверен» (28<sub>1</sub>, 63). Исследовательница разъясняет, что Достоевский говорит о том, что это его сердце таит глубокую тайну. Характеры — это внешнее, уровень психологии, не духа, их можно выучить и у писателей. Настоящая тайна — в сердце человека, и извлечь ее можно только из собственного сердца. Бессмысленно изучать все вокруг, если ты не начал с себя — по-настоящему глубоко понять тайну жизни можно, только изучая себя самого. Касаткина поясняет, что познавать другого можно, только выстроив свою внутреннюю шкалу, ибо познавать другого можно ровно на ту глубину, которую раскрыл в себе.

Как и Эккартсгаузен, Достоевский разгадку тайны помещает в сердце человека, что предполагает глубокую внутреннюю работу. Примечательно предлагаемое немецким мыслителем описание свойств человека, сумевшего приблизиться к разгадке тайны, то есть, в его терминологии, разжечь божественный огонь в своей душе: «В ком разгорелось сие священное пламя, тот истинно счастлив, всем доволен, и в неволе счастлив. Он видит причину человеческих развратов и знает их неизбежность <...> чувствует, что при всей испорченности, в целом ничто еще не испорчено...»<sup>149</sup>. Раскрытая на достаточный уровень в себе самая глубина, о которой сказала Касаткина,

---

<sup>149</sup> Эккартсгаузен К. Указ. соч. С. 51.

позволяет за облаками, немощью, за внешней испорченностью видеть сокровенное и чистое, сокрытое в сердце каждого человека, его духовный огонь.

Именно о таком способе видеть человека Достоевский напишет много лет спустя в «Дневнике писателя»: «Я вот, например, написал в январском номере “Дневника”, что народ наш груб и невежествен, предан мраку и разврату, “варвар, ждущий света”. А между тем я только что прочел в “Братской помощи” (сборник, изданный Славянским комитетом в пользу дерущихся за свою свободу славян), — в статье незабвенного и дорогого всем русским покойного Константина Аксакова, что русский народ — давно уже просвещен и “образован”. Что же? Смутился ли я от такого, по-видимому, разногласия моего с мнением Константина Аксакова? Нисколько, я вполне разделяю это же самое мнение, горячо и давно ему сочувствую. Как же я соглашаю такое противоречие? Но в том и дело, что, по-моему, это очень легко согласить, а по другим, к удивлению моему, до сих пор обе эти темы несогласимы. В русском человеке из простонародья нужно уметь отвлекать красоту его от наносного варварства. Обстоятельствами всей почти русской истории народ наш до того был предан разврату и до того был развращаем, соблазняем и постоянно мучим, что еще удивительно, как он дожил, сохранив человеческий образ, а не то что сохранив красоту его. Но он сохранил и красоту своего образа» (22, 42–43).

Комментируя этот фрагмент в статье «Смысл искусства и способ богословствования Достоевского: “Мужик Марей”»: контекстный анализ и пристальное чтение», Т.А. Касаткина отмечает, что «писатель прямо предлагает нам структуру образа человека, как она ему видится и как она им изображается в художественных текстах»<sup>150</sup>. И далее наглядно демонстрирует, каким образом способность к подобному видению человеческого образа связана с осуществленной внутренней духовной работой: «Мы видим здесь даже не двух-

---

<sup>150</sup> Касаткина Т.А. Смысл искусства и способ богословствования Достоевского: «Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное чтение // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 15.

, а трехсоставный образ. Если идти с поверхности в глубину, он описывается так: наносное варварство — человеческий образ — красота этого образа. И то, какой уровень мы видим, зависит, по отчетливо высказанному здесь мнению Достоевского, от нашего собственного внутреннего устройства: “Кто истинный друг человечества, у кого хоть раз билось сердце по страданиям народа, тот поймет и извинит всю непроходимую наносную грязь, в которую погружен народ наш, и сумеет отыскать в этой грязи бриллианты” [Достоевский 1972–1990: XXII, 43]»<sup>151</sup>.

Необходимо уделить внимание еще одному важнейшему аспекту размышлений юного Достоевского, а именно роли художественно творчества в его мировидении. Вдохновение, испытываемое творцом, оказывается, по мнению будущего писателя, моментом выхода за пределы косной оболочки и соприкосновения с божественным миром. «Заметь, — пишет Достоевский брату в одном из рассмотренных ранее писем — что поэт в порыве вдохновенья разгадывает Бога...» (28<sub>1</sub>, 54). Однако молодой человек видит роль творчества значительно шире, чем лишь индивидуальное средство соприкосновения с божественным планом бытия: «Но одно помышление о том, что некогда вслед за твоим былым восторгом вырвется из праха душа чистая, возвышенно-прекрасная, мысль, что вдохновенье как таинство небесное освятит страницы, над которыми плакал ты и будет плакать потомство...» (28<sub>1</sub>, 55). Произведение искусства, создаваемое по вдохновению, должно стать проводником для тех, кто обратился к нему. На художника возлагается миссия открывать путь духу, прорываясь за пределы материи или преображая ее в своем творчестве так, чтобы с духом смогли соприкоснуться другие.

Сакрализацию творческого акта можно назвать общим местом во взглядах романтиков на искусство. Однако это явление нельзя генерализировать, поскольку внутреннее содержание идеи божественной роли творчества в сознании разных художников и поэтов могло кардинально

---

<sup>151</sup> Там же. С. 15–16.

отличаться друг от друга. Примечательно, что тема метафизической роли поэта нашла свое отражение в романе Бальзака «Евгения Гранде». Этот роман стал для Достоевского источником или средством подтверждения/уяснения уже существующих в его сознании интуиций, касающихся базовых представлений о сакральной роли женщины в мире. В послесловии к роману Бальзак прямо выражает идею того, что в женщине осуществляется непосредственное соединение земного и небесного. Он полагает ее венцом творения, так как «она не была взята из изначального гранита, ставшего мягкой глиной под пальцами Бога, а вытянута из ребер мужчины, материала гибкого и пластичного, она переходное создание между ангелом и женщиной. Вы видите ее сильной, как силен мужчина, и утонченно умной за счет своего чувства, как ангел» («Aussi n'est-elle pas, ainsi que l'homme, prise dans le granit primordial devenu mol argile sous les doigts de Dieu; non, tirée des flancs de l'homme, matière souple et ductile, elle est une création transitoire entre l'homme et l'ange. Aussi la voyez-vous forte autant que l'homme est fort, et délicatement intelligente par le sentiment, comme est l'ange»)<sup>152</sup>. Примечательно, что Бальзак утверждает, что роль женщины, обеспеченная ее внутренним устройством, схожа с ролью поэта.

Важно отметить, что Достоевский стал переводчиком первой версии романа, опубликованной в 1834 году. В более поздней редакции 1843 года Бальзак исключает предисловие и послесловие, а также вносит ряд изменений в сам текст. Хотя в переводе Достоевского нет предисловия и послесловия (скорее всего, по причине цензуры), но в том, что он был знаком с ними, сомнений быть не может. Именно в этих частях текста с наибольшей очевидностью изложена метафизическая идея романа, которая для большинства последующих читателей и исследователей утратилась.

---

<sup>152</sup> *Balzac H. de. Scenes de la vie de province. Eugenie Grandet. 1833.* URL: <https://www.debalzac.com/grandet.pdf> (дата обращения: 14.11.2018). Поскольку ссылка перестала работать, наиболее близкий источник, по которому можно сверить цитаты, это практически не отличающееся от издания 1833 года, издание 1839 года, см.: *Balzac H. de. Eugenie Grandet. Paris: Charpentier, libraire-éditeur. 1839. P. 336.* URL: <https://archive.org/details/eugniegrand00balz/page/335/mode/1up?view=theater> (дата обращения: 13.04.2022).

Итак, в предисловии Бальзак сокрушается, что писатели из-за своей лени и нежелания за внешним спокойствием разглядеть истинные характеры и драмы уделяют недостаточное внимание провинциальной жизни, где на самом деле сокрыт настоящий клад для исследователя человеческих душ. В отличие же от этих писателей, автор «Евгении Гранде» делает следующее: «...сегодня бедный художник схватил только одну из этих белых нитей, носимых ветром по воздуху, которыми тешатся дети, молодые девушки и поэты; которыми мало озабочены ученые, но которые, как говорят, роняет со своего веретена небесная прядильщица» («...aujourd'hui, le pauvre artiste n'a saisi qu'un de ces fils blancs promenés dans les airs par la brise, et dont s'amuse les enfans, les jeunes filles, les poètes; dont les savans ne se soucient guère; mais que, dit-on, laisse tomber de sa quenouille une céleste fileuse»)<sup>153</sup>. В этом тексте говорится о соединении с небесным планом бытия, которое доступно только детям, поэтам и женщинам. Они в свою очередь противопоставляются ученым. Принципиальное различие двух групп заключается в способах коммуникации с миром. Ученые представляют собой воплощение рационального ума, которому доступны только материальные объекты. Детей же, женщин и поэтов объединяет способность к глубокому чувствованию, проявлению этого чувствования во вне и веры в истинность ощущаемой ими значительно большей мерности бытия, нежели доступна рациональному уму. Поэтому именно они становятся мостами между мирами. Главный герой «Серафиты» замечает, что «если бы наука и чудеса были тем, к чему стремится человечество, Моисей оставил бы вам дифференциальное исчисление...» («Si la science ou les miracles étaient la fin de l'humanité, Moïse vous aurait légué le calcul des fluxions...»)<sup>154</sup>.

Идея поэта как проводника будет очень созвучна Достоевскому. Творчество стало для него не только средством разрешения заданных себе

---

<sup>153</sup> Там же. Р. 5.

<sup>154</sup> Balzac H. de. Seraphita. La Bibliothèque électronique du Québec. Vol. 1095: version 1.0. Р. 212. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-86.pdf> (дата обращения: 04.04.2022).



вопросов о самых глубоких основаниях бытия, но и маяком для тех, кому ответы на те же вопросы оказались жизненно необходимы.

#### *1.4. Трансформация идей, затронутых в переписке конца 1830-х годов, в художественные образы публицистики 1840-х*

Метафизические вопросы мироустройства, осмысляемые в переписке с братом, были выражены в абстрактных философских понятиях. Достоевскому понадобилось радикально сменить внешнюю форму, «огранку» образов, сохраняя внутреннее содержание, чтобы перенести их в художественное творчество. Из-за смены дискурса образы оказались не очевидно связаны с мировидением, рефлекслируемым в юношеских письмах, исследователями считывался в первую очередь самый верхний слой текста, выявление же онтологического уровня требует кропотливой филологической работы. «Я полагаю — пишет Т.А. Касаткина — что богословие и философия Достоевского, заключенные в идеальную художественную форму, для того чтобы быть поняты, должны быть проанализированы филологическими методами, поскольку содержатся не в дискурсе, не в “прямых словах”, а в творимых словами образах или в сложной системе словесных опосредований. Иначе — если мы будем апеллировать к произнесенным словам — мы будем говорить не с Достоевским, а, в лучшем случае, с его героями. То есть — философия Достоевского не выписывается из его текстов посредством простого цитирования, а доступна лишь анализу и интерпретации, причем Достоевский постарался, чтобы то, что он сказал, было вполне доходчиво и верифицируемо»<sup>155</sup>. Так как в ранних тестах нет богословствующих или философствующих героев, то у исследователя нет возможности приписать автору мировидение героя, ему остается следовать за волей автора, проверяя каждый свой шаг.

---

<sup>155</sup> Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. С. 98.

Внимательный анализ произведений Достоевского позволяет говорить о смысловом единстве художественных образов в первом периоде творчества писателя и метафизических концептов в его ранних письмах. Однако помимо художественных текстов в ранний период Достоевским были написаны несколько фельетонов, в которых писатель постарался проговорить общую картину своего мировидения, оперируя не философскими/богословскими понятиями, а через художественные образы-символы, которые присутствуют и в других текстах этого периода, однако в случае публицистики, за счет отсутствия явного сюжета, они проступают гораздо рельефнее и могут быть считаны значительно проще, нежели будучи вплетенными в сложную структуру художественного произведения. Эти тексты можно назвать толковым словарем писателя, в котором тот наглядно разъяснил основные образы и приемы своего художественного творчества. Тема жесткой оболочки, нарушающей закон духовной природы, отделяющей человека от вечности и оставляющей его в одиночестве, переговаривается писателем через образы городских жителей в их повседневной рутине.

Итак, четыре фельетона были написаны в 1847 году для рубрики «Петербургская летопись» в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Достоевский начинает первый фельетон с описания структуры петербургского общества: «Но у нас более в употреблении кружки. Даже известно, что весь Петербург есть не что иное, как собрание огромного числа маленьких кружков, у которых у каждого свой устав, свое приличие, свой закон, своя логика и свой оракул <...> В кружке можно самым безмятежным и сладостным образом дотянуть свою полезную жизнь, между зевком и сплетнею, до той самой эпохи, когда грипп или гнилая горячка посетит ваш домашний очаг и вы проститесь с ним стоически, равнодушно и в счастливом неведении того, как это всё было с вами доселе и для чего так всё было?» (18, 12). Одной из главных причин появления подобных кружков, по мнению автора, является тот факт, что жизнь в кружке позволяет петербуржцам избегать «общественной жизни», стремление к которой предполагает приличие, однако непосредственное

столкновение вызывает отвращение и желание спрятаться в своем углу (слово угол употребляется как синоним кружка). Мотив «Общественной жизни» проходит через все фельетоны, раскрываясь в различных аспектах. En gros, можно сказать, что этот мотив выражает идею идеала совместного существования людей, недостижимого в полноте в насущной действительности, и потому кажущегося чем-то сложным, враждебным и пугающим, но приличествующим порядочному человеку.

В первом фельетоне Достоевский акцентирует внимание на одном из способов проявления гражданами «приличной» заинтересованности в «общественной жизни» — вопросе: «что нового?». Данный вопрос, по словам писателя, неизбежно вызывает уныние и тоску, но продолжает задаваться по неизъяснимой внутренней программе людей: «А уж известно, что после погоды, особенно когда она дурная, самый обидный вопрос в Петербурге — что нового? Я часто замечал, что, когда два петербургских приятеля сойдутся где-нибудь между собою и, поприветствовав обоюдно друг друга, спросят в один голос — что нового? — то какое-то пронзающее уныние слышится в их голосах, какой бы интонацией голоса ни начался разговор. Действительно, полная безнадежность налегла на этот петербургский вопрос. Но всего оскорбительнее то, что часто спрашивает человек совсем равнодушный, коренной петербуржец, знающий совершенно обычаи, знающий заранее, что ему ничего не ответят, что нет нового, что он уже, без малого или с небольшим, тысячу раз предлагал этот вопрос, совершенно безуспешно и потому давно успокоился — но все-таки спрашивает, и как будто интересуется, как будто какое-то приличие заставляет его тоже участвовать в чем-то общественном и иметь публичные интересы» (18, 12).

Однако если этот же вопрос задается в кружке, то он немедленно приобретает частный характер, а его общественная значимость нивелируется: «В кружке вам бойко ответят на вопрос — что нового? Вопрос немедленно получает частный смысл, и вам отвечают или сплетнею, или зевком, или тем, от чего вы сами цинически и патриархально зевнете» (18, 12). Казалось бы, вопрос

«что нового?» предполагает в качестве ответа формальную вежливость или последнюю сплетню, но Достоевский выстраивает фразу таким образом, что мы вынуждены обратить внимание на то, что «новость» в данном контексте не общеупотребимое интуитивно понятное слово, а концепт, наделенный особым смыслом. Точнее будет сказать — не «особым», а восстановленным в полноте смыслом, который перестал считываться и учитываться в повседневном употреблении.

В первых же строках фельетона новостью называется явление солнца («Но вот наконец сияет солнце, и эта новость бесспорно стоит всякой другой» (18, 11)), сменяющего зимний сезон на летний, когда жители получают возможность выйти не только из «плотно закупоренных комнат», но в перспективе и за пределы города. Достоевский описывает момент встречи весенне-летнего солнца и выхода из домов как процесс выздоровления больного. Важно отметить, что удручающий вопрос «что нового?» задается только зимой, собственно, безысходное отчаяние он вызывает, так как надежды на настоящую новость, а именно явление солнца, нет. Между тем, как только приходит весеннее солнце, вопрос выходит из употребления, ведь новость явлена: «Вообще в петербургском жителе, решающемся насладиться весной, есть что-то такое добродушное и наивное, что как-то нельзя не разделить его радости. Он даже, при встрече с приятелем, забывает свой обыденный вопрос: *что нового?* и заменяет его другим, гораздо более интересным: *а каков денек?*» (18, 11).

Примечательно, что солнце для своего явления нуждается в поддержке жителей и самого города. Наталкиваясь на стену отчуждения, оно не наступает, но отступает: «Я вот шел по Сенной да обдумывал, что бы такое написать. Тоска грызла меня. Было сырое туманное утро. Петербург встал злой и сердитый <...> Петербург дулся. Видно было, что ему страх как хотелось сосредоточить, как это водится в таких случаях у иных гневливых господ, всю тоскливую досаду свою на каком-нибудь подвернувшемся постороннем третьем лице, поссориться, расплевать с кем-нибудь окончательно, распечь

кого-нибудь на чем свет стоит, а потом уже и самому куда-нибудь убежать с места и ни за что не стоять более в Ингерманландском суровом болоте. Даже самое солнце, отлучавшееся на ночное время вследствие каких-то самых необходимых причин к антиподам и спешившее было с такою приветливою улыбкою, с такою роскошной любовью расцеловаться с своим больным, балованным детищем, остановилось на полдороге; с недоумением и с сожалением взглянуло на недовольного ворчуна, брюзгливого, чахлого ребенка и грустно закатилось за свинцовые тучи» (18, 16). Но даже будучи отторгнутым, солнце позволяет своему «посланцу» или «сыну», лучу, попробовать достучаться до людей, однако, он также вынужден исчезнуть, натолкнувшись на неверие в собственное существование: «Только один луч светлый и радостный, как будто выпросясь к людям, резво вылетел на миг из глубокой фиолетовой мглы, резво заиграл по крышам домов, мелькнул по мрачным, отсырелым стенам, раздробился на тысячу искр в каждой капле дождя и исчез, словно обидясь своим одиночеством, — исчез, как внезапный восторг, ненароком залетевший в скептическую славянскую душу, которого тотчас же и устыдится и не признает она. Тотчас же распространились в Петербурге самые скучные сумерки» (18, 16). Следствием отказа от принятия новости-солнца, по мнению Достоевского, будет смерть — в следующем же абзаце автор описывает погребальную процессию.

Через введение автором образа солнца начинает заполняться смысловой объем концепта новости, так как новостью названо именно явления солнца. Это новость о раскрытии новых уровней бытия для человека, о возможности совершения первого шага на пути к осуществлению жизни на принципиально иных основаниях, «общественной жизни». При этом эта возможность может быть принята только добровольно, сопротивление, неверие не дает новому бытию войти в жизнь человека.

Символическая связь концепта новости/нового и образа солнца будет использоваться Достоевским в художественном творчестве не только в ранний период, но и после каторги. Так, данная связка присутствует и в романе

«Преступление и наказание»<sup>156</sup>. Здесь же мы рассмотрим, как работает символ новости-солнца в художественном тексте на примере романа «Униженные и оскорбленные», так как данный символ за счет своей лаконичности в этом произведении выявляется и уясняется более отчетливо, кроме того, данный роман наиболее тесно связан с ранним творчеством. Повествование в романе ведется не в хронологическом порядке — для читателя история начинается с момента поиска новой квартиры рассказчиком. Иван сообщает, что, несмотря на явное недомогание, он все же вышел на улицу и после целого дня поисков к вечеру чувствовал себя совершенно больным. Однако внезапно он пишет: «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» (3, 169). Луч солнца, «работая» с душой человека, меняет на **новые** его взгляд и мысли. Сразу после этого обновления Иван начинает предчувствовать, хоть, как специально отмечается, он не мистик, что должно случиться «что-то необыкновенное» — в ту же минуту ему встречается старик с собакой. Благодаря этой *мистической* встрече Ваня находит квартиру. Примечательно, что луч появится в романе еще только один раз — в день переезда на новую квартиру. Оказавшись в ней в качестве жильца, Иван подавлен убогой обстановкой, а пасмурная погода только усугубляет тоску. Но вдруг опять проглядывает солнце: «Только к вечеру на одно мгновение проглянуло солнце и какой-то заблудший луч, верно из любопытства, заглянул и в мою комнату» (3, 207). После этого Ивана охватывает мистический ужас (слово мистический

---

<sup>156</sup> См. мой доклад «Тема нового, раскрываемая через образ явления солнца: от ранних текстов Ф.М. Достоевского к “Преступлению и наказанию”» на II Международной научной конференции «“Преступление и наказание”: современной состоянии изучения» (28 февраля – 2 марта 2023, ИМЛИ РАН). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=azTgFc7VHMk&t=18608s> (дата обращения: 10.03.2023).

также употреблено во всем романе только два раза и оба раза это связано с появлением солнечного луча), и на пороге возникает Нелли. Появление луча, как носителя нового состояния маркирует раскрытие мистического плана бытия, в котором Иван встречается с Нелли. Именно она окажется ангелом (так ее назовет сам рассказчик), отдавшим свою жизнь, чтобы склеить разбитые чужие.

Как было сказано выше, солнце открывает для человека возможность перехода на новый уровень бытия, важным свойством которого является возникающая общность людей. В «Униженных оскорбленных» внутренняя связанность всех героев особенно заметна как за счет открывающихся родственных связей, так и за счет дублирования жизненных историй разных людей. Иван отзывается на призыв другого мира и в лице Нелли получает средство восстановления разорванных связей.

В следующем фельетоне автор продолжает раскрывать смысл концепта новости. Достоевский описывает, как новость способна преобразить человека, узнавшего ее: «Знаете ли, господа, сколько значит, в обширной столице нашей, человек, всегда имеющий у себя в запасе какую-нибудь новость, еще никому не известную, и сверх того обладающий талантом приятно ее рассказать? По моему, он почти великий человек; и уж бесспорно, иметь в запасе новость лучше, чем иметь капитал. Когда петербуржец узнает какую-нибудь редкую новость <...> Он, в эту минуту, <...> разом освобождается от всех своих неприятностей; даже (по наблюдениям) излечивается от самых закоренелых болезней, даже с удовольствием прощает врагам своим. Он пресмирен и велик. А отчего? Оттого, что петербургский человек в такую торжественную минуту познает всё достоинство, всю важность свою и воздает себе справедливость» (18, 19). За этими саркастическими описаниями сплетника проступает образ преображенного человека: его тело и душа излечены, он прощает врагов своих и преисполняется собственного достоинства. В этом фрагменте можно увидеть, как «изящная духовность» превращается в «сатиру». Достоевский в той же

шутливой манере разъясняет, что в насущном состоянии мира «новость» может воплотиться только в искаженном редуцированном виде, хотя воплотись она в полноте, смогла бы преобразить мир: «Я часто думал: что, если б явился у нас в Петербурге такой талант, который бы открыл что-нибудь такое новое для приятности общежития, чего не бывало еще ни в каком государстве, — то, право не знаю, до каких бы денег дошел такой человек. Но мы всё пробиваемся на наших доморощенных занимателях, прихлебателях и забавниках» (18, 19).

Примечательна и еще одна характеристика новости в аспекте «общественной жизни», для устройства которой оказывается необходимо искусство, что для простого гражданина слишком сложно, в то время как для жизни в кружках оно вовсе не нужно. Для чего же нужно искусство в процессе установления «общественной жизни»? Достоевский называет одним из главных недостатков кружков формирование в них особого рода людей — обладателей доброго сердца и «ничего кроме доброго сердца». Такие люди буквально сжигают объект своей любви, не заботясь о том, чтобы стать тем, кого бы хотелось полюбить в ответ. Искусство же нужно именно для того, чтобы ограничить себя таким образом, чтобы стать достойным любви: «Забывает да и не подозревает такой человек в своей полной невинности, что жизнь — целое искусство, что жить значит сделать художественное произведение из самого себя; что только при обобщенных интересах, в сочувствии к массе общества и к ее прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии, от которого распадается масса, не в уединении может отшлифоваться в драгоценный, в неподдельный блестящий алмаз его клад, его капитал, его доброе сердце!» (18, 13). Замкнутое состояние человека (косная оболочка) не позволяет ему расти, искусно ограняя свое сердце, что, по Достоевскому, и есть настоящая жизнь.

Представленные в фельетонах образы людей, разделенных на кружки, тащащихся в них к смерти, вовсе не художественный вымысел, но глубокое проживаемое на онтологическом уровне сознание действительной жизни. Это становится очевидно при обращении к одному из мощнейших текстов,



созданных писателем в 1840-е годы, — «Объяснительная Ф.М. Достоевского» (полученная при аресте по делу петрашевцев). В записке Достоевский рассуждает о причинах, приведших к арестам. Одной из этих причин оказывается разобщенность людей, разошедшихся по кружкам и переставших стремиться осознать свою жизнь, а следовательно — утративших способность видеть и слышать других: «...сознания не высидишь и не выживешь молча. Сами мы бежим обобщения, дробимся на кружки или черствеем в уединении. А кто виноват в этом положении? Мы, мы сами и более никто, — я так всегда думал» (18, 121).

Итак, если через концепт *нового* в значении вести о явлении солнца Достоевский раскрывает возможность для преобразования человека через выход из замкнутого состояния, то с помощью образа кружков и их влияния на жизнь человека писатель показывает одно из действий жесткой оболочки мира, о которой он писал брату. Кружки как панцири отделяют людей друг от друга, но призваны они не сохранить живое содержание, а совершенно наоборот. Жизнь в кружке описывается как дурман, человек не замечает ее течения, его окутывает дремота. В таком отуманенном состоянии он перестает осознавать не только свою личность, но и личности других. Раскрывается одно из страшнейших действий жесткой оболочки — разъединение. Живая душа требует единства с другой душой, однако, будучи одурманенной, она воспринимает такую перспективу как враждебную. Любое упоминание «общественной жизни» вызывает отторжение, поэтому автор постоянно оговаривает, что нет у нас настоящей новости, мы довольствуемся ее искаженными формами, и даже когда является летнее солнце и границы открываются, жители при переезде за город тащат с собой зимнее старье, чтобы новому не осталось места.

### *1.5. Воплощение базовых идей раннего периода в художественных текстах 1840-х годов*

Если обратиться к художественным текстам 1840-х годов, то обнаружится, что почти в каждом из них главный герой в начале своей истории жил в замкнутом углу, отрешенный от мира и от людей, и в ходе рассказа с ним происходит нечто, что вынуждает его выйти из состояния замкнутости. Сюжетно этот выход будет сопровождаться, с одной стороны, сменой жилья, с другой — вхождением в контакт с другим человеком или людьми, затрагивающий его сердце и его чувства в такой степени, что дальнейшее отгораживание оказывается невозможным (подробно оба эти мотива будут проанализированы во втором параграфе третьей главы). Результат же выхода из скорлупы может быть совершенно различным. Приведем несколько примеров.

В первом романе «Бедные люди» Варенька пишет главному герою: «Неужели ж вы так всю свою жизнь прожили, в одиночестве, в лишениях, без радости, без дружеского приветливого слова, у чужих людей углы нанимая? Ах, добрый друг, как мне жаль вас!» (1, 18). Однако ради близости Вареньки, общение с которой оказывается жизненно необходимо для Макара Деушкина, он меняет жилье. При этом свое предыдущее место обитания герой вспоминает с теплом, то уединение было ему по душе. Выйдя из него, он приобрел не только возможность быть рядом с Варенькой, но и совершенную незащищенность перед людьми, которые не способны видеть и ценить хрупкость души, явленной без жесткого панциря: «Что это вам вздумалось, например, такую квартиру нанять? Ведь вас беспокоят, тревожат; вам тесно, неудобно. Вы любите уединение, а тут и чего-чего нет около вас!» (1, 18).

Но если Макар сам решается выйти из уединения, а близость Вареньки помогает выдерживать вынужденную открытость, то господина Прохарчина насильно вырывают из уединения и вбрасывают в общественную жизнь. Примечательно описание жизни в его первой квартире, уход откуда он пережить не смог: «Мы не будем объяснять судьбы Семена Ивановича прямо фантастическим его направлением; но, однако ж, не можем не заметить

читателю, что герой наш — человек несветский, совсем смиренный и жил до того самого времени, как попал в компанию, в глухом, непроницаемом уединении, отличался тихостью и даже как будто таинственностью; ибо всё время последнего житья своего на Песках лежал на кровати за ширмами, молчал и сношений не держал никаких. Оба старые его сожителя жили совершенно так же, как он: оба были тоже как будто таинственны и тоже пятнадцать лет пролежали за ширмами. В патриархальном затишье тянулись один за другим счастливые, дремотные дни и часы, и так как всё вокруг тоже шло своим добрым чередом и порядком» (1, 246). Если в фельетоне описание дремотной жизни в кружке, когда человек с удивлением обнаруживает, что умер, можно считать шуточной метафорой, то в этом тексте оно выглядит по-настоящему мистично и устрашающе.

Повесть «Хозяйка» также начинается с поиска новой квартиры, так как старую, в которой «дичал» герой, он вынужден покинуть. Открывшуюся Ордынову по выходе из затворничества жизнь горожан Достоевский описывает очень схоже с тем, как он сделал это в фельетоне. При этом впечатления самого героя маркируются словом новость: «Толпа и уличная жизнь, шум, движение, новость предметов, новость положения — вся эта мелочная жизнь и обыденная дребедень, так давно наскучившая деловому и занятому петербургскому человеку, бесплодно, но хлопотливо всю жизнь свою отыскивающему средств умириться, стихнуть и успокоиться где-нибудь в теплом гнезде, добытом трудом, потом и разными другими средствами, — вся эта пошлая *проза* и скука возбудила в нем, напротив, какое-то тихо-радостное, светлое ощущение. Бледные щеки его стали покрываться легким румянцем, глаза заблестели как будто новой надеждой, и он с жадностью, широко стал вдыхать в себя холодный, свежий воздух. Ему сделалось необыкновенно легко» (1, 264). Наглядно в «Хозяйке» описан процесс пробуждения сердца, когда человек выходит из скорлупы и открывается другому: «Наконец он не мог выдержать; вся грудь его задрожала и изныла в одно мгновение в неведомо сладостном стремлении, и он, зарыдав, склонился воспаленной головой своей на холодный

помост церкви. Он не слышал и не чувствовал ничего, кроме боли в сердце своем, замиравшем в сладостных муках. Одиночеством ли развилась эта крайняя впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства; приготавлилась ли в томительном, душном и безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа, эта порывчатость сердца, готовая наконец разорваться или найти излияние; и так должно было быть ей, как внезапно в знойный, душный день вдруг зачернеет всё небо и гроза разольется дождем и огнем на взалкавшую землю, повиснет перлами дождя на изумрудных ветвях, сомнет траву, поля, прибьет к земле нежные чашечки цветов, чтоб потом, при первых лучах солнца, всё, опять оживая, устремилось, поднялось навстречу ему и торжественно, до неба послало ему свой роскошный, сладостный фимиам, веселясь и радуясь обновленной своей жизни... Но Ордынцов не мог бы теперь и подумать, что с ним делается: он едва сознавал себя...» (1, 271).

Не менее показательное описание уединенного образа жизни мечтателя: «Услышите вы, Настенька (мне кажется, я некогда не устану называть вас Настенькой), услышите вы, что в этих углах проживают странные люди — мечтатели. Мечтатель — если нужно его подробное определение — не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частью где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу, как улитка, или, по крайней мере, он очень похож в этом отношении на то занимательное животное, которое и животное и дом вместе, которое называется черепахой» (2, 112). А вот как описывается момент раскрытия его сердца Настеньке: «Теперь, милая Настенька, теперь я похож на дух царя Соломона, который был тысячу лет в кубышке, под семью печатями, и с которого наконец сняли все эти семь печатей. Теперь, милая Настенька, когда мы сошлись опять после такой долгой разлуки, — потому что я вас давно уже знал, Настенька, потому что я уже давно кого-то искал, а это знак, что я искал именно вас и что нам было суждено

теперь свидеться, — теперь в моей голове открылись тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь» (2, 114).

Достоевский в своих текстах показал, как проявляется действие жесткой оболочки, угнетающей дух, а затем проследил пути и следствия выхода из сферы ее поработящего влияния. Так, кто-то из его героев не пережил потери косного щита, кто-то, только вырвавшись, вернулся назад, а для кого-то изменилась вся перспектива жизни. Перед нами складывается образ некой глобальной задачи, которую Достоевский стремился решить посредством своих ранних произведений.

### ***1.6. Формулировка задачи раннего периода творчества Ф.М.***

#### ***Достоевского***

В процессе обнаружения и выявления подобной философской задачи неизбежно встает вопрос о точности ее формулировки, так как прямо проговоренной авторской версии в нашем распоряжении нет. Учитывая же продемонстрированное в предыдущей части главы многообразие образов и мотивов, использованных Достоевским для раскрытия смыслов этой задачи, любая фиксированная формулировка будет представлять собой редуцированную версию изначальной полноты. Ближе всего к авторскому замыслу, кажется, лежит идея преодоления жесткой оболочки мира, которую в юношеских письмах собирался взорвать будущий писатель. Однако в последующих текстах оказывается, что жесткость, которая проламывается взрывом, не является определяющим свойством этой оболочки, на первый план выступают такие ее качества как одурманивание, лишение способности осознавать себя как духовную волевою действующую личность, вступать в отношения с миром и другими людьми, то есть постепенное утрачивание жизнеопределяющих свойств человеческого существа. Мотив постепенной утраты чувств нередко использовался писателем в его раннем творчестве. Данный мотив в каких-то эпизодах синонимичен, а в каких-то является элементом авторского концепта косности. Стоит уточнить, что о

сформированном концепте косности можно говорить скорее в отношении позднего творчества, однако начало его становления с очевидностью прослеживается и в раннем.

Эпитет «косный» до 1860-х годов писатель употребляет единственный раз в романе «Бедные люди» при описании смерти студента: «Он чего-то всё просил долго-долго *коснеющим* языком своим, а я ничего не могла разобрать из слов его. Сердце мое надрывалось от боли! Целый час он был беспокоен, об чем-то всё тосковал, силился сделать какой-то знак охолоделыми руками своими и потом опять начинал просить жалобно, хриплым, глухим голосом; но слова его были одни бессвязные звуки, и я опять ничего понять не могла. Я подводила ему всех наших, давала ему пить; но он всё грустно качал головою» (1, 44). Уже в этом фрагменте раскрывается важнейшее, по Достоевскому, свойство косности — утрата изначальных качеств. Так, язык теряет способность передавать смыслы, он больше не может служить инструментом общения и связи между людьми. Важно отметить, что утрата одного из базовых способов взаимодействия с миром, оказывается предвестником скорой смерти Покровского.

Для дополнительного подтверждения тесной связи мотива утраты чувств и концепта косности в художественном мире Достоевского, обратимся к предпоследнему роману писателя. В «Подростке» тема утраты чувств и идея косности сближаются Достоевским, причем через цитату, отсылающую к нескольким текстам раннего творчества. Аркадий, попав в кружок Дергачева и услышав рассуждения о возможности устройства всеобщего «срединного» блага, задается вопросом: что же может заставить человека действовать благородно, если ничего кроме «срединного» мира с его «срединными» выгодами нет? Подросток восклицает: «Ведь вы Бога отрицаете, подвиг отрицаете, какая же косность, глухая, слепая, тупая, может заставить меня действовать так, если мне выгоднее иначе?» (13, 49) В приведенной цитате срединный мир называется косностью, которая по определению глухая, слепая, тупая, то есть лишенная чувств и свойств, позволяющих входить во

взаимосвязь с чем-то или кем-то иным по отношению к себе. Приведем цитаты из ранних текстов. В романе «Белые ночи» Настенька так объясняет уход первого жильца: «Это был старичок, сухой, немой, слепой, хромой, так что наконец ему стало нельзя жить на свете, он и умер» (2, 121). А вот как Ползунков говорит о своей бабушке «замкнутой покойнице»: «Она была слепа, нема, глуха, глупа» (2, 7). Идентичное перечисление потери чувств есть описание первых и очевидно крайне важных для писателя признаков умирания личности. В позднем тексте Достоевский сразу обозначает причину утраты чувств: «Ведь вы Бога отрицаете», в ранних — фиксируется только сам факт того, что косность есть лишение чувств, обеспечивающих связь людей друг с другом, утрата этой связи — смерть.

Важно отметить, что косность является не определяющим качеством материального срединного мира, но свойством, которое может быть устранено. Именно поэтому при формулировке фундаментальной авторской задачи мы говорим о *преодолении*, которое может раскрыться в значении *преобразования*, а не уничтожения вещества. Об амбивалентности материи Достоевский размышляет в тексте, написанном у гроба первой жены «Маша лежит на столе...»: «Учение материалистов — всеобщая косность и механизм вещества, значит, смерть. Учение истинной философии — уничтожение косности, то есть мысль, то есть центр и Синтез вселенной и наружной формы ее — вещества, то есть Бог, то есть жизнь бесконечная» (20, 175). В этой цитате говорится об одном и том же веществе — и двух принципиально разных учениях о нем, то есть о двух способах обращения с ним. В первом случае вещество, косность и, соответственно, смерть — синонимы, причем эта синонимичность очевидна автору, размышляющему о соотношении духа и материи; материалисты, упомянутые им, скорее всего, выстраивают иную логическую последовательность (например, вещество, механизм, прогресс). Однако их действия над веществом как над объектом, отделенным от духа/не наделенным душой, приводят к его окоснению. Во втором случае вещество как материальная составляющая мира не исключается, но включается во всеобщий

синтез, как наружная форма вселенной, посредством пронизывающей ее мысли, которая есть Бог. Из переписки с братом мы помним, во-первых, рассуждения Достоевского о мысли, обитающей в духовной сфере, которая, проходя через ум, может исказиться и стать имитацией, производящей подобия, а может служить делу истинного познания. А во-вторых, о жесткой оболочке, под которой томится вселенная. Если в ранних письмах это два не связанных между собой образа: действие мысли и жесткая оболочка, то в записи 1864 года они соединяются. Божественная мысль есть то, что может преобразить косный панцирь в живое вместилище духа.

Мы зафиксировали две варианта отношения к материи, описанные Достоевским. Между ними лежит долгий путь — *путь поиска способов преодоления косной оболочки нашего падшего мира.*



## Глава 2

### Понятие *единый текст*: формирование инструмента исследования

#### 2.1. *Единый текст: к истории термина и о роли термина в изучении творчества Ф.М. Достоевского*

Несмотря на то, что понятие *единый текст* заявлено как центральное понятие для данной работы (оно входит в заглавие), мы обращаем ему только во второй главе исследования. В филологических работах периодически используется данное понятие, применяемое для обозначения некоторой группы текстов, причем не обязательно даже созданных одним автором, а, например, принадлежащих одному временному периоду или географической области. Привлечение этого понятия оказывается необходимым, когда исследователь обнаруживает, что полнота смысла (заложенная автором или присутствующая в некий исторический период) не может быть выявлена через единичный текст. Исследователю оказывается необходимо опереться на ряд текстов, которые в своей взаимосвязи, в своем единстве позволят выявить всю полноту смысла, лежащего в их основе. Неизбежно встает вопрос об обосновании необходимых условий для объединения ряда текстов (на чем основано единство?) и, следовательно, определении понятия. Именно для того, чтобы обосновать введенное для данной работы понятие *единый текст*, нам было необходимо показать наличие единой авторской задачи раннего периода творчества Ф.М. Достоевского. Однако прежде чем приступить к детальному обоснованию и описанию понятия *единый текст*, мы на нескольких примерах рассмотрим, на каких основаниях это понятие применялась в филологии в целом и в достоевистике в частности.

Ряд исследователей при обосновании данного понятия опирается на рассуждения о *едином тексте*, предложенные Ю.М. Лотманом. Так, например, Т.Б. Фрик в монографии «“Современник” А.С. Пушкина как единый текст», обосновывая свою тему, пишет следующее: «В рамках данного

диссертационного исследования делается попытка рассмотреть “Современник” как организованную структуру, единый текст, творение которого происходит естественно, в соответствии с основными направлениями развития литературного процесса, объективными условиями существования журнала и эстетическими основами творческого метода его издателя и участвующих в нем авторов. “Современник” не является просто набором или даже последовательностью текстов, отграниченных пределами четырех томов. Пушкинский журнал внутренне организован. Опираясь на лотмановскую концепцию текста, можно сказать, что пушкинский “Современник” представляет собой иерархическую систему, которая на синтагматическом уровне превращается в структурное целое»<sup>157</sup>.

Т.Б. Фрик ссылается на работу Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста», где затрагивается вопрос о роли искусства и его необходимости в жизни человека. Лотман рассматривает искусство как одну из форм познания жизни. Окружающий мир находится в постоянном контакте с человеком, но человек далеко не всегда способен услышать и понять его. Искусство становится «генератором» тех языков, через которые человек постигает жизнь и ее «сигналы» («...понять жизнь — это выучить ее темный язык. И во всех этих — и многих других — случаях речь идет не о поэтических метафорах, а о глубоком понимании процесса овладения истиной и — шире — жизнью <...> Мысль о безъязыком мире, обретающем в поэзии свой голос, в разных формах встречается у многих поэтов...»<sup>158</sup>), соответственно, произведения искусства, по Лотману, оказываются текстами. Язык — это система знаков, которые сочетаются между собой по определенным правилам, что дает возможность говорить о том, что сама система обладает структурой и иерархией. Лотман подчеркивает важность системности языка,

---

<sup>157</sup> Фрик Т.Б. «Современник» А.С. Пушкина как единый текст. Томск: Изд-во Томского политехнического ун-та, 2009. С.8.

<sup>158</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство — СПб, 1998. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/\\_Index.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_Index.php) (дата обращения 26.05.2019).

взаимосвязанности всех его элементов. Таким образом, в каждом тексте существует структура, выявить которую и есть задача исследователя, при этом может оказаться, что в обнаруженную структуру входит не один текст, а несколько: «Если мы возьмем большую группу функционально однородных текстов и рассмотрим их как варианты некоего одного инвариантного текста, сняв при этом все “внесистемное” с данной точки зрения, то получим структурное описание языка данной группы текстов. Так построена, например, классическая “Морфология волшебной сказки” В.Я. Проппа, дающая модель этого фольклорного жанра. Мы можем рассмотреть все возможные балеты как один текст...»<sup>159</sup>. Согласно Лотману, если оказывается возможным выделить общую систему более чем в одном тексте, то об этих текстах можно говорить как об одном или едином тексте. Но исследователь идет еще дальше и говорит, что если мы способны выделить некую общую систему для группы разнородных произведений искусства, то о них также вполне правомерно говорить как о едином тексте: «Выберем следующие тексты: группа I — картина Делакруа, поэма Байрона, симфония Берлиоза; группа II — поэма Мицкевича, фортепианные пьесы Шопена; группа III — поэтические тексты Державина, архитектурные ансамбли Баженова. Теперь зададимся целью, как это уже неоднократно делалось в различных этюдах по истории культуры, представить тексты внутри каждой из групп как один текст, сводя их к вариантам некоторого инвариантного типа. Таким инвариантным типом для первой группы будет “западноевропейский романтизм”, для второй — “польский романтизм”, для третьей — “русский предромантизм”. Само собой разумеется, что можно поставить перед собой задачу описать все три группы как единый текст...»<sup>160</sup>.

Но каким образом мы можем гарантировать системность, то есть наличие связи между элементами, особенно если речь идет не об одном тексте, а о нескольких? Вот как на этот вопрос отвечает Лотман в своей работе,

---

<sup>159</sup> Там же.

<sup>160</sup> Там же.

посвященной анализу стихотворения А.С. Пушкина «Зорю бьют... из рук моих...»: «Текст представляет собой *повествование*, и трудности его анализа — в значительной мере трудности работы с нарративным материалом при неразработанности лингвистического аппарата анализа сверхфразовых структур. В этих условиях наибольший опыт изучения повествовательного текста, членения его на сегменты и анализа структуры их соотношения накоплен теорией кинематографа. Некоторый навык работы по анализу киноленты может оказаться чрезвычайно полезным при работе с повествовательными словесными текстами»<sup>161</sup>. И далее: «Аналогичный принцип наблюдается и в киномонтаже: общая деталь, изобразительная или звуковая, параллелизм поз, одинаковое движение соединяют два монтируемых кадра»<sup>162</sup>. Лотман говорит о необходимости выявления схожих элементов. Такими элементами могут быть созвучия слов или фраз, повторяющиеся описания или смысловые фрагменты. Именно присутствие схожих/созвучных элементов говорит о наличии связей между ними, то есть о наличии системы.

На основании всего вышеизложенного попробуем дать определение понятию *единый текст*. *Единым текстом* мы можем называть группу однородных (принадлежащих к одной сфере искусства) или разнородных (принадлежащих к разным видам искусства) произведений искусства (текстов), составные элементы которой возможно включить в единую систему, обладающую упорядоченной, то есть подчиняющейся особым законам, связью между этими элементами. Связь между элементами, то есть системность, будет обусловлена схожестью этих элементов. Такое понимание единого текста укоренилось в сознании многих исследователей и кажется уже общим местом<sup>163</sup>. Проблематичность такого подхода для настоящего исследования

---

<sup>161</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, ленинградское отделение, 1972. С. 159.

<sup>162</sup> Там же. С. 160.

<sup>163</sup> См., например, описание единого Петербургского текста, исследуемого В.Н. Топоровым: «Текст един и связан (действительно, во всех текстах, составляющих Петербургский текст, выделяется ядро, которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику), хотя он писался (и, возможно,

заключается в отсутствии учета в системе личности автора как определяющей основы связи всех элементов системы.

Однако существует другой подход к пониманию единого текста, когда в центр системы помещается автор как гарант возможности объединения текстов в единый текст. О первостепенности роли автора говорит И.Б. Роднянская в своем эссе «Единый текст», посвященном книге о Н.А. Заболоцком: «Развертывание художником своего дара во времени — всегда единый текст. Творящий дух един и в личной судьбе, и в своих, как сказали бы еще недавно, “объективациях”. И это верно вовсе не только в случае романтиков и символистов, специально занимавшихся “жизнетворчеством”, своего рода артистическим исполнением самих себя. Текст един и в случае Пушкина — вопреки его стихотворению “Поэт”»<sup>164</sup>. Исследовательница выделяет важный аспект единого текста, а именно его развертывание во времени. Единый текст для своего создателя был путем поисков и открытий.

Понимание неразрывности пути крайне важно для исследовательницы, ведь зачастую некоторые периоды творческой жизни писателей маркируются учеными как менее значимые, и не только в творческой жизни, а в жизни вообще. Как доподлинно узнать, когда и как менялся писатель, что влияло на него, а что оставалось незамеченным? Для ответов на эти вопросы И.Б. Роднянская приводит цитаты «вспоминателей» Заболоцкого: «Л. Озеров — проще всех: “Нет двух Заболоцких, есть мастер в развитии от своего “штурм унд дранг” до своей “классики”. Что ж, в свое время и такой ответ был, как

---

будет писаться) многими авторами, потому что он возник где-то на полпути между объектом и всеми этими авторами, в пространстве, характеризующемся в данном случае наличием некоторых общих принципов отбора и синтезирования материалов, а также задач и целей, связанных с текстом. Тем не менее единство Петербургского текста определяется не столько единым объектом описания, сколько монолитностью (единство и цельность) максимальной смысловой установки (идеи) — путь к нравственному спасению, к духовному возрождению в условиях, когда жизнь гибнет в царстве смерти, а ложь и зло торжествуют над истиной и добром. Именно это единство устремления к высшей и наиболее сложно достигаемой в этих обстоятельствах цели определяет в значительной степени единый принцип отбора “субстратных” элементов, включаемых в Петербургский текст». (Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003. С. 26–27).

<sup>164</sup> Роднянская И.Б. Единый текст // Движение литературы. М.: Знак: Языки славянских культур, 2006. Т. 1. С. 361.

говорится, “прогрессивным” — реабилитирующим у поэта его раннее, а позднее — освобождающим от упреков в измене себе. У Н. Роскиной все сложнее и драматичнее, ведь она знала поэта близко: “Трудно, на мой взгляд, нанести большее оскорбление Заболоцкому, как упрекнуть его или похвалить его за отказ от поэтических исканий его молодости... он сознательно строил свой духовный мир на верности и твердости своих поэтических идеалов. В этом была и сила его, и его постоянство, и он сам... Как-то он мне сказал, что понял: и в тех, классических формах, к которым он стал прибегать в эти годы, можно выразить то, что он стремился раньше выразить в формах резко индивидуальных”»<sup>165</sup>.

Единый текст оказывается действительно единым. И это единство задано не исследователем, а верховным законом жизни творца, где все включено в постоянный процесс созидания. Однако при таком понимании единого текста утрачивается видимая текстуальная связь группы произведений, которая может не распространяться на все сочинения автора и при этом быть крайне значимой для понимания творческого пути писателя.

В литературоведении можно встретить, условно говоря, «синтез» двух вышеописанных подходов к пониманию единого текста, в этом случае система связанных элементов обуславливается «художественным миром автора». С.В. Свиридов в работе «Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого» пишет: «Настоящее исследование направлено на изучение одного из аспектов авторского художественного мира, который будет рассматриваться как универсум, состоящий из текстов, и в то же время как единый текст. Эти задачи требуют предварительно остановиться на самих понятиях художественный мир и текст, а также на понятии художественного пространства и его роли в формировании художественного мира»<sup>166</sup>.

Мы видим, что в данной формулировке единый текст оказывается

---

<sup>165</sup> Там же. С. 362.

<sup>166</sup> Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/sviridov-struktura-prostranstva/index.htm> (дата обращения 26.05.2019).

синонимом художественного мира автора. Однако далее в главе, посвященной теоретическому обоснованию работы, Свиридов проясняет их соотношение: «С семиотической точки зрения, художественный мир — кодифицированное ядро того единого корпуса текстов, который называют “творчеством автора”. Это область констант, законов, область того “общего языка”, на котором говорят писатель и читатель»<sup>167</sup>. Художественный мир оказывается набором констант, составляющих авторскую модель мира, то есть языком автора, проявляющимся посредством текстов. Свиридов справедливо ставит перед собой вопрос о том, чем обеспечено наличие констант (схожих элементов) в текстах, не волей ли исследователя? Но приходит к выводу: «Логичнее предположить, что автор обладает некими имплицитными образцами творчества, паттернами, творческими формами, по которым создает конкретные произведения и образы»<sup>168</sup>.

Описав вкратце возможные подходы к пониманию единого текста, рассмотрим подробнее, как это понятие применяется в достоевистике. Отметим, что в данном случае мы обращаемся именно к работам тех исследователей, кто непосредственно использует понятие *единый текст* в качестве базы для исследования некоторой группы произведений Ф.М. Достоевского.

В.И. Габдуллина в своем диссертационном исследовании «Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского» объединяет все творчество писателя в единый текст: «Авторская концепция, отражением которой является совокупность произведений Достоевского, реализуется в авторском дискурсе как “синтезе художественной и поэтической идеи” (Ф.М. Достоевский), репрезентирующем идеологические, эстетические и духовно-нравственные установки писателя различными способами, в том числе и через систему кодов и сквозных мотивов, организующих биографию и творчество писателя в

---

<sup>167</sup> Там же.

<sup>168</sup> Там же.

единый текст»<sup>169</sup>.

Исследовательница полагает, что на «авторскую стратегию творчества» значительное влияние оказали библейские притчи. Габдуллина выделяет в притчах центральные мотивы, которые, по ее мнению, проходят через все творчество писателя. На основе выявленного в произведениях Достоевского общего притчевого мотива все тексты объединяются в один текст: «В письмах и публицистике, а также в нарративной структуре произведений Достоевского (как ранних, так и принадлежащих к “послекаторжному” периоду творчества), обнаружен мотивный комплекс, восходящий к сюжету притчи о блудном сыне, что позволяет рассматривать мотив блудного сына как сквозной, объединяющий все творчество писателя в единый текст»<sup>170</sup>.

В ходе анализа произведений Достоевского исследовательница обнаруживает трансформацию отношения писателя к притче о блудном сыне. Если, по мнению Габдуллиной, в раннем творчестве этот мотив скорее осмеивается писателем, то на более зрелом этапе творчества ситуация кардинально меняется. Можно, таким образом, видеть, что, при бесспорности наличия сквозного мотива о блудном сыне в творчестве Достоевского, встает вопрос о правомерности объединения текстов на его основе в единый текст. Как показано в диссертации Габдуллиной (в ряду других, впрочем, исследований), один и тот же мотив выполняет разные функции в разные периоды творчества писателя, то есть, очевидно, меняется задача, которую ставит перед собой автор, используя этот мотив при создании произведения.

Одна из глав монографии О.А. Ковалева «Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского» носит название «Творчество Ф.М. Достоевского как единый текст». В этой главе автор говорит о «формулах», которыми насыщены произведения Достоевского. Под формулами автор

---

<sup>169</sup> Габдуллина В.И. Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского: дис. ... доктора филол. наук. Томск, 2009. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/evangelskaja-pritcha-v-avtorskom-diskurse-f-m-dostoevskogo.html> (дата обращения 26.05.2019).

<sup>170</sup> Там же.



понимает повторяющиеся фабулы, сюжетные ходы, мотивы: «По мнению Кавелти, имеет смысл говорить о формульной литературе как особом виде литературного творчества, для которого характерно оживление стереотипа без выхода за границы формулы»<sup>171</sup>. Иным словами, исследователь утверждает, что в основе литературы лежат некие матрицы, которые повторяются от эпохи к эпохе, от произведения к произведению, литература оказывается не изобретением нового или отражением насущной действительности, а результатом наложения «индивидуально-авторского» на существующую матрицу.

По мнению Ковалева: «Достоевскому в определенной степени было свойственно формульное мышление — воспроизведение готовых сюжетных шаблонов. Отдельные элементы сюжетной структуры его произведений воспринимаются как вторичные именно потому, что воспроизводят некоторые литературные паттерны. Одновременно эти литературные формулы проецируются на те или иные факты, ситуации из жизни писателя. В результате художественные произведения Достоевского представляют собой семиотическую систему, одной своей стороной обращенную к литературе, а другой — к биографии»<sup>172</sup>. Здесь можно видеть один из вариантов совмещения описанных выше подходов к понятию единого текста. Самому понятию *единый текст* Ковалев так и не дает определения, но, как и В.И. Габдуллина, старается выделить мотивы/формулы, проходящие через все творчество писателя, тем самым объединяя его в единое сообщение. Например, он выделяет такие мотивы, как «утрата всего» и «чувство вины». Также Ковалев рассматривает варианты сквозных мотивов, предложенные другими исследователями: В.Г. Одинокоев рассмотрел эволюцию образов «подпольного» и «мечтателя» как «общую покрывающую точку» системы образов писателя; И.Л. Волгин предлагает рассматривать творчество Достоевского как единое текстовое

---

<sup>171</sup> Ковалев О.А. Творчество Ф.М. Достоевского как единый текст // Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2011. С. 70.

<sup>172</sup> Там же. С. 72.

пространство, неизменным сюжетом которого является Россия; Н.Н. Редько говорит о стержневом сюжете развития личности — от пробуждения самосознания к ее высшему развитию.

В единый текст объединяется не только весь корпус текстов Достоевского, но и отдельные группы произведений. Традиционно такое разделение совпадает с членением жизненного пути Достоевского на «докаторжный», «каторжный» и «послекаторжный» периоды. Примечательна работа А.Ф. Седова «Достоевский и текст (проблема текста с точки зрения поэтики повествования в повестях и романах Ф.М. Достоевского 60–70-х годов)», в которой он объединяет произведения 1860-х – 1870-х годов в единый текст на основании выявления сквозного мотива, но в то же время формулирует проблематичность подобного подхода.

Седов выбрал довольно необычную для современной науки форму презентации своего исследования — диалог. Один из участников диалога утверждает, что произведения Достоевского, созданные в 60–70-х годах, можно объединить в некое «надтекстовое единство», смысловое целое особого рода». Оппонент разумно возражает, что незачем ограничиваться одним периодом, можно все творчество воспринимать как единый текст. Но получает в ответ, что первый участник диалога сводит произведения этого периода в единство, так как находит в них общий образ Хрустального дворца (здания как символа прекрасного грядущего). Автор показывает, как этот мотив проявляется по-разному в разных произведениях и отмечает: «Трудность применения сравнительного метода по отношению к творчеству Достоевского состоит не только в том, что писатель создаёт комплексы идей из противоречивых элементов. В ряде случаев исследователь словно бы тонет в параллелях, а смысл сопоставления в каждом случае определить достаточно сложно, зачастую эти реконструкции следует изначально представлять как гипотетические <...> Но при всех различиях идейно-нравственная маркировка остаётся сходной: некое опасливое неприятие этого здания будущего, построенного по законам одного лишь Разума. И одна из снижающих

интерпретаций “хрустального дворца” — “муравейник” — представлена ведь и в “Записках из подполья”, и в “Братьях Карамазовых”, разве не так?»<sup>173</sup>. Седов понимает шаткость опоры на один мотив: даже при обилии исходных схожих элементов в текстах все же нет достаточных оснований полагать, что эти элементы представляют собой единство, образующее авторский мотив.

Другой пример: А.Н. Кошечко в своей диссертационной работе «Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф.М. Достоевского» вводит понятие «каторжного текста»: «Синхронизировать и парадигматически обозначить весь спектр размышлений писателя о каторге возможно только в аспекте диахронического анализа, соединив в единый текст сознания все свидетельства разных этапов его жизни. Все вместе они образуют своеобразный “каторжный текст” Достоевского, идейной доминантой которого является мысль о “перерождении убеждений”. Ситуация изгнания, ощущение тотальной оторванности от родных, духовной и литературной жизни активизирует рефлексивные механизмы сознания Достоевского. Не имея возможности устраниться от происходящего вокруг, он ставит перед собой новую экзистенциальную задачу — отыскать смысл и высшие мотивации существования, осознать свое прошлое, не преувеличивая и не искажая его, сохранить себя и свое достоинство»<sup>174</sup>. Здесь под единым каторжным текстом понимается не группа произведений, а совокупность размышлений, осознаний писателя, соотносящихся с пережитым им опытом каторги.

## ***2.2. Теоретическое обоснование понятия единый текст***

На данный момент в достоевистике нет теоретически обоснованного терминологизированного понятия *единый текст*, хотя оно и продолжает

---

<sup>173</sup> Седов А.Ф. Достоевский и текст (проблема текста с точки зрения поэтики повествования в повестях и романах Ф.М. Достоевского 60–70-х годов). Балашов, 2002. URL: <https://refdb.ru/look/2683111.html> (дата обращения 26.05.2019).

<sup>174</sup> Кошечко А. Н. Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф.М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Томск, 2014. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/formy-jekzistencialnogo-soznaniya-v-tvorchestve-f-m-dostoevskogo.html> (дата обращения 26.05.2019).

применяться. Интуитивно исследователи полагают в качестве основания для объединения ряда произведений в единый текст наличие в них *общего мотива*, однако такой подход видится проблематичным. Как было показано выше, один и тот же мотив в разные периоды творчества писателя может осмысляться им по-разному, следовательно, выполнять разные функции в произведениях. Помимо этого, выявление единого мотива также может вызвать затруднения, как отмечал Седов, при наличии обилия схожих элементов текста нет достаточных оснований полагать, что все они представляют собой некое единство, составляющее авторский мотив.

Что же может служить действительно годным основанием для объединения группы текстов в единый текст? Таким основанием, по нашему мнению, может служить *наличие глобальной философской задачи*/проблемы, возникающей перед автором и захватывающей его в определенный период его жизни.

Под философской задачей в данном случае понимается спектр онтологических вопросов, затрагивающих самые глубокие основания мировоззрения автора. Внутренняя потребность разрешения таких вопросов связана с путем получения и возвращения духовного опыта, о котором говорилось как о сердцевине творческого процесса. Таким образом, значимость задачи оказывается столь велика, что писатель неизбежно обращается к ней, размышляет, ищет пути ее решения в первую очередь через создаваемые им в определенный период произведения.

По каким-то причинам для автора оказывается важно (или просто невозможно иначе) рассмотреть аспекты стоящей перед ним глубинной проблемы через ряд завершенных историй, а не соединить весь комплекс вопросов, связанных с имеющейся задачей, в одном произведении (большом романе, например). Завершая историю, но не разрешая окончательно стоящую перед ним задачу, писатель получает возможность через приобретённый опыт (проживание от начала до конца созданной им истории, получение обратной читательской связи), создать следующую историю, уже будучи немного другим

человеком, то есть сместить свой угол зрения, что гораздо труднее сделать, все еще находясь внутри создаваемой истории. Зачастую получается, что некое решение, найденное в одном произведении, становится проблемной точкой для другого. Писатель прощупывает, проясняет для самого себя пути решения проблемы, стоящей перед ним в жизни. Он как будто проживает ее снова, но по-разному в каждом следующем произведении.

Говорить о завершении единого текста можно тогда, когда меняется задача, поставленная автором, либо кардинально меняется авторский взгляд на нее и на способы ее решения. То есть автор, пройдя определенный путь, найдя средства решения поставленной задачи и получив опыт, может обнаружить, что те изменения, которые произошли лично с ним в результате его поисков, поместили его совсем в иную точку, нежели та, в которой он находился, первый раз осознавая свою задачу. Это новое открытие себя может показать писателю, что в своем нынешнем положении он бы сформулировал изначальную задачу совсем иным образом, на другом уровне ее понимания. Рассматриваемая таким образом уже на другом уровне задача несводима к своему первоначальному смысловому ядру, перед нами оказывается новая проблема, требующая абсолютно других средств для своего разрешения. Безусловно, возможна ситуация, когда автор решает в принципе отказаться от поставленной проблемы и кардинально меняет вектор своих интересов.

Естественно поставить вопрос, все ли создаваемые автором образы, мотивы и концепты связаны с решаемой им в этот период задачей. Т.А. Касаткина многократно цитировала высказывание Достоевского о художественности, понимаемой им как способность автора «до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18, 80). Исследовательница отмечает, что Достоевский подобным высказыванием опровергает идею множественности интерпретаций, превалирующую в литературоведении довольно давно. Исследователи Достоевского, по мнению Касаткиной, конечно, могут

отвергнуть данное утверждение писателя как основу своей профессиональной деятельности, но обязаны учитывать ее «как предполагаемую им основу его собственного писательского мастерства»<sup>175</sup>. Именно поэтому мы полагаем, что при работе с текстами Достоевского каждый авторский<sup>176</sup> мотив будет вести нас к все более полному раскрытию глубинного замысла произведения или, как в рассматриваемом нами случае — единого текста. Повторим, что под задачей понимается спектр проблем, связанных с самыми базовыми мировоззренческими установками автора, на основании которых ставятся все вопросы — то есть нет таких тем, которые не были бы связаны с базовой задачей, так как они возникли в мире, «породившем» задачу. Таким образом, конфликтность мотивов — противоречие мотивов по смыслу друг другу или авторской задаче — будет сигналом того, что либо мы неверно выявили смысловую линию мотивов, либо, как нередко отмечает Т.А. Касаткина, не дошли до их истинного смысла, снимающего противоречия между ними.

Решаемая автором задача крайне редко бывает выражена дискурсивно, исследователю приходится восстанавливать ее через анализ единого художественного текста, границы которого не заданы, а выясняются опытным путем в процессе анализа произведений. Исследователь сталкивается с непростой задачей: с одной стороны, он должен представлять себе глобальную авторскую задачу, которая будет верификатором рассматриваемых им мотивов, а с другой стороны, он может прояснить для себя эту задачу только через тщательный анализ художественных элементов. Это и есть движение по герменевтическому кругу, но не в границах одного произведения, а нескольких,

---

<sup>175</sup> Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. С. 34.

<sup>176</sup> В этой же работе Т.А. Касаткина пишет: «Исходя из вышесказанного, Достоевский выстраивает текст таким образом, чтобы в том случае, если читатель внимателен, смысл никак не мог его миновать. И эта настойчивая передача смысла осуществляется за счет так называемых «рифм» в прозаическом тексте (безусловно, далеко не один Достоевский так делает — но каждый писатель это будет делать по-своему, поэтому теория текста может быть извлечена лишь из самого текста, так же как базовый принцип личности может быть извлечен лишь из самой личности — мы не можем подойти к тексту и личности с *априорной* и общей теорией и *приложить* ее к ним — если мы так поступим, мы их немедленно объективируем)» (Там же. С. 34).

точное количество которых по ходу движения постоянно уточняется.

### ***2.3. Границы единого текста***

Если мы полагаем, что указанный в заглавии данной работы период представляет собой *единый текст* согласно предложенному выше определению, то из этого следует, что по окончании этого периода задача, лежащая в его основе, оказалась либо решенной, либо трансформированной (перешедшей на иной уровень) таким образом, что для ее решения потребовались радикально иные средства. Оптимальным способом подтверждения смены базовой задачи было бы проведение фундаментального анализа последующих текстов с прицелом на выявление авторской задачи, лежащей в их основании. Однако в рамках данного исследования это представляется невозможным. На данном этапе мы полагаем достаточным обратиться к работе Т.А. Касаткиной «Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история», в которой исследуются структурные различия текстов двух периодов (до «Униженных и оскорбленных» и «Записок из мертвого дома» и после). Выявленные в данной статье особенности внутренней структуры ранних текстов напрямую связаны с исследуемой нами авторской задачей.

В качестве базового структурного различия исследовательница называет наличие связанной анагогической истории в первом периоде и соответственно ее отсутствие во втором. Касаткина поясняет: ««Анагогический» буквально значит “возводящий” — и это четвертый уровень толкования текста Священного писания (согласно Иоанну Кассиану римлянину), завершающий собой исторический, тропологический и аллегорический уровни»<sup>177</sup>. Иллюстрируя приведенное определение, исследовательница приводит пример толкования сцены явления Моисею неопалимой купины: «На *историческом*

---

<sup>177</sup> Касаткина Т.А. Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020 № 2(10). С. 97.

уровне — это история о призвании Моисея, буквально увидевшего горящий и негорающий куст — и почувствовавшего там присутствие Бога, поскольку нарушались законы материального мира. На *аллегорическом* уровне <...> — эта история прообразует нетленное зачатие и рождение Христа Девой Марией, неповрежденной, так же как куст, явлением Божества. На *тропологическом* (нравственном, нравственно формирующем) уровне — это известие душе, что она не истощается добрыми делами, а прирастает ими, горит — давая свет и тепло — не сгорая. Но это и задача преображающейся и восходящей душе — не потреблять (как земной огонь) тех, с кем она соединяется в человечестве, а нести им свет, тепло и преображение (как приносит огонь Господень невзрачному кусту). На *анагогическом* уровне — это история о Господе, не питающемся материей мира, не потребляющем материальный мир, а созидающем и восстанавливающим его в его истинном виде, в его первозданной славе»<sup>178</sup>. В данном примере последовательная история прописана на историческом уровне, в то время как другие уровни должны быть достроены читательским сознанием для полноценного восприятия. Однако история может быть прописана на любом из представленных уровней. Например, в гностических текстах базовое повествование ведется именно на анагогическом уровне, так в них повествуется о создании плеромы и последующем падении Софии, приведшем к возникновению нашего искаженного «исторического» мира. Если же мы решим взглянуть на гностическую историю через события, происходящие в этот же момент в «историческом» мире, то обнаружим лишь разрозненные фрагменты, не складывающиеся в последовательную череду фактов, так как их обоснования и связи лежат за пределами доступной нам действительности.

По мнению исследовательницы, Достоевский в ранних текстах ставит себе задачу создать историю именно на анагогическом уровне, из-за чего стройное историческое повествование нарушается. Его ранние произведения начинают казаться нелогичными на уровне внешнего сюжета (что не раз

---

<sup>178</sup> Там же. С. 98–99.



отмечалось критиками). «Чем это отличается от структуры поздних текстов? — ставит вопрос Касаткина — В общем, примерно тем же, чем гностические тексты структурно отличаются от канонических евангелий, с тем отличием, что в гностических текстах анагогическая история присутствует вполне открыто, а Достоевский пытается сделать ее проявляющейся через события “реального”, то есть “исторического” мира, что еще усложняет задачу читателя». «...во втором периоде эта наличествующая за текстом евангельская подкладка не складывается в единую историю. Она встает за каждым эпизодом, за каждым лицом в конкретном эпизоде, аналогично тому, как каждый эпизод библейского текста оказывается основой для своей восходящей линии духовного постижения — и эти восходящие линии для рядом стоящих и связанных в сюжетной последовательности эпизодов не связаны (или произвольно связаны) между собой»<sup>179</sup>.

Для нашего исследования крайне важна не только открытая Касаткиной структура построения текстов, но и описанная ею суть самой анагогической истории, воспроизводимой Достоевским в его ранних текстах: «Это гностическая история о сотворении мира как о падении духа в материю или о возникновении материи из низших движений духа, о пленении духа материей, о блуждании его в материи в кругах перевоплощений (здесь особенно показателен сон Ордынова в “Хозяйке”) — и о страстном желании духа вырваться за пределы косного вещества и жестких границ, которые создают, составляют и определяют для него материальное бытие»<sup>180</sup>. Эта гностическая история легко узнается в описанном 16-летним Достоевским мире, представляющем собой жесткую оболочку вселенной (духа), отделяющую ее от вечности (Плеромы). Однако для того, чтобы считать Достоевского гностиком, у нас нет никаких оснований. Даже уже проделанный анализ показывает, что писатель стремился преодолеть в собственном сознании гностический способ взаимодействия с миром — не победить или разрушить материю, но

---

<sup>179</sup> Там же. С. 101.

<sup>180</sup> Там же. С. 107.

преодолеть/преобразить ее косность. Важно отметить, что гностический дух в раннем творчестве писателя интуитивно считывался его наиболее проницательными исследователями, хотя и интерпретировался по-разному. Например, К.А. Степанян, поняв, что изучение ранних текстов невозможно без учета гностических элементов, стремится объяснить правомерность своих исследовательских стратегий. Так в работе, посвященной «Двойнику», исследователь рассуждает: «Здесь я перейду к еще одной теме, заявленной в тезисах, — к гностицизму. Может сразу возникнуть вопрос о правомерности такой темы, ибо ни одного упоминания ни о гностицизме, ни о ком-либо из теоретиков этой философско-еретической системы у Достоевского нет. Мы можем опереться лишь на книгу А.М. Иванцова-Платонова “Ереси и расколы первых трех веков христианства”. ч. 1. М., 1877 г., которая, впрочем, появилась в библиотеке Достоевского уже в последние годы его жизни. Но, помимо обычных возражений на подобные вопросы — что Достоевский, как и все мы читал не только те книги, что были в его библиотеке, что перед написанием романа “Атеизм” он предполагал прочесть “чуть не целую библиотеку атеистов, католиков и православных”, — скажу о другом, о главном: духовно-мыслительная традиция, выразившаяся в гностицизме, возникла еще в Древнем Египте и в Древней Греции, в античности, и затем, через продолжателей гностиков — тамплиеров <...>, потом — розенкрейцеров, различные эзотерические учения, до масонов и теософов, а по другой линии — через деятелей Возрождения, романтиков, теоретиков утопического социализма, философов Нового времени — до времен Достоевского, да и до наших времен. (Не случайно о. С. Булгаков вполне доказательно пишет: “Метафизический гностицизм получил самое крайнее выражение в философии Гегеля”). Да и не может быть иначе, поскольку в гностицизме нашли свое — искаженное — преломление коренные проблемы человеческого бытия. Авторы одного из исследований гностицизма, приводя четыре основных типа отношения человека к себе и к миру: 1) я хороший и мир хороший; 2) я плохой и мир плохой; 3) я плохой, но мир хороший и 4) я хороший, а мир — плохой, пишут,

что весь гностицизм вырастает из этой последней посылки, — весьма часто, будем справедливы, встречавшейся и встречающейся в человечестве. Выводы, вырастающие из этой посылки, были объектом постоянного и напряженного осмысления для Достоевского всю его жизнь»<sup>181</sup>. В начале данной главы нами было показано, как гностическое мировоззрение через масонскую метафизику пришло в романтизм и во многом определило его настроения (еще один взгляд на причины периодического уклона европейской культуры в сторону гностицизма будет рассмотрен в третьей главе).

Итак, граница между двумя периодами проходит, по мнению Касаткиной, по двум произведениям — «Униженные и оскорбленные» и «Записки из мертвого дома». Они «отличаются от текстов и первого и второго периодов тем, что в “Униженных и оскорбленных” Достоевский, судя по всему, создает связную историю и на анагогическом и на историческом уровне, а в “Записках из Мертвого дома” он, пользуясь жанром “записок” и почти “этнографической” спецификой текста, не создает связной истории ни на одном из уровней, отрабатывая тип связности одного эпизода с одной веткой его восходящих токований, создавая как бы анагогический христианский сюжет, разворачивающийся внутри каждого эпизода»<sup>182</sup>.

На круглом столе, посвященном работе с «Униженными и оскорбленными»<sup>183</sup>, Касаткина пояснила, как именно два типа повествования совмещаются в одном романе. Достоевский, по словам исследовательницы, делает удивительную вещь, он пытается изменить способ написания, свойственный первому этапу, для чего прописывает историю одновременно на

---

<sup>181</sup> Степанян К.А. Тема двойничества в понимании человеческой природы // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: Материалы Международной конференции. 2002. С. 179–180.

<sup>182</sup> Касаткина Т.А. Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020 № 2(10). С. 114.

<sup>183</sup> Касаткина Т.А. Круглый стол. «Роман Ф.М. Достоевского “Униженные и оскорбленные”». Первый день XXII Международных чтений «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века». 13.10.2020. Музей романа "Братья Карамазовы". Старая Русса. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=3ofr1\\_VCUek](https://www.youtube.com/watch?v=3ofr1_VCUek) (дата обращения: 10.03.2023).

верхнем (анагогическом — история Нелли и ее семьи) и на нижнем (историческом — история Ихменевых) уровне, именно поэтому получаются две истории, которые в разных местах начинаются и в разных местах заканчиваются. По мнению Касаткиной, в романе перед нами впервые предстает действительно последовательная история в повседневности, в которую с трудом вписываются «мистические» части, такие, например, как явление Смита и его внуки. Эти части приходят в историю как будто из другого пространства и требуют от читателя работы по ее восстановлению. Из-за разведения двух уровней по двум историям, последовательная история начинает казаться слишком простой, понятной и даже приземленной без явных выходов в запредельное, которые появляются в позднем творчестве для того, чтобы читатель мог не только восстановить экзегетической работой разные уровни прочтения одного и того же эпизода, а чтобы увидел, как это работает, по мнению автора, в реальности (см., например, сон Раскольникова). Однако, как отметила исследовательница, впечатление о недостаточной онтологической глубине истории Наташи и ее семьи ложное, скорее всего оно складывается из-за близости двух по-разному организованных историй, одна из которых за счет «анагогической» структуры оттягивает ощущение таинственной глубины на себя.

В данной работе исследуется первый творческий период, оканчивающийся по нашей гипотезе рассказом «Маленький герой», который скорее всего мыслился Достоевским как последнее написанное им в жизни произведение. В цели данного исследования не входит подробное изучение «переходных» текстов, однако мы периодически обращаемся к «Униженным и оскорбленным», так как, как отметила Т.А. Касаткина, в этом романе Достоевский совмещает структуры текстов раннего и позднего творчества. Анализ мотивов и концептов раннего творчества, совмещенных с иной структурой, позволяет более отчетливо увидеть специфику их использования в ранних произведениях (см. раздел «Мотив смены квартиры»).

### ***Глава 3. Анализ произведений 1840-х годов, рассматриваемых как единый текст***

В этой части работы представлен анализ отдельных текстов, входящих в единый текст, мотивов и концептов, проходящих через ряд произведений рассматриваемого периода, как элементов единого текста — то есть с учетом лежащей в их основе авторской задачи: поиска пути преодоления косной оболочки мира.

#### ***3.1. Перевод Ф.М. Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде»***

*Перевод Ф. М. Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде»:  
вопросы изучения*

Перевод Ф.М. Достоевским романа О. де Бальзака «Евгения Гранде» стал первой печатной работой молодого писателя. Он был опубликован в 1844 году в журнале «Репертуар и Пантеон». К сожалению, рукопись Достоевского не сохранилась, в распоряжении исследователей есть только журнальная версия, уже прошедшая цензурную правку, в результате которой, по свидетельству Достоевского, его перевод подвергся «сокращению едва ли не на треть». При сверке с французским первоисточником оказывается, что сокращен значительно меньший объем, однако часть текста действительно отсутствует. В связи с утерей авторского варианта перевода, нельзя с уверенностью утверждать, отсутствует ли некий фрагмент текста по воле переводчика или цензора. Таким образом, исследователь поставлен перед нелегкой задачей: он не может строить свои выводы о стратегии Достоевского на основании отсутствующих фрагментов как свидетельстве воли переводчика, а только на изменениях текста относительно французского оригинала.

Однако далеко не все исследователи учитывают данные обстоятельства. Так, С.Н. Шкарлат в работе «О переводе Ф.М. Достоевским романа “Евгения Гранде” О. Де Бальзака» строит выводы об отношении Достоевского к

первоисточнику на основании якобы исключенных им фраз, не учитывая возможность того, что фраза может отсутствовать по воле цензора, что в данном случае вполне вероятно, так как речь идет об ироничности Провидения: «Столь же радикально Достоевский опускает пассаж Бальзака: “Les philosophes qui rencontrent des Nanon, des madame Grandet, des Eugénie, ne sont — ils pas en droit de trouver que l’ironie est le fonds du caractère de la Providence?” (с. 65). Ирония по отношению к фигурам страдающим, униженным отвергается. Бальзак ироничен, Бальзак беспристрастен, Достоевский исполнен горячего сочувствия»<sup>184</sup>.

Важно отметить еще один момент, который должен учитываться еще до начала самого исследования текста Достоевского — будущий писатель делал перевод по первой полной публикации романа «Евгении Гранде» 1834 года. Канонической же версией романа стало издание 1843 года, в которое Бальзак внес значительные правки.

Важность исследовательского внимания к подобным деталям отмечала В.С. Нечаева, говоря о работах Г.Н. Пospelова и Л.П. Гроссмана: «Г.Н. Пospelов, сопоставляет перевод Достоевского с изданием “Eugenie Grandet” 1927 г. (Paris Caiman Levy edit.), где, конечно, печатался ставший каноническим позднейший текст романа из “Человеческой комедии”...»<sup>185</sup>, «Отсутствие внимания к тексту оригинала, которым пользовался Достоевский, привело первого исследователя перевода Л.П. Гроссмана к ошибочным заключениям о работе Достоевского. Приведя заключительные строки перевода, в которых Евгения сравнивается с античной статуей, упавшей в море и навсегда исчезнувшей, Л.П. Гроссман писал: “Прибавлены отсутствующие в оригинале строки”. Тогда как эти строки были у Бальзака в издании 1834 г. и позднее им сняты»<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Шкарлат С.Н. О переводе Ф.М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. Де Бальзака // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. С. 306.

<sup>185</sup> Нечаева В.С. Указ. соч. С. 107.

<sup>186</sup> Нечаева В.С. Указ. соч. С. 107.

Приведенные в труде В.С. Нечаевой примеры ошибок исследователей продолжают воспроизводиться в работах XXI века: «Кроме ряда изменений, свидетельствующих о том, что Достоевский уже обдумывает в это время *Бедных людей* <...> в конце Достоевский делает необъяснимое на взгляд исследователя добавление: фигура героини сравнивается с античной божественной статуей, причем, обратим внимание — по весьма странным параметрам...»<sup>187</sup>, — повторяет заблуждение Гроссмана М. Плюханова. Фрагмент с описанием античной статуи присутствует в редакции «Евгении Гранде» 1834 года<sup>188</sup>, а в версии 1843 года убирается Бальзаком, как и ряд других элементов текста.

Конечно, немало исследований, напротив, отличаются внимательной работой их авторов. Примечательно, что многие из них уделяли значительное внимание изучению различных внешних обстоятельств создания перевода. Упомянутая монография С.Н. Нечаевой — одна из таких. Помимо скрупулёзного отношения к источникам, эта работа примечательна наличием широкого контекста, который Нечаева посчитала необходимым учесть в своем исследовании. Она подробно описывает жизненные обстоятельства, быт и знакомства молодого Достоевского. Помимо этого Нечаева обращает внимание на то, как Достоевский приобрел знание французского языка.

Несмотря на упомянутую неточность в исследовании Л.П. Гроссмана, его работа, вошедшая в монографию «Поэтика Достоевского»<sup>189</sup>, заслуживает внимания. Одним из явных ее достоинств является подробное описание места, которое занимал Бальзак и его творчество в России XIX века. Другой известный исследователь творчества Ф.М. Достоевского К.А. Степанян в своем

---

<sup>187</sup> Плюханова М. Архаика Достоевского у Вяч. Иванова и его последователей // Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. Сб. ст. / под ред. М. Плюхановой и А. Шишкина. Салерно, 2017. С. 106

<sup>188</sup> Вот как этот фрагмент выглядит во французском оригинале: «Parmi les femmes, Eugénie Grandet sera peut-être un type, celui des dévouemens jetés à travers les orages du monde et qui s'y engloutissent comme **une noble statue enlevée à la Grèce** et qui, pendant le transport, tombe à la mer où elle demeurera toujours ignorée» (*Balzac H. de. Eugenie Grandet. Paris: Charpentier, libraire-éditeur. 1839. P. 336*).

<sup>189</sup> Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. наук, 1925. 191 с.

докладе «Перевод “Евгении Гранде”»: начало формирования “реализма в высшем смысле”» на XXXII Международных Старорусских чтениях «Достоевский и современность» уделил внимание творческому пути самого Бальзака и тому, какое место занимает роман «Евгения Гранде» на этом пути. Он отметил малоизвестные моменты биографии французского писателя, например, что его мать интересовалась мистическими движениями, благодаря чему в их доме была большая библиотека теософских сочинений. В Сорбонне Бальзак посещал лекции профессора Виктора Кузена, знакомявшего своих учеников с историей мистической философии. Сам он зачитывался Сведенборгом и был знаком с трудами Сен-Мартена.

Такие обзрения исторических реалий очень ценны для любого исследования. Но контекст — это только вводные данные, сам анализ начинается с непосредственной работы с текстом. Исследованиям, посвященным теме данного перевода, свойственен очень тщательный и обширный подбор примеров различий французского оригинала и русского перевода. Однако выводы, сделанные на основе собранного материала, зачастую отсутствуют, сводятся к констатации стилистической работы переводчика. Так, в изменениях, осуществленных Достоевским в процессе перевода, Нечаева обнаруживает в первую очередь работу стилиста: «Средства, данные Бальзаком, как будто кажутся Достоевскому недостаточными, и он ищет более выразительных, более ярких обозначений явления»<sup>190</sup>. Об этом же говорит Гроссман: «Уже в первой фразе он расширяет определение Бальзака добавочными эпитетами. Почти во всех описаниях он распространяет текст оригинала»<sup>191</sup> и Шкарлат: «Мы видим, что Достоевский вновь и вновь “поднимает градус” бесстрастной повествовательной объективности Бальзака. В его передаче возникает позиция повествователя, сочувствующая, страдающая и экстатическая, которой мы не обнаруживаем в оригинале, т. е.

---

<sup>190</sup> Нечаева В.С. Указ. соч. С. 118

<sup>191</sup> Гроссман Л.П. Указ. соч. С. 86.



позиция самого юного Достоевского»<sup>192</sup>. Такие объяснения являются лишь поверхностной констатацией факта, уводящей от понимания смысла этого факта. Причины «украшения» бальзаковских фраз могут заключаться вовсе не в желании Достоевского обогатить французский оригинал, а в чем-то совсем другом, но мы этого не узнаем, так как исследователь уже выдвинул объяснение, не дающее возможности пойти вглубь текста, к его смыслам.

Важно понимать, что введение переводчиком дополнительных эпитетов объяснять одной единственной причиной невозможно, в каждом конкретном случае объяснения окажутся разными. Например, А. Лишневская в своей статье «Три Гранде» приводит пример: «...чуть ли не в каждом абзаце отыщется фраза, в которой Достоевский развивает синонимичный ряд определений, обстоятельств или сказуемых (например, там, где у Бальзака одно определение «les landes les plus ternes», у Достоевского целых три «сухие, бесплодные, обнаженные степи»)»<sup>193</sup>. На самом деле в данном случае переводчик просто пытается как можно точнее передать смысл слова «ternes», который включает в себя все приведенные эпитеты. Другие примеры такого якобы «украшения» языка Бальзака будут рассмотрены ниже, будет показано, что каждое такое изменение обусловлено конкретной целью, которую преследовал переводчик.

Исследователями отмечается мастерская работа Достоевского по адаптации текста к русским реалиям. С.А. Кибальник показал в своей работе, как Достоевский не просто адаптирует язык, а вводит его в литературный контекст той эпохи: «В настоящей работе мы остановимся на элементах адаптации, или, говоря конкретнее, дискурсивной аккумуляции оригинала, к которой прибегал Достоевский. Последнее понятие предполагает в том числе и перенос повести Бальзака в интертекстуальное поле прежде всего русской литературы. Введение референциальных связей с произведениями классической русской литературы, т. е. с прецедентными для представителя

---

<sup>192</sup> Шкарлат С.Н. Указ. соч. С. 307.

<sup>193</sup> Лишневская А. Три гранде // Иностранная литература. 2008. 4. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/4/le5.html> (дата обращения: 26.01.2022).

русского лингво-культурного сообщества текстами, насыщение его прецедентными высказываниями, вводит переводной художественный текст в культурные рамки отечественной словесности»<sup>194</sup>. Но первая же приведенная в статье ссылка на предыдущие исследования вызывает вопросы: «Удивительным образом до настоящего времени эта интертекстуальная аккультурация осталась практически незамеченной. Едва ли не единственное, что можно вспомнить в этой связи, это соображение В.П. Владимирцева, обратившего внимание на “скрытое литературное цитирование” Пушкина во фразе “одевался как денди”, в то время как во французском оригинале нет “ничего подобного” (Достоевский, 2008, 68)»<sup>195</sup>. Однако в своем романе Бальзак не раз называет Шарля «dandy»<sup>196</sup>, то есть Достоевский переводит слова автора, а не привносит новые определения. Попытки «стилистического» анализа перевода, осуществленные без учета общего замысла как романа Бальзака, так и перевода Достоевского, не дают удовлетворительных объяснений проделанной работы переводчика, но лишь констатируют факт изменения причем с наложенным на этот факт оттенком чувства, померещившегося исследователю в тексте Достоевского.

Примечательно, что в ряде работ исследователями приводятся психологические причины, побудившие Достоевского внести те или иные изменения в текст оригинала. Например, Нечаева отмечает контраст между «положительной» Евгенией и «отрицательным» стариком Гранде, который был усилен Достоевским при переводе (усиление контраста будет отмечаться всеми последующими исследователями). Нечаева предполагает, что желание подчеркнуть противоположные черты героев связано с тем, что Достоевский видел в истории старика Гранде и его семьи отражение отношений своих

---

<sup>194</sup> Кибальник С.А. К проблеме интертекстуальной аккультурации оригинала («Евгения Гранде» О. Де Бальзака в переводе Ф. М. Достоевского), 2012. URL: <https://eltpykla.vdu.lt/handle/1/27766> (дата обращения: 26.01.2022).

<sup>195</sup> Там же.

<sup>196</sup> См., например: «Il emporta ses colifichets de **dandy**», «Le **dandy** se laissa aller sur le fauteuil comme une joli femme...» (*Balzac H. de. Eugenie Grandet. Paris: Charpentier, libraire-éditeur. 1839. P. 62, 122*) и т. д.

родителей. Этой же «психологической» версии придерживается Доминик Арбан, о которой упоминает в своей статье Ф. Торранс: «Доминик Арбан приводит биографические аргументы в пользу атрибуции Достоевскому этого перевода. Он<sup>197</sup> подчеркивает, насколько сам выбор произведения, а также трансформация переводчиком некоторых деталей навеяны собственным опытом писателя: скупость отца, лишения, которым он подвергал свою семью, отвергнутая и умирающая от истощения мать»<sup>198</sup>.

Другой часто встречающийся вариант объяснения изменений текста французского оригинала состоит в том, что Достоевский возводит на уровень духа «реализм» Бальзака. Именно к этой версии склонился К.А. Степанян в упомянутом докладе — Достоевский, по мнению исследователя, выводит в вертикаль идею Бальзака. Это же версию пытается доказать Шкарлат: «Бальзак пишет: “Le spectacle de cette transformation accomplie par les souffrances qui consumaient les lambeaux de l’être humain dans cette femme...” (“Зрелище этого превращения, совершенного страданиями, которые поглощали лоскутки человеческого существа в этой женщине...” (Пер. авт.)). Достоевский переводит: “Зрелище этого видимого перехода из земной обители в лучшую...”, осуществляя тем самым перенос картины смерти физиологической в план окончания земного существования и перехода в новый, божественный план бытия. У Бальзака образ новой жизни за гробом в контексте отсутствует, есть образ окончания земных страданий. Достоевский вводит в подтекст христианскую идею воздаяния страждущим и обездоленным, обретения счастья и свободы в “царстве небесном”»<sup>199</sup>. Перед нами пример анализа, в котором вывод делается по одному элементу без учета целого. Если мы не читали роман, то данный пример может выглядеть убедительным. Однако одна из

---

<sup>197</sup> В переводе А.С. Кибальника допущена ошибка: Доминик Арбан упоминается в мужском роде, однако эта исследовательница женщина.

<sup>198</sup> Торранс. Ф. «Евгения Гранде» Бальзака в переводе Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. 2013. № 20. URL: [http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1481283410&archive=&start\\_from=&ucat=&s](http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1481283410&archive=&start_from=&ucat=&s) (дата обращения: 26.01.2022).

<sup>199</sup> Шкарлат С.Н. Указ. соч. С. 307.

центральных проблем, поставленных Бальзаком в романе, заключается в том, что люди в поисках рая на земле стали ставить блага настоящей, проходящей жизни выше блага будущей. Писатель связывает эту идею со стариком Гранде и противопоставляет ее жизни матери и дочери, которые избрали путь вечной жизни. Подробно эта тема будет раскрыта ниже.

Подобные объяснения внесенных в перевод «одухотворяющих» изменений текста выглядят по меньшей мере неубедительно. Достоевскому на время работы над переводом было всего 22 года, Бальзак во время написания «Евгении Гранде» был на десять лет его старше. Мы сравниваем молодого человека в самом начале его литературной деятельности и уже вполне состоявшегося романиста. Сам Достоевский прекрасно понимал эту разницу, что видно из ранее приведенной цитаты из его письма к брату о величии гения Бальзака, который смог воплотить тысячелетние борения в душе человека.

В заключение данного краткого обзора имеющихся исследований перевода Достоевским «Евгении Гранде» приведем высказывание из статьи Торранса, в котором прекрасно изложены методологические предпосылки подобного рода исследований: «Так или иначе, большинство западных исследователей сходятся в убеждении, наиболее точно сформулированном в книге Д. Арбан: для того чтобы приведенные ими наблюдения и сделанные выводы стали несомненными, “следовало бы слово за словом изучить весь перевод”... В подобном исследовании не стоило бы чрезмерно сосредоточиваться на сокращениях, вызванных различными причинами, которые нелегко определить. Необходимо отделить почти бессознательные изменения (неточности, недопонимание, пропуски) от тех (тоже бессознательных), которые вызывают к психологическому истолкованию, и от тех, которые переводчик сделал намеренно. Надлежит также отличать чисто языковые моменты, предопределенные переходом с одного языка на другой, от тех, которые имеют стилистическое значение: в частности, от наличия или отсутствия определенных повторов. Все эти отклонения могут быть поставлены в связь с последующими произведениями Достоевского, что позволит лучше

понять их происхождение. Следует, однако, проявлять осторожность и не стремиться к тому, чтобы любой ценой находить в этом литературном труде Достоевского предвосхищение его больших романов. Сопоставление этого перевода с первыми романами и рассказами писателя представляется куда более уместным»<sup>200</sup>.

#### *Философия перевода Ф.М. Достоевского*

Однако прежде чем приступить к непосредственному анализу текста перевода необходимо сказать несколько слов о традиции перевода, наличествующей в то время в России.

Широко известно высказывание Жуковского, чье творчество во многом состоит из переводов: «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник». Вот более развернутое рассуждение поэта на данную тему: «Вы видите двух актеров, которые занимают искусство декламации у третьего; один подражает с рабскою точностию и взорам и телодвижениям образца своего; другой напротив, стараясь сравниться с ним в превосходстве представления одинакой роли, употребляет способы собственные, ему одному приличные <...>. Скажу более: подражатель, не будучи изобретателем в целом, должен им быть непременно по частям; прекрасное редко переходит из одного языка в другой, не утратив нисколько своего совершенства: что же обязан делать переводчик? Находить у себя в воображении такие красоты, которые бы могли служить заменою, следовательно производить собственное, равно и превосходное: не значит ли это быть творцом?»<sup>201</sup>

Однако Ю.Д. Левин в работе «Русские переводчики XIX века» отмечает: «...по мере развития русской литературы менялось и воззрение на перевод. Необходимость в активном усвоении достижений зарубежных литератур понемногу отпадала. Русская литература к середине прошлого века сравнялась с передовыми европейскими литературами и сама вышла на международную

---

<sup>200</sup> Горранс Ф. Указ. соч.

<sup>201</sup> Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: в 12 т. / под ред. А.С. Архангельского. СПб.: А.Ф. Маркс, 1902. Т. 9. С. 73–74.

арену. Переводы постепенно переставали приравниваться к оригинальным произведениям. “Чужое” и “свое” стали обособляться. Соответственно менялось и отношение к переводческой деятельности: считалось уже, что она уступает по значению оригинальному творчеству»<sup>202</sup>. И далее: «Переосмысление перевода, превращение его из средства самовыражения в средство воссоздания на своем языке произведения иностранной литературы, сознательное подчинение переводчика художественной системе другого автора потребовали новых переводческих принципов. И действительно, во второй половине 20-х годов XIX в. такие принципы вырабатываются»<sup>203</sup>.

В развитии теории художественного перевода в России первой половины XIX века решающую роль сыграл В.Г. Белинский, который в 1830-е годы сам занимался переводческой деятельностью, однако скоро оставил ее и обратился к разработке теоретических аспектов.

Белинский постоянно развивал свою теорию перевода, он ставил вопросы и пытался их разрешить. Однако одним из центральных положений его переводческих принципов была верность первоисточнику, критик категорически не признавал возможности радикальной переделки текста оригинала: «... если б мы доныне держались методы выдаванья произведений иноземных литератур и за свои, в искаженном виде, то не только не имели бы понятия, например, об английской и французской литературе, а следовательно, и об Англии и Франции, но и самая наша литература была бы теперь чем-то таким, чего нельзя было бы назвать литературою...»<sup>204</sup>.

В статье, опубликованной в 1838 году в «Отечественных записках», Белинский прямо декларирует задачу перевода и условия ее выполнения: «Правило для перевода художественных произведений одно — передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на

---

<sup>202</sup> Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. С. 23.

<sup>203</sup> Там же. С. 25.

<sup>204</sup> Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во Академии наук СССР. 1995. Т. 8. С. 264.

русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским»<sup>205</sup>. Белинский уточняет: «Близость к подлиннику состоит в передании не буквы, а духа создания»<sup>206</sup>. «Каждый язык имеет свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства, до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой ответственности слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального»<sup>207</sup>.

Таким образом, мы можем говорить о том, что на момент вступления Достоевского на литературную стезю практика перевода уже перешагнула этап переписывания текста оригинала под воззрения переводчика и начала осваивать способы передачи смысла/духа, заложенного автором, в адекватной для русского читателя форме. Если обратиться к суждениям, высказанным Достоевским брату Михаилу касательно двух его переводов Шиллера, то будет понятно, что будущий писатель разделял переводческие принципы, предложенные Белинским.

Достоевский брату Михаилу о «Разбойниках» Шиллера: «Ты жалуешься на Шиллера за язык; но заметь, мой друг, что этот язык и не мог быть другим. Но я заметил, что ты слишком увлекался разговорным языком и часто, весьма часто для натуральности жертвовал правильностью русского слова. Кроме того, кой-где проскакивают слова не русские. Наконец, иная фраза переведена с величайшею небрежностью. Но вообще перевод удивительный в полном смысле слова. Я подчистил кое-что и приступил к делу тотчас» (28<sub>1</sub>, 89).

О «Доне Карлосе»: «Перевод весьма хорош, местами удивительно хорош, строчками плох; но это оттого, что ты переводил наскоро... Всего досаднее, что местами ты вставлял иностранные слова, н<a>п<пример> *комплот*. Этого

---

<sup>205</sup> Там же. 1953. Т. 2. С. 427.

<sup>206</sup> Там же. 1953. Т. 2. С. 429.

<sup>207</sup> Там же. 1953. Т. 2. С. 429.

допустить нельзя. Также (впрочем, я не знаю, как в подлиннике) ты употребляешь слово сир. Сколько мне известно, этого слова в Испании не было, а употреблялось только в Западной Европе в государствах нормандского происхождения» (28<sub>1</sub>, 99).

Одним из важнейших моментов для Достоевского оказывается то, каким языком создается перевод. Достоевский не считает необходимым осуществлять дословный перевод в ущерб правильности русского языка, напротив, он полагает необходимым передать средствами родного языка авторский замысел. Помимо этого, Достоевский настаивает на точности перевода и невозможности пренебрежения реальными деталями, что совпадает с идеей Белинского — «Близость к подлиннику состоит в передаче не буквы, а духа создания».

Формулировка критика хоть и кажется абстрактной, на самом деле подсказывает единственный метод, позволяющий исследователю понять причину всех изменений, внесенных переводчиком в свой текст. Этот метод подразумевает предварительный целостный анализ оригинала, выявление его «духа». Как ни странно, ни в одном исследовании, посвященном переводу «Евгении Гранде», этот метод не был реализован. Такие исследования основаны на анализе отдельных фраз, будто бы искаженных переводчиком, однако, как видно из приведенных переводческих установок того времени и настаивании Достоевского на аккуратности перевода, все изменения текста продиктованы стремлением через адаптацию к русскому языковому полю передать наиболее адекватно авторский замысел.

Здесь могут возникнуть возражения такого рода: как верифицировать совпадение пониманий духа произведения автором, переводчиком, а теперь и исследователем? О глубине понимания Достоевским «духа» Бальзака можно судить по уже приводимой ранее фразе<sup>208</sup> Достоевского о творчестве Бальзака, которая удивительно точно совпадает с высказыванием Бальзака о своем творчестве, которое тот запишет значительно позже: «Поняв как следует смысл

---

<sup>208</sup> «Бальзак велик! Его характеры — произведения ума вселенной! Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили борением своим такую развязку в душе человека» (28<sub>1</sub>, 51).



этой композиции, читатель узнает, что я придаю фактам постоянным, повседневным, скрытым или явленным, событиям личной жизни, их причинам и принципам действия столько же значения, сколько до сих пор придавали историки событиям общественной жизни народов. Неизвестная битва, которая разворачивается в долине Эндры между госпожой Морсоф и страстью (“Лилия в долине”), может быть, столь же велика, как самое блистательное из известных нам сражений. В одном поставлена на карту слава победителя, в другой речь идет о небесах»<sup>209</sup>.

Тема связи двух планов бытия: земного и небесного, столь тонко уловленная Достоевским, противопоставившим сиюминутное, проходящее — «дух времени» — наличию тысячелетней истории в душе человека, в полноте присутствует в романе «Евгения Гранде». Для ее выявления не требуется специальный анализ текста, Бальзак прямо заявляет о ней в предисловии и послесловии к роману. Эти два фрагмента входили в текст романа в первой редакции, во второй редакции они были исключены автором. Наш анализ начнется именно с этих двух фрагментов, содержащих прямо высказанную волю автора.

#### *Темы предисловия и послесловия в романе «Евгения Гранде»*

Мы уже обращались к предисловию и послесловию в разделе «Роль поэта». Напомним, что в предисловии автор сокрушается, что писатели, из-за своей лени и нежелания за внешним спокойствием разглядеть истинные характеры и драмы, уделяют недостаточное внимание провинциальной жизни, в которой на самом деле сокрыт настоящий клад для исследователя человеческих душ. В отличие от этих писателей автор «Евгении Гранде» делает следующее: «сегодня бедный художник схватил только одну из этих белых нитей, носимых ветром по воздуху, которыми тешатся дети, молодые девушки

---

<sup>209</sup> Balzac H. de. Avant-propos à la Comédie Humaine // Œuvres complètes de H. de Balzac. Paris: Houssiaux, 1855. Т. 1. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos\\_de\\_La\\_Comédie\\_humaine](https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos_de_La_Comédie_humaine) (дата обращения 04.04.2022).

и поэты; которыми мало озабочены ученые, но которые, как говорят, роняет со своего веретена небесная прядильщица»<sup>210</sup>. Как отмечалось, речь здесь идет о связи божественного плана бытия, устанавливающейся с сердцами поэтов, детей и женщин — и недоступной для рационального ума ученых. Вот те вводные данные, с которыми, по замыслу автора, читатель должен подходить к тексту «Евгении Гранде». Внимательному читателю должно стать понятно, что автор через картины сельской жизни будет исследовать человеческие души в аспекте их связи с «небесной прядильщицей»: чья душа стремится к такой связи, а чья, напротив, сторонится запредельного. Однако Бальзак допускал, что написанная им преамбула может остаться непонятой или просто проигнорированной, поэтому в послесловии он отмечает, что развязка может показаться неожиданной, но читателю стоит помнить о предисловии к роману. Затем, как бы извиняясь, писатель признает, что, может, он и переборщил с темными тонами при описании старика и с золотом в портрете главной героини, но ведь писал он именно о Марии, о второй христианской Еве. Однако женщина Бальзаку представляется венцом творения, ведь «она не была взята из изначального гранита, ставшего мягкой глиной под пальцами Бога, а вытянута из ребер мужчины, материала гибкого и пластичного, она переходное создание между ангелом и женщиной. Вы видите ее сильной, как силен мужчина, и утонченно умной за счет своего чувства, как ангел. Разве не нужно было объединить в ней эти две природы, чтобы возложить на нее миссию постоянно нести в своем сердце человека. Ребенок, не является ли он всем человечеством для нее» («Aussi n'est-elle pas, ainsi que l'homme, prise dans le granit primordial devenu mol argile sous les doigts de Dieu; non, tirée des flancs de l'homme, matière souple et ductile, elle est une création transitoire entre l'homme et l'ange. Aussi la voyez-vous forte autant que l'homme est fort, et délicatement intelligente par le sentiment, comme est l'ange. Ne fallait-il pas unir en elle ces deux natures pour la

---

<sup>210</sup> *Balzac H. de. Eugenie Grandet. Paris: Charpentier, libraire-éditeur. 1839. P. 5.*

charger de toujours porter l'espèce en son cœur. Un enfant, pour elle, n'est-il pas toute l'humanité»<sup>211</sup>)

Хотя эти фрагменты отсутствуют в переводе (возможно, были убраны цензурой) — кроме самого последнего абзаца послесловия<sup>212</sup> (что свидетельствует о том, что Достоевский был знаком с ними), будущий писатель всем сердцем принимает образы, созданные здесь Бальзаком. Однако несмотря на их фактическое отсутствие, большинство произведенных молодым переводчиком изменений текста связано с его желанием максимально точно передать идеи, заложенные как раз во вступлении и заключении «Евгении Гранде».

Приведем пример: «Но какъ и прежде, посреди этихъ жалкихъ лицъ взоръ Шарля отыскаль-бы свою Евгению, свѣтлую, чистую, — незапятнанную прикосновеніемъ жалкаго отребья, ее окружавшаго»<sup>213</sup> (7, 111) — читаем у Достоевского. У Бальзака же все гораздо спокойней: «...mais alors, comme autrefois, la figure de sa cousine eût dominé le tableau...»<sup>214</sup> («Но как и раньше фигура кухни доминировала на сцене»). Еще пример: «Богъ пролилъ золото и блага земныя передъ бѣднымъ ангеломъ, котораго Онъ послалъ на землю заслужить свою долю небесную» (7, 124). В тексте Бальзака Евгения описывается как заключенный, стремящийся на небо: «Dieu jeta donc des masses d'or à sa prisonnière pour qui l'or était indifférent, qui aspirait au ciele...»<sup>215</sup> («Таким образом, Бог бросил массу золота своей заключенной, для которой золото было безразлично, которая тянулась к небу»). Или читаем у Бальзака: «Ce noble coeur qui ne battait que pour les sentimens les plus tendres, devait donc être soumis aux calculs de l'intérêt humain, l'argent devait communiquer ses teintes

---

<sup>211</sup> Там же. Р. 336.

<sup>212</sup> Речь идет о том самом фрагменте, в котором Евгения сравнивается с греческой статуей.

<sup>213</sup> Цитаты перевода даны по Репертуар и Пантеон. СПб.: Тип. К. Жернакова, 1844. № 6. Отд. I. С. 386–457; № 7. Отд. I. С. 44–125. Здесь и далее в скобках будет указываться номер журнала и номер страницы.

<sup>214</sup> *Balzac H. de. Eugenie Grandet. Paris: Charpentier, libraire-éditeur. 1839. P. 298.*

<sup>215</sup> Там же. Р. 332.

froides à cette vie céleste, et lui donner de la défiance pour les sentiments»<sup>216</sup> («Это благородное сердце, которое билось только для самых нежных чувств, должно было подчиниться человеческим расчетам, деньги должны были сообщить свои холодные оттенки этой небесной жизни и заставить ее не доверять чувствам»). Достоевский передает эту же мысль так: «И это благородное сердце не награждено было ни любовью, ни дружбою, ни всѣм, чего жаждало, просило оно» (7, 124).

Достоевский, во-первых, очень резко проводит границу между Евгенией и всем остальным миром, ставя ее несоизмеримо выше, а во-вторых, не допускает никаких негативных влияний, способных затемнить образ героини. Эта особенность перевода не раз отмечалась исследователями и трактовалась как показатель одухотворяющего действия Достоевского на роман. На самом деле Достоевский просто стремится максимально раскрыть идею божественной природы женщины, заложенную Бальзаком.

#### *Тема рая на земле*

Обратимся к теме, проходящей через весь роман и, безусловно, осмысленной Достоевским, так как с ней также связаны некоторые изменения, внесенные в текст переводчиком. Для описания этой темы приведем фрагмент из перевода Достоевского, так как в нем полностью отражена суть оригинала: «Скупые не вѣруютъ въ будущую жизнь, въ жизнь духовную; для нихъ настоящее все. Мысль эта въ состояніи выказать настоящій характеръ нашей эпохи, когда деньги составляютъ все — законы, политику, нравы. Секты, книги, люди, ученія, все сговорилось противъ Вѣры, на которую уже восемнадцать вѣковъ опирается общество. Теперь худо вѣрятъ тайнамъ за могилою, и мысль о будущности, за предѣлами нашего requiem блѣднѣетъ и исчезаетъ какъ ложный призракъ передъ грубою существенностію (Во французском оригинале этот фрагмент немного отличается: «L'avenir, qui nous attendait par -delà le

---

<sup>216</sup> Там же. Р. 333–334.

requiem, a été transposé dans le présent»<sup>217</sup> — *Т. М.-И.*). Достичь per fas et nefas земнаго рая роскоши, тщеславныхъ наслажденій, изсушить сердце огнемъ ядовитыхъ страстей и (въ параллель обратнаго сходства) подобно святымъ мученикамъ, вытерпѣвшимъ казни и пытки, за мысль, идею, за безплотную будущность, отравить и растлить кровь свою для золотой пыли, за скоропреходящая тлѣнныя сокровища наши, вотъ общее вѣрованіе, вотъ общая мысль, проявляющаяся всюду, даже въ законахъ, въ положеніяхъ жизни общественной. Васъ спрашиваютъ: сколько вы платите? вмѣсто того, что вы думаете? Когда весь народъ усвоить подобное ученіе, что станется съ обществомъ?» (6, 453). Обратимъ вниманіе, что речь здѣсь идетъ именно о скупцахъ, это они не веруютъ въ будущую жизнь и насаждаютъ привязанность къ сиюминутнымъ удовольствіямъ.

Приведемъ еще одну важную для пониманія заявленной темы цитату: «Словомъ, въ Сомюрѣ не было никого, кто бы не былъ твердо увѣренъ, что у Грандѣ спрятанъ гдѣ-нибудь кладъ, сундучокъ съ червонцами тайная радость, тайное наслажденіе старика. Скупые особенно готовы были присягнуть въ этомъ, изучивъ взглядъ старика, взглядъ горящій какимъ-то отблескомъ завѣтнаго металла. Взоръ чловѣка, привыкшаго смотрѣть на золото, наслаждаться имъ, блеститъ какимъ-то неопредѣленнымъ, тайнымъ выраженіемъ, схватываетъ извѣстные отгѣнки, усваиваетъ необъяснимыя привычки, какъ взглядъ развратника, игрока или придворнаго; взоръ этотъ быстръ и робокъ, жаденъ, таинственъ; обычные его знаютъ, научились ему; это условный знакъ, фран-масонство страсти» (6, 391). Бальзакъ рисуетъ категорию людей, скупцовъ, объединенныхъ въ общество, причемъ тайное, ведь узнать другъ друга могутъ только посвященные. Входящіе въ общество разделяютъ идею возможности осуществленія рая на землѣ, въ противовѣс стремленію къ будущей жизни, которую надо заслужить. Это вовсе не художественная выдумка романиста, вотъ какъ объ этомъ говоритъ русский мыслитель Е.В. Головин: «Если раньше экзистенциальная драма разыгрывалась въ сложныхъ отношеніяхъ между

---

<sup>217</sup> Там же. Р. 148.

небесно-эйдетической *abundatio* (полнота, чрезмерность) и материальной *privatio*, то сейчас вопрос был поставлен иначе; либо разумное устройство земной, материальной, единственной жизни, либо небытие как полная диссолюция. Что из этого следует? Подводные идеологические течения восемнадцатого столетия принесли желанный ответ: следует попытаться построить земной парадиз, избавить человечество от болезней и голода и пролонгировать жизнь до неопределенного предела. В таком прогрессивном смысле розенкрейцеры и масоны интерпретировали христианскую алхимию и спагирию. Человечество как исходный материал (наподобие свинца, *materia prima* и т. п.) путем нравственного совершенства и с помощью естественных наук надо превратить в деятельное, свободное и светлое содружество»<sup>218</sup>. Папаша Гранде не раз в романе называется алхимиком, также в тексте обнаруживается масонская символика, выставленная зачастую в пародийном свете, но это тема отдельного исследования.

В романе отражена драма между небом и материей, о которой говорит Головин в приведенной выше цитате. Именно с нее начинается описание Сомюра, городка, где разворачиваются основные события повествования. Описание жизни, быта сомюрцев сводится к их взаимоотношениям с солнцем, все их существование зависит от него, ведь они все виноградари, и хороший урожай обеспечивается именно солнцем. Но Бальзак так строит свои предложения, что за первым очевидным смыслом всегда проступает другой смысловой план. Например: «...un coup de soleil l'enrichit, un temps de pluie le ruine...» («вторжение солнца его обогащает, затянувшийся дождь опустошает»). Автор использует слово «enrichir», которое можно перевести как «обогащать», так и «наполнять», а «ruiner» — «разорять» или «опустошать». Примеров того, где до конца не ясно, идет ли речь о простом желании наполнить карман или об общении с небом, наполняющем людей чем-то совсем иным, множество. Описание жизни сомюрцев Бальзак завершает интересной

---

<sup>218</sup> Головин Е.В. Франсуа Рабле: вояж к Дионису. URL: <http://golovinfond.ru/content/fransua-rable-voyazh-k-dionisu> (дата обращения: 10.02.2020).

фразой: «Il y a un duel constant entre le ciel et les intérêts terrestres»<sup>219</sup> («Происходит постоянный поединок между небом и земными интересами»). После нее становится понятно, что, несмотря на тенденцию «заземлить» рай, о которой было сказано выше, в Сомюре есть люди, для которых общение с небом не закрыто, оно неоднозначно, но оно есть. Это можно назвать агонией общения, во-первых, потому что оно свелось к борьбе, а во-вторых, потому, что жители городка все чаще строят свои планы, не глядя на небо, а глядя на папашу Гранде<sup>220</sup>: «— L'hiver sera rude disait-on le père Grandet a mis ses gants fourrés, il faut vendager. — le père Grandet prend beaucoup de murrain, il y aura du vin cette année»<sup>221</sup> («Зима будет жестокой в этом году, говорят они, папаша Гранде надел меховые перчатки: надо собирать виноград. Папаша Гранде берет много бочковых досок, будет вино в этом году»). Собственно, происходит ровно то, о чем говорят Бальзак и Головин, — взаимодействие неба с землей исчезает, а рай материализуется и утрачивает свою божественность.

Достоевский не дает ходу этой линии. Он подбирает слова, описывающие взаимоотношения с небом и солнцем, в сфере сугубо материальной, например: «Червонцами задождить, отвѣчает сосѣдь, рассчитывая барышь по лучу солнечному» (6, 388). У Бальзака же человек просто ждет, что принесет ему благоприятный дождь или солнце. А фразу, приведенную выше, о борьбе неба с землей, Достоевский переводит так: «вѣчная борьба природы съ расчетами человеческими» (6, 388). Переводчик убирает возможность отношений с небом у всех, кроме Евгении, ее матери и Нанон — трех женщин, подчеркивая, что связь с небом есть именно у женщин.

Тема установления рая на земле была очень интересно выделена Достоевским, переводчик изящно достроил эту смысловую линию романа. Он

---

<sup>219</sup> *Balzac H. de.* Eugenie Grandet. Paris: Charpentier, libraire-éditeur. 1839. P. 10.

<sup>220</sup> Т.А. Касаткина в частной беседе отметила, что буквальный перевод «наименования» отца Евгении — великий отец. Таким образом, в данной цитате Бальзак демонстрирует, что люди стали обращаться вместо истинного Бога к великому отцу, как властителю дольного мира, можно назвать его Демиургом — тем, кто создает лишь подобие настоящего мира.

<sup>221</sup> Там же. P. 19.

добавил всего одно слово в описание портретов деда Евгении по материнской линии и прабабки по отцовской: «На стѣнѣ, противъ камина, висѣли два портрета, писанные — одинъ съ покойнаго г-на Лабертельера, изображеннаго въ мундирѣ гвардіи лейтенанта; другой портретъ изображалъ покойную г-жу Жантильи, въ костюмѣ Аркадской пастушки» (6, 398) (г-жа Жантильи — бабушка старика Гранде). В оригинале госпожа Жантильи изображена просто в костюме пастушки. Зачем Достоевскому понадобилось добавлять одно единственное слово?

Аркадия, в поэтической сфере, — это страна счастливой сельской жизни, где процветает невинность и доброта, настоящий рай на земле. С этой чудесной страной связано известное латинское изречение «Et in Arcadia ego» (и вот я в Аркадии), которое стало центральным мотивом ряда живописных произведений XVII–XVIII веков. Однозначного толкования у этой фразы нет. Одна из самых распространенных версий заключается в том, что произносит ее сама смерть, то есть даже в прекрасной Аркадии ее не избежать. Таким образом, Достоевский связывает род старика Гранде с этим местом, а тем самым, с одной стороны, подчеркивает его связь с идеей земного рая, а с другой стороны — с идеей смерти, которая в нем неизбежна. Привнеся эти смыслы в описание бабушки скупца, Достоевский актуализировал противопоставление рода Гранде роду его жены, урожденной Ле Бертелье. Это имя происходит от древнегерманского *berht* (*brillant*), что значит «сверкающий», «светлый», «яркий». В романе Ле Бертелье характеризуются как люди сильные и выносливые. Старик постоянно говорит своей жене, что ее род не болеет, и более того — не умирает, в то время как «смерть Гранде не отличается от его жизни». Учитывая, что мать Евгении предстает перед нами в ангельском облики смиренной мученицы, стремящейся на небо, становится понятно, почему Ле Бертелье не умирают. Истинное бессмертие достигается только через светлое сверкающее небо, никакой земной рай не может его дать. Добавив всего одно слово, Достоевский выводит на поверхность то, что заложено в глубине романа.



### Тема рода

Еще одна тема, проходящая через весь французский роман — тема рода, даже имя главной героини означает «благородная». Достоевский прекрасно понимал это и эксплицировал в переводе: он постоянно употребляет эпитет «благородная» при описании Евгении, что отмечалось В.С. Нечаевой, но не было ею проинтерпретировано.

Переводчик методично выстраивает линию превосходства женщины, показывая, что духовность может быть передана только по женской линии. В момент, когда Шарль еще находится в Сомюре, Гранде ведет его к нотариусу, где тот должен отказаться от отцовского наследства, чтобы Гранде мог якобы позаботиться о сохранении чести семьи. Достоевский же переводит это как отказ от материнского наследства. А о матери Шарля мы знаем, что это было чудесное существо, которое посеяло в душе сына золотые зерна, возрасти которым так и не было суждено («le grain d'or que sa mère lui avait jeté au Cœur s'était étendu dans la filière parisienne, il l'avait employé en superficie devant l'user par le frottement»<sup>222</sup>). Таким образом, Достоевский выводит на поверхность причины падения Шарля — его разрыв с материнской линией.

Женщина, по Бальзаку, оказывается той, кто не только в себе содержит Божественную высоту, но и прозревает ее в окружающих. Евгения видела в Шарле существо, сошедшее из сферы серафимов: («...voir en son cousin une créature descendue de quelque région séraphique»<sup>223</sup>). Однако Достоевский переводит этот фрагмент так: «Евгения, не видавшая доселъ ничего подобнаго Шарлю въ совершенствѣ красоты и щегольства, смотрѣла на него, какъ на существо воздушное, неземное» (6, 414). В переводе мы смотрим не глазами Евгении, а переводчика, который низводит Шарля до необычного предмета или явления, употребляя неодушевленное «ничего».

---

<sup>222</sup> Там же. Р. 194.

<sup>223</sup> Там же. Р. 66.

### *Истинная божественность женщины*

Однако Достоевский не везде следует интенции французского автора, в одну из линий переводчик вносит изменения такого рода, что начинает появляться смысловой зазор между оригиналом и переводом. Достоевский называет «катастрофой» предложение о «бездетном» замужестве Евгении Президенту: «Въ 9 часовъ всѣ встали изъ-за ломберныхъ столовъ, спорили, шумѣли, расплачивались, и когда вся толпа стала откланиваться, тогда-то кончилась долгая драма неожиданною катастрофою, которая зашумѣла здѣсь, въ Сомюрѣ, и кругомъ въ четырехъ префектурахъ» (7, 120), Бальзак называет это событие неожиданной развязкой или поворотом («un coup de théâtre»). Можно сказать, что оригинал и перевод близки, описывая предложение Евгении как то, что переворачивает<sup>224</sup> ее судьбу, хотя в слове катастрофа, несмотря на его первое значение, все же чувствуется трагический оттенок, в отличие от варианта, выбранного Бальзаком.

Однако развязку этой катастрофы писатель и переводчик описывают уже по-разному. «Провидѣніе отмстило ее за низкое поведеніе Президента, слишкомъ свято державшаго свое слово, данное бѣдной дѣвушкѣ, взявшей его въ припадкѣ отчаянія» (7, 124). В оригинале никакого «отчаянья», в котором бы пребывала героиня, не было, а была безнадежная страсть, которой питалась Евгения и на которую рассчитывал Президент, за что и был наказан провидением («La Providence la vengea des calculs dont elle était l'objet, de l'infâme indifférence d'un époux qui respectait, comme la plus forte des garanties, la passion sans espoir dont Eugénie se nourrissait»<sup>225</sup>). Таким образом, Бальзак не дает никаких оснований полагать, что поступок Евгении был иррациональным или совершен под давлением, то есть был ошибкой.

Достоевский же протягивает смысловую нить к словам Бальзака в послесловии о ребенке, который станет всем для женщины. Отказ от ребенка

---

<sup>224</sup> Катастрофа — ж. греч. переворот, перелом; важное событие, решающее судьбу или дело, более случай гибельный, бедственный (Толковый словарь В.И. Даля).

<sup>225</sup> Там же. Р. 332.

кажется переводчику катастрофой, и он оправдывает его отчаянием, в котором находилась Евгения. При очевидных попытках Достоевского полнее передать идею Бальзака мы начинаем замечать смысловой зазор между оригиналом и переводом.

Попробуем разобраться. В романе Бальзака единственный герой, который оказывается наказан Богом, — это Президент, муж Евгении. Наказан он за свои расчеты, которые состояли в том, что он воспользовался условием, выдвинутым Евгенией (невинный брак), в своих корыстных интересах. Президент составил брачный договор, по условиям которого в случае отсутствия детей после смерти одного из супругов все имущество переходит другому супругу. Он ждал смерти жены, о чем Евгения прекрасно знала, но умер первым, оставив все ей. Президент отказывается от продолжения себя в детях ради сиюминутной наживы. Именно это оказывается для Бальзака тем, что наказывается смертью. Даже не наказывается, а логично ведет за собой смерть. Президент, поглощенный жадой собственной сиюминутной выгоды, доходит до того, что даже продолжение в собственных детях кажется ему посягательством на его блага. Можно сказать, что эта история — рифма к сюжету отказа от вечной жизни во имя рая на земле, только сильно редуцированная. Даже Шарль, совершивший столько преступлений, оправдывает свое предательство Евгении тем, что сделал это ради своих будущих детей, так как «мы принадлежим нашим детям» («Nous nous devons à nos enfant»<sup>226</sup>). Этого аргумента оказывается достаточно, чтобы Евгения не отказала ему в помощи. Даже старик Гранде в конечном итоге передает эстафету управления всем своим имуществом дочери, таким образом как бы продолжая жить в ней. В романе не раз будет сказано, что после смерти старика во фразах Евгении и манере себя держать узнавался отец.

Здесь будет логично возразить, что Евгения, как и Президент, отказывается иметь детей, при этом остается главной положительной героиней. Чтобы разрешить это противоречие, приведем цитату из романа, которой нет в

---

<sup>226</sup> Там же. Р. 312.

переводе, поэтому мы не можем судить об интерпретации ее Достоевским, но для понимания смысла романа она очень важна: «Avant la venue de son cousin Eugénie pouvait être comparée à la Vierge avant la conception, quand il fut parti elle ressemblait à la Vierge mère, elle avait conçu l'amour»<sup>227</sup> («До приезда кузена Евгению можно было сравнить с Девой до зачатия, когда он уехал, она стала похожа на Деву-Мать: она зачала любовь»).

Женская божественная сущность встречается с мужчиной, человеком. Во французском языке «мужчина» и «человек» обозначаются одним словом, то есть здесь важен аспект встречи с другим существом (инаковость Шарля по отношению к жителям Сомюра постоянно подчеркивается в тексте, он всегда другой, к тому же Сомюр переводится как рассол, где все приобретает один цвет и вкус). Впущенный в сердце другой, встретившийся в нем с божественным духом, зачинает в Евгении любовь. Это ровно то, о чем говорит Бальзак в послесловии, о соединении в женщине ангельского и мужского/человеческого. Ей не нужно иметь реального ребенка, чтобы не быть бесплодной, она уже носит в себе любовь, которая распространится на все человечество.

Именно этот аспект можно назвать основным принципиальным отличием перевода от оригинала. Но нам бы не хотелось делать выводов об отличии мировоззрений Достоевского и Бальзака, так как есть ощущение недостаточности материала, а вот о сходстве говорить определенно можно.

Некоторые исследователи отмечали влияние Бальзака на последующее творчество Достоевского. Например, Л.П. Гроссман: «Повесть Бальзака осталась навсегда для Достоевского образцом психологии кроткой женщины. От “Маленького героя” и “Неточки Незвановой” до “Кроткой” и “Подростка”, он не переставал вдохновляться тем женским образом Человеческой Комедии, которым он в молодости бредил, как живым существом»<sup>228</sup>.

---

<sup>227</sup> Там же. Р. 233.

<sup>228</sup> Гроссман Л.П. Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. наук, 1925. С. 89.

Действительно, подобный Евгении образ женщины стал близок Достоевскому, но вовсе не благодаря своей «кротости». Как было сказано, женщина в понимании Бальзака, а вместе с ним и Достоевского, — центр соединения земного и божественного. Мужчина без встречи с женщиной не может исцелить в себе поврежденную духовную природу («закон духовной природы нарушен»). Оставаясь один, он замыкается в себе, все больше и больше погружаясь в материальный мир. И только встреча с женщиной как с личностью раскрывает и разжигает в нем внутренний свет. Подробно об этой роли женщины в раннем творчестве Достоевского будет сказано в параграфах «Мотив смены квартиры в произведениях Ф.М. Достоевского: от раннего творчества к роману “Униженные и оскорбленные”» и «Тема “другой” любви в раннем творчестве Ф.М. Достоевского».

### ***3.2. Центральные мотивы и концепты раннего творчества***

#### ***Ф.М. Достоевского***

В данной главе выявляются и анализируются с помощью заявленного теоретического подхода мотивы, проходящие через тексты 1840-х годов. Анализируя смыслы каждого мотива, мы будем сопоставлять его с той философской задачей (поиск путей преодоления косной оболочки мира), которая была сформулирована в первой главе. Таким образом внешне разные мотивы окажутся аспектами или путями решения авторской задачи раннего творчества Достоевского.

#### ***3.2.1. «Комическое» как особое положение героя***

##### ***Понятие комического в творчестве Ф.М. Достоевского: вопросы изучения***

Тема комического в произведениях Достоевского притягивала к себе внимание критиков, а затем исследователей с самого начала творческого пути писателя. В.Г. Белинский, говоря о «Бедных людях», отмечал: «С первого взгляда видно, что талант г. Достоевского не сатирический, не описательный,

но в высокой степени творческий и что преобладающий характер его таланта — юмор <...> Глубоко человеческий и патетический элемент, в слиянии с юмористическим, составляют особенную черту в характере его таланта»<sup>229</sup>. Рецензент, писавший для «Современника» П.А. Плетнева, выделяет комическую составляющую первого романа Достоевского: «В этом романе есть два элемента поэзии: серьезный и комический. Первый гораздо более второго носит на себе той художественной истины, которая так высоко ценится в произведениях таланта. Комическое же здесь изысканно и составляет заметное подражание тону, краскам и даже языку Гоголя»<sup>230</sup>.

В XX веке одним из первых к теме юмора в творчестве Достоевского обратился И.И. Лапшин в статье «Комическое в произведениях Достоевского»<sup>231</sup>. Исследователь подходит к данной теме с психологической стороны. Он развивает идею о тяжелом и безрадостном существовании писателя, в котором не было места веселому и незатейливому юмору, несмотря на общий «светлый душевный тон» Достоевского. Именно это, по мнению исследователя, породило раскол в душе писателя: «Если светлый лик Достоевского озарен кроткою детскою улыбкою, то другая половина его существа скрывала в себе “демонические” черты. Кроткому Достоевскому мил безобидный юмор, “жестокому таланту” свойствен адский хохот, полный муки. Нужно сказать, что герои Достоевского редко смеются добрым, веселым невинным смехом»<sup>232</sup>. Лапшин один из немногих, кто отказал Достоевскому в любви к житейскому юмору, но его идеи о преобладании адского хохота в произведениях писателя получили развитие и у других исследователей.

---

<sup>229</sup> *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 9. С. 548.

<sup>230</sup> [*Плетнев П.А.*] Петербургский сборник, изданный Н. Некрасовым // *Современник*. 1846. № 2. С. 273.

<sup>231</sup> *Лапшин И.И.* Комическое в произведениях Достоевского // *Вокруг Достоевского*. М.: Русский путь, 2007. Т.1. 576 с.

<sup>232</sup> *Лапшин И. И.* Указ. соч. С. 225.

Особым образом тему комического в творчестве Достоевского раскрыл М.М. Бахтин. В работе «Проблемы поэтики Достоевского»<sup>233</sup> в главе «Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского» исследователь изучает генезис и выявляет характерные черты жанров, используемых Достоевским, выводя их из серьезно-смеховых жанров античной древности. Бахтин выявляет карнавальную природу смеха. Именно ее он полагает одной из доминант творческого мира писателя. С опорой на идею необходимости учитывать предшествующую литературную традицию, строит свое исследование «О стиле Достоевского»<sup>234</sup> и Н.М. Чирков. Комические явления в произведениях Достоевского он возводит к фольклорной традиции. Функцией комического Чирков считает пародирование патетического в целях его обострения: «У Достоевского наряду с патетикой мы нередко имеем не только сцены скандалов, но и наблюдаем моменты грубого буффонного комизма, шутовства и паясничания. Комическое снижение подчас имеет у него своей функцией прямое пародирование патетического. Однако такое пародирование в конечном счете заостряет патетическое»<sup>235</sup>. Автор приводит внушительное количество примеров, подтверждающих его теорию. Но как часто бывает при попытке вывести общую теорию вопроса без учета контекста каждого из примеров, — похожие, на первый взгляд, примеры оказываются по своей сути абсолютно разными. Именно поэтому данная работа заслужила критику Р.Г. Назирова<sup>236</sup>, также обращавшегося к теме юмора в творчестве Достоевского. Его работа обладает рядом бесспорных достоинств: во-первых, он один из немногих исследователей, кто ставит вопрос об определении юмора, чтобы обозначить путь, по которому будет двигаться его исследование, во-вторых, он приводит обширный материал высказываний Достоевского о юморе и сатире.

---

<sup>233</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. 3 -е изд. М.: Худож. лит-ра, 1972. 320 с.

<sup>234</sup> Чирков Н.М. О стиле Достоевского. М.: Наука, 1964. 161с.

<sup>235</sup> Там же. С. 145.

<sup>236</sup> Назиров Р.Г. Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1982. 160 с.

Н.В. Кашина в работе «Эстетика Достоевского»<sup>237</sup> исследует эстетические категории в творчестве писателя, в том числе и категорию комического на примере романа «Идиот». А.Е. Кунильский в монографии «Лик земной и вечная истина»<sup>238</sup> приводит подробное описание работ исследователей, посвященных теме комического в творчестве Достоевского, а также историческую справку об отношении к юмору в XVIII–XIX веках в России. В основу своего исследования он ставит вопрос о соотношении христианского и романтического взгляда на юмор в произведениях Достоевского.

В приведенных выше работах тема комического воспринимается и анализируется как литературоведческая категория. Такой подход вполне оправдан, однако предполагает наличие заранее заготовленной схемы, которую исследователь накладывают на текст, из-за чего индивидуальные особенности текста могут ускользнуть от его взгляда. В своей работе мы хотим подступить к этой теме иначе.

Герои Достоевского нередко оказываются в комическом положении, о чем прямо заявляется в тексте. То есть сам писатель регулярно использует слово «комический» для описания своих героев или ситуаций, в которых те оказываются. Делает он это не случайным образом, а так, что «комическое» становится авторским концептом, присутствующим в ряде произведений. Своей задачей мы ставим проследить в тексте жизнь слова «комический», чтобы выявить смысловое ядро данного концепта, понять, для чего его использует автор, и как он соотносится с глобальной авторской задачей всего раннего творчества.

Центром нашего исследования станет рассказ «Ползунков», где тема комического положения героя является корневой, однако некоторые моменты будут раскрыты на примере других ранних произведений, а также «Маленького героя», где заданная тема находит свое разрешение. Стоит отметить, что

---

<sup>237</sup> Кашина Н.В. Эстетика Ф.М. Достоевского: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1989. 288 с.

<sup>238</sup> Кунильский А.Е. «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского. Петрозаводск: ПетрГУ, 2006. 306 с.



«комическое» у Достоевского в своей основе — это именно *положение* героя от буквально физического до метафизического.

### *Особое положение героя*

Рассказ Достоевского «Ползунков» назван по имени главного героя Осипа Михайловича Ползункова. Фамилия, вынесенная автором в название, заставляет обратить внимание на ее значение. В словаре В.И. Даля «ползать» или «пресмыкаться» (*Плисмыльков* рассматривался Достоевским как возможный вариант фамилии героя) означает либо «не уметь еще ходить», либо «перемещаться только на животе или коротеньких лапах». Таким образом, метафорически Ползунков — это тот, кто не может ходить вертикально, тот, кто как бы находится в другой плоскости — горизонтальной. Достоевский уже в самом названии рассказа делает акцент на положении героя.

Легче всего будет представить символическое значение «горизонтального» положения персонажа, воспользовавшись «геометрической» метафорой. Представим две оси координат — горизонтальную и вертикальную, пересекающиеся в одной точке. Материальный мир традиционно отождествляется с горизонтальной плоскостью (в которой и лежит горизонтальная ось), в то время как божественное начало — это вектор, направленный вертикально вверх. Важно отметить, что есть и противоположное божественному начало, направленное вертикально вниз. Люди, находясь на горизонтальной плоскости, могут направлять свои стремления вертикально вверх или вниз. Ползунков же не стоит на горизонтальной плоскости, он параллелен ей, то есть для него горизонталь выглядит как вертикаль. Таким образом, его точка отсчета для ориентации в мире оказывается совсем иной, вследствие чего меняется и вся его система координат. Получается, что он в принципе не может адекватно воспринять окружающую действительность и, соответственно, не может быть воспринят ею. Его непохожесть на других неоднократно подчеркивается в тексте произведения.

Тема горизонтального положения героя как комического получает свое развитие в повести «Слабое сердце», написанной в одно время с «Ползунковым». В самом начале повести, когда Вася хочет поделиться с Аркадием радостью по поводу предстоящей женитьбы, друг хватает его и заваливает на кровать, не давая встать. Оказавшись в таком положении, Вася уже не способен продолжить свой рассказ, потому что в таком виде никак нельзя говорить о важных вещах: «...ведь есть такие материи... что вот начнешь рассказывать **в таком положении**, так теряешь достоинство; никак нельзя; выйдет смешно — а тут дело совсем не смешное, а важное» (2, 17). И чуть позже Вася объясняет: «...всю радость сердца... я должен был открыть, барахтаясь поперек кровати, теряя достоинство... ведь это было **в комическом виде**: ну, а я некоторым образом не принадлежал себе в эту минуту» (2, 18).

Комическое — это горизонтальное положение, в котором человек не принадлежит себе и теряет достоинство. В этом положении нельзя говорить о важном, так как все равно выйдет смешно. То есть меняется система координат: важное становится смешным, а личность перестает принадлежать себе, тем самым унижаясь. Здесь можно увидеть связь с пониманием комического, как эффекта, переворачивающего все с ног на голову, обесценивающего серьезное. Однако в идее комического Достоевского на первый план выходит нюанс, который не учитывается теориями комического, а именно потеря личностью самой себя и, как следствие, уже опрокидывания серьезного в смешное. Собственно причины потери личности очевидны, если воспользоваться нашей «геометрической» метафорой — человек теряет вертикаль, связь с Богом, а значит, и с истинным собой, то есть личность.

В таком же комическом положении находится обманутый муж из произведения «Ревнивый муж»<sup>239</sup>. Иван Андреевич лежит под кроватью

---

<sup>239</sup> В 1848 году в «Отечественных записках» (№ 1 и № 3) были опубликованы два отдельных рассказа: «Чужая жена. (Уличная сцена)» и «Ревнивый муж. (Происшествие необыкновенное)». В собрании сочинений Ф.М. Достоевского 1860 года два рассказа были объединены в один под заглавием «Чужая жена и муж под кроватью».

в горизонтальном положении, и, собственно, единственный раз о комическом он говорит, пытаясь охарактеризовать историю, приведшую его в это положение: «Это история самая **комическая**... ваше превосходительство, вы будете смеяться!... Вы видите, я унижаюсь, я сам добровольно унижаюсь» (2, 78). Хотя история-то на самом деле вовсе не смешная — она о том, как человек легко теряет опоры в жизни, перестает понимать, кому верить, как поступать. Но из-за положения героя история будет воспринята смешной, а сам герой — униженным. Спутниками слова «комический» выступают слова «униженный» и «смешной», потому что именно они раскрывают суть понятия комического, которое использует Достоевский при описании тех ситуаций в жизни героев, когда они буквально теряют самих себя и духовные ориентиры.

#### *История Ползункова в свете его особого положения*

Ползунков, в отличие от Васи («Слабое сердце»), не понимает инаковость своего положения, поэтому он искренне недоумевает, почему все смеются, в то время как он открывает им трагедию своей жизни: «Только серьезное выражение лица его не исчезало до самого окончания всеобщей веселости» (2, 8). Особенно заметна инаковость способа видения Ползункова в рассказе о его злоключениях в семействе Федосея Николаевича, в котором герой перекодирует все ситуации и поступки других персонажей в свою систему координат.

После потери ожидаемого наследства и неудачного сватовства к дочери Федосея Николаевича Осипу Михайловичу все же удастся войти в семейство. Происходит это посредством шантажа главы семьи. Совершив подлость, Ползунков показывает свое равенство отцу семейства, как бы говоря ему, что готов жить по его меркам, ведь Федосей Николаевич известен своей хитростью и склонностью к мошенничеству. Это поднимает ценность Ползункова в глазах отца семейства — он уже не жалкий приживальщик без наследства, а человек, умеющий «делать дела».

После мучительной для Ползункова сцены шантажа и получения им взятки, Федосей Николаевич говорит: «Ну, не плачь... полно: согрешил и покаялся! пойдём! Может быть, удастся мне возвратить, говорит, вас опять на путь истинный...» (2, 9). Ползунков действительно тут же начинает сожалеть о своем поступке, но вслух он не произносит ничего и деньги не возвращает, то есть не кается: «Право, я не знаю, как это со мной всегда делается, господа, — но вот, ни жив ни мертв, губами шевелю, ноги трясутся; ну, виноват, виноват, совсем виноват, в пух засовестился, готов прощенья просить у Федосея Николаича... — Ну, что ж он, простил? — Да я не просил-с....» (2, 9). Таким образом, грех и покаяние, о которых говорит Федосей, соотносятся не с шантажом (грехом) и просьбой о прощении (покаянием), а с другими событиями — утратой наследства (грех) и шантажом как получением денег (покаяние). Ползунков же не распознает этой подмены понятий — движения по вертикали не вверх, а вниз, так как для него они находятся в одной плоскости.

После столь необычного входа в семейство в тексте появляются реминисценции из библейских текстов, продолжающие игру в подмену понятий — когда низкие поступки и явления как бы соотносятся с библейскими образами. Так, «покаявшегося» Ползункова принимают как блудного сына: «...этак что-то отеческое, родственное такое... блудный сын воротился к нам, — вот куда пошло!» (2, 11). Сам герой называет дом Федосея Николаевича «святым местом» (2, 13), а его хозяина «праведником» (2, 14). Та же искаженность понимания божественного проявляется, когда Ползунков собирается писать свое шуточное письмо и произносит: «Они тебя по ланите, а ты им на радостях всю спину подставишь» (2, 12), — он сближает евангельское понятие о подставлении второй щеки и гоголевское катание ведьмы на своей спине. Апогеем искаженной Божественности становится та семья, которую должен был бы создать Ползунков, останься он в доме Федосея Николаевича. Осип — простонародное от Иосиф. Женой его должна была стать Мария, беременная от другого. Только отец ребенка — заезжий ремонтёр, а Мария — не девственница.

Однако Ползунков, хоть в начале и двинулся по вертикали вниз, придя с шантажом-покаянием, затем все-таки уверовал в эти обманчивые евангельские образы и поступил так, как если бы они были истинными — вернул Федосею Николаевичу деньги, выбитые шантажом, в ответ на жалобы того о якобы тяжелом финансовом положении семьи. Этот поступок Ползункова выбивается его из системы жизни Федосея Николаевича и подобных ему людей. Поэтому он не просто забирает деньги, а полностью вычеркивает Ползункова из жизни семьи, хотя мог бы использовать его в собственных интересах — прикрыть грех дочери. Но оказывается, что человек, живущий в другой системе, не может быть включен в эту даже как эксплуатируемый объект.

Обжегшись на неудачной попытке войти в семью Федосея Николаевича, Ползунков осознает, что ошибся, приняв подлое семейство за святое. Герой укрепляется в мысли, что под личиной святости в обществе царят подлость и лицемерие, и единственный способ выжить — это самому начать подличать, пресмыкаться и унижаться. Однако желанное равенство им не достигается, Ползунков получает лишь иллюзию равенства через включение себя в общество в роли шута: «Это равенство наружное и неравенство внутреннее... все это составляло разительнейший контраст...» (2, 6). Он по-прежнему остается человеком из другой плоскости, с другой системой координат, то есть по-настоящему он не присоединяется ни к вертикали, направленной вниз, несмотря на все свои попытки слиться с подлецами в обществе, в котором его застаёт рассказчик, ни к вертикали, направленной вверх, к которой он полагал, что может присоединиться в доме Федосея Николаевича.

На момент встречи рассказчика с Ползунковым тот приобретает черты некоего беса, Достоевский пишет, что покровители Ползункова буквально «разбешивают» его (2, 6). Образ «разбесившегося» читается и в описании взгляда героя: «Нужно заметить, что глазки этого маленького господина были так подвижны — или, наконец, что он сам, весь, до того поддавался магнетизму всякого взгляда, на него устремленного, что почти инстинктом угадывал, что его наблюдают, тотчас же оборачивался к своему наблюдателю и

с беспокойством анализировал взгляд его» (2, 5). Ползунков, находясь в постоянном движении, улавливал любое внимание, направленное на него, заставлял «пристально приковаться к нему взглядом и тотчас же разразиться самым неумолкаемым смехом» (2, 5), то есть обладал какой-то странной властью над людьми. Стоит только представить это маленькое, находящееся в потоках энергии и управляющее ими существо, как невольно приходит ассоциация с чем-то мистическим. Примечательно описание перемен, отражающихся на его лице (как смены личин), при попытках заема денег: «Чего-чего тут не было! — и стыд-то, и ложная наглость, и досада с внезапной краской в лице, и гнев, и робость за неудачу, и просьба о прощении, что смел утруждать, и сознание собственного достоинства, и полнейшее сознание собственного ничтожества» (2, 6). Далее автор отмечает: «Целых шесть лет пробивался он таким образом на Божием свете и до сих пор не составил себе фигуры в интересную минуту займа» (2, 6). В.И. Даль дает следующее определение слову «фигура»: «...наружный очерк предмета, внешнее очертанье, вид, образ», «бес» же определен как «бесплотное существо», то есть не имеющее образа и внешнего очертания. Мы видим здесь развитие темы потери личности в горизонтальном положении — в этом положении у человека нет образа. Причем образа в самом широком смысле: нет образа самого себя, но неразрывно с этим нет и образца, божественного Образа, по которому выстраивается свой образ.

Ползунков стремится к обществу, не принимающему его вполне, но в то же время и отступает от него. Дело в том, что, чтобы Ползунков смог без колебаний пойти за товарищами вниз по вертикали, а именно туда стремится все нынешнее окружение героя, ему нужно поверить, «что все его слушатели были добрейшие в мире люди, которые смеются только факту смешному, а не над его обреченною личностью» (2, 6), то есть принять подмену понятий семьи Федосея Николаевича. Однако попытавшись однажды, Ползунков убедился в невозможности этого для себя. Достоевский демонстрирует, что происходит с человеком, когда он принимает такие правила: «Он [Ползунков]

с удовольствием снял бы фрак свой, надел его как-нибудь наизнанку и пошел бы в этом наряде, другим в угоду, а себе в наслаждение» (2, 6). Вывернутую наизнанку одежду надевали либо на покойников, либо ряженые, изображавшие нечисть, то есть все те, кто идут вниз.

Достоевский называет Ползункова «беспольнейшим мучеником» и «комическим мучеником» (2, 6). В свете всего сказанного выше становится ясно, что бесполезность его мучений объясняется отсутствием вертикали, того стержня, ради которого мученики претерпевают мучения и благодаря которому у них находятся силы для преодоления мучений. Ползунков же страдает не «почему» и не «для чего», поэтому его мучения бесполезны и комичны.

### *Сердце как точка выхода за пределы горизонтали*

Два пути, вниз или вверх, для Ползункова оказываются закрыты, но, как было сказано выше, есть одна точка, в которой пересекаются две оси, образуя крест, а в месте пересечения — переход с одной оси на другую.

Крест является одним из важнейших символов мироустройства, включающим в себя земную горизонталь и божественную вертикаль. Этот символ может быть проявлен во многих сущностях, в том числе и в человеке. Традиционно считается, что центром пересечения этих осей в теле является сердце, в котором заключается не только физический центр жизни человека, но и духовный<sup>240</sup>. В первой главе была затронута тема сердца как органа познания истинного бытия (в противовес рациональному уму, способному познавать только временный материальный мир) и как места пребывания в потенции божественной искры, при «активации» которой, человек может восстановить свою изначально нарушенную духовную природу. Очерствение сердца, утрата чувств для Достоевского оказывается эквивалентом смерти.

Именно поэтому Достоевский неоднократно подчеркивает, что сердце Ползункова не очерствело: «Само собою разумеется, что очерстветь и

---

<sup>240</sup> См. о символике креста: Эвола Ю. Герметическая традиция. Воронеж: TERRA FOLIATA, 2015. С. 157–159.

заподличаться вконец он не мог никогда. Сердце его было слишком подвижно, горячо!» (2, 6); «Ваше очерств... не скажу очерствелое, — заблудшее сердце...» (2, 10). То есть точка перехода из горизонтали в вертикаль, от комического к вечному, для Ползункова остается открытой и «живой».

Обратную ситуацию мы видим в повести «Слабое сердце», где главный герой при видимой своей доброте и открытости оказывается обладателем слабого сердца, не способного вывести его в вертикаль. Вася не умеет познавать мир сердцем, не умеет общаться через чувство. Так, он спрашивает Аркадия: «...я давно хотел спросить тебя: как это ты так хорошо меня знаешь?» (2, 39), на что друг отвечает: «Если бы ты знал, Вася, до какой степени я люблю тебя, так ты бы не спросил этого, — да!» (2, 39). В данном диалоге показано действие сердца как органа познания — по-настоящему можно познать другого, только полюбив его всем сердцем. Так как для Васи общение с миром через сердце недоступно, он оказывается неспособным расплатиться за счастье (внимание начальства, чудесная невеста, верный друг), из-за чего сходит с ума. Точнее, он уверен, что за счастье надо платить, а это признак очерстевшего сердца, утратившего доступ к изобильной любви. Так, Вася сам говорит о своем сердце: «Сердце... во мне было черство... Слушай, как это случилось, что я никому-то, никому я не сделал добра на свете, потому что сделать не мог...» (2, 39). Точка перехода из горизонтали в вертикаль для бедного Васи оказывается закрыта.

Маленькому герою такой переход удается осуществить. Рассказчик вспоминает, как в одиннадцать лет, живя на даче у своего родственника, он оказался затерроризирован одной из гостивших там дам — блондинкой: «Эти насмешки и комические гонения, по моим понятиям, даже унижали меня» (2, 274). Именно блондинка является источником всех комических положений в произведении (то есть слово «комический» употребляется только для описания ее поступков или результата ее действий). Она зло подшучивает над теми, кого считает неспособными противостоять ей, ставя их тем самым в унижительное, комическое положение: «Она завела с ним целую перестрелку



острот, насмешек, сарказмов, самых неотразимых и скользких, самых коварных, замкнутых и гладких со всех сторон, таких, которые бьют прямо в цель, но к которым ни с одной стороны нельзя прицепиться для отпора и которые только истощают в бесплодных усилиях жертву, доводя ее до бешенства и до самого **комического отчаяния**» (2, 280). Ее муж, поклоняющийся ей как идолу, то есть заведомо ставящий себя в приниженное положение, — обладатель **«комической физиономии»**.

В начале истории маленький герой действительно не был в силах противостоять ей, у него даже не было «своего места», другими словами, он не вполне обрел свою личность, как нечто, что имеет свой образ и свое место в пространстве. Достоевский показывает «отсутствие места» маленького героя на разных смысловых уровнях. С одной стороны, все дети, бывшие на даче, были либо старше, либо младше его, таким образом, маленький герой не мог найти свое место в обществе. С другой стороны, маленькому герою физически не хватало места сначала в театре, где он и знакомится с тиранкой («— ...разве вам места нет?... — То-то и есть, что нет» (2, 270)), а затем и на общей прогулке («Грозная новость ожидала меня. Для меня на этот раз не было ни верховой лошади, ни места в экипаже: все было разобрано, занято, и я принужден уступить другим» (2, 282)). Доведенный до отчаянья постоянным отсутствием места для себя и нападками взбалмошной блондинки, он принимает ее очередной вызов — оседлать дикого коня Танкреда. Этот рискованный поступок оправдывает себя и позволяет герою наконец обрести свое место: «Мы найдем и должны найти ему место» (2, 287) — восклицает после происшествия блондинка. Момент оседлания коня мальчик вспоминает как возвышение своего духа: «...я вдруг теперь возмутился всем воскресшим духом моим...» (2, 285), именно это и есть его переход в вертикаль. Сама блондинка тут же знаменует переход героя из комического постоянно униженного положения в возвышенно-серьезное, говоря по-французски: «Mais c'est tres serieux, messieurs, ne riez pas!» (2, 287) («Это очень серьезно, господа, не смейтесь»), она подчеркивает, что отныне действия маленького героя будут

рассматриваться в другой перспективе — в перспективе восхождения человека по вертикали, где насмешкам над личностью нет места. После этого слово «комический» в произведении не употребляется.

Благодаря своему переходу в вертикаль маленькому герою к концу приключений удастся впервые ощутить свою истинную природу, то есть увидеть свой истинный образ, что происходит только через откровение сердца: «Я закрыл руками лицо и, весь трепеща, как былинка, невозбранно отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению природы моей... Первое детство мое кончилось с этим мгновением» (2, 295).

### *Судьба Ползункова*

В «Ползункове» же Достоевский не показывает читателю, воспользовался ли герой свойствами своего горячего сердца в полной мере или нет. Но посредством одной детали автор дает понять, что путь для Ползункова открыт, и первый шаг уже сделан. В тексте постоянно фигурирует дата первого апреля. Всеми героями она опознается как день смеха, и только Ползунков узнает в ней день памяти Марии Египетской («...вы, знаете, завтра... Марии Египетские-с...» (2, 9)).

История Марии Египетской — это история блудницы, которая однажды не смогла войти в храм, что-то невидимое глазу не пустило ее. Она буквально не могла преодолеть косную оболочку мира. После покаяния Мария попадает в храм, а оставшуюся жизнь проводит в пустыне в молитве.

Получается, что Ползунков видит путь преодоления горизонтального положения, по которому уже прошла Мария. И если в остальных случаях он ошибался и видел божественное в низком, то в этой точке он единственный, кто видит истину. «Ибо огрубело сердце людей сих и ушами с трудом слышат, и глаза свои сомкнули, да не увидят глазами и не услышат ушами, и не уразумеют сердцем, и да не обратятся, чтобы Я исцелил их» (Мф. 13:15). В этой евангельской цитате сконцентрирована вся суть роли сердца как органа

познания истинной природы, как центра человеческого существа, позволяющего ему перейти на другой план бытия.

В этом параграфе мы, последовав за авторским применением слова «комический» в разных текстах и, казалось бы, в разных ситуациях, обнаружили единый образ героя, находящегося в комическом, то есть горизонтальном положении, лишаящем его достоинства и превращающем любые его интенции в нечто смешное для окружающих. Единственной точкой выхода из комически-горизонтального положения является сердце. Через этот образ Достоевский говорит о ситуации человека, находящегося в мире, скованном жесткой оболочкой, закрывающей ему путь по божественной вертикали вверх, и только «горячее» сердце оказывается средством возможного преодоления косности. Выявить этот образ стало возможно только при анализе ряда произведений как *единого текста*.

### **3.2.2. Мотив смены квартиры**

Тема организации пространства в произведениях Достоевского не раз становилась объектом исследования, особо пристальное внимание заслужила топография Санкт-Петербурга. Однако немало работ посвящено изучению предметной сферы и конкретных ограниченных пространств: домов, квартир, углов и т. д. (см., например: В.К. Кантор, А.П. Чудаков, Г.О. Портнов и др.<sup>241</sup>). Целый ряд работ М.Н. Панкратовой<sup>242</sup> посвящен теме угла как одного из центральных философских и символических концептов творчества Достоевского.

Огромное значение для достоевистики имеют разработки М.М. Бахтина, в частности введенное им понятие хронотопа порога, как места радикального

---

<sup>241</sup> *Кантор В.К.* Платки, интерьеры, шляпы. «Вещный мир» в поэтике Достоевского. URL: [http://exlibris.ng.ru/kafedra/2008-11-20/4\\_dostoevsky.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2008-11-20/4_dostoevsky.html) (дата обращения: 31.01.2022). *Чудаков А.П.* Предметный мир Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. Л.: Наука. 1980. Т. 4. С. 96–105. *Портнов Г.О.* Поэтика замкнутого пространства в раннем творчестве Ф.М. Достоевского: на материале «Петербургской поэмы» «Двойник»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Самара, 2012. 240 с.

<sup>242</sup> *Панкратова М.Н.* «Световая» лексика и пространство угла в творчестве Ф.М. Достоевского // Новый филологический вестник. 2007. № 1(4). С. 174–172.

перехода героя из одного состояния в другое: «У Достоевского, например, порог и смежные с ним хронотопы лестницы, передней и коридора, а также продолжающие их хронотопы улицы и площади являются главными местами, где совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека. Время в этом хронотопе, в сущности, является мгновением, как бы не имеющим длительности и выпадающим из нормального течения биографического времени»<sup>243</sup>. Примечательно, что радикальный переход героев раннего творчества писателя из состояния замкнутости, отрешенности от жизни, состояния человека, прибывающего в мире, скованном жесткой оболочкой, через раскрытие собственного сердца к соприкосновению с собой и миром часто происходит в необычном месте — квартире «почернее». Причем герои сами отправляются на ее поиски, оставляя свое предыдущее, иногда лучшее жилье, и чудесным образом находят. Такой поворот сюжета можно обнаружить в «Бедных людях», «Хозяйке», «Белых ночах» (хотя только как гипотетическое предложение Настеньки), «Честном воре», а затем и в «Униженных и оскорбленных».

#### *Квартира, хозяйка, жилец*

В целом ряде ранних текстов Достоевского настойчиво повторяется мотив смены квартиры (поиска квартиры «почернее»); в новообретенных квартирах с героями происходит душевный переворот, кардинально меняющий всю структуру их жизни. Принципиально важно, что у каждой квартиры есть хозяйка, без нее в квартире *жильцу жить нельзя* (например, Ордынцов начинает поиски новой квартиры, так как его предыдущая хозяйка по непонятным причинам, не дождавшись окончания срока найма, таинственно уехала).

Именно встреча с хозяйкой оказывается поворотным моментом в судьбах героев, так как это знакомство затрагивает их сердца, давая возможность им

---

<sup>243</sup> Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики.* М.: Худож. лит-ра, 1975. С. 397.

ожить и раскрыться. К сожалению, в интерпретации большинства исследователей такие встречи становятся лишь частью любовной линии произведения<sup>244</sup>. Подробнее о теме любви в ранних текстах Достоевского будет сказано в следующем параграфе, здесь же рассмотрим более глубокий символический план происходящего в квартирах, так как столь отчетливо прописываемая Достоевским триада: квартира/дом, хозяйка и жилец — не случайна и имеет под собой твердое основание. Важно понимать, что тема смены квартиры — это не придуманная писателем сюжетная схема, используемая им для развития сюжета, но воплощенный в художественном образе образ символический, неразрывно связанный с авторской задачей всего раннего творчества, недаром этот образ встречается почти во всех текстах раннего периода.

Т.А. Касаткина в своей лекции, посвященной повести «Хозяйка», расшифровывает символическое значение квартиры, хозяйки и жильца как тела, души и духа<sup>245</sup>, напоминая при этом строки из «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, описывающие смерть Ленского:

Тому назад одно мгновенье  
В сем сердце билось вдохновенье,  
Вражда, надежда и любовь,  
Играла жизнь, кипела кровь, —  
Теперь, как в доме опустелом,  
Все в нем и тихо и темно;  
Замолкло навсегда оно.  
Закрыты ставни, окны мелом

---

<sup>244</sup> См.: Макаричева Н.А. Особенности любовного сюжета в романах Ф.М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 2(32). С. 274–279; Кибальник С.А. Вопросы автоинтертекстуальности в романе Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2018. № 36. С. 56–74.

<sup>245</sup> Стоит отметить, что о теле как о земном доме, хижине, которая непременно разрушится, чтобы человек мог обрести дом небесный, говорится еще в посланиях Апостолов (2 Кор. 5:1).

Забелены. Хозяйки нет.

А где, Бог весть. Пропал и след.

Прежде чем мы посмотрим, как с этим образами-символами работает Достоевский, сделаем небольшую оговорку. Когда мы говорим о доме, хозяйке и жильце как о теле, душе и духе, — мы открываем возможность для понимания сказанного в тексте на более глубоком уровне<sup>246</sup>. В произведении события разворачиваются на нескольких планах — мы можем остаться на уровне сюжета и следить только за внешними событиями, часть которых будет неизбежно казаться странной и нелогичной, как, например, поиски плохой квартиры для жилья. Но можно пойти дальше и увидеть то, что лежит за внешними событиями. Именно эта подкладка и будет связующим, поясняющим мнимые нелогичности звеном. Причем эта подкладка также многопланова. Так, когда герой по сюжету встречает хозяйку — это отражение его внутреннего процесса обретения/открытия собственной души, проявления духа. И в то же время встреченная личность сама есть живая душа, место присутствия Бога. То, что снаружи, то и внутри. Созданный таким образом текст требует от читателя расширения его собственного угла зрения для адекватного понимания сказанного. Рассматриваемые в этом параграфе концепты квартиры-тела, хозяйки-души и жильца-духа следует всегда воспринимать, по крайней мере, в этих двух плоскостях.

Вернемся к произведениям. Герои Достоевского, решившие сменить жилье, всегда находят квартиры, а часто и ищут специально, маленькие, черные, непригодные для жизни. Ордынов выбирает «...дом почернее, полюднее и *капитальнее...*» (1, 264). Настенька узнает, что мечтатель живет в хорошем, большом доме, но все же предлагает ему переехать к ней, в дом похуже: «Ах, знаю, хороший дом; только вы, знаете, бросьте его и переезжайте

---

<sup>246</sup> О необходимости учитывания всех уровней текста для понимания предлагаемой автором истории уже говорилось в приводимой выше статье Т.А. Касаткиной «Особенности структуры ранних “гностических” текстов Достоевского: Анагогическая история».

к нам поскорее...» (2, 138) и далее: «Так вот вы завтра и будете мой жилец...» (2, 138). Ваня, герой «Униженных и оскорбленных», также находит для себя довольно странную квартиру: «Комната, впрочем, была большая, но такая низкая, закопченная, затхлая и так неприятно пустая, несмотря на кой-какую мебель» (3, 207). Многих удивляет выбор Ивана, так, Маслобоев отмечает: «Ну, брат, я ожидал, что ты живешь неказисто... но, право, не думал, что найду тебя в таком сундуке. Ведь это сундук, а не квартира. Ну, да это-то, положим, ничего, а главная беда в том, что тебя все эти посторонние хлопоты только отвлекают от работы» (3, 278). Иногда в домах, где располагаются эти странные квартиры, на первом этаже находятся мастерские гробовщиков. Таким образом, квартира-тело приобретает черты неудобной, разрушающейся смертной оболочки, которую при этом как будто можно менять. В «Белых ночах» Достоевский напрямую сопоставляет стареющее человеческое тело с домом: «...домик <...> совсем деревянный и такой же старый, как бабушка» (2, 121).

Отношение к телу как омерзительной тюрьме можно найти во многих духовных учениях. Но наиболее отчетливо эта идея явлена в гностицизме. Поэтому важно отметить, что хотя тело-дом и описывается Достоевским в столь мрачных тонах, но рисуется им как единственное место, где герой-жилец встречает хозяйку, благодаря чему его сердце преображается, в идеале преображая вслед за этим и саму квартиру, именно этот момент принципиально отличает мысль Достоевского от гностической парадигмы. Так, в «Белых ночах» после событий, благодаря которым Мечтатель смог открыться для другой личности и испытать целительную «минуту блаженства» достаточную для всей жизни человеческой, герой обнаруживает, что Матрена наконец убрала его комнату и «паутину-то <...> всю с потолка сняла...» (2, 140).

#### *«Хозяйка»*

Обратимся к повести «Хозяйка», в которой мотив смены квартиры выведен автором на первый план — с первой же строки читаем: «Ордынов решил наконец переменить квартиру» (1, 264) — и является

сюжетообразующей: в произведении происходит «эволюция» сменяемых квартир — от угла к светелке. (Такая поэтапная смена жилищ может быть сопоставлена с идеей перерождений, которые открываются в сне Ордынова, о чем подробнее будет сказано в последующих параграфах.)

В каждой квартире Ордынов проживает особую жизнь. Примечательно, что выбирает квартиры он совершенно по-разному, как бы задавая своим выбором параметры будущей жизни. Первая из известных нам квартир, точнее угол, который Ордынов был вынужден оставить, не стал для героя тем особым местом, где встреча с другой личностью раскрыла бы его сердце: «Он сторговал первый встречный угол и через час переехал. Там он как будто заперся в монастырь, как будто отрешился от света. Через два года он одичал совершенно» (1, 265). Ордынов не выбирает, а берет то, что подвернулось под руку — в этом решении нет ни веления сердца, ни руководства разума, а только желание как можно скорее перестать контактировать с миром<sup>247</sup>, что он и реализует в полной мере, даже хозяйка в конце концов покидает квартиру, не дождавшись срока найма.

Однако Ордынов оказывается вынужден искать новое жилье. Интересно, как Достоевский с помощью слов-маркеров<sup>248</sup>, вроде бы говоря обратное, фокусирует внимание читателя на значимости и незаурядности момента смены квартиры: «...странно было, что такая мелочная новость положения, как

---

<sup>247</sup> Нам сообщается, что и раньше с самого детства он «жил исключительно»: «Родителей он не знал; от товарищей за свой странный, нелюдимый характер терпел он бесчеловечность и грубость, отчего сделался действительно нелюдим и угрюм и мало-помалу ударился в исключительность» (1, 265). Таким образом, выбранный им угол отражает и продолжает образ существования, сложившийся у Ордынова с самого детства, — образ исключенного из общей жизни.

<sup>248</sup> Т.А. Касаткина называет словами/фразами маркерами «странные» как бы не идущие к делу выражения, например: «не знаю, зачем он это сказал», «непонятно почему», «непонятно зачем». Не имея отношения к поверхностному сюжету, такие фразы оказываются знаком того, что «причинно-следственные связи уходят из области событийного сюжета куда-то в иной план, где нам их нужно отследить, если мы хотим понять, о чем здесь на самом деле идет речь». Исследовательница описывает эти фразы как концы нитей, потянув за которые, читатель обнаруживает ряд элементов текста, не связанных внешним сюжетом, а только смысловой линией (см.: *Касаткина Т.А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания* / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. С. 34–35).



перемена квартиры, могла отуманить петербургского жителя, хотя б и Ордынова...» (1, 266). В этот раз герой формулирует запрос на квартиру: «...дом почернее, полюднее и *капитальнее*...» (1, 264) (именно в таком доме он и окажется, следуя своей интуиции, а точнее сердцу: «Старик и молодая женщина вошли в большую, широкую улицу <...> повернули из нее в узкий, длинный переулок <...> упирившийся в огромную почерневшую стену четырехэтажного капитального дома...» (1, 268)). Запрос Ордынова кажется абсолютно иррациональным, и Ордынов даже борется с ним — «насильно» отправляется в противоположную своим сердечным стремлениям (черный дом Мурина и Катерины) сторону, находит хорошее жилье и отдает деньги в залог Шпису и Тинхен (tünchen (нем.) — белить) за «светелку», в которой он будет жить, но только после трансформации, произошедшей с ним в квартире Катерины.

Здесь разворачивается тема о двух способах взаимодействия с миром: через разум или через сердце. В данном эпизоде разум — это тот, кто действует, во-первых, насильно, а во-вторых, не видя истинных путей жизни. Разумный выбор не способен оживить сердце, спавшее годами, а Ордынов в процессе поиска новой квартиры внезапно осознает катастрофичность своего положения именно в аспекте отсутствия любви во всей его предыдущей жизни: «Ему вдруг пришло в голову, что всю жизнь свою он был одинок, что никто не любил его, да и ему никого не удавалось любить» (1, 267). Это осознание оказывается еще одним запросом к квартире, ведь именно в ней он встретится с человеком готовым дать ему сестринскую любовь и сам переживет сильнейшее чувство, справиться с которым ему окажется не по силам.

Достоевский подробно и образно описывает процесс оживания сердца Ордынова: «В том месте, где стояли они оба, было совершенно темно, и только по временам тусклое пламя лампы, колеблемое ветром, врывавшимся через отворенное узкое стекло окна, озаряло трепетным блеском лицо ее, которого каждая черта врезалась в память юноши, мутила зрение его и глухою, нестерпимую болью надрывала его сердце. Но в этом мучении было свое

исступленное упоение. Наконец он не мог выдержать; вся грудь его задрожала и изныла в одно мгновение в неведомом сладостном стремлении, и он, зарыдав, склонился воспаленной головой своей на холодный помост церкви. Он не слышал и не чувствовал ничего, кроме боли в сердце своем, замиравшем в сладостных муках. Одиночеством ли развилась эта крайняя впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства; приготовлялась ли в томительном, душном и безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа, эта порывчатость сердца, готовая, наконец, разорваться или найти излияние; и так должно было быть ей, как внезапно в знойный, душный день вдруг зачернеет все небо и гроза разольется дождем и огнем на взалкавшую землю, повиснет перлами дождя на изумрудных ветвях, сомнет траву, поля, прибьет к земле нежные чашечки цветов, чтоб потом, при первых лучах солнца, все, опять оживая, устремилось, поднялось навстречу ему и торжественно, до неба послало ему свой роскошный, сладостный фимиам, веселясь и радуясь обновленной своей жизни... Но Ордынов не мог бы теперь и подумать, что с ним делается: он едва сознавал себя...» (1, 270–271). Раскрытие сердца уподобляется тому, как цветок устремляется к солнцу и обретает обновленную жизнь. В первой главе первой части было показано, что образ солнца, солнечного луча тесно связан с идеей новой жизни как открытой для связи с другими людьми и соответственно с божественным планом бытия, он тот, кто выводит за пределы косной оболочки.

Может показаться, что дальнейшие события, развернувшиеся в квартире Катерины, обернулись крахом для Ордынова, однако в этом и состояла задача раннего творчества — искать путь преодоления косности, который никогда не оказывается беспрепятственным. Однажды ожившее сердце что-то безвозвратно меняет в человеке, но чем может обернуться такая радикальная перемена — поле авторской рефлексии. После приключений в квартире Катерины, Ордынов наконец оказывается в «светелке», в которой Тинхен становится всем кроме любовницы, а сам герой непрестанно молится. Однако

новая жизнь Ордынова не кажется счастливой: что-то важное осталось с хозяйкой-Катериной. В зрелом творчестве Достоевский будет часто писать о живой жизни как идее бессмертия, необходимой человеку для жизни в этом мире. В романе «Подросток» живой жизнью будет названа еще одна Катерина — Ахмакова. Именно в полусне-полуоткровении, в котором прибывал Ордынов, живя у Катерины, он прозревает путь перерождения своей бессмертной души, вынужденной покидать рай и «просыпаться человеком».

В «Белых ночах», в отличие от «Хозяйки», где главная героиня неоднократно называется «душой» и «светом»<sup>249</sup>, перед нами разворачивается как будто совсем иной образ хозяйки. Точнее, актуализируется та ее сторона, которая часто вводит в заблуждение жильцов и читателей. Поясним.

Мечтатель стремится к контакту с женщиной как личностью, а не как с предметом страсти: «...несколько раз думал заговорить, так, запросто, с какой-нибудь аристократкой на улице, разумеется, когда она одна; заговорить, конечно, робко, почтительно, страстно; сказать, что погибаю один, чтоб она не отгоняла меня, что нет средства узнать хоть какую-нибудь женщину; внушить ей, что даже в обязанностях женщины не отвергнуть робкой мольбы такого несчастного человека, как я. Что, наконец, и всё, чего я требую, состоит в том только, чтоб сказать мне какие-нибудь **два слова братские**, с участием, не отогнать меня с первого шага...» (2, 107). Он ищет братских слов и принятия его как человека. Однако с женщинами, с которыми он вступал в контакт в реальности, братского союза не складывалось: «Правда, нельзя же без того, я встречал двух-трех женщин, но какие они женщины? это всё такие хозяйки» (2, 107). Те, с кем невозможен сердечный союз, в его понимании, хозяйки. Видимо, союз с хозяйкой для Мечтателя находится в плоскости межполовых отношений,

---

<sup>249</sup> «...резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» (1, 319). Катерина будет названа и голубицей, и прямо сопоставлена с горящей свечей: «Там он зажег свечу — и через минуту образ плачущей женщины ярко поразил его воображение» (1, 269).

так Настенька планирует стать хозяйкой для мечтателя в момент их попытки сойтись как пара. Мечтатель явно сторонится и опасается таких отношений.

Надо сказать, что его опасения вполне обоснованы. Именно схождение героев на страстный уровень взамен «братской» любви и не дает во многих текстах Достоевского раскрыться во всей своей полноте союзу жильца и хозяйки. Так, Ордынов хочет видеть в Катерине «любу», а не сестрицу, даже Мечтатель в какой-то момент готов перейти от сердечного единения с Настенькой к союзу любовников. Подробно тема страстной и «другой» любви будет разобрана в следующем параграфе. Но уже сейчас ясно, о каком истинном союзе жильца и хозяйки по заданию автора идет речь, это не страстный союз мужчины и женщины, это духовная связь двух сердец.

*«Честный вор»: кто живет на окне?*

Разбирая тему смены квартиры, нельзя не обратиться к текстам Достоевского, объединенным под общим названием «Рассказы бывалого человека (Из записок неизвестного)»<sup>250</sup>. В этих рассказах особое внимание уделено идее жильца как духа.

Первый рассказ, «Отставной», начинается со странного диалога рассказчика и хозяйки, которая обычно вообще не разговаривает, а тут вдруг выступает с целой тирадой о своем желании поселить у себя жильца:

«... вы бы отдали в наем каморку.

— Какую каморку?

— Да вот что подле кухни. Известно какую.

— Зачем?

— Зачем! затем, что пускают же люди жильцов. Известно зачем.

— Да кто ее наймет?

---

<sup>250</sup> Достоевский задумал цикл, «Рассказы бывалого человека (Из записок неизвестного)», состоящий из трех рассказов: «Отставной», «Честный вор» и «Домовой». Первые два рассказа были опубликованы в «Отечественных записках» 1848 года, третий — так и не вышел. В 1860 году Достоевский соединил два рассказа под общим названием «Честный вор», оставив в качестве основной сюжетную линию именно этого рассказа. От первого же осталась история знакомства бывалого человека и автора записок.

— Кто наймет! Жилец наймет. Известно кто.

— Да там, мать моя, и кровати поставить нельзя; тесно будет. Кому ж там жить?

— Зачем там жить! Только бы спать где было; а он на окне будет жить.

— На каком окне?

— Известно на каком, будто не знаете!» (2, 82).

Из этого диалога видно, что жилец в доме необходим, что это *само собой разумеется* и *известно всем* (кроме рассказчика, конечно). До этого мы постоянно находили подтверждения тому, что в квартире должна быть хозяйка, чтобы в ней можно было жить. Оказывается, что и хозяйке необходим жилец. В «Белых ночах» прямо говорится о невозможности жить хозяйке без жильца. Настенька рассказывает о смерти предыдущего жильца и заключает: «... а затем и понадобился новый жилец, потому что нам без жильца жить нельзя...» (2, 121).

Крайне важно для понимания того, о чем на самом деле говорит Достоевский в своих текстах, это выведенное им здесь на первый план место обитания жильца, а именно — окно. И если в рассказе «Отставной» на окне живет Астафий Иванович, то из рассказа «Честный вор» мы узнаем, что раньше у самого Астафия Ивановича на окне жил Емеля, то есть Астафий Иванович как бы перенял по наследству его место (Емеля умер на руках Астафия Ивановича).

При жизни Емеля был пьяницей, которого выгнали со службы, который шатался по кабакам и ночевал, где приютят. Однако оказывается, что неприглядная жизнь Емели буквально находится в ведении Бога. Емеля был «уж Бог знает в чем» (2, 85) одет, «откуда он деньги брал, уж Господь его ведает» (2, 87), а в свой узелок «Бог знает, что завертывал» (2, 85). Он не попрошайничает, но всегда находит средства: «...и не просит, все совестится: ну, сам видишь, что хочется выпить бедняге, и поднесешь» (2, 85). При обращении к Емеле Астафий Иванович постоянно повторяет одно и то же выражение: «Господь с тобой».

Емеля живет, как птица небесная, о которой заботится Бог: «Взгляните на птиц, они ни сеют, ни жнут, ни собирают житницы, Отец Наш Небесный питает их» (Матф. 6:26). Примечательно, что в рассказе «Отставной» при описании характерных черт отставного солдата есть такие слова: «Если он переселится на постоянное житье, то непременно заласкает к себе собаку или начнет прикармливать голубей...» (2, 422). Именно с этими животными сопоставляется Емеля, так, Астафий Иванович непосредственно называет его собакой: «И какой был человек! Как собачонка привяжется, ты туда — и он за тобой» (2, 85). А решив оставить Емелю у себя, Астафий Иванович прикармливает его, как птичку: «Ну, хлебца кусочек утром, да чтоб приправа посмачнее была, так лучку купить. Да в полдень ему тоже хлебца да лучку дать; да повечерять тоже лучку с квасом да хлебца, если хлебца захочет» (2, 86). Да и сидит Емеля постоянно на окне, где и прикармливают голубей.

Достоевский не ограничивается простой параллелью между Емелей и птицами, находящимися в ведении Бога и полагающимися на него. Он уводит читателя дальше, ведь голубь — это образ Святого Духа. Окно — это проем в стене, через который проходит свет, и место, где человек общается с голубем. В этом контексте Емеля перестает быть просто несчастным, нуждающимся в чей-то милости, он тот, посредством которого преображается человек, пуская его к себе. Абсолютно четко прочитывается эта мысль во фразе: «...такой жалкий, пропащий человек, что и Господи!» (2, с. 85). Здесь Достоевский напрямую выражает идею, что каждый нуждающийся, — это Бог, стоящий и ждущий у нашей двери/окна, когда мы откроем и впустим его: «Тогда скажет Царь тем, которые по правую сторону Его: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте Царство, уготованное вам от создания мира: ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был странником, и вы приняли Меня; был наг, и вы одели Меня; был болен, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне. Тогда праведники скажут Ему в ответ: Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? или жаждущим, и напоили? когда мы видели Тебя странником, и приняли? или нагим, и одели? когда мы видели Тебя

больным, или в темнице, и пришли к Тебе? И Царь скажет им в ответ: истинно говорю вам: так как вы сделали это одному из сих братьев Моих меньших, то сделали Мне» (Мф. 25:31–46). Подспудно эта мысль ощущается Астафием Ивановичем: «Да так, что вот если б Емеля ушел, так я бы жизни не рад был...» (2, 86), однако, чтобы осознать и принять ее, ему приходится пройти нелегкий путь. Рассмотрим подробнее, каким образом Астафию Ивановичу это удастся.

Первоначально Астафий принимает на себя роль благодетеля по отношению к Емеле: «Порешил же я тогда быть ему отцом-благодетелем. Воздержу, думаю, его от злой гибели, отучу его чарочку знать! Постой же ты, думаю: ну, хорошо, Емеля, оставайся, да только держись теперь у меня, слушай команду!» (2, 86). За свое благодеяние отставной солдат хочет в качестве платы послушания и власти над судьбой Емели. Астафий Иванович начинает ставить ему условия: пить нельзя, иначе домой не пустит, надо ремеслу какому-нибудь обучиться и т. д. Емеля стремится исполнить все пожелания своего благодетеля, но выходит только фарс, который кроме досады и злости не вызывает у них обоих ничего. Благодетель ставит своего подопечного в позицию вечного должника, не могущего отдать долг. Емеля замечает это: «— Да что же мне делать-то, Астафий Иваныч; я ведь и сам знаю, что всегда пьяненький и никуда не гожусь!.. Только вас, моего бла... благо-детеля, в сердце ввожу понапрасну...» (2, 88). Достоевский заставляет героя споткнуться об это слово, для чего — станет понятно далее.

Афанасий Иванович начинает ощущать себя последним рубежом, последней возможностью для спасения Емели: «Нет, думаю, Емеля, отступлюсь от тебя совсем; пропадай как ветошка!..» (2, 88). Однако начинают происходить удивительные метаморфозы во взаимоотношениях благодетеля и пьяницы. Случается кража, вор, казалось бы, известен, но странным образом, чем дальше, тем больше свою вину чувствует Астафий Иванович и всеми силами стремится забыть об инциденте, а Емеля все больше замыкается и чувствует себя оскорбленным («Нет-с, неприлично мне так жить у вас, Астафий Иванович... Я лучше уж пойду-с... То есть разобиделся, наладил одно человек» (2, 91)).

Почему так происходит, поможет понять следующее высказывание Емели: «Может, должность какую найду-с, как и прежде; я уж ходил просить к Федосею Иванычу... Нехорошо мне вас обижать-с, Астафий Иваныч. Я, Астафий Иваныч, как, может быть, должность-то найду, так вам все отдам и за все харчи ваши вам вознаграждение представлю» (2, 91). Федосей Иванович упоминается в тексте один единственный раз, как отмечает Т.А. Касаткина<sup>251</sup>, цель ввода таких персонажей — символическое значение их имен, ведь кроме имени нам ничего о них не бывает известно. Имя Федосей означает «данный Богом», а отчество Иванович — «Божья благодать». Достоевский показывает, что человеческое благодеяние, ожидающее платы, не заменит изобильной Божьей благодати, для которой человек может стать проводником, но не источником и тем более не счетоводом. Ошибка Астафия заключается именно в том, что он поверил, что сам есть источник благодати, а значит имеет право распределять ее по собственному усмотрению и брать за то плату.

Примечательно, что в тексте рассказа обнаруживается и смысловая рифма к отчеству Емели — Ильич. В Новом Завете в Евангелии от Матфея об Илие говорится так: «И спросили Его ученики Его: как же книжники говорят, что Илие надлежит придти прежде? Иисус сказал им в ответ: правда, Илия должен придти прежде и устроить все; но говорю вам, что Илия уже пришел, и не узнали его, а поступили с ним как хотели; так и сын человеческий пострадает от них. Тогда ученики поняли, что Он говорит им об Иоанне Крестителе» (Матф. 17:10–13). Здесь стоит обратить внимание на то, что с Иоанном сделали, что хотели, то есть он был отдан во власть людей и был убит через отсечение головы. Именно об этой казни каждый раз вспоминает Афанасий Иванович, когда Емеля не может сделать то, что тот от него хочет: «Нет, говорю, Емельян Ильич, не сносить тебе головы! Полно пить, слышишь ты, полно!» (2, 87) и

---

<sup>251</sup> См., например: *Касаткина Т.А.* «Преступление и наказание»: как создается глубокий текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1(17). С. 52–62.



«Ну, Емеля, одолжил ты меня! было б при людях, так голову срезал бы!» (2, 88).

Способ высказывания Емели в рассказе иначе как пророческим не назовешь. Его фразы всегда неурядица, но именно они несут концентрат смысла всего происходящего в рассказе. Это отчасти уже было показано выше, где Емеля говорит о благодетеле и о Богом данной благодати. Также весьма странно выглядят его истории из жизни города: «— Да так-с, ничего, Астафий Иваныч, не беспокойтесь. А вот сегодня две бабы, Астафий Иваныч, подрались на улице, одна у другой лукошко с клюквой невзначай рассыпала.

— Ну, так что ж?

— А другая за то ей нарочно ее же лукошко с клюквой рассыпала, да еще ногой давить начала.

— Ну, так что ж, Емельян Ильич?

— Да ничего-с, Астафий Иваныч, я только так.

“Ничего-с, только так. Э-эх! думаю, Емеля, Емелюшка! пропил-прогулял ты головушку!..”

— А то барин ассигнацию обронил на панели в Гороховой, то бишь в Садовой. А мужик увидал, говорит: мое счастье; а тут другой увидал, говорит: нет, мое счастье! Я прежде твоего увидал...

— Ну, Емельян Ильич.

— И задрались мужики, Астафий Иваныч. А городской подошел, поднял ассигнацию и отдал барину, а мужиков обоих в будку грозил посадить» (2, 87).

Емеля в этих фрагментах говорит, о том, что, когда на кажущуюся нам несправедливость мы решаемся действовать исходя из своих представлений о правде, делаем себя последним рубежом для принятия решения, никому хорошо не становится, проигрывают все. Что, собственно, и делает Афанасий Иванович. Всеми своими странными изречениями Емеля борется с самоличной «благодетельностью» Астафия Ивановича, а тот ему голову срубить за это хочет.

Переломный момент в их истории происходит, когда Астафий Иванович отступает от своей самонадеянности и становится готов принять Емелю в благости таким, какой он есть. Астафий Иванович даже подносит ему вина, но совершенно неожиданно Емеле больше не нужно пить: «— Да я, Астафий Иваныч, так уж... не буду больше пить, Астафий Иваныч» (2, 92). А дальше Достоевский показывает, как, приняв Емелю, Астафий Иванович принял Бога. На предложение Астафия Ивановича «испить водицы» Емеля отвечает: «Дайте, Господь с вами, Астафий Иваныч» (2, 87), — в первый раз выражение «Господь с вами» звучит в адрес отставного солдата, а не бывшего пьяницы, и тут же сам солдат становится голубем: «Разголубился я, на него глядя, сердечного» (2, 92).

Астафий Иванович теперь голубь-дух, живущий у автора на окне, «благодать небесная», по словам рассказчика. Он тот, кто известен всем, и тот, для которого всегда должно быть все готово. Теперь Астафий Иванович говорит пророческие речи автору: «А вы, сударь, павшим человеком не брезгайте; этого Христос, который нас всех больше себя возлюбил — не велел!» (2, 427).

В этих произведениях раскрывается идея Достоевского о том, что любой ближний — потенциальный дух Божий, и наша способность разглядеть это пропорциональна нашей возможности открыть дух в себе.

#### *«Униженные и оскорбленные»*

Мы рассмотрели мотив смены квартиры в ранних текстах Достоевского. Обратимся теперь к произведению, отстоящему по времени своего создания от рассмотренных текстов почти на двадцать лет, но в котором этот мотив по-прежнему играет ведущую роль. В романе «Униженные и оскорбленные» мотив смены квартиры навязчиво выведен на первый план. Как и в повести «Хозяйка», повествование в романе начинается с фразы о поиске квартиры: «Прошлого года, двадцать второго марта, вечером, со мной случилось престранное происшествие. Весь этот день я ходил по городу и искал себе квартиру» (3, 169).

Однако дело не только в этой фразе, но в первую очередь в том, что Достоевский выстраивает повествование так, что момент обретения Ваней квартиры становится важнейшей точкой романа. Писатель нарушает хронологию своего рассказа ради постановки этого момента на первое место. Если бы Достоевский представил перед нами естественный ход событий, то, скорее всего, мы прочли бы всего лишь историю о несчастной любви и несложившейся судьбе молодого литератора, а глубинный духовный пласт текста оказался бы для нас недоступен.

Итак, Достоевский фокусирует наше внимание на необычности и важности первой сцены. Во-первых, рассказчик прямо называет случившуюся с ним историю мистичной, хоть сам он себя к мистикам не относит, но признает: «я тотчас почувствовал, что в тот же вечер со мной случится что-то не совсем обыденное» (3, 170). Ваня, как и Ордынов, формулирует запрос на квартиру, а дальше следует за интуицией сердца вопреки доводам разума. Иван постоянно повторяет, что его как будто что-то подталкивало ввязаться в таинственную историю со стариком Смитом, который у него ассоциируется то с героем Гофмана, то с Фаустом с Азорокой в роли Мефистофеля. Во-вторых, Достоевский завершает нарушающую хронологию историю фразой-маркером своего героя: «Но, впрочем, я начал мой рассказ, неизвестно почему, из середины» (3, 178). Как всегда, это «неизвестно почему» — знак того, что начать историю из середины было принципиально важно для истинного понимания романа.

Последовав за интуицией сердца, Ваня становится жильцом в квартире скончавшегося на его руках старика Смита. А через какое-то время рассказчик встречается и с хозяйкой занимаемой им квартиры, ведь Нелли — единственная наследница своего деда, а значит, в каком-то смысле новая хозяйка жилья. Эта встреча, так же как и в ранних текстах, меняет всю жизнь героев, но все же появляется принципиальное отличие. Достоевский убирает страстный аспект встречи двух героев. Писатель выстраивает текст так, что при всем желании читатель не может заподозрить возможность страстного союза между Нелли и

Иваном, как это зачастую происходило с «Бедными людьми», «Хозяйкой» или «Белыми ночами». Что же выходит на первый план, когда страстный аспект исключен?

Как всегда, одним из путей к пониманию глубинного смысла могут служить имена героев. Маленькую хозяйку зовут Елена, что значит «свет». В самом начале своего повествования Ваня говорит: «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь и кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» (3, 169). Об образе солнца было уже не раз сказано, но здесь важно отметить, что Елена-свет как бы соединяется с образом солнца — она воплощает в себе то, что оживляет душу человека. То, что происходит с героем вовне — встреча с другим как с живой душой, со светом — одновременно разворачивается и в нем самом — его душа оживает.

Одним из важных итогов встречи Вани и Нелли является воссоединение семьи Ихменевых. Все время их раскола Ваня был единственной нитью, связывающей Наташу и родителей, но примирить их было не в его силах. Этой силой стала Нелли. Как именно это произошло, можно увидеть, проследив за метаморфозами имени девочки, ведь у нее их два, и она далеко не сразу их открывает, да и разным героям почему-то называет их в разной последовательности.

Сначала Нелли на вопрос Ивана о ее имени отвечает: «никак не зовут». Она буквально закрывает собственный «свет» внутри себя, не называя своего имени. Но спустя минуту девочка меняет решение и без вопроса называется Еленой. Это происходит ровно после того, как Ваня замечает для себя самого, что его влечет к этой девочке что-то «непреодолимое», что-то другое, кроме жалости.

Однако свое второе имя, Нелли, она называет далеко не сразу. По одной из гипотез это имя восходит к уменьшительному от имени Ангелина, которое означает «ангел, посланник». Чтобы осознать всю глубину смысла, заложенного Достоевским в это имя, надо вспомнить, в какой именно момент Елена открывает его. Это происходит после того, как девочка подслушивает историю старика Ихменева и узнает в ней историю своей семьи, в которой она, по сути, играла роль посланника примирения от матери к деду. Оказалось, что в истории Ихменевых ей уготована та же судьба. Чтобы читатель не ошибся, Достоевский, как всегда, вводит значение имени в текст в качестве эпитета к герою. Ваня называет Нелли ангелом и напрямую проговаривает ее миссию как посланника для воссоединения Наташиной семьи: «— Нелли, ангел! — сказал я, — хочешь ли ты быть нашим спасением? Хочешь ли спасти всех нас?» (3, 406). Придя к Ихменевым как посланник, Нелли прodelывает обратную трансформацию своего имени, раскрывая тем самым, что именно несет им посланник, если они примут его:

«— Как тебя, моя голубушка, звать? — спросила она ее. Нелли слабым голосом назвала себя и еще больше потупилась. Старик пристально поглядел на нее.

— Это Елена, что ли? — продолжала, оживляясь, старушка» (3, 408). Таким образом, в посланнике опознается свет. При этом старушка обращается к Нелли исключительно «голубушка».

Нелли бесспорно осуществляет свою миссию — семья Ихменевых воссоединяется. Но сердце самой девочки не выдерживает, и она умирает, окруженная любящими людьми и прекрасными цветами. Ваня также оказывается за пределами семьи, Ихменевы не берут его с собой на новое место жительства.

При очевидном сохранении смысловой основы мотива смены квартиры, его акцент смещается с перемен в судьбе одного персонажа на преобразование жизни многих героев. Это принципиальное смещение фокуса требует дальнейшего исследования. Но уже сейчас можно отметить, что того света,

который зажигается в сердцах двух личностей, открывшихся друг другу, достаточно, чтобы отдать его другим. Одной «минуты блаженства» достаточно не только на «одну жизнь человеческую», но и на жизнь человечества.

Итак, кажущаяся на первый взгляд проходная тема смены квартиры, встречающаяся в некоторых ранних текстах Достоевского, оказывается одним из ключевых мотивов, открывающих еще один путь к более полному и глубокому пониманию задачи, лежащей в основе раннего творчества писателя. Квартира, понимаемая не только и не столько как фактическое место разворачивающихся в тексте событий, а как образ человеческого временного тела, открывает перед нами истинный масштаб размышлений Достоевского о назначении и пути человека в его земной жизни, а именно, необходимости преодолеть косную оболочку, закрывающую человека от света, оживить и открыть сердце для другого и смочь увидеть в ближнем живую душу и проявление духа Божиего.

### ***3.2.3 Тема «другой» любви***

В предыдущем параграфе была затронута очень важная для раннего творчества Достоевского тема «другой», не страстной, любви. Понятие ««другая» любовь» взято нами из статьи Т.А. Касаткиной ««Другая» любовь в ранних произведениях Достоевского»<sup>252</sup>. Исследовательница пишет: «Меня поразило, что молодой Достоевский, до всякого опыта каторги и до “перерождения убеждений”, начинает свою литературную карьеру с того, что ставит в центр своих произведений “другую” любовь»<sup>253</sup>. Касаткина отмечает, что «романическая» любовь всегда остается на периферии повествования (история Вареньки и господина Быкова, любовная интрига М-ме М в «Маленьком герое», драма Настеньки и жильца), оттеняя совсем иные

---

<sup>252</sup> Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 141–151.

<sup>253</sup> Там же. С 143.

выведенные на первый план отношения героев. При этом многие исследователи зачастую принимают линии «другой» любви в произведениях Достоевского за несложившиеся страстные любовные истории. Так, Касаткина отмечает, что, по мнению большинства исследователей, герой «Бедных людей» Макар Девушкин «унижен до того, что и любить не смеет, и что только на последних страницах звучит вопль его не выдержавшего притворства сердца, сказавшегося, наконец, в открытых словах, выговорившего свою тайную страсть. Да именно страсть, ибо в такой любви подозревают Макара искушенные читатели»<sup>254</sup>. При этом даже имя главного героя указывает на невозможность страстного характера его привязанности к Вареньке, о чем он неоднократно и пишет ей: «И в чувствах-то вы моих ошиблись, родная моя! Излияние-то их совершенно в другую сторону приняли. Отеческая приязнь одушевляла меня, единственно чистая отеческая приязнь...» (1, 19) В статье Касаткина детально показывает, как Макар отыскивает слог для выражения своей истинной любви, отчищая его от наносного страстного языка, запутавшего его в начале романа.

Примечательно замечание исследовательницы о любовной истории «Двойника». «Роман» с Кларой Олсуфьевной оказывается фальшивкой, «а истинная любовная драма разворачивается между Голядкиным-старшим и Голядкиным-младшим, то есть — внутри одного персонажа, способного любить лишь себя самого и за это обреченного испытывать все страдания отвергнутой любви — к себе самому»<sup>255</sup>. Мысль о том, что любовная история разворачивается внутри персонажа, очень важна, хоть в «Двойнике» она разворачивалась *только* внутри героя, но, как уже было сказано в предыдущем параграфе, все встречи, происходящие с героями во внешнем мире, одновременно происходят и в них самих, как встречи с самими собой.

Эта мысль имеет глубочайшие корни в нашей культуре, ведь единственные две заповеди, оставленные Христом, звучат, как «Возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем

---

<sup>254</sup> Там же. С 143.

<sup>255</sup> Там же. С 141.

разумением твоим: сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя; на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф. 22:37). Человек, содержащий в своем сердце частицу божественного творения, раскрывая его, влюбляется в Бога внутри себя, это не любовь-эгоизм, это принятие в себе божества и раскрытие себя для принятия божества в других. Именно это и пытаются совершить герои ранних текстов Достоевского — раскрыть в себе божественный огонь, чтобы преодолеть косную оболочку, разделяющую их с другими носителями такого же огня.

Противопоставление страстной и духовной любви в творчестве Достоевского — тема исследования и А.Г. Гачевой: «Для Достоевского страсть и любовь — не просто разновидности чувства; речь идет о двух противоположных типах отношения к бытию, о двух принципах взаимодействия человека с себе подобными и миром. В сущности, страсть — одно из многоликих проявлений в человеке смертного порядка природы, эгоистического закона борьбы, вытеснения, “беспрерывного поедания друг друга” (8; 34)»<sup>256</sup>.

Рассмотрим, как писатель сопоставляет страстную и истинную любовь и показывает полную несостоятельность первой перед второй: именно поэтому страсть всегда описывается Достоевским как помешательство, мука, а иногда смерть героя.

Обратимся к роману «Белые ночи», в котором тема двух любовей прописана абсолютно прозрачно. Причем речь идет именно о двух вариантах взаимоотношений между людьми, а не о двух любовных линиях. Так, если между Настенькой и жильцом ничего кроме страстной любви нет, то в истории Настеньки и Мечтателя можно наблюдать ряд трансформаций из братской любви в страстную и обратно.

---

<sup>256</sup> Гачева А.Г. «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев). М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 153.



Для начала обратим внимание на то, как Достоевский показывает состояние Мечтателя и Настеньки, решившихся в конце романа сойтись вместе как пара: «Говоря это, мы ходили оба как будто в чаду, в тумане, как будто сами не знали, что с нами делается. То останавливались и долго разговаривали на одном месте, то опять пускались ходить и заходили Бог знает куда, и опять смех, опять слезы...» (1, 138). Точно так же описывается состояние Мечтателя, когда он находится в самом глубоком отчуждении от мира, в плену своих фантазий: «... где он теперь стоит, по каким улицам шел? — он наверно бы ничего не припомнил, ни того, где ходил, ни того, где стоял теперь...» (1, 192). Мы видим, что Достоевский протягивает ниточку между этими двумя состояниями героя.

А вот как Достоевский описывает чувства героини, влюбленной в жильца и надеющейся стать его женой: «С тех пор я, чуть шум в сенях, как мертвая. Вот, думаю, жилец идет, да потихоньку на всякий случай и отшпилю булавку» (1, 200), «Я, как услышала, побледнела и упала на стул как мертвая» (1, 202), «...ни жива ни мертва, пошла в мезонин к нашему жильцу. Думаю, я шла целый час по лестнице. Когда же отворила к нему дверь, он так и вскрикнул, на меня глядя. Он думал, что я привидение...» (1, 203). Совсем не похоже на описание романтических чувств. Достоевский придает такую страшную окраску описанию влюбленности персонажей, потому что в обоих случаях описывается желание героев посягнуть на другого, то есть страсть, которая объективирует другого, низводит до предмета чувств. Вот как о страсти пишет А.Г. Гачева в своем исследовании: «Страсть, напротив, попирает другого, добиваясь, чтобы он перестал быть самостоятельной личностью, превратился в безвольный придаток, более того — в некое метафизическом пределе одержимый “злой страстью” субъект стремится к поглощению своего объекта <...>»<sup>257</sup>.

Абсолютно иначе писатель рисует взаимодействие Настеньки и Мечтателя до их решения стать парой, когда ими еще владела «братская» любовь. Они говорят, как люди, знавшие друг друга всю жизнь, хотя только

---

<sup>257</sup> Там же. С. 153

познакомились, герои становятся практически одним целым, являя картину настоящего изобилия: «Теперь, милая Настенька, когда мы сошлись опять после такой долгой разлуки, — потому что я вас давно уже знал, Настенька, потому что я уже давно кого-то искал, а это знак, что я искал именно вас и что нам было суждено теперь свидеться, — теперь в моей голове открылись тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь» (1, 191). Им нечего делить, потому что они оказываются одно.

Приведем рассуждения А.Г. Гачевой об истинном смысле любви для Достоевского, прописанном им в записи «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей» в 1864 году, и отчасти осмысляемом в художественных образах уже в 1840-х годах: «Вот она, новая, высшая логика: личность способна по-настоящему состояться только во взаимодействии с другими личностями, в братски-любовном слиянии с ними, но слиянии не только не умаляющем каждое конкретное “я”, а напротив, всецело утверждающем его в бытии»<sup>258</sup>.

Но как только возникает страсть, возникают границы — и настоящее единство становится невозможно. Мечтатель до решения сойтись в страстной любви готов бескорыстно помогать Настеньке в устройении ее встречи с жильцом, но в изменившихся обстоятельствах тут же заявляет: «<...> как же мог я быть так слеп, когда все уже взято другим, все не мое» (1, 207). Когда речь идет о страсти, дележки не избежать, всегда нужно делать выбор в пользу одного, причиняя тем самым боль другому. Настенька в письме к мечтателю пишет: «О Боже! Если б я могла любить вас обоих разом! О, если бы вы были он!» (2, 140). Когда же речь идет о «другой» любви, делить нечего, именно поэтому в произведениях Достоевского столь часто возникает идея жизни втроем. Жить с теми, кого любишь, не посягая на единоличное обладание, — вот к чему стремятся открытые сердца: «Герои Достоевского, особенно раннего Достоевского, не раз мечтают о такой *невозможной* возможности, как союз троих в деле любви <...> Третий — это преодоление дуалистической двойцы, с

---

<sup>258</sup> Там же. С. 144.

ее роковым поединком между непримиримыми М и Ж, если воспользоваться терминологией Вейнингера, выход к синтезирующей логике троичности»<sup>259</sup>.

Идея тройственного союза присутствует в «Слабом сердце». После того, как Лизонька познакомилась с Аркадием, ближайшим другом ее жениха, она восклицает (в противовес Настеньке, которая не может любить двоих, так как с жильцом ее связывает только страсть): «Мы будем втроем как один человек» (2, 28). А Аркадий по дороге из гостей очень интересно развивает эту мысль: «Да! я люблю ее так, как тебя; это будет и мой ангел, так же как твой, затем, что и на меня ваше счастье прольется, и меня пригреет оно. Это будет и моя хозяйка, Вася...» и чуть позже восклицает: «Квартира, брат, все!» (2, 29). Их единство раскрывается в идее хозяйки и жильцов, живущих в одной квартире, выбранной Достоевским как наиболее точное отражение того, что должно соединиться внутри человека, чтобы он воскрес для истинной жизни вне косных оков.

Страстная любовь подвергается переменам, любящие постоянно находятся в страхе, что она пройдет, ведь она действительно может пройти, как, например, между Мечтателем и Настенькой, а вот истинную любовь соприкоснувшихся сердец уже ничто изменить не может. Именно поэтому Мечтатель отвечает Настеньке, что странно думать, что что-то могло измениться между ними, ведь все колебания были на другом уровне, а они как были знакомы еще до фактической встречи и даже, видимо, до рождения, так и остались: «Но чтоб я помнил обиду мою, Настенька! Чтоб я нагнал темное облако на твое ясное, безмятежное счастье...» (2, 141).

В «Хозяйке» Достоевский также показывает наличие постоянного колебания между страстью и духовной любовью. Так, Ордынов не может распознать настоящую любовь и принимает свои чувства за страсть, поэтому постоянно предлагает Катерине стать его «любой», в ответ на что хозяйка справедливо отвечает: «Слушай меня хорошо, слушай, радость моя! Ты укроти свое сердце и не люби меня так, как теперь полубил. Тебе легче будет, сердцу

---

<sup>259</sup> Там же. С. 222–223.

станет легче и радостнее, и от лютого врага себя сбережешь, и любу-сестрицу себе наживешь» (1, 291). Но в минуты *как бы бреда* он начинает понимать, что происходит на самом деле: «Кто ты, кто ты, родная моя? откуда ты, моя голубушка? — говорил он, силясь подавить свои рыдания. — Из какого неба ты в мои небеса залетела? Точно сон кругом меня; я верить в тебя не могу. Не укоряй меня... дай мне говорить, дай мне все, все сказать тебе!.. Я долго хотел говорить... Кто ты, кто ты, радость моя?.. Как ты нашла мое сердце? Расскажи мне, давно ли ты сестрица моя?» (1, 292). Здесь словами своего героя Достоевский буквально прописывает истинную суть хозяйки, о которой было сказано в прошлом параграфе (это удивительно точно совпадает с происходящим в «Белых ночах»). Катерина голубица-душа (голубушкой будет названа и Нелли, пришедшая в дом Ихменевых и растопившая их сердца для примирения) прилетела отыскать сердце Ордынова, чтобы оно опять начало чувствовать. Он спрашивает: «давно ли ты сестрица моя?» — здесь проступает тема перерождения и связи между людьми до их фактического рождения, как и в «Белых ночах». И так же, как и мечтатель, Ордынов хочет излиться словами, что связывает эту линию «Хозяйки» с поиском Макаром Деушкиным слога истинной любви.

Всю суть встречи Ордынова и Катерины понимает и Мурин. В очень резких, но точных выражениях он высказывает ее: «Садись же, садись! — крикнул старик в нетерпении, — садись, коли ей это любо! Ишь вы, побратались, единоутробные! Слюбались, словно любовники!

Ордынов сел.

— Видишь, сестрица какая, — продолжал старик, засмеявшись и показав два ряда своих белых, целых до единого зубов. — Милуйтесь, родные мои! Хороша ль у тебя сестрица, барин? скажи, отвечай!» (1, 304). Он называет их единоутробными братом и сестрой и при этом слобившимися как любовники. Это звучит грубо, но именно так и ощущается, когда два открытых сердца спускаются на уровень страстной любви. Так же неловко выглядят Мечтатель и Настенька, решившие стать парой. Достоевский по-разному, через грубость

Мурина и неловкость героев «Белых ночей», показывает несовместимость этих двух loves. Если возникла духовная связь, все остальное будет казаться неестественным довеском.

Тема страстной и духовной любви отчетливо продолжается и в романе «Униженные и оскорбленные». Причем продолжается совсем на другом уровне проживания ее самим автором. Как часто история Ивана, продолжавшего после расторжения «помолвки» с Наташей оставаться верным ей, можно сказать, оказавшегося на побегушках у Наташи и ее нового возлюбленного, осмеивалась критиками и читателями за ее надуманность и неправдоподобность, начиная со статьи Добролюбова «Забитые люди»<sup>260</sup>. Однако оказалось, что это самая правдоподобная история, так как пережил ее сам Достоевский. В статье «Что считать событием биографии» Т.А. Касаткина размышляет об этом повороте в жизни Федора Михайловича: «Думаю, Достоевский оценил юмор ситуации: упреки в нежизненности были обращены на практически буквально воспроизводимые действия и поступки самого Достоевского в период его романа с Марией Дмитриевной»<sup>261</sup>.

Достоевский после выхода из каторги знакомится с Марией Дмитриевной, будущей своей первой женой, но тогда еще бывшей замужем за другим. Спустя какое-то время после знакомства семья Марии Дмитриевны уезжает в другой город, что приводит Федора Михайловича в отчаянье. Вскоре муж Марии Дмитриевны умирает, и Достоевский начинает принимать деятельное участие в ее судьбе. В это время у вдовы завязывается роман с неким Вергуновым. Вергунов «выигрывает» в борьбе за внимание Марии Дмитриевны, и она решается выйти за него замуж. Достоевский поступает удивительным образом, он начинает хлопотать и писать письма в Петербург к своим знакомым с просьбами обеспечить молодого жениха местом, чтобы тот

---

<sup>260</sup> Добролюбов Н.А. Забитые люди // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: в 9 т. М.; Л.: Худож. лит., 1963. Т. 7: Статьи и рецензии 1861. «Свисток» и «Искра» С. 225–275.

<sup>261</sup> Касаткина Т.А. Что считать событием биографии? История любви к Мадонне: Пушкин, Достоевский, Блок. // Вопросы литературы. 2016. № 2. С.44–78. URL: <https://t-kasatkina.livejournal.com/71461.html> (дата обращения: 31.01.2022).

смог содержать семью. Касаткина так комментирует этот момент: «Здесь мы видим, что знаменитая декларация Достоевского из письма Фонвизиной: “мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной”, — это еще и декларация поведенческая, то есть Достоевский хотел бы оставаться, хотел бы следовать за Христом во всех ситуациях своей жизни, вне зависимости от того, насколько принято, понято и социально одобряется такое поведение»<sup>262</sup>.

Итак, в романе «Униженные и оскорбленные» перед нами разворачивается та же тема духовной отдающей и страстной эгоистичной любви. Иван и Наташа — изначально нареченные брат и сестра, попытавшиеся перейти на уровень любовников. Но, как и раньше, такая любовь требует выбора, а следовательно, причинения боли другому и неизбежно себе самому.

Достоевский показывает, что страстная любовь — это смерть для души. Писатель описывает состояние Наташи в момент ухода из дома буквально как смерть «...схватила меня за руку.

— Душно! — прошептала она, — сердце теснит... душно!» (3, 193).

Это описание дословно совпадает с описанием смерти Смита:

«Вдруг он начал хватать меня за руку.

— Душно! — проговорил он хриплым, едва слышным голосом, — душно!» (3, 176).

В момент ухода из семьи Наташа выбирает смерть, так как следуя за страстью и ее требованиями, стремится порвать все связи, препятствующие ее соединению с возлюбленным. Но страсть и единственную сохраняемую связь не способна поддерживать — страсть в принципе не может быть инструментом сохранения связи, поскольку нацелена на то, чтобы взять свое. Поэтому Наташе и не удастся сохранить отношения с Алешей. А вот с Ваней все иначе, можно быть вместе всегда, ведь в основе их союза «другая» любовь.

Тема соотношения страстной и духовной любви встречается во всех текстах Достоевского вплоть до последнего романа. Это один из центральных вопросов, волновавших писателя. Удивительно, что еще совсем молодой

---

<sup>262</sup> Там же.

человек без колебаний, полностью осознавая суть обоих вариантов любви, отдает предпочтение любви духовной. И отдает предпочтение не только на словах, то есть посредством выбора своих героев, но и в жизни. Он смог увидеть, насколько духовная любовь больше страстной, насколько больше возможностей и свобод она открывает, а главное — она и есть путь за пределы косной оболочки, в то время как страстная любовь буквально синтезирует такую оболочку, превращая любимого в объект или предмет чувств.

### **3.2.4. Гностические мотивы**

#### *Варианты понимания и трактовки гностицизма*

Работая над текстами Достоевского, ряд крупнейших исследователей (см. Касаткина, 2004; Тихомиров, 2012; Степанян, 2008)<sup>263</sup> нашего времени сталкивается с тем, что подобраться к некоторым смыслам произведений писателя иначе как через привлечение гностического контекста не получается. Вот как об этом пишет Б.Н. Тихомиров в работе, посвященной анализу известного высказывания Достоевского о Христе и Истине: «Я далек от намерения утверждать, что обращение к гностической традиции способно дать универсальный «ключ» ко всем загадкам, возникающим при изучении религиозных аспектов мировоззрения и творчества писателя. Применительно к наследию Достоевского подобные отмычки, по-моему, невозможны и не годятся в принципе. Но в случае с Христом и истиной гностическая доктрина, как кажется, оказывается единственной максимально отвечающей заданным условиям парадигмой, позволяющей взять Христа и Истину в предельном объеме, не в относительном, а в абсолютном их значении...»<sup>264</sup>. С этой же

---

<sup>263</sup> Касаткина Т.А. О творческой природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С.412–438., Тихомиров Б.Н. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 92–124, 369–378., Степанян К.А. Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. С. 92–123.

<sup>264</sup> Тихомиров Б.Н. Наследие Достоевского и гностическая традиция // «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 377

позиции исследователь подходит и к анализу поэмы о «Великом Инквизиторе»<sup>265</sup>. Т.А. Касаткина полагает, что адекватная интерпретация ранних произведений Достоевского возможна только при учете гностической составляющей этих текстов, об этом она нередко говорила во время своих выступлений на Юношеских чтениях в Старой Руссе, например, в лекции, посвященной повести «Хозяйка»<sup>266</sup>.

Таким образом, гностические мотивы в творчестве Ф.М. Достоевского не раз становились предметом интереса литературоведов. Более того, современные исследователи гностицизма (см. Яковенко, 2010)<sup>267</sup>, в свою очередь, нередко ссылаются на произведения писателя в качестве примеров явления гностической философии в литературе. Зачастую эти отсылки базируются на недостаточно глубоком и обширном анализе текстов, но, как общая тенденция, показательны. Прежде чем обратиться непосредственно к анализу ранней прозы Достоевского, скажем несколько слов о самом гностицизме, постараемся выделить его ключевые аспекты, а также обрисовать исторический контекст, провоцирующий актуализацию гностического мировосприятия.

Стефан Хеллер<sup>268</sup>, исследователь гностицизма и алхимии, обращает внимание, что в современном мире понятие гностицизма может толковаться двумя способами: первый — совокупность сект с их учениями и практиками, существовавших в первые века нашей эры, второй — особый вид мировидения, возникающий в определенных исторических обстоятельствах. Таким образом, мы можем говорить о гнозисе как о пессимистическом мировосприятии, присущем той или иной эпохе или обществу, и как о конкретной исторической

---

<sup>265</sup> Тихомиров Б.Н. Христос и Истина в поэме Ивана Карамазова «Великий инквизитор» // «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 92–124

<sup>266</sup> Касаткина Т.А. «Хозяйка»: гностический текст Ф.М. Достоевского. Семинар для учителей-филологов в Великом Новгороде. 08.10.2012. URL: <https://philologist.livejournal.com/7711555.html> (дата обращения 31.01.2022).

<sup>267</sup> Яковенко И.Г., Музыкантский А.И. Манихейство и гностицизм: культурные коды русской цивилизации. М.: Русский путь, 2010. 320с.

<sup>268</sup> Хеллер С. Гностицизм. М.: Касталия, 2013. 274 с.



доктрине. И тот и другой аспекты нам кажутся важными при поиске, выделении и анализе гностических мотивов в творчестве писателя.

Один из центральных концептов гностического мифа состоит в том, что человек изначально не целостное существо, а место соединения божественной части и материи, причем божественная компонента заключена в материю как в тюрьму, то есть между двумя элементами, образующими человека, идет процесс постоянного противоречия/противостояния. Если этот концепт вывести из сферы мифа и перевести в область реального самоощущения, то это будет ощущение внутреннего душевного раскола. Можно сказать, что «гностицизм — учение, не признающее целостности человека, целостности человечества, гностицизм — своего рода расчлененка мироздания, до конца последовательный раскол»<sup>269</sup>. В гностицизме наш мир видится испорченным в своей сути и не подлежит восстановлению, так как был создан не истинным Богом, а Демиургом, вследствие чего человек, ощутивший присутствие духовной искры (божественной компоненты) внутри себя, понимает, что раскрыться в своей полноте в этом мире она не может. Таким образом, истинное бытие (идеал) в этой жизни оказывается недостижимым.

Подобные настроения, мироощущения периодически возникали в обществах в течение истории человечества. Одним из факторов, провоцирующих их появление, являются значимые социальные кризисы, глобальные смены эпох. Современный культуролог и философ И.Г. Яковенко характеризует периоды обострения гностического сознания следующим образом: «В эпохи больших кризисов гностицизм переживает короткий и бурный расцвет, который определяется двумя обстоятельствами. Первым из них является крах предшествующей парадигматики, а значит — новый виток идейной конкуренции “на равных”, когда господствовавшие прежде доктрины утрачивают моральный кредит и институциональную поддержку (попросту говоря, носители вчерашних верований утрачивают возможность ис-

---

<sup>269</sup> Касаткина Т.А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 436.

пользования “аргумента к городовому”). Вторым выступает породившее гностицизм осознание трагического несовершенства мира, которое надо увязать с идеей Абсолюта»<sup>270</sup>.

Описанная схема легко реконструируется в событиях рубежа эр (времени возникновения и наиболее яркого проявления гнозиса), когда господствующая несколько веков эллинистическая культура изживает себя и на первый план выходит ранее подавляемый «Восток», который и приносит волну гностицизма. Подробную справку исторических предпосылок формирования гностицизма приводит в своей книге «Гностическая религия» немецкий философ Ганс Йонас<sup>271</sup>. Схожим образом об этом историческом периоде пишет русский историк В.В. Болотов: «Со времени появления христианства наступает поворот философской мысли. По мере того как чисто философская мысль слабеет и теряет свое обаяние над умами, все сильнее развивается потребность в других положительных опорах для знания; их стали искать в религиозных представлениях собственных и теософии Востока — колыбели человечества»<sup>272</sup>.

Выделенный основной нерв гностического сознания, а именно ощущение раскола и невозможности достижения полноты бытия в нашем мире, отчетливо опознается в настроениях романтизма, о формировании гностического духа которого было упомянуто в первой главе. Однако, если принять приведенную Яковенко схему, объясняющую появление гностического мироощущения, когда старая «парадигма» сменяется новой, то именно в это время мощный кризис переворачивает устои всей Европы, случается французская революция. Неосуществленные надежды, связывавшиеся с революцией, влекут за собой ощущение невозможности воплощения идеала в мире. Вот как об этом пишет русский филолог-германист А.В. Михайлов: «Романтизм был реакцией на

---

<sup>270</sup> Яковенко И.Г. Указ. соч. С. 39.

<sup>271</sup> Йонас Г. Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. URL.: <http://psylib.org.ua/books/jonas01/> (дата обращения: 31.01.2022).

<sup>272</sup> Болотов В.В. Лекции по истории древней церкви I — II. Введение в церковную историю. История Церкви в период до Константина Великого. 2-е изд. Минск.: Белорусская Православная Церковь, 2011. С. 341.

события французской революции, реакцией острой, однако замедленной и в своем выражении опосредованной. Романтизм немислим без энтузиазма, вызванного революцией в сознании передовых, наиболее открытых новому слою немецкого общества, без возвышенных исторических перспектив, которые открывала сама идея революции в тот момент, когда она начала осуществляться. Этот энтузиазм жил в немецких умах — как зажженный свет, который уже не потушить. Однако романтизм в Германии сложился уже тогда, когда французская революция прошла круг своего самоисчерпания, когда в самой действительности не осталось ни одной светлой идеи, надежды разбуженной революцией, которая не была бы попраана, раздавлена, извращена реальным ходом дел»<sup>273</sup>.

Вот как описывает тот же период его очевидец, поэт и мыслитель Ф. Шиллер: «Здание естественного государства колеблется, его прогнивший фундамент оседает, и, кажется, явилась физическая возможность возвести закон на трон, уважать, наконец, человека как самоцель и сделать истинную свободу основой политического союза. Тщетная надежда! Недостает моральной возможности, и благоприятный миг встречает невосприимчивое поколение <...> В низших и более многочисленных классах мы встречаемся с грубыми и незаконными инстинктами <...> С другой стороны, цивилизованные классы представляют нам еще более отвратительное зрелище расслабления и порчи характера, которые возмутительны тем более, что источником их является сама культура»<sup>274</sup>. Кажалось, что перемена в сторону благополучия близка и возможна, но на поверку мир оказался столь прогнившим, что ничто не смогло его переменить. Идеал оказался недостижим. Вследствие этого возникает ощущение расколоти и разобщенности, которое также фиксирует Шиллер: «Теперь оказались разобщенными государство и церковь, законы и нравы; наслаждение отделилось от работы, средство от цели,

---

<sup>273</sup> Михайлов А.В. Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. С. 8.

<sup>274</sup> Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Собр. соч.: в 7 т. М.: Гослитиздат, 1967. Т. 6. С. 262.

усилие от награды. Вечно прикованный к отдельному малому обломку целого, человек сам становится обломком; слыша вечно однообразный шум колеса, которое он приводит в движение, человек не способен развить гармонию своего существа, и, вместо того чтобы выразить человечность своей природы, он становится лишь отпечатком своего занятия, своей науки...»<sup>275</sup>. Эпоха, оказавшая столь сильное влияние на молодого Достоевского, пропитана гностическим духом.

Сформулировав, пусть и довольно бегло, основные настроения и чувства, которые стояли за гностическим мировосприятием в то время, посмотрим, каким образом и для чего гностические мотивы появляются в произведениях Достоевского, какие дополнительные смыслы может открыть в ранних текстах писателя гностический контекст. В своем исследовании мы будем обращаться к обоим аспектам гностицизма: особому мировосприятию и конкретной доктрине, так как считаем, что они оба нашли свое отражение в творчестве писателя.

Приведенный в первой части работы отрывок из письма 16-летнего Достоевского о «противозаконной» сути человека как «слияния неба с землею» согласуется с базовыми идеями гностической философии. Приведем цитату еще раз: «Не знаю, стихнут ли когда мои грустные идеи? Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею; какое же противозаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш — чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира. Попадись в эту картину лицо, не разделяющее ни эффекта, ни мысли с целым, словом, совсем постороннее лицо... что ж выйдет? Картина испорчена и существовать не может!

Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностью, знать и

---

<sup>275</sup> Шиллер Ф. Указ. соч. С. 265–266.

быть как последнее из созданий... ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенание оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так подавлена горем, что боится понять его, чтоб не растерзать себя» (28<sub>1</sub>, 50). Все, о чем говорит Достоевский в своем письме, может быть сопоставлено с гностическим пониманием устройства нашего мира. Ведь в гностической парадигме наш мир является «ненастоящим» по отношению к реальному миру, Плероме, он всего лишь его слабая пародия, созданная Демиургом. Человек в нем оказывается слиянием земли и неба, то есть двух противоборствующих элементов. Сам же мир представляет собой испорченную картину, по своей сути он — жесткая материальная оболочка, удерживающая в плену частицу божества.

В этом же письме Достоевский упоминает некое постороннее лицо, которое ничто не объединяет с нашим миром. Здесь следует сделать небольшое отступление и напомнить о том, что гностики разделяли всех людей на три типа: гилики, психики и пневматики. Первые — люди материи, в них нет ничего духовного, и после смерти они обращаются в прах. Вторые — душевные люди более развиты, у них есть понятие о морали, однако в них много и от материального мира, после смерти они вознесутся на небо к Демиургу, хозяину дольного мира. Третьи же — духовные люди, в них и содержится дыхание истинного Бога, они не связаны с миром материи и никогда не смогут соединиться с ним, именно эти люди особенно остро испытывают чувство расколотости и отчужденности. Таким образом, лицо, описываемое Достоевским — пневматик, неспособный слиться с этим миром и осознающий его испорченность и уродство.

### *Отрешишься от мира*

Описанное выше чувство отчужденности, несопричастности миру свойственно многим героям ранних произведений писателя. В достоевистике принято объединять их в тип, называемый мечтателем, относя к нему

практически всех, в том числе и Ордынова, героя повести «Хозяйка». Безусловно, в любом научном исследовании обойтись без объединения в категории, расширения понятий и т. д. практически невозможно. Однако важно помнить, что любое обобщение приводит к потере многих нюансов, зачастую крайне важных для понимания смыслов, заложенных в произведение.

Рассмотрим, как такое объединение в один тип Ордынова и Мечтателя нивелировало принципиальные различия этих двух героев, заключающееся, если говорить языком гностицизма, в составе их личности, то есть в том, к чему они тяготеют: к материи или к духу, и, следовательно, в их позиции в мире.

Об обособленности Василия Ордынова, свойственной ему с раннего детства, известно с первых страниц повести: «Он вспомнил, что и всегда всем было как-то тяжело в его присутствии, что еще и в детстве все бежали его за его задумчивый, упорный характер, что тяжело, подавленно и неприметно другим проявлялось его сочувствие, которое было в нем, но в котором как-то никогда не было приметно нравственного равенства, что мучило его еще ребенком, когда он никак не походил на других детей, своих сверстников. Теперь он вспомнил и сообразил, что и всегда, во всякое время, все оставляли и обходили его» (1, 267). В этом описании легко опознается человек духовный, то есть пневматик, неспособный уравниваться с общей массой людей, и испытывающий к ним разве что сочувствие, которое только тяготит их.

Однако Ордынов оказывается вынужден покинуть свой угол и столкнуться с внешним миром. Вот как Достоевский описывает этот мир, точнее людей, которых встречает герой во время своей первой прогулки после долгого «заточения»: «<...> вся эта мелочная жизнь и обыденная дребедень, так давно наскучившая деловому и занятому петербургскому человеку, бесплодно, но хлопотливо всю жизнь свою отыскивающему средств умириться, стихнуть и успокоиться где-нибудь в теплом гнезде, добытом трудом, потом и разными другими средствами, — вся эта пошлая *проза* и скука...» (1, 264). Достоевский показывает картину мира, занятого исключительно материальным обустройством своего пути в могилу. Причем в могилу — как конечный пункт

назначения. Ордын же не сопричастен этому процессу. Он пневматик, для которого жизнь не заканчивается после умирания плоти. Достоевский наглядно демонстрирует это в сне Ордынова, где герой проходит череду перерождений. Подобная идея присутствует в гностическом учении Карпократа и его последователей, описанном Св. Иринеем Лионским в его труде «Против Ересей»: «И души до тех пор должны переходить из одних тел в другие, пока узнают всякий образ жизни и всякого рода действия... для того чтобы... их души... не нуждались более ни в чем... не пришлось опять быть посланными в тела»<sup>276</sup>. То есть душа вынуждена воплощаться в теле, хоть это и настоящее страдание для нее, до тех пор, пока она не станет достаточно развитой, чтобы прекратить круговорот перерождений. Этот процесс описан в сне Ордынова следующим образом: «Порой, в минуту неясного сознания, мелькало в уме его, что он осужден жить в каком-то длинном, нескончаемом сне, полном странных, бесплодных тревог, борьбы и страданий. В ужасе он старался восстать против рокового фатализма, его гнетущего, и в минуту напряженной, самой отчаянной борьбы какая-то неведомая сила опять поражала его, и он слышал, чувствовал ясно, как он снова теряет память, как вновь непроходимая, бездонная темень разверзается перед ним и он бросается в нее с воплем тоски и отчаяния. Порой мелькали мгновения невыносимого, уничтожающего счастья, когда жизненность судорожно усиливается во всем составе человеческом, яснее прошедшее, звучит торжеством, весельем настоящий светлый миг и снится наяву неведомое грядущее; когда невыразимая надежда падает живительной росой на душу; когда хочешь вскрикнуть от восторга; когда чувствуешь, что немощна плоть пред таким гнетом впечатлений, что разрывается вся нить бытия, и когда вместе с тем поздравляешь всю жизнь свою с обновлением и воскресением. Порой он опять впадал в усыпление, и тогда все, что случилось с

---

<sup>276</sup> Св. *Иринея Лионский*. Против ересей. Доказательство апостольской проповеди. 3-е изд., испр. СПб.: Пальмира, 2017. С. 98. С XVI века появляются латинские издания трудов Св. Иринея. На русском языке до 1871 г. творения Иринея были опубликованы фрагментами в «Воскресном Чтении» (Т. XVIII, XIX, XX-XXII, XXIV, XXVIII) и «Христианском Чтении» (за 1838 г.).

ним в последние дни, снова повторялось и смутным, мятежным роем проходило в уме его» (2, 277). Ордынов многократно погружается во тьму как в нескончаемый сон (жизнь как сон, в котором человек забывает о своем истинном доме, — один из центральных гностических мотивов; подробно он будет рассмотрен ниже). Этот мрачный сон сменяется светлым ощущением воскресения, когда душа покидает мир материи, но затем она снова погружается в него. По идее Карпократа души в тела как в темницы помещает ангел (служащий дьяволу), пребывающий в материальном мире, и делает он это до тех пор, пока душа не разовьется до такой степени, чтобы вознестись к истинному Богу. Именно эту картину и рисует перед читателем Достоевский: «То как будто наступали для него опять его нежные, безмятежно прошедшие годы первого детства <...> с роями светлых духов, вылетающих из-под каждого цветка <...> Но тут вдруг стало являться одно существо, которое смущало его каким-то недетским ужасом, которое вливало первый медленный яд горя и слез в его жизнь; он смутно чувствовал, как неведомый старик держит во власти своей все его грядущие годы, и, трепеща, не мог он отвести него глаз своих. Злой старик за ним следовал всюду <...> Потом малютка просыпался вдруг человеком» (2, 278). Старик из сна и становится отображением служащего дьяволу ангела, опять и опять захватывающий душу в плен плоти<sup>277</sup>. Ордынов, будучи пневматиком, способен видеть реальную картину мира, а значит, должен представлять себе и пути выхода из плена материи, но что-то идет не так, и он, неединородный этому миру, вынужден оказываться в нем снова и снова.

Теперь же обратимся к образу главного героя романа «Белые ночи» и посмотрим, в какой позиции по отношению к миру находится он, то есть какова его сущность, и так ли она близка ордыновской. Мечтатель на первый взгляд

---

<sup>277</sup> В описании загадочного старика мы легко узнаем образ Мурина. Собственно, его имя, Илья Мурин, расшифровывается как «черный бог» (Илья (устар. Илия) от др.-евр. Элияху — Яхве — Бог; Мурин — мавр от лат. Maurus, на Руси так называли нечистую силу), что отсылает нас к образу ангела, направляющего душу в темницу плоти и удерживающего ее там.



также изолирован от общества, как и Ордынов. Но суть этой изоляции совершенно иная. Герой «Белых ночей», прячется от людей и от солнца в темном углу: «Мечтатель — если нужно его подробное определение — не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частью где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света, и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу...» (2, 112). Отрешенность от мира у Ордынова и Мечтателя выглядит схожей, но как разнятся пространства, от которых они отрешились. Вот как описывает недоступный для себя мир герой «Белых ночей»: «...видишь, как живут люди, — живут наяву, видишь, что жизнь для них не заказана, что их жизнь не разлетится, как сон, как видение, что их жизнь вечно обновляющаяся, вечно юная и ни один час ее непохож на другой...» (2, 118). Мир мечтателя конечен, он исчезает как сон, в отличие от другого реального, вечно юного и бесконечного бытия. Ордынов принадлежит по праву рождения этому прекрасному живому универсуму, в мир сна его стаскивает злой старик. Мечтатель принадлежит материи, сну, а духовный мир может только наблюдать. Это участь человека душевного. В гностической доктрине существует идея того, что душевный человек может посредством упорной работы над собой совершить переход в состояние человека духовного<sup>278</sup>. Именно это и пытается осуществить герой романа.

Также в подтверждение принципиальной разницы между Ордыновым и мечтателем стоит обратить внимание на то, в чем состоит суть их отрешенности. Пространство мечтателя соткано из фантазий и грез, призванных развлекать его, но в то же время застилать взор, погружать в сонную слепоту. В романе это довольно очевидный мотив, когда герой не помнит дороги, по которой шел, или не замечает ужин, который съел, так как находился в своих фантазиях. Не стоит приравнивать его грезы к сну Ордынова.

---

<sup>278</sup> Св. Ирины Лионский. Указ. Соч. С. 39.

Сон Василия как бы специально послан ему, чтобы открыть истинное положение вещей, это не порождение фантазии, а мучительная реальность. Собственно, это важный мотив гностического мифа, когда во сне человеку приходит напоминание о его истинном происхождении. Таким образом, получается, что жизнь в материальном мире — это сон и забвение по отношению к верхнему реальному миру, а сон в мире материи как раз оказывается дверью в реальный мир. Более подробно об этом будет сказано ниже.

Но вернемся к тому, что же составляет суть отрешенности или, как ее называет Достоевский, исключительности Ордынова — это страсть: «С самого детства он жил исключительно; теперь эта исключительность определилась. Его пожирала страсть самая глубокая, самая ненасытимая, истощающая всю жизнь человека и не выделяющая таким существам, как Ордынов, ни одного угла в сфере другой, практической, житейской деятельности» (1, 265).

Страсть — очень важная тема в гностицизме (мы уже обращались к этой теме в предыдущих параграфах, но взгляд через призму гностицизма даст возможность расширить понимания ее символического значения в творчестве Достоевского). Именно благодаря страсти началась цепочка событий, приведшая к созданию материального мира: «... Премудрость <...> почувствовала страсть, не испытывала объятия своим супругом — Желанным <...> Страсть же состояла в желании исследовать отца; ибо Премудрость, как говорят, пожелала постигнуть его величие. Но она не смогла этого, потому что взялась за дело невозможное <...> Некоторые из валентиниан так баснословят о страстном увлечении Премудрости и ее обращении, что она, предприняв дело не по силам и для нее необъятное, родила сущность безобразную <...>»<sup>279</sup>. Сущность без образа, упомянутая в цитате, — Ахамот, впоследствии станет матерью Демиурга, создателя материального мира. Таким образом, мы видим, что страсть — это то, что разрушает целостность, вносит столь характерный

---

<sup>279</sup> Св. Ириней Лионский. Указ. соч. С. 26.

для гностической философии элемент раскола, именно она на какое-то время нарушает целостность Плеромы.

Исходя из гностического мифа, может показаться, что страсть содержит в себе аспект творения. Безусловно, она актуализирует его, но творения, созданные страстью, неполноценны, это та самая испорченная картина, упомянутая Достоевским в письме к брату. Премудрость в своем желании познать Бога, в действительности могла лишь ограничить его до доступного ей объема познания. От этой страсти могло родиться только существо, которое впоследствии создаст мир ограничений, то есть плоти и тлена, а это совсем не то же самое, что сотворенная Богом Плерома.

Страсть Ордынова — наука. Он создает систему, которая оказывается нежизнеспособной и разваливается на его глазах. Причем в конце повести мы узнаем, что система его — это история церкви. Ордынов пытался родить ее из себя самого, то есть заведомо ограничив возможностями своей личности, вместо того чтобы бережно взглянуть в нее, соприкоснуться и дать ей право развернуться самой («Он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами...» (1, 266)).

### *Сон*

Обратимся теперь к уже не раз упомянутой теме сна. Жизнь как сон, от которого надо очнуться, чтобы вернуться в реальность — центральный мотив гностического мифа (см, например: Ганс Йонас<sup>280</sup> и Мирче Элиаде<sup>281</sup>). В этой парадигме мир материи, в котором оказывается дух, является, с одной стороны, для него тюрьмой, в которой тот испытывает чувство страха и отчужденности, но, с другой стороны, мир погружает дух в сон, в котором тот забывает о своей истинной природе.

Мотив сна характерен для ранних произведений Достоевского. Даже эпиграф к первому роману писателя, о котором мы уже говорили в первой главе

---

<sup>280</sup> Йонас Г. Указ. соч.

<sup>281</sup> Элиаде М. Аспекты мифа / пер с фр. В.П. Большакова. 5-е изд. М.: Академический проект, 2014. 235 с.

первой части, содержит в себе мотив сна. Как уже было сказано, эпиграф взят из произведения В.Ф. Одоевского «Живой мертвец». В этом небольшом рассказе повествуется о том, как некий Василий Кузьмич умирает и в виде призрака путешествует по своим знакомым, где ему открывается вся правда об истинном масштабе его злодеяний, совершенных при жизни. Кажется, он готов раскаяться, но тут оказывается, что Василий Кузьмич вовсе не умер, а спит и видит сон, который, как и все сны, заканчивается. Проснувшись, он продолжает свою жизнь без изменений.

В этом рассказе описано, как сон может стать входом в истинную реальность, где видна истинная суть всех поступков и намерений человеческих, в то время как жизнь оказывается сном, в котором можно безнаказанно творить, что вздумается, не сознавая последствий.

Достоевский часто строит свои тексты так, что читатель не может быть до конца уверен, происходит действие наяву или во сне героя. Например, в «Двойнике»: «Минуты с две, впрочем, лежал он неподвижно на своей постели, как человек не вполне еще уверенный, проснулся ли он или все еще спит, наяву ли в действительности все, что около него теперь совершается, или — продолжение его беспорядочных сонных грез» (1, 190). Собственно, до самых последних строк этого таинственного произведения мы так и не можем понять реальность перед нами или кошмарный сон.

В «Хозяйке» с Ордыновым в его болезни постоянно случаются видения, граница между ними и насущной реальностью практически невидима, но они по своей сути гораздо более реальны, чем повседневная жизнь.

Также тема сна широко представлена в повести «Слабое сердце», главный герой сам говорит о себе: «Я как будто из какого-то сна выхожу» (2, 37). Вася на протяжении всего повествования борется со сном, в конечном итоге его друг Аркадий тоже начинает путаться, спит Вася или нет: «Сон его был тревожен и странен. Ему все казалось, что он не спит и что Вася по-прежнему лежит на постели. Но странное дело! Ему казалось, что Вася притворяется...» (2, 43). В конце произведения Вася оказывается полностью

захвачен сном-бредом и сходит с ума — подвело его слабое сердце. Аркадий, напротив, прозревает за сонным туманом истинную реальность: «Казалось, наконец, что весь этот мир... походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет...» (2, 48).

Что уж говорить о мечтателе, который полностью отдался во власть сна и фантазий.

Задача духовного человека — очнуться ото сна и вспомнить о своем истинном происхождении. Эта идея и составляет стержень гностического мифа — пробуждение ото сна как воспоминание о своем истинном доме/истинной природе, и, следовательно, победа над косностью материи. Истинный дом пневматика — это Плерома, частью которой является божественная искра, скрытая в его сердце.

Этот гностический миф представлен в «Гимне о жемчужине», сохраненном в «Деяниях Фомы»<sup>282</sup>, в котором повествуется о том, как принц одной далекой страны был отправлен в Египет, чтобы добыть единственную в своем роде жемчужину, спрятанную среди моря и охраняемую змеем. Но, опоенный жителями этой страны, он забывает о своем царственном происхождении и попадает к ним в плен. Родителям приходится напомнить ему о его истинном происхождении и о миссии в этом мире. Они пишут письмо, которое как птица спускается к его ногам и превращается в слово. От звука этого слова принц пробуждается, и память возвращается к нему. Наложив заклинания, принцу удается усыпить змея и достать жемчужину, после чего он благополучно возвращается домой. В этом гимне говорится о скитаниях духа, который, попадая в наш мир, забывает о своем божественном происхождении. Его задача — вспомнить, проснуться, стряхнуть с себя грезу этого мира и, соединившись с жемчужиной, как символом души, вернуться в отчий дом. Собственно, это и есть задание в этом мире для пневматика, единственный путь

---

<sup>282</sup> См.: *Вайскопф М.* Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 696 с.

преодолеть жесткую оболочку материи и соединиться со своим истинным бытием.

Отголоски сюжета «Гимна о жемчужине» можно увидеть в основе произведения «Маленький герой». Итак, маленький герой оказывается без родителей в загородном доме своего родственника, где собралось довольно большое общество: «Было шумно и весело. Казалось, что это был праздник, который с тем и начался, чтобы никогда не кончиться <...> Поминутно наезжали новые гости <...> так что уезжавшие только уступали место другим, а праздник шел своим чередом» (2, 268). Автор рисует перед нами картину суетной жизни, где люди не важны, ведь они приходят и уходят, а механизм праздника, несмотря ни на что, продолжает крутиться. Именно как безучастный к судьбе каждого отдельного человека механизм, запускаемый Демиургом, представляли себе дольний мир гностики. Довольно отчетливо в образе Демиурга предстает сам хозяин дачи, этого небольшого мирка, где и разворачиваются события произведения. Как хозяин плоти, кем и является Демиург, он опознается через свое владение необъезженным конем Танкредом, с которым связан один из центральных эпизодов произведения. Конь — символ плоти, который не раз использовал Достоевский в своем творчестве, о чем подробно рассказывает Т.А. Касаткина в статье «Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание”»<sup>283</sup>, а то, как этот символ раскрывается в «Маленьком герое», будет показано в последнем разделе настоящего исследования «“Маленький герой”: воспоминание как путь к прозрению собственной природы». Таким образом, мальчик оказывается отосланным родителями в дольний мир во власть Демиурга. При этом он ощущает свою неспособность почувствовать себя органичной частью этого мира: «Скоро среди вихря, меня окружавшего, почувствовал я какое-то одиночество <...> Конечно, ничего бы и не случилось

---

<sup>283</sup> Касаткина Т. А. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 176–208.

со мною, если б я не был в исключительном положении» (2, 269). Исключительность, та же, что и у Ордынова, — это выключенность из мира, несопричастность ему, влекущая за собой одиночество. Но благодаря своей исключительности он единственный, кто может вернуться к своей изначальной божественной природе. Именно поэтому мальчик и говорит, что все, что с ним случилось, случилось только из-за его исключительного положения.

Практически первое, что сообщает о себе рассказчик, — это то, что на момент начала истории он находился в каком-то странном, тягостном состоянии, что он постоянно старался «что-то припомнить, что-то такое, что до сих пор хорошо помнил и про что теперь вдруг позабыл, но без чего, однако ж, <...> никуда нельзя показаться и никак нельзя быть» (2, 269). Мы видим традиционную для гностического мифа тему забвения. Достоевский прямым текстом указывает нам, что это нечто забытое когда-то было хорошо известно герою и, что теперь его задача — вспомнить. Все произведение оказывается описанием пути маленького героя к его воспоминанию. И в самом конце мы читаем, как герой: « <...> отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению природы <...>» (2, 295) своей.

Однако заметим, что в гностицизме плоть, материя понимаются резко негативно. Их можно только победить и уничтожить. В письмах юного Достоевского к брату прослеживается это же неприятие материи. Но в «Маленьком герое» перед нами уже открывается картина преображения материи, как бы договаривания с ней. Мальчик укрощает коня (символ плоти), преодолевает свою исключительность (почувствованную как исключенность), что влечет за собой обретение своего истинного места в мире. В этом моменте кроется принципиальное расхождение мировоззрения Достоевского, стремящегося восстановить человеческую целостность как внутри самого человека, так и между людьми, и гностического учения о расколе человека.

Таким образом, обратившись к теме гностических мотивов в раннем творчестве Достоевского, мы, с одной стороны, расширили контекст и рассмотрели еще один из возможных путей понимания философии раннего

творчества Достоевского, а с другой — наметили принципиальное расхождение мировоззрения писателя и гностического мировидения, отчетливо проявившееся в конце 1840-х годов.

### ***3.3. Маленький герой: воспоминание как путь к прозрению собственной природы.***

Рассказ «Детская сказка» был написан Ф.М. Достоевским в 1849 году во время его заключения в Петропавловской крепости. Более известное название «Маленький герой» рассказ получил при первой публикации в 1857 году. Выбранное автором первое название этого текста поражает своей инородностью обстоятельствам его создания — обстоятельствам, которые и без того обеспечивают ему особое положение в творческой биографии писателя.

Примечательно описание чувств автора, которое, согласно воспоминаниям Вс. Соловьева, дал сам Достоевский: «Когда я очутился в крепости, я думал, что тут мне и конец, думал, что трех дней не выдержу, и — вдруг совсем успокоился. Ведь я там что делал?... я писал “Маленького героя”» (2; 506). Действительно, в первые месяцы заключения физическое и психологическое здоровье писателя было сильно подорвано, о чем он сообщал брату в редких письмах: «Здоровье мое хорошо, разве только геморрой да расстройство нервов, которое идет crescendo. У меня по временам стало захватывать горло, как прежде, аппетит очень небольшой, а сон очень малый, да и то с сновидениями болезненными. Сплю я часов пять в сутки и раза по четыре в ночь просыпаюсь» (28<sub>1</sub>; 157). Из-за постоянного нервного напряжения Достоевский боялся отдаться творческому вдохновению и продолжить писать, хотя внутренняя работа с образами не прекращалась ни на минуту: «Я времени даром не потерял, выдумал три повести и два романа; один из них пишу теперь, но боюсь работать много. Эта работа, особенно если она делается с охотою (а я никогда не работал так сон amore, как теперь), всегда изнуряла меня, действуя на нервы. Когда я работал на свободе, мне нужно было



беспрерывно прерывать себя развлечениями, а здесь волнение после письма должно проходить само собою» (28<sub>1</sub>; 157). То же в следующем письме, написанном спустя полтора месяца: «О здоровье моем ничего не могу сказать хорошего. Вот уже целый месяц, как я просто ем касторовое масло и тем только и пробиваюсь на свете. Геморрой мой ожесточился до последней степени, и я чувствую грудную боль, которой прежде никогда не бывало. Да к тому же, особенно к ночи, усиливается впечатлительность, по ночам длинные, безобразные сны, и, сверх того, с недавнего времени мне всё кажется, что подо мной колыхается пол и я в моей комнате сижу, словно в паровой каюте. Из всего этого я заключаю, что нервы мои расстроиваются. Когда такое нервное время находило на меня прежде, то я пользовался им, чтоб писать, — всегда в таком состоянии напишешь лучше и больше, — но теперь воздерживаюсь, чтоб не доконать себя окончательно. У меня был промежуток недели в три, в который я ничего не писал; теперь опять начал. Но всё это еще ничего; можно жить. Авось успею поправиться» (28<sub>1</sub>; 159). Медленная, прерываемая ухудшениями здоровья работа все же не бросалась Достоевским окончательно, а спустя четыре месяца своего заключения тот пишет брату Михаилу: «Но всё же покамест я еще жив, здоров. А уж это для меня факт. И потому ты, пожалуйста, не думай обо мне чего-нибудь особенно дурного. Покамест всё хорошо относительно здоровья. Я ожидал гораздо худшего и теперь вижу, что жизненности во мне столько запасено, что и не вычерпаешь» (28<sub>1</sub>; 160). В последнем же докаторжном письме, написанном после несостоявшейся казни, читаем: «Никогда еще таких обильных и здоровых запасов духовной жизни не кипело во мне, как теперь» и далее: «Казематная жизнь уже достаточно убила во мне плотских потребностей, не совсем чистых; я мало берег себя прежде. Теперь уже лишения мне нипочем, и потому не пугайся, что меня убьет какая-нибудь материальная тягость. Этого быть не может»; «On voit le soleil!» (28<sub>1</sub>; 162). Достоевский за несколько месяцев заключения проделывает огромную внутреннюю работу, которая позволила вскрыть запасы духовной жизни такой

мощи, что физические тяготы, пережитые и еще предстоящие, перестали являть собой определяющий фактор качества проживаемой им жизни.

Если в тюремных письмах Достоевского суметь увидеть проделываемую им работу духовного становления/укрепления, то выбор названия для текста («Детская сказка»), написание которого неотступно сопровождало писателя в процессе этой работы, становится гораздо более понятным и адекватным ситуации его создания. Для того чтобы избежать редукции глубокого смысла, заложенного автором как в текст, так и в его название, необходимо учитывать значение, которое вновь приобрела сказка именно в тот исторический период и прежде всего среди романтиков, ведь первое проявление их деятельности заключалось в собирании и сохранении сказок. Дело в том, что они стремились восстановить базовый, изначальный смысл сказки, который можно обозначить как инициатическое повествование. В увлекательной форме молодому поколению преподносилась инструкция по возведению своей личности на более высокий уровень развития. Примечательно, что эта функция сказки понималась и широко использовалась адептами тайных духовных обществ для истолкования и распространения своих взглядов. Так популярный на рубеже XVIII–XIX веков журнал для детей, упоминаемый не раз Достоевским как широко распространенное издание — «Детское чтение для сердца и разума» — издавался известнейшим масоном-просветителем Новиковым. Таким образом, «Детскую сказку» можно назвать работающим инициатическим текстом о возвышении духа над плотью, созданным писателем в один из самых тяжелых и неопределенных моментов его жизни.

Главный герой рассказа проходит путь от ребенка, которому нет нигде места, с которым играют как с куклой, а одна из двух главных героинь, блондинка, так просто тиранит его, к тому, в ком признали рыцаря, завоевавшего свое место в мире, к тому, в чей власти *оживить сердце* другой главной героини, m-me M, а главное к тому, кто в результате всех подвигов прозрел собственную истинную природу.

## Тема воспоминания

Мы сказали несколько слов о смысле первого названия рассказа «Детская сказка», однако в печати текст вышел под другим названием — «Маленький герой», что выводит на поверхность, заложенную в произведении идею восходящего пути героя<sup>284</sup>, и в сопровождении жанрового определения — «Из неизвестных мемуаров».

В современном литературоведении уже довольно четко проведена граница между литературоведческим понятием жанра и авторским<sup>285</sup>. Для литературоведа определение жанра — это способ классификации художественных произведений в их исторической связи («Теоретику необходимо классифицировать произведение, то есть, условно говоря, поставить его по прочтении и исследовании на определенную полку, где будут находиться книги, отвечающие тем же *формально-содержательным* признакам, что и прочитанная»<sup>286</sup>). Когда же автор определяет жанр своего произведения, то он таким образом помогает читателю выбрать правильный ракурс восприятия текста, расставляет необходимые акценты («...жанр определяет (и жанр определяют) не *правила построения* художественного целого (это происходит постольку поскольку...), а *правила восприятия* художественного целого...»<sup>287</sup>).

«Мемуары» в переводе с французского означают «воспоминания» или «память». Выводя это слово в заголовочный комплекс, автор указывает читателю на важность темы воспоминания для понимания всего текста. В рукописном варианте рассказу предшествовало предисловие, сюжет которого был выстроен вокруг рассуждений о воспоминаниях, однако в более поздней печатной версии текста предисловие было исключено Достоевским, а акцент,

---

<sup>284</sup> См.: Карлейль Т. Герои, почитание героев и героическое в истории М.: Эксмо, 2008. 864 с.; Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 352 с.

<sup>285</sup> См.: Касаткина Т.А. Жанровое наименование как ключ к художественной реальности // О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 94–131.

<sup>286</sup> Там же. С. 101.

<sup>287</sup> Там же. С. 103.

поставленный автором на теме воспоминаний, перешел из пространного предисловия в жанровое определение.

Однако все же обратимся к предисловию, в котором отчетливо прописана идея, проводимая автором через тему воспоминаний. В предисловии рассказчик беседует с девочкой Машенькой, которая просит развлечь ее историей, пробуждающей воспоминания: «...ведь сама же хотела ты, чтоб я рассказал что-нибудь такое, отчего бы воскресли пред тобой любимые воспоминания твои...» (2; 456). Воспоминания, которые должны в ней воскреснуть, то есть вновь стать реальностью, — о прошедшем лете, потому что «кажется, только тогда и умели так хорошо говорить и смеяться, а теперь совсем разучились <...> положено непременно так сделать, таким волшебствам быть, чтоб и в моем рассказе отразилось все это прошлое счастье, чтоб как-нибудь припомнилось нам и все прошлое лето» (2; 457). Примечательно, что данный запрос, вызывающий у девочки радостное предвкушение, наталкивает рассказчика на череду мучительных рассуждений — тот начинает сожалеть о необратимости прошедшего: «... давно уже прожито, чего уже и никаким наговором, никакой ворожкой не воротишь и что только припоминать и осталось...» (2; 457). При этом, с одной стороны, его мучает вопрос: «Неужели же и в самом деле мне не дороже всего мое *настоящее* счастье...» (2; 457), а с другой стороны: «Лучше ли нам было тогда, чем теперь, или нет? Или мы только капризные, недовольные, неблагодарные дети и просто хандрим...» и «...что тогда-то жизнь была, а теперь и жизнь не жизнь...» (2; 457). Оказывается, что-то кардинально изменилось в настоящем по сравнению с прошлым — нет прежней радости, легкости, близости общения. Рассказчик не может понять, где настоящая жизнь и счастье (недаром Достоевский подчеркивает слово «настоящее»). Верно ли ощущение, что они — в «золотых» воспоминаниях об их с Машенькой искреннем общении? Или это просто капризы и нежелание принять действительность?

В ответ на тяжелые размышления повествователя девочка просто весело смеется, отчего он воодушевляется и решает отринуть мучающие его вопросы и

просто избавиться от воспоминаний: «...продам или даром отдам в твою власть, не ценя и не оглядываясь, все мое прошедшее, дорогую мне память мою, так что, пожалуй, все позабуду...» (2; 458). Однако Машеньку это заявление только огорчает, и она отводит глаза, на что рассказчик замечает: «... ты даже отвела свои глазки, плутовка, чтоб и вправду я не остался перед ними навек в созерцании, как Лотов столб...» (2; 458).

Именно эта фраза рассказчика призвана сориентировать читателя в том, что Достоевский имеет в виду, говоря о воспоминаниях в этом произведении, и как связывает тему воспоминания, жизни в настоящем и настоящего счастья. Эта фраза отсылает к ветхозаветной истории об уничтожении Содома и спасении Лота и его семьи. Так, один из ангелов сказал Лоту: «Спасай душу свою; не оглядываясь назад...» (Быт. 19:17). Но жена Лота, не послушавшись, обернулась и превратилась в столб. Может показаться, что именно обращение назад, то есть в прошлое, превратило ее в столб. Однако на самом деле обернулась она не в прошлое, а в их повседневную привычную материальную жизнь. Потому что если бы она обернулась в свое истинное прошлое, хранящееся в ее душе, то она бы вспомнила о рае, покинутом людьми, об их изначальной и утраченной природе, которую, однако, нельзя забывать и к которой надо стремиться, то есть вспомнила бы о настоящем счастье — и сожалеть о Содоме уже не пришлось бы.

В Откровении Иоанна Богослова в главе 11, повествующей о двух свидетелях, говорится об Иерусалиме, который в то же время является Содомом: «...и трупы их оставит на улице великого города, который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Откр. 11:8).

Здесь открывается крайне важная тема для Достоевского, формулируемая Т.А. Касаткиной так: «Самый прекрасный мир, отгородившийся от Бога — это ад. Рай, обнесенный забором — это ад. Ад, в котором вспыхнула любовь, —

рай»<sup>288</sup> иными словами: «Поскольку свободная воля принадлежит в этом мире человеку, именно он оказывается творцом своего ада или рая, освещая мироздание багровым огнем или сияющим светом»<sup>289</sup>. Таким образом, обернувшись назад, мы можем сожалеть об утрате Содома, а можем воскресить воспоминания о рае и начать свой путь к нему. Истинное воспоминание о прошлом становится ориентиром для будущего. Счастье для человека заключается в способности помнить о своей изначальной природе, которую еще в письме к брату Достоевский назвал «законом духовной природы», который нарушается в человеке при подавлении его материей, и в конце концов человек просто забывает о нем. Поэтому рассказчик решает все же окунуться в воспоминания.

#### *Путь маленького героя*

История, выбранная рассказчиком, повествует о его *первом счастье*, точнее о *пути его обретения*. В предисловии автор обозначил, что путь к настоящему счастью — это *правильное* воспоминание о своей истинной природе.

Действие «Маленького героя» происходит между двух точек, которые мы легко находим, если учитываем заданную Достоевским тему воспоминания. В самом начале повествования герой говорит: «... я уходил куда-нибудь, где бы не могли меня видеть, как будто для того, чтоб перевести дух и что-то припомнить, что-то такое, что до сих пор, казалось мне, я очень хорошо помнил и про что теперь вдруг позабыл, но без чего, однако ж, мне покуда нельзя показаться и никак нельзя быть» (2; 269). Заключает же свой рассказ фразой: «Я закрыл руками лицо и, весь трепеща, как былинка, невозбранно отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению природы моей... Первое детство мое кончилось с этим мгновением» (2; 295).

---

<sup>288</sup> См.: Касаткина Т.А. Образ пространства: рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов // Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 123.

<sup>289</sup> Там же. С. 114.

Герой проделывает путь от неясного, тягостного состояния припоминания до осознания своей природы и, как обозначал в предисловии этот момент сам рассказчик, до ощущения своего «первого счастья».

Можно сказать, что радикальный перелом от состояния припоминания к возможности прозрения своей природы происходит в сцене оседлания коня Танкреда, этот эпизод как бы разделяет путь героя на два этапа. При этом сам путь героя ознаменован его взаимодействием с двумя женщинами, каждая из которых символизирует один из двух этапов, которые проходит мальчик. Так, на первом этапе основное общение, причем крайне неприятное, происходит у молодого человека с тиранкой-блондинкой, и он лишь мечтает о разгадке тайны, заключающейся в образе m-me M. На втором этапе, после укрощения коня, блондинка как по волшебству преобразуется в нежнейшего друга, охраняющего честь и спокойствие мальчика, а основные события в жизни героя оказываются связаны уже с m-me M и ее тайной, что в результате и приводит мальчика к точке его прозрения/вспоминания своей природы. Получается, что, не пройдя первый этап, он не может приступить ко второму. Перед нами вырисовывается внутренняя структура текста. Начнем анализ со сцены оседлания коня, чтобы понять, в чем заключается суть перехода с одного этапа на другой, и следовательно — от чего и к чему переходит герой.

Достоевский предлагает, с одной стороны, абсолютно прямое, а с другой стороны, как будто не идущее к делу описание того, что происходит с мальчиком в момент его решения вскочить на коня: «Вмиг в голове у меня **загорелась идея...** да, впрочем, это был только миг, менее чем миг, как вспышка пороха, или уж переполнилась мера, и **я вдруг теперь возмутился всем воскресшим духом моим...**» (2; 285). Автор описывает момент прозрения смысла — загорается идея, после чего восстает воскресший дух. Таким образом, Достоевский раскрывает символическое значение образа всадника, оседлавшего коня. Танкред — воплощение слепой материи, он бесконечно потребляет, не отдавая ничего взамен и, напротив, разрушая все вокруг: «Нужно заметить, что Танкред не приносил ему ни малейшей пользы,

только даром хлеб ел; кроме того, старый гусар погубил на нем всю свою бывалую ремонтерскую славу, заплатив баснословную цену за негодного дармоеда, который выезжал разве только на своей красоте...» (2; 284) — мощь без направления и идеи. Примечательно, что именно загоревшаяся в голове маленького героя идея становится первым импульсом, позволившим его воскресшему духу оседлать коня. Вообще образ всадника на коне достаточно известен в европейской культуре. В пособии по курсу «Религия, культура, искусство» Т.А. Касаткина, разбирая значение сна Раскольников о несчастной лошади, среди прочего дает следующий комментарий: «Несколько упрощая, можно сказать, что символом человека-профана, не просвещенного мистериями, в греческой культуре был кентавр: человеческий дух (вертикаль образа — человеческий торс), вросший в конскую плоть (горизонталь образа — тело коня), не способный управлять своими низшими, звериными желаниями, носимый по воле своей конской плоти. Символом человека в христианской культуре становится всадник — дух оседлавший плоть, укротивший ее и правящий ею»<sup>290</sup>.

Достоевский создает целостную внутреннюю структуру текста — каждый смысловой узел связан с другими образами, что позволяет постоянно удостоверяться в верности интерпретации. Так, поклонник блондинки-тиранки, для которого изначально привели Танкреда, даже не пробует сесть на коня, ему проще отказаться от поездки. Тайный же друг m-me M, полноценное общение с которой начинается у маленького героя после укрощения коня, напротив ни разу не спешивается, что настойчиво подчеркивает рассказчик. Таким образом, Достоевский не просто подкрепляет символ, давая к нему рифму, но сопоставляет образ каждой героини с конкретным этапом духовного становления мальчика, а «взаимоотношения» их кавалеров с конями приводит в качестве наглядного примера соотношения духа и плоти на каждом из этапов.

---

<sup>290</sup> Касаткина Т.А. «Исповедь отрицания» // Учебное пособие по курсу «Религия, культура, искусство» URL: <http://www.verav.ru/common/mpublic.php?num=440> (дата обращения: 19.01.2022).



Если на первом этапе укрощение коня-плоти просто немислимо, сила коня оказывается ведущей при принятии решений человека, то на втором этапе конь — это тот, кто, подчинившись воле всадника, начинает действовать в согласии с ним.

Обратимся к описаниям героинь, через образы которых автор показывает, что происходит с человеком на каждом этапе пути. Блондинка — пышущая жизнью красавица, вокруг нее всегда смех и веселье, она стремится разжечь в окружающих страстную любовь, в то время как сама может быть жесткой и властной. Слог, которым описывается блондинка, стилистически напоминает рыцарский роман: «Смех не сходил с ее губ, свежих, как свежа утренняя роза, только что успевшая раскрыть, с первым лучом солнца, свою алую, ароматную почку, на которой еще не обсохли холодные крупные капли росы» (2; 270). Примечательно, что в момент скачки на Танкреде перед героем начинают мелькать образы тех же рыцарских романов: «...в закружившейся голове моей замелькали турниры, паладины, герои, прекрасные дамы, слава и победители, слышались трубы герольдов, звуки шпага, крики и плески толпы, и между всеми этими криками один робкий крик одного испуганного сердца, который нежит гордую душу слаще победы и славы...» (2; 285). Имя коня, Танкред, также отсылает к теме рыцарства (подробнее о значении имени будет сказано ниже). Важно отметить, что, сев на Танкреда, маленький герой перестает быть пажом — а именно так его называют не только все вокруг, но и он сам говорит о себе как о паже *m-me M* — и становится рыцарем: «... я был рыцарь, герой» (2; 285), а остальные подтвердят: «Делорж! Тогенбург!» (2; 285). Собственно, паж — первая ступень к посвящению в рыцари. Герой доходит до высшей точки развития, возможной на данном этапе, дальше он будет действовать, исходя из приобретенных новых возможностей своей личности.

Вернемся к описанию блондинки. Примечательно, что рассказчик, пусть и с восхищением, говорит только о внешнем образе героини. Она — сама живая плоть, которая может дарить чувственное наслаждение и поработать, если ей подчиниться (что, собственно, произошло с ее мужем, который видит в ней

идола и поклоняется ему). Однако по-настоящему плоть оживает (наполняется идеей и смыслом), если она становится вместилищем духа, который умиряет и направляет ее.

Духовное начало символизирует образ m-me M., которую рассказчик прямо называет Мадонной. Именно как вольное подчинение одной формы бытия другой описываются отношения героинь: «Между ними была какая-то нежная, утонченная связь, одна из тех связей, которые зарождаются иногда при встрече двух характеров, часто совершенно противоположных друг другу, но из которых один и строже, и глубже, и чище другого, тогда как другой, с высоким смирением и с благородным чувством самооценки, любовно подчиняется ему, почувствовав все превосходство его над собою, и, как счастье, заключает в сердце своем его дружбу» (2; 272).

Примечательно описание и самой m-me M в перспективе понимания ее как символического отражения духовной составляющей человека. Так рассказчик отмечает, что рядом с ней всем, с одной стороны, становилось свободнее, а с другой — сама она казалось придавленной страхом чего-то враждебного, и это чувство угнетения ощущалось всеми как их собственное, родное. В ней узнавали собственную душу, подавленную в материальном мире.

Через описание героини Достоевский показывает путь утешения души: «Есть женщины, которые точно сестры милосердия в жизни. Перед ними можно ничего не скрывать, по крайней мере ничего, что есть больного и уязвленного в душе. Кто страждет, тот смело и с надеждой иди к ним и не бойся быть в тягость, затем что редкий из нас знает, насколько может быть бесконечно терпеливой любви, сострадания и всепрощения в ином женском сердце. Целые сокровища симпатии, утешения, надежды хранятся в этих чистых сердцах, так часто тоже уязвленных, потому что сердце, которое много любит, много грустит, но где рана бережливо закрыта от любопытного взгляда, затем что глубокое горе всего чаще молчит и таится. Их же не испугает ни глубина раны, ни гной ее, ни смрад ее: кто к ним подходит, тот уж их достоин; да они, впрочем, как будто и рождаются на подвиг» (2; 273). Достоевский говорит

о ране души, которая роднит каждого страждущего буквально с Мадонной (Чье сердце «прошло оружие» (Лк. 2:34)), с той, в чьем сердце скрыта более глубокая рана, чем у любого живущего, однако достоин ее сострадания и утешения только тот, кто не побоялся и пришел. Оказывается, что не побояться и прийти — далеко не общедоступное действие, а сложный и волевой процесс. На примере истории маленького героя видно, что путь к т-ме М и ее тайне требует подвига, совершить который можно только рискнув жизнью, и небывалой силы духа, способной укротить плоть. Через пару строк Достоевский разъясняет, в чем состоит болезнь души, с которой идут к т-ме М: «Я уже сказал, что непохвальные притязания коварной блондинки стыдили меня, резали меня, язвили меня до крови» (2; 273). Достоевский описывает действия блондинки именно как процесс нанесения раны, чтобы связать два эпизода. Таким образом, если принять в расчет символическое значения образа блондинки, становится ясно, что именно притязания плоти угнетает душу. Таким образом, само страдание, то есть пребывание под гнетом плоти не является средством исцеления, но лишь проявлением искаженности отношения духа и материи, волевое возвышение духа открывает путь исцеления души.

Итак, после оседлания коня, положение героя принципиально меняется, блондинка из тиранки превращается в друга (эта сцена была разобрана в разделе, посвященном комическому положению героя), и начинается история взаимоотношений с т-ме М. Как уже было отмечено, маленький герой остро чувствовал тайну, заключенную в образе этой героини, которая неотступно влекла его. Он как будто предчувствовал, что именно в ней заключается разрешение его странного состояния забвения: «...но отчего же из всех лиц, меня окружавших, только одно лицо уловлялось моим вниманием? ... Похоже было на то, как будто я допытывался какой-нибудь тайны...» (2; 274).

Первый жест, сделанный М-ме М навстречу герою, — это повязывание платка на прогулке, на которую его взяли благодаря выходке с конем. Она делает это, чтобы укрыть мальчика от холода, видя, что тот совсем продрог. Нам стоит внимательней проследить сюжет, связанный с платком, так как он

поможет вскрыть некоторые символические уровни, заложенные автором в произведение. После прогулки мальчик возвращает платок хозяйке, за что получает упрек от его нового друга, блондинки: «Да ты бы просто не отдавал косынки, если тебе так хотелось иметь ее. Сказал бы, что где-нибудь положил, и дело с концом. Какой же ты! этого не умел сделать! Экой смешной!» (2; 288). Он не оставляет платок себе, несмотря на тайное желание. Получает же заветный платок герой после возвращения потерянного письма M-me M: «Я слабо вскрикнул, открыл глаза, но тотчас же на них упал вчерашний газовый платочек ее, — как будто она хотела закрыть меня им от солнца» (2, 294). Мы можем явственно опознать мотив защиты или покрова (сначала она закрывает мальчика от холода, затем от солнца). Этот мотив отсылает к образу Богоматери. Но здесь присутствует еще один нюанс — платок нельзя взять самому, его может отдать только хозяйка. Эта тема указывает, в свою очередь, на образ Исиды. Вообще, образы Богоматери и Исиды не противостоят друг другу в культуре этого времени, исследователями отмечаются многочисленные общие черты, как в смысловом плане, так и в символическом. Тема покрова Исиды раскрывается, например, в стихотворении Шиллера *Das verschleierte Bild zu Sais* (Саисское изваяние под покровом), где повествуется о юноше, жаждущем познать тайную науку. Оказавшись в Саисе, он видит изображение Исиды, покрытое тканью, из слов жреца юноша узнает, что истина скрывается под покровом. Одержимый жаждой познания, он отменяет предупреждение жреца, что смертный не может сам снять покров, его может снять только сама Исида, — и сдергивает покрывало. После чего его находят полумертвым у основания статуи, навсегда потерявшим радость жизни. Мы видим, что маленький герой также влеком тайной, однако он удерживается от самовольного «сдергивания» платка, в прямом смысле, не оставляя его себе, и в символическом: он сохраняет тайну письма не только для общества, но и для себя самого — познать настоящую тайну можно только, если «Исида» сама снимет покров.

Суть познаваемой тайны раскрывается в сцене, предшествующей открытию истинной природы маленького героя. Прежде всего в этой сцене мы впервые узнаем имя *m-me M*, единственное имя, которое нам открывается в рассказе. Узнать чье-то имя — мощный символ познания тайны, самой сути того, чье имя открыто, и даже получения власти над его владельцем. Получается, что герой, сохранив «внешнюю» тайну *m-me M*, спрятав от всех и вернув ей письмо тайного друга, оставив покров нетронутым, получает доступ к настоящей тайне. Однако этим значение сцены не исчерпывается. Достоевский уже в начале рассказа, когда имя героини еще неизвестно, акцентирует внимание на неслучайности его значения. Так, писатель настойчиво употребляет эпитет «родная» при описании *m-me M*, что собственно является прямым переводом имени Наталья. Такой прием — употребление значения имени для описания героя — Достоевский, как было показано, использовал и в других текстах. Указав на то, что имя будет использовано не просто как обозначение героя, но как носитель сокровенного смысла, Достоевский ставит имя во французском варианте — *Natalie*, что с еще большей отчетливостью отсылает нас к его значению — «Рождество» (*Natalis Domini* — Рождество Господне (лат.)). Таким образом, можно сказать, что узнанная как имя героини тайна есть тайна рождения иной природы в нашем мире. На то, что раздавшийся крик «*Natalie*» есть не только обращение к героине, но обозначение происходящего с героем благодаря его взаимодействию с *m-me M*, указывает описание реакции самой *m-me M*: «— Сейчас! — проговорила *m-me M*\* своим густым, серебристым голосом, но заглушенным и дрожавшим от слез, и так тихо, что только я один мог слышать ее, — сейчас! Но в этот миг сердце наконец изменило мне и, казалось, выслало всю свою кровь мне в лицо. В тот же миг скорый, горячий поцелуй обжег мои губы» (2, 294–295). Героиня произносит слово «сейчас» только для маленького героя, знаменуя, что это не ее ответ зовущим, но обозначение времени осуществления того, что сокрыто в возгласе — Рождество совершается сейчас.

### *Литературные связи «Маленького героя»*

Достоевский через архитектонику, точно подобранные детали и образы связывает свой текст с рядом европейских текстов, в которых символически повествуется о пути и обретении духовной природы человека. Наиболее очевидно связь текстов осуществляется через имена, которых в тексте всего два — Танкреда и Natalie<sup>291</sup>.

Наталия — имя героини инициатического романа Гете «Годы учений Вильгельма Мейстера», таинственной амазонки, которую разыскивает и, в конце концов, обретает главный герой романа.

Танкред — герой рыцарской поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», именно это произведение произвело на маленького Вильгельма, главного героя романа Гете, огромное впечатление, а Танкред стал тем героем, с которым он нередко сравнивал себя. Таким образом, имя Танкред отсылает нас сразу к двум текстам — «Освобожденный Иерусалим» и «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Внутренняя структура рассказа Достоевского и романа Гете имеют ряд очевидных совпадений. Путь Вильгельма можно представить в виде двух глобальных этапов: первый — его увлечение театром и второй — уход из театра с последующим присоединением к тайному обществу, с которым связана Наталия. Этим этапам сопоставляются две героини — Филина и Наталия. Стоит отметить, что, как и в «Маленьком герое», в «Мейстере» Танкред упоминается в связи с первым этапом. Маленький Вильгельм, увлекшись театром, хочет сыграть на сцене именно его.

Обратимся к образам двух гетевских героинь и соответствующим им этапам развития сюжета романа и прохождения духовного пути героем. В образе Филины угадываются черты блондинки: «Белокурые волосы небрежно

---

<sup>291</sup> Также маленького героя после оседлания коня называют Делоржем и Тогенбуром, что совершенно не случайно отсылает нас к стихотворениям Шиллера «Перчатка» и «Рыцарь Тогенбург».

рассыпались по плечам...»<sup>292</sup>, она проказлива до озорства, ее шутки балансируют на грани, а зачастую переходят ее. Излюбленной забавой блондинки было то, «что она сказалась влюбленной... по уши» (2; 272) в маленького героя и при этом «резала его <...> при всех» (2; 272). То же делает и Филина, то ли в шутку, то ли всерьез она говорит о своей любви к Вильгельму, при этом продолжая вести себя вызывающе. Она участница театральной труппы, к которой примыкает Вильгельм. Увлечение театром становится для героя Гете первым этапом, который он преодолевает. Примечательно, что с тиранкой-блондинкой герой Достоевского знакомится в домашнем театре во время представления, а наибольший восторг у актеров, друзей Вильгельма, вызывают рыцарские драмы, в духе которых описана блондинка: «В ту пору внове были немецкие рыцарские драмы <...> Рыцари в латах, старинные замки <...> встретили дружное одобрение. Чтец старался изо всех сил, слушатели не помнили себя от восторга»<sup>293</sup>.

Подобным образом можно найти значительные переключки в образах Натальи и М-me М. В первую встречу с Натальей Мейстеру не удастся узнать ее имя, он лежит раненый в лесу, где она, как видение, является и оказывает помощь. Она видится Вильгельму в образе Мадонны, так же как и М-me М рассказчику: «...ему вдруг почудилось, будто чело ее окружено лучами и весь ее облик постепенно заливают ослепительным светом <...> сознание его помутилось. И лик святой исчез из его глаз»<sup>294</sup>. В этой сцене также возникает мотив покровы, который присутствует и в образе Natalie: «При этом она

---

<sup>292</sup> Ф.М. Достоевский читал произведения Гёте в подлиннике. Все цитаты сверены с оригиналом Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. DigBib.Org: Die freie digitale Bibliothek. URL: [http://www.digbib.org/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe\\_1749/Wilhelm\\_Meisters\\_Lehrjahre](http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre) (дата обращения: 13.04.2022). Для удобства чтения главы цитаты из романа «Годы учений Вильгельма Мейстера» даны по полн. собр. соч. Гёте И.В.: в 10 т. / пер. с нем. Н. Касаткиной М.: Худож. лит., 1976–1980. Т. 7. С. 73.

<sup>293</sup> Там же. Т. 7. С. 100.

<sup>294</sup> Там же. Т. 7. С. 185.

скинула плащ с очевидным намерением отдать его тому, кто лежал на земле израненный и раздетый»<sup>295</sup>.

Еще одним важным связующим звеном двух Наталий является образ коня. До того, как Вильгельм смог узнать, кто его таинственная спасительница, в тексте романа она называется исключительно амазонкой или наездницей, ведь в первое мгновение она является Мейстеру именно на коне.

Стоит также обратить внимание на схожесть описания характеров М-me М и Натальи. Они обе «родны» всему миру. Наталья с раннего детства отдает любое излишество, имеющееся у нее или ее родных, тем, кто в большей нужде. При этом Филина, напротив, постоянно старается что-то взять для себя, умудряясь сохранить свое даже тогда, когда это никому не удается, например, при нападении разбойников.

Между Филиной и таинственной Натальей также присутствует иерархия, причем гораздо более жесткая и не комплиментарная для Филины: «Никогда еще Филина не являлась ему в таком неблагоприятном свете. Она не смела, так думал он, даже приблизиться к этому благородному созданию, не то что коснуться его»<sup>296</sup>.

Наталья, как и М-me М, окутана тайной, Вильгельм после первой встречи в лесу пытается хотя бы узнать ее имя, но все попытки оказываются бесплодны, только в самом конце романа ему удается открыть эту тайну. С раскрытием тайны имени незнакомки открываются двери тайного общества, члены которого открывают ему путь познания его собственной природы, называя все, что было до открытия тайны, годами учений: «Годы твоего учения миновали — природа оправдала тебя»<sup>297</sup>. Вильгельм, как и маленький герой, открывает тайну собственной природы, но, в отличие от него, Мейстер на протяжении всего романа ведом членами братства, его путь предопределен, а союз с

---

<sup>295</sup> Там же. Т. 7. С. 185.

<sup>296</sup> Там же. Т. 7. С. 185.

<sup>297</sup> Там же. Т. 7. С. 409.



Натальей раскрывается как желанное и обретаемое благо для него, однако остается не ясным, зачем этот союз ей.

Зачем же Достоевскому понадобилась связывать свой текст с романом великого Гете? Для братьев Достоевских «Мейстер» был образцом того, как надо создавать роман. В каком-то смысле Достоевский создает своего Мейстера, как образец, высшую точку литературного творчества, ведь для него это вполне мог быть последний созданный текст в жизни. Однако это вовсе не копия, а размышление, диалог со старшим товарищем. Достоевский, ставя в основу сюжета идею возвращения к своей истинной природе, акцентирует внимание на значимости пути как личного выбора. Писатель создает героя, который усилием воли и духа укрощает плоть, что открывает ему путь к прозрению своей истинной природы, таким образом, в мире Достоевского путь к обретению истинной природы может быть открыт каждому, кто готов личным усилием возвысить дух, а не только отдельным избранным. Помимо этого, Достоевский показывает, что истинная природа не познается в одиночестве. В «Маша лежит на столе...» (1864) Достоевский назовет грехом состояние человека, когда тот не приносит «любовью в жертву своего я людям» (17, 175). В письме 1838 года брату Михаилу Достоевский писал о единственном долге поэта — позволить вырваться из праха хотя бы одной душе: только тогда осуществляется таинство небесное. Без установленной душевной связи в нашем мире оказывается невозможно установление вертикальной связи бытия.

Тема прозрения мощно присутствует и в поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим», которая также оказывается включена в структуру как романа Гете, так и рассказа Достоевского. Обратимся к образу тассовского Танкреда. Он один из самых доблестных и знаменитых рыцарей, идущих освободить Иерусалим. Но, вместо того чтобы возноситься духом от величия цели, он разочарован и подавлен, так как страдает от любви к женщине: «Танкред,

добыча гибельной любви, разочарован в жизни»<sup>298</sup>. Его мучает любовь к Клоринде, великой воительнице, выступающей на стороне мусульман. Можно сказать, что он буквально ослеплен любовью. Это проявляется в постоянно сопровождающем образ Танкреда мотиве незнания. Незнание из-за ослепленности любовью преследует Танкреда и приводит каждый раз к большим несчастьям. Так, он принимает Эрминию, влюбленную в него и стремящуюся исцелить его раны, за Клоринду. В погоне за ней уезжает из стана, из-за чего попадает в плен. Затем, не узнав Клоринду в своем противнике, он смертельно ранит ее. Собственно, Танкред в каком-то смысле оказывается в положении жены Лота. Он, буквально идущий в град Божий, не видит его, он ослеплен Содомом.

Танкреду, в отличие от жены Лота, удастся преодолеть свою слепоту. Перед смертью Клоринды происходит чудо, и в нее входит святой дух, ведь по своему происхождению она христианка. Господь открывает Танкреду, что случившаяся гибель Кларинды — благословение, так как теперь он, наконец, может вспомнить и вернуться на путь истинный — к освобождению Иерусалима, то есть на путь к граду Божиему:

Из рыцаря, из мстителя за веру,  
Завещанную Богом, ты позорно  
Становишься рабом на своего  
Создателя восставшего созданья.  
Карает заблуждение твое

---

<sup>298</sup> Ф.М. Достоевский не читал свободно по-итальянски, скорее всего, писатель познакомился с поэмой Торквато Тассо в ее французском переводе. Все цитаты сверены с французским изданием *Tasse T. Jérusalem délivrée: Poëme, Traduit de l'italien, Nouvelle edition revue et corrigée, Enrichie de la Vie du Tasse, Paris, 1803* Т. II. URL: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_wM\\_wt22g5mkC](https://archive.org/details/bub_gb_wM_wt22g5mkC) (дата обращения: 13.04.2022). Также цитаты сверены с итальянским оригиналом и другими французскими переводами XIX века. Для удобства чтения главы цитаты даны по изданию: *Tasso T. Освобожденный Иерусалим / пер. В.С. Лихачев. Спб.: Наука, 2007*. URL: [http://az.lib.ru/t/tasso\\_t/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/t/tasso_t/text_0020.shtml) (дата обращения: 13.04.2022).

И к доблестям забытым возвращает  
Тебя благополучная развязка,  
А ты отвергнуть хочешь эту милость?

Отвергнуть хочешь ты, неблагодарный,  
Заботливость Небес! Куда ж, несчастный,  
Влечет тебя отчаянье слепое?  
Ведь ты уже над бездною повис  
И все ее не видишь? Заклинаю,  
Проснись ты наконец, открой глаза  
И овладей печалью, неизбежно  
Готовящей тебе двойную гибель!<sup>299</sup>

Как символ нового пути, ему является Клоринда в образе Богоматери («Тогда ему является Клоринда в сверкающем венце из звезд небесных»<sup>300</sup>). Собственно, с этим образом сравнивает Вильгельм и Наталью в момент ее первого явления ему в образе Мадонны: «Ему казалось, что наконец-то он собственными глазами узрел благородную, отважную духом Клоринду»<sup>301</sup>.

#### *Любовь земная и любовь небесная*

Мы видим, как Достоевский плотно сплетает три произведения. Писатель представляет путь к откровению истинной природы человека как поэтапный процесс, подчеркивая разные грани этих этапов через отсылки к внешним текстам. Первый этап — это этап ученичества, именно так он назван у Гёте, и благодаря этому становится ясно, почему блондинка (как олицетворение первого этапа) называется школьницей. Временность этого этапа подчеркнута обращением к теме театральности. Это нечто, пока еще прикрытое маской, не

---

<sup>299</sup> Там же. Песня двенадцатая. Стих 86-87.

<sup>300</sup> Там же. Песня двенадцатая. Стих 90.

<sup>301</sup> Гёте И.В. Указ соч. Т. 7. С. 190.

истинная природа. Закрывание себя маской связано с образом слепоты не только по отношению к другим, но и к своей настоящей природе. Во всех трех произведениях на первом этапе присутствует мотив страстной любви, в то время как на втором — любви небесной, воплощенный в образе Богородицы, которая явлена во всех трех героинях. В «Освобожденном Иерусалиме» наиболее отчетливо и назидательно дана тема необходимости предпочтения небесной любви плотской. Эта тема раскрывается в образах многих героев: как только они поддаются страстям, то тут же уходят с духовного пути, и их начинают преследовать несчастья и поражения. В «Мейстере» мы также видим, что Филина (что значит любовь), раздает и берет только материальное, в то время как Наталья отмечена как героиня, никогда не любившая страстно, но при этом являющаяся центром любви духовной. Также и в «Маленьком герое» блондинка всегда делает акцент на любовь плотскую, она притворяется влюбленной в маленького героя, в своих шутках выставляет его соперником мужа М-ме М, в то время как маленький герой постоянно подчеркивает полное отсутствие страстного интереса к ней.

Упомянутые авторы создают в своих текстах два символических женских образа — «Любовь земную и любовь небесную», что отсылает к сюжету, который в эпоху романтизма был настолько востребован, что даже давно известное полотно Тициана переименовывается в соответствии с ним. У нас нет достоверных сведений о том, видел ли Достоевский репродукцию картины до написания своего рассказа, однако нельзя не отметить удивительного сходства между описанными Достоевским последними сценами рассказа и пространством работы Тициана: «Тут, вблизи густого вяза, была скамья, иссеченная в огромном цельном камне, вокруг которого обвивался плющ и росли полевой жасмин и шиповник. (Вся эта рощица была усеяна мостиками, беседками, гротами и тому подобными сюрпризами.) М-ме М\* села на скамейку, бессознательно взглянув на дивный пейзаж <...> Кругом стоял неумолкаемый концерт тех, которые «не жнут и не сеют», а своевольны, как воздух, рассекаемый их резвыми крыльями. Казалось, что в это мгновение

каждый цветок, последняя былинка, курясь жертвенным ароматом, говорила создавшему ее: “Отец! я блаженна и счастлива!..”» (2; 292) — это описание буквально воспроизводит пейзаж, изображенный на картине. Рощица располагалась на берегу реки, которая также присутствует на полотне. Стоит отметить, казалось бы, странное упоминание рассказчиком травинки, курящейся жертвенным ароматом, однако в «Хозяйке» именно через образ цветов, посылающих солнцу свой фимиам, описано оживающее человеческое сердце, раскрывающееся навстречу другому и Богу: «...при первых лучах солнца, всё, опять оживая, устремилось, поднялось навстречу ему и торжественно, до неба послало ему свой роскошный, сладостный фимиам, веселясь и радуясь обновленной своей жизни». Примечательно, что на картине Тициана стоящая женщина держит в своих руках курительницу с жертвенным фимиамом.

Женщину, изображенную на картине сидящей, принято считать любовью земной. Стоящая фигура тоньше и выше, она окутана красной тканью, покровом, — величественный устремленный вверх образ Богоматери-Исиды, любовь небесная. В то же время мы видим устремленный внутрь себя как бы потухший взгляд сидящей женщины. Именно таким невидящим взглядом смотрела М-me М, сидя на своей каменной скамейке, а автор не забывает упомянуть, что в это утро она была одета в белое платье. Образы сплетаются между собой, переходя из одного в другой. Любовь земная может стать небесной, как это произошло с Клориндой, и наоборот, как это происходит на наших глазах с М-me М, когда ей грозит человеческий суд по законам любви земной. Сохраняя тайну, маленький герой возвращает М-me М в образ любви небесной, благодаря которому воскресает сам.

В небольшом рассказе «Маленький герой» сплетаются и раскрываются образы, созданные мастерами европейской культуры (Иоганна Вольфганга Гёте, Торквато Тассо, Тициана Вечеллио), которые, как и Достоевский, писали о стремлении души, пусть не всегда осознаваемом человеком, вырваться из

наличествуемой действительности и восстановить прерванную связи с божественным планом бытия.

Именно поэтому Достоевский помогает своим персонажам установить душевную связь с другим человеком в нашем мире, что позволяет герою преодолеть жесткую оболочку, однако оказывается, что небесная составляющая, одурманена земной, человек привязан к насущному видимо-текущему и трудно сходит с привычных колеи. Оказывается, что даже единожды состоявшегося прорыва вечности может быть недостаточно для установления связи высшего порядка, именно поэтому складывается ощущение, что в ранних произведениях нет счастливых финалов. Достоевский исследует влияние жесткой оболочки на душу человека и ищет пути ее радикального преодоления. Таким образом, если мы обращаемся только к одному тексту, то картина масштабного сложного пути авторского поиска выхода (вывода человека) за пределы жесткой оболочки не складывается. Только при объединении художественных произведений в *единый текст* и соответственно при работе с ними как с *единым текстом* перед нами выстраивается полная история, создаваемая Достоевским на аналогическом уровне.

При условии восстановления аналогической истории всего единого текста раннего периода творчества оказывается, что в конце этой истории как будто бесплодных поисков пути преодоления жесткой оболочки мира средство преодоления найдено. И найдено оно, когда автор сам оказывается скован овеществленной жесткой оболочкой, то есть становится заключенным Петропавловской крепости. Именно в рассказе «Маленький герой» он показывает поэтапный процесс обретения своей истинной природы, начать который можно только возвысив дух над плотью, буквально укротив ее: тогда станет возможным соединение с другим как акт его спасения, но на самом деле спасения себя. Главный герой рассказа проходит путь от ребенка, которому нет нигде места, с которым играют как с куклой, к тому, в ком признали рыцаря, завоевавшего свое место в мире, к тому, в чей власти оживить сердце другой

главной героини, m-me M, а главное к тому, кто в результате всех подвигов прозрел собственную истинную природу.

Описанный в художественных образах путь к радикальному преодолению жесткой оболочки — это путь, прожитый самим писателем, благодаря которому он оказался способен сразу после несостоявшейся казни написать: «Брат! я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я сознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою» (28<sub>1</sub>, 162).

## Заключение

В результате проведенного исследования был сделан вывод о том, что в основе произведений, созданных Ф.М. Достоевским в 1840-х годах, лежит философская проблема, которая заключается в осознании и поиске средств преодоления неестественного, угнетенного положения человека в материальном мире. В данной работе на основании образов, которыми Достоевский в письмах брату Михаилу описывал то, как он видит наличествующее мироустройство, задача раннего творчества формулируется как *поиски путей преодоления косной оболочки мира*. Таким образом, произведения, созданные в этот период, обладают творческой оригинальностью и глубиной смыслов, не являются «подготовительным этапом» и требуют особого подхода к их изучению, специальной, адекватной авторской задаче этого этапа методологии исследования, выработанной в диссертации.

В первой главе приведен краткий обзор исследовательских стратегий изучения истоков раннего творчества Достоевского, кроющихся в таком явлении как романтизм, который долгие годы интерпретировался как сугубо литературное или социальное направление. Нами демонстрируется, что романтизм представляет собой важнейшее для рубежа XVIII и XIX веков духовное явление. Затем приводится анализ переписки Достоевского с братом

Михаилом конца 1830-х годов, так как уже в то время будущий писатель поставил самые глубокие вопросы о судьбе человека в мире, где духовное и материальное оказалось в радикально неравных положениях; о соотношении земного и божественного, о проявлении духа, скованного материей, о Богопознании в наличествующей действительности. Через постановку подобных вопросов, Достоевский выявляет свою жизненную задачу (неотделимую для него от его творческой задачи) и намечает стратегию ее разрешения. Образы и идеи, обозначенные в переписке, были проанализированы в контексте духовной жизни общества того периода, для чего был дан краткий обзор культурных течений, оказавшихся наиболее близкими мировоззрению юного Достоевского. Затем мы обратились к публицистическим и отчасти художественным текстам 1840-х годов и продемонстрировали, что в это время Достоевский кладет в основу своего творчества решение той же «юношеской» задачи, хотя при смене дискурса — от прямых слов эпистолярного жанра к образам художественного творчества — писателю приходится радикально сменить форму, сохраняя внутреннее содержание. На основе проведенного исследования нами была предложена и обоснована формулировка задачи раннего творчества Достоевского — *поиски путей преодоления косной оболочки мира*. Достоевский, еще будучи юношей, описывал свое понимание мира, как места, скованного жесткой оболочкой, не пропускающей ни свет, ни тепло, а человека, как существа, чей «закон духовной природы нарушен» из-за слияния ее с землей. Преодоление жесткой оболочки и восстановление закона духовной природы и стало задачей, лежащей в основе всего раннего творчества.

Такое мировоззрение созвучно многим теософическим течениям рубежа XVIII-XIX веков. В этот же период обостряется идея противопоставления рационального разума, как атрибута материального мира, и сердца, как органа познания духовного мира. Именно раскрытие живого сердца, а посредством этого разжигание искры духовного мира потенциально сокрытой в нем, и было путем возможного преодоления косной оболочки материального мира.



Во второй главе был сформулирован и теоретически обоснован специальный подход к изучению раннего творчества Ф.М. Достоевского. В основе этого подхода лежит идея объединения ряда произведений в *единый текст*. В качестве основания для такого объединения служит наличие в исследуемый период глобальной философской задачи/проблемы, возникающей перед автором и решаемой им через созданные в этот период произведения.

Значимость задачи оказывается столь велика, что писатель неизбежно обращается к ней, размышляет, ищет пути ее решения в первую очередь через создаваемые им в определенный период произведения. По каким-то причинам для автора оказывается важно (или просто невозможно иначе) рассмотреть аспекты стоящей перед ним глубинной проблемы через ряд завершенных историй, а не соединить весь комплекс вопросов, связанных с имеющейся задачей, в одном произведении (большом романе, например). Завершая историю, но не разрешая окончательно стоящую перед ним задачу, писатель получает возможность через приобретённый опыт (проживание от начала до конца созданной им истории, получение обратной читательской связи), создать следующую историю, уже будучи немного другим человеком, то есть сместить свой угол зрения, что гораздо труднее сделать, все еще находясь внутри создаваемой истории. Зачастую получается, что некое решение, найденное в одном произведении, становится проблемной точкой для следующего. Писатель прощупывает, проясняет для самого себя пути решения проблемы, стоящей перед ним в жизни. Он как будто проживает ее снова, но по-разному в каждом следующем произведении.

Обнаруживаемые в произведениях исследуемого периода мотивы/концепты «работают» на раскрытие различных аспектов такой задачи. Так как под задачей понимается спектр проблем, связанных с самыми базовыми мировоззренческими установками автора, на основании которых ставятся все вопросы — нет таких тем, которые не были бы связаны с базовой задачей.

В процессе реализации разработанного теоретического подхода нами были выявлены и проанализированы авторские мотивы раннего творчества Достоевского.

Был выявлен и проанализирован концепт *комического положения героя*, символическое значение которого раскрывается в образе человека, утратившего в своей душе божественную вертикаль как опору и ориентир в жизни — и опустившегося в земную материальную горизонталь. Этот мотив наиболее отчетливо присутствует в таких произведениях как «Ползунков», «Слабое сердце», «Маленький герой».

С данным мотивом связана тема *живого чувствующего сердца* героя, именно оно оказывается средством, помогающим герою заново открыть в себе утраченную связь с духовным миром. Мотив живого сердца является центральным во всем раннем творчестве Достоевского.

Был проанализирован мотив *смены квартиры*, который является сюжетообразующим в повести «Хозяйка», а также присутствует в «Белых ночах» и более позднем романе «Униженные и оскорбленные». Триада: квартира, хозяйка, жилец — рассматривается нами как символические изображения тела, души и духа. Когда герой по сюжету встречается хозяйку, то это отражение его внутреннего процесса обретения/открытия собственной души, делающее возможным проявление духа. И в то же время — это напоминание о том, что любой человек рядом с нами — потенциальный святой дух/душа.

Была рассмотрена тема *«другой» любви* в ее оппозиции к страстной любви. Этот важный мотив раннего творчества Достоевского уже рассматривался такими исследователями как Т.А. Касаткина и А.Г. Гачева, мы дополнили эту тему анализом конкретных примеров из произведений рассматриваемого периода («Белые ночи», «Слабое сердце», «Хозяйка», «Униженные и оскорбленные»).

Также были выявлены и проанализированы гностические мотивы раннего творчества Достоевского.

В отдельной главе нами был проведен подробный анализ выполненного Достоевским перевода романа О. Бальзака «Евгения Гранде». Анализ выполнен на основании предварительного целостного анализа французского оригинала романа, с целью выявить общую картину работы переводчика. В результате данного анализа нами, в частности, был выявлен близкий Достоевскому образ женщины как высшего по отношению к мужчине создания за счет ее непосредственной связи с Богом. Этот образ нашел свое отражение в раннем периоде творчества писателя — в частности, в мотиве «другой» любви, в котором встреча с женщиной оказывается моментом открытия в герое его духовных сил.

В заключительной главе приводится анализ произведения «Маленький герой», написанного во время заключения Достоевского в Петропавловской крепости. В этом небольшом рассказе сплетаются и раскрываются образы, созданные мастерами европейской культуры (И.В. Гёте, Т. Тассо, Тициана Вечеллио). Однако их образы не просто присутствуют в тексте, а осмысливаются и трансформируются по воле еще начинающего писателя Достоевского.

Таким образом, была проделана значительная работа по разработке и формулировке основных положений метода исследования раннего периода творчества Достоевского, а также на основании данного метода осуществлен анализ мотивов произведений, входящих в этот период. В дальнейшем, на основе выработанного и показавшего свою аналитико-синтетическую силу метода, планируется продолжить и расширить данное исследование: дополнить спектр исследуемых мотивов; проследить возможные связи «Маленького героя» и «Неточки Незвановой».

## Литература

### Источники

1. *Гёте И.В.* Годы учения Вильгельма Мейстера // *Гёте И.В.* Полн. собр. соч. в 10 т. / пер с нем. Н. Касаткиной М.: Худож. лит., 1978. Т. 7. 526 с.
2. *Гофман Э.Т.А.* Магнетизер. URL: [http://lib.ru/GOFMAN/r\\_magnetizer.txt](http://lib.ru/GOFMAN/r_magnetizer.txt) (дата обращения: 14.05.2021).
3. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
4. *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 9 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Астрель: АСТ, 2003–2008.
5. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. Канонические тексты: в 15 т. / под ред. В.Н. Захарова. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та. 1995–2015.
6. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. и писем: в 35 т. СПб.: Наука, 2014– по настоящее время.
7. *Одоевский В.Ф.* Повести и рассказы. М.: ГИХЛ, 1959. 495 с.
8. Репертуар и Пантеон. Театральное обозрение. СПб.: Тип. К. Жернакова, 1844. № 6. Отд. I. С. 386–457; № 7. Отд. I. С. 44–125.
9. *Св. Ириней Лионский.* Против ересей. Доказательство апостольской проповеди. 3-е изд., испр. СПб: Изд-во Олега Альбышко: Пальмира, 2017. 638с.
10. *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / пер. В.С. Лихачев СПб.: Наука, 2007. 715 с.
11. *Шиллер Ф.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 6. 790 с.
12. *Эккартсгаузен. К.* Облако над святилищем. СПб: Императорская тип. 1804. 159 с.
13. *Balzac H. de.* Avant-propos à la Comédie Humaine // Œuvres complètes de H. de Balzac. Paris: Houssiaux, 1855. Т. 1. URL: [https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos\\_de\\_La\\_Comédie\\_humaine](https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos_de_La_Comédie_humaine) (дата обращения 04.04.2022).
14. *Balzac H. de.* Seraphita. La Bibliothèque électronique du Québec Collection À tous les vents Volume 1095: version 1.0. URL: <https://beq.ebooksgratuits.com/balzac/Balzac-86.pdf> (дата обращения: 12.03.2021).

15. *Balzac H. de. Eugenie Grandet.* Paris: Charpentier, libraire-éditeur. 1839. 336 P. URL: <https://archive.org/details/eugniegrand00balz/page/332/mode/1up?view=theater> (дата обращения: 13.04.2022).

16. *Goethe J.W. Wilhelm Meisters Lehrjahre.* DigBib.Org: Die freie digitale Bibliothek. URL: [http://www.digbib.org/Johann\\_Wolfgang\\_von\\_Goethe\\_1749/Wilhelm\\_Meisters\\_Lehrjahre](http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre) (дата обращения: 13.04.2022).

17. *Tasse T. Jérusalem délivrée: Poëme, Traduit de l'italien, Nouvelle edition revue et corrigée, Enrichie de la Vie du Tasse, Paris, 1803 T. II.* URL: [https://archive.org/details/bub\\_gb\\_wM\\_wt22g5mkC](https://archive.org/details/bub_gb_wM_wt22g5mkC) (дата обращения: 13.04.2022).

#### *Исследования*

18. *Аврамец И.А.* Повесть «Хозяйка» и последующее творчество Ф.М. Достоевского // Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту. 1982. Вып. 604: Труды по русской и славянской филологии. С. 81–89.

19. *Айхенвальд Ю.И.* Достоевский // Силуэты русских писателей. М.: Научное слово, 1908. Вып. II. С. 90–108.

20. *Альтман М.С.* Достоевский: По вехам имен. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1975. 280 с.

21. *Анненский И.Ф.* Избранное / сост., вступит ст. и комм. И. Поольский. М.: Правда, 1998. 592 с.

22. *Антоний (Храповицкий), митр.* Ф.М. Достоевский как проповедник возрождения. Посмерт. изд. / под ред. и с предисл. архиеп. Никона (Рклицкого). Монреаль: Изд-во Сев.-Амер. и Канад. епархии, 1965. XIV, 311 с.

23. *Арсеньев К.* Многострадальный писатель // Вестник Европы. 1884. Т. 1. С. 322–342.

24. *Ашимбаева Н.Т.* Достоевский: Контекст творчества и времени: Сб. ст. СПб.: Серебряный век, 2005. 288 с.

25. *Бамбуляк Г.В.* Идея человека в раннем творчестве Ф.М. Достоевского // Литература и время. Кишинев: Штиинца, 1987. С. 80–91.
26. *Баркова А.Л.* «Реализм, доходящий до фантастического» // Образ «маленького человека» в литературе. М.: Наука, 1995. С. 336–343.
27. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
28. *Баршт К.А.* «Готика» Достоевского // Нева. 1984. № 10. С. 192–195.
29. *Баршт К.А.* Литературный дебют Достоевского // Нева. 1986. № 9. С. 189–194.
30. *Баршт К.А.* «Маленькая рама» эпистолярного романа: ранние письма Ф.М. Достоевского и «Бедные люди» // Литературная учеба. 1982. №4. С. 172–177.
31. *Басина М.Я.* Сквозь сумрак белых ночей. СПб.: Изд-во Пушкинского Фонда, 2004. 240 с.
32. *Башикиров Д.Л.* Метасемантика «ветошки» у Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1999. № 12. С. 29–39.
33. *Бахаева А.А.* Мотив покаяния в раннем творчестве Ф.М. Достоевского («Бедные люди», «Хозяйка») // Филология и человек. 2007. № 1. С. 98–104.
34. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. М.: Алконост, 1994. 175 с.
35. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М.: Худож. лит-ра, 1972. 320 с.
36. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С.234–407.
37. *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. URL: <https://dustyattic.ru/articles/other-articles/text-linguistics-1> (дата обращения: 15.12.2022).
38. *Белик А.П.* Художественные образы Ф.М. Достоевского: Эстетические очерки. М.: Наука, 1974. 224 с.

39. *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1953–1959.
40. *Белопольский В.Н.* Достоевский и позитивизм. Ростов н/Д.: Изд-во Ростовского ун-та, 1985. 74 с.
41. *Белопольский В.Н.* Достоевский и философская мысль его эпохи: Концепция человека. Ростов: Изд-во Ростовского ун-та, 1987. 208 с.
42. [*Бем А.Л.*] Вокруг Достоевского: в 2 т. М.: Русский путь, 2007. Т. 1 [и единственный]: О Достоевском: Сборник статей под редакцией А. Л. Бема / сост., вступ. ст. и коммент. М. Магидовой. 576 с.
43. *Бёме Я.* Аврора, или Утренняя заря в восхождении. СПб: Пальмира, 2016 542 с.
44. *Бердяев Н.А.* Мирозерцание Достоевского // Русская идея. Мирозерцание Достоевского. М.: Э, 2016. С. 311–510.
45. *Богданова О., Водопьянова Г.А.* Эволюция образа мечтателя в раннем творчестве Ф.М. Достоевского // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2001. № 3–5 (23). С. 91–93.
46. *Болотов В.В.* Лекции по истории древней церкви I–II. Введение в церковную историю. История Церкви в период до Константина Великого. 2-е изд. Минск: Белорусская Православная Церковь, 2011. 576 с.
47. *Ботникова А.Б.* Э.Т.А. Гофман и русская литература (первая половина XIX в.): К проблеме русско-немецких лит. связей. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1977. 207 с.
48. *Бочаров С.Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // *Бочаров С.Г.* О художественных мирах. М.: Сов. Россия, 1985. С. 161–209.
49. *Брегова Д.Д.* Дорога исканий. Молодость Достоевского. Роман. 2-е изд. М.: Сов. писатель, 1971. 512 с.
50. [*Бродский Н.Л.*] Творческий путь Достоевского: Сборник статей / под ред. Н.Л. Бродского. Л.: Сеятель, 1924. 216 с.

51. Буланов А.М. Святоотеческая традиция понимания «сердца» в творчестве Ф.М. Достоевского // Христианство и русская литература: Сб. статей. СПб.: Наука, 1994. С. 270–306.
52. Булгаков С.Н. Философия имени. СПб.: Наука, 1998. 446 с.
53. Вайскопф М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 696 с.
54. Вацуро В.Э. Готический роман в России (1790–1840) // Новое литературное обозрение. 2002. № 42. С. 125–146.
55. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 402 с.
56. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
57. Ветловская В.Е. Опыт Великой французской революции в понимании молодого Достоевского // Русская литература. 1989. № 3. С. 32–48.
58. Ветловская В.Е. Проблемы нового времени в трактовке молодого Достоевского (рассказ «Господин Прохарчин») // Литература и история: исторический процесс в творческом сознании русских писателей XVIII–XX вв. СПб.: Наука, 1992. С. 117–143.
59. Ветловская В.Е. Роман Ф.М. Достоевского «Бедные люди». Л.: Худож. лит., 1988. 208 с.
60. Ветловская В.Е. Социальная тема в первых произведениях Достоевского // Русская литература. 1984. № 3. С. 75–94.
61. Ветловская В.Е. Религиозные идеи утопического социализма и молодой Ф.М. Достоевский // Христианство и русская литература: Сб. ст. / отв. ред. В.А. Котельников. СПб.: Наука, 1994. С. 224–269.
62. Вильмонт Н.Н. Достоевский и Шиллер. М.: Сов. писатель, 1984. 280 с.
63. Викторovich В.А. Добролюбов и Достоевский: Диалог о русской литературе // Н.А. Добролюбов и русская литературная критика: Сб. ст. М.: Наука, 1988. С. 95–113.



64. *Виноградов И.И.* Духовные искания русской литературы. М.: Русский путь, 2005. 672 с.
65. *Виноградов В.В.* Школа сентиментального натурализма (Роман Достоевского «Бедные люди» на фоне литературной эволюции 40-х годов) // *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 141–190.
66. *Владимирцев В.П.* Достоевский и народная песня // Русская речь. 1991. № 5. С. 130–134.
67. *Владимирцев В.П.* Достоевский и народная загадка // Русская речь. 1994. № 5. С. 104–107.
68. *Владимирцев В.П.* Достоевский и народная пословица // Русская речь. 1996. № 5. С. 102–105.
69. *Волгин И.Л.* «Родиться в России...» Достоевский и современники: жизнь в документах. М.: Книга, 1991. 607 с.
70. *Вышеславцев Б.П.* Достоевский о любви и бессмертии // О Достоевском. 1990. С. 398–406.
71. *Гадамер Г.Г.* Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 368 с.
72. *Габдуллина В.И.* Евангельская притча в авторском дискурсе Ф.М. Достоевского: дис. ... док-ра филол. наук. Томск, 2009. 388 с. URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/evangelskaja-pritcha-v-avtorskom-diskurse-f-m-dostoevskogo.html>
73. *Гачева А.Г.* «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется...» (Достоевский и Тютчев). М.: ИМЛИ РАН, 2004. 637 с.
74. *Гиголов М.Г.* Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845–1865 гг.) // Достоевский: материалы и исследования. 1988. Т. 8. С. 3–21.
75. *Головин Е.В.* Франсуа Рабле: вояж к Дионису. URL: <http://golovinfond.ru/content/fransua-rable-voyazh-k-dionisu>
76. *Гражис П.И.* Ранний Достоевский и романтизм // Вопросы романтизма. Калинин: КГУ, 1975. С. 42–57.
77. *Гражис П.И.* Достоевский и романтизм. Вильнюс: Мокслас, 1979. 172 с.

78. *Гришин Д.В.* Ранний Достоевский. Мельбурн: Мельбурнский ун-т, 1978. 230 с.
79. *Гроссман Л.* Библиотека Достоевского. Одесса: А.А. Ивасенко, 1919. 167 с.
80. [*Гроссман Л.П.*] Творчество Достоевского. 1821–1881–1921. Сборник статей и материалов / под ред. Л.П. Гроссмана. Одесса: Всеукраинское гос. изд-во, 1921. 152 с.
81. *Гроссман Л.* Путь Достоевского. Л.: Брокгауз-Ефрон, 1924. 236 с.
82. *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. наук, 1925. 191 с.
83. *Гроссман Л.П.* Достоевский на жизненном пути. М.: Кооп. изд-во писателей «Никитинские субботники», 1928. Вып. 1: Молодость Достоевского. 1821–1850. 224 с.
84. *Гроссман Л.П.* Достоевский-художник // Творчество Ф.М. Достоевского: Сб. статей. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1959. С.330–416.
85. *Гроссман Л.П.* Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1965. 605 с.
86. *Давыдов А.П.* Гнозис как «чистое знание» о потустороннем и российская культура (Размышления по прочтении книги И. Яковенко и А. Музыкантского) // Общественные науки и современность. 2013. №2. С. 85–95.
87. *Дилакторская О.Г.* Имена собственные в «Хозяйке» Ф.М. Достоевского // Русская речь. 1995. № 3. С. 14–18.
88. *Дилакторская О.Г.* Формула сказки в «Хозяйке» Ф.М. Достоевского // Русская речь. 1996. № 5. С. 96–101.
89. *Дилакторская О.Г.* Достоевский и Пушкин («Слабое сердце» и «Медный всадник») // Русская литература. 1999. №2. С. 181–189.
90. *Дильтей В.* Введение в науки о духе. Сила поэтического воображения // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 135–142.

91. *Добролюбов Н.А.* Забитые люди // *Добролюбов Н.А.* Собр. соч.: в 9 т. М.; Л.: Худож. лит., 1963. Т. 7: Статьи и рецензии 1861. «Свисток» и «Искра» С. 225–275.
92. *Евлампиев И.И.* Ф. Достоевский и гностическая религиозность русской философии // *Вестник Русской гуманитарной академии.* 2008. Т.9. № 2. С. 115–124.
93. *Евлампиев И.И.* Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»). СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. 585с.
94. *Евтушенко Э.А.* Мистический сюжет в творчестве Ф.М. Достоевского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Уфа, 2002. 236 с.
95. *Ермилов В.В.* Ф.М. Достоевский. М.: Худож. лит., 1965. 280 с.
96. *Жилякова Э.М.* Традиция сентиментализма раннего Достоевского (1844–1849). Томск: Изд-во Том. Ун-та. 1989. 271 с.
97. *Жирмунский В.М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Тип. Т-ва А.С. Суворина «Новое Время», 1914. 232с.
98. *Жук А.А.* Романтическая тенденция в раннем творчестве Достоевского (проблема характера) // *Проблема метода и жанра.* Томск: Изд-во Том. Ун-та, 1985. Вып. 11. С. 174–187.
99. *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: в 12 т. / под ред. А.С. Архангельского. СПб.: А.Ф. Маркс, 1902.
100. *Захаров В.Н.* Имя автора-Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
101. *Захаров В.Н.* О христианском значении основной идеи творчества Достоевского // *Достоевский и мировая культура.* Альманах. 1994. № 2. С. 5–13.
102. *Зелянская Н.Л.* Эстетико-онтологические основания раннего творчества Ф. М. Достоевского: автореф. ... канд. филол. наук. Барнаул. 2003. 20 с.
103. *Зелянская Н.Л.* Мифоонтология писательства. Федор Достоевский: творческий путь до эшафота. Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2006. 114 с.

104. *Иванов Вяч.* Достоевский и роман трагедия // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer oriental chrétien, 1987. Т. 4. С. 401—444.
105. *Йонас. Г.* Гностицизм (Гностическая религия). СПб.: Лань, 1998. URL: <http://psylib.org.ua/books/jonas01/index.htm> (дата обращения: 12.03.2021).
106. *Ислямова Н.Л.* Способы создания женских образов в раннем творчестве Ф.М. Достоевского // Реализация компетентностного подхода в системе профессионального образования педагога. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции. 2018. С. 214–216.
107. *Кантор В.К.* Платки, интерьеры, шляпы. «Вещный мир» в поэтике Достоевского. URL: [http://exlibris.ng.ru/kafedra/2008-11-20/4\\_dostoevsky.html](http://exlibris.ng.ru/kafedra/2008-11-20/4_dostoevsky.html) (дата обращения: 12.03.2021).
108. *Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героическое в истории М.: Эксмо, 2008. 864 с.
109. *Касаткина Т.А.* Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы. 2003. № 1. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/1/kasatk.html> (дата обращения: 12.03.2021).
110. *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
111. *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.
112. *Касаткина Т.А.* Что считать событием биографии? История любви к Мадонне: Пушкин, Достоевский, Блок. // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 44–78.
113. *Касаткина Т.А.* Смысл искусства и способ богословствования Достоевского: «Мужик Марей»: контекстный анализ и пристальное чтение // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 3. С. 12–31.

114. *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.

115. *Касаткина Т.А.* «Достоевский о смысле жизни и назначении человека». Лекция. Международный Симпозиум «Извечные вопросы русской литературы». Донецк, 2020. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=MSmcoPA\\_1Fg](https://www.youtube.com/watch?v=MSmcoPA_1Fg) (дата обращения: 14.05.2021).

116. *Касаткина Т.А.* Круглый стол. Роман Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». Первый день XXII Международных чтений «Произведения Ф.М. Достоевского в восприятии читателей XXI века». 13.10.2020. Музей романа «Братья Карамазовы». Старая Русса. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=3ofr1\\_VCUek](https://www.youtube.com/watch?v=3ofr1_VCUek) (дата обращения: 10.03.2023).

117. *Касаткина Т.А.* «Преступление и наказание»: как создается глубокий текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 1(17). С. 52–62.

118. *Карташова И.В.* Об одной Гоголевской традиции в творчестве Ф.М. Достоевского (тема мечтателя) // Гоголь и современность. Киев: Изд-во при Киев. ун-те, 1983. С. 49–57.

119. *Кашина Н.В.* Эстетика Ф.М. Достоевского: Учеб. пособие. 2-е изд., испр. и доп. М.: Высшая школа, 1989. 288 с.

120. *Кибальник С.А.* К проблеме интертекстуальной аккультурации оригинала («Евгения Гранде» О. Де Бальзака в переводе Ф.М. Достоевского), 2012. URL: <https://elstalpykla.vdu.lt/handle/1/27766> (дата обращения: 12.03.2021).

121. *Кибальник С.А.* Вопросы автоинтертекстуальности в романе Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2018. № 36. С. 56–74.

122. *Кирпотин В.Я.* Молодой Достоевский. М.: Гослитиздат, 1947. 376 с.

123. *Кирпотин В.Я.* Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859). М.: Гослитиздат, 1960. 607 с.

124. *Клейман Р.Я.* Сквозные мотивы творчества Ф.М. Достоевского в историко-культурной перспективе. Кишинёв: Штиинца, 1985. 208 с.
125. *Ковалев О.А.* Творчество Ф.М. Достоевского как единый текст // *Ковалев О.А.* Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2011. С. 70–75.
126. *Ковач А.О.* смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник» // Достоевский: материалы и исследования. 1976. Т. 2. С. 57–66.
127. *Комарович В.Л.* Юность Достоевского // *Былое.* 1924. № 23. С. 3–43.
128. *Комарович В.Л.* «Весь устремление»: статьи и исследования о Ф.М. Достоевском / сост., отв. ред. и автор вступит. ст. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 927 с.
129. *Компаньон А.* Демон теории. Литература и здравый смысл. М.: Изд. им. Сабашникова. 2001. 336 с.
130. *Кошечко А.Н.* Формы экзистенциального сознания в творчестве Ф.М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. Томск, 2014. 477 с.
131. *Кудрявцев Ю.Г.* Три круга Достоевского (Событийное. Социальное. Философское). М.: Изд-во Московского ун-та, 1979. 344с.
132. *Кулешов В.И.* Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского. М.: Детская литература, 1979. 206 с.
133. *Кунильский А.Е.* «Лик земной и вечная истина». О восприятии мира и изображении героя в произведениях Ф.М. Достоевского. Петрозаводск: ПетрГУ, 2006. 306 с.
134. *Кунильский А.Е.* Смех, радость и веселость в романе «Бедные люди» // Новые аспекты в изучении Достоевского / отв. ред. В.Н. Захаров. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1994. С. 144–170.
135. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 352 с.
136. *Лапишин И.И.* Комическое в произведениях Достоевского // Вокруг Достоевского. М.: Русский путь, 2007. Т.1. Текст печатается по изданию: О

Достоевском: Сборник статей под редакцией А.Л. Бема. Прага, 1929, 1933, 1936. Т. 1-3. 576 с.

137. *Левин Ю.Д.* Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. 299 с.

138. *Левинтон Г.А.* Достоевский и «низкие» жанры фольклора // Антимир русской культуры. М., 1966. С. 267–296.

139. *Лишневская А.* Три гранде. // Иностранная литература. 2008, № 4. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2008/4/le5.html>

140. *Ломагина М.Ф.* К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского // Филологические науки. 1971. № 5. С. 8–13.

141. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1976. 367 с.

142. *Лосский В.Н.* Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. М.: Центр «СЭИ», 1991. 288 с.

143. *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. № 1. С. 30–42.

144. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. 285 с.

145. *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.

146. *Львов Ф.И., Буташевич-Петрашевский М.В.* Записка о деле петрашевцев // Первые русские социалисты. Сб. материалов. Л.: Лениздат, 1984. С. 57–58.

147. *Макаричева Н.А.* Особенности любовного сюжета в романах Ф.М. Достоевского // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 2(32). С. 274–279.

148. *Манн Ю.В.* Путь к открытию характера // Достоевский — художник и мыслитель. Сб. ст. М.: Худож. лит., 1971. С. 284–311.

149. *Маркин П.Ф.* Повесть Ф.М. Достоевского «Хозяйка» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: Петрозаводский гос. ун-т, 1983. С. 53–6.
150. *Маркин П.Ф.* Символика слов-образов в ранних произведениях Ф.М. Достоевского // Филологический анализ текста. Барнаул, 1998. Вып. 2. С. 3–14.
151. *Маркин П.Ф.* Типология и средства художественного изображения характеров в ранних произведениях Достоевского.: автореф. дис. канд. филол. наук. Киев, 1983. 24 с.
152. *Махов А.Е.* «Герменевтика: история толкования текста в западной культуре от античности до современности» (Hermeneutik: Die Geschichte der abendländischen Textauslegung von der Antike bis zur Gegenwart / Hrsg. von M. Böhl, W. Reinhard und P. Walter. — Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2013. — 612 S.) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2015. № 3. С. 41–51.
153. *Мережковский Д.С.* Вечные спутники. СПб: Наука, 2007. 902 с.
154. *Миллер О.Ф.* «Бедные люди» и другие произведения первой поры. «Село Степанчиково» — «Униженные и оскорбленные» // Русские писатели после Гоголя: в 2 ч. 4-е изд. СПб.: Н.П. Карбасников, 1890. Ч. 1. С. 111–126.
155. *Милош Ч.* Достоевский и Сведенборг // Иностранная литература. 1992. № 8–9. С. 289–296.
156. *Михайлов А.В.* Эстетика немецких романтиков. М.: Искусство, 1987. 736 с.
157. *Михайлов А.В.* Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. 176 с.
158. *Мочульский К.* Достоевский. Жизнь и творчество. Париж: Утса Press, 1980. 565 с.
159. *Накамура К.* Чувство жизни и смерти у Достоевского. СПб.: Изд-во «Дмитрий Буланин», 1997. 333 с.



160. *Назирова Р.Г.* Творческие принципы Достоевского. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1982. 186 с.
161. *Назирова Р.Г.* Автономия литературного героя // *Назирова Р.Г.* Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет: Сб. ст. Уфа: РИО БашГУ, 2005. С. 117–124.
162. *Назирова Н.Г.* Достоевский и романтизм. URL: [http://nevmenandr.net/nazirov/dost\\_romanticism.pdf](http://nevmenandr.net/nazirov/dost_romanticism.pdf) (дата обращения: 12.03.2021).
163. *Недзвецкий В.А.* Право на личность и ее тайну: Молодой Ф.М. Достоевский // Русская словесность. 1995. № 1. С. 13–21.
164. *Нейфельд И.* Достоевский // Зигмунд Фрейд, психоанализ и русская мысль. М.: Республика, 1994. С. 52–91.
165. *Нельс С.М.* «Комический мученик». К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Достоевского // Русская литература. 1972. № 2. С. 125–133.
166. *Нечаева В.С.* Ранний Достоевский. 1821–1849. М.: Наука, 1979. 288 с.
167. *Никитченко С.А.* тема самоубийства в раннем творчестве Достоевского // Молодежный вестник Санкт-Петербургского гос. инс-та культуры. 2018. № 1 (9). С. 178–179.
168. *Осват А.Т.* Достоевский и раннее славянофильство. 1840-е годы // Достоевский: материалы и исследования. 1976. Т. 2. С. 175–181.
169. *Панкратова М.Н.* «Световая» Лексика и пространство угла в творчестве Ф. М. достоевского // Новый филологический вестник. 2007. № 1(4). С. 174–182.
170. *Пахомов С.В.* Теософия Карла Эккартсгаузена // Карл Эккартсгаузен. Ключи к таинствам природы / предисл., сост., словарь имен С.В. Пахомова. СПб: Азбука; Петербургское Востоковедение, 2001. С. 5–27.
171. *Петрова Н.А.* Концепция идеальной личности в творчестве раннего Достоевского (несколько предварительных замечаний) // Романтизм: грани и судьбы. 1999. № 3. С. 104–110.

172. *Плюханова М.* Архаика Достоевского у Вяч. Иванова и его последователей // Историческое и надвременное у Вячеслава Иванова. Сб. ст. / под ред. М. Плюхановой и А. Шишкина. Салерно, 2017. С. 103–130.

173. *Подосокорский Н.Н.* «Наполеон вы, что ли, какой?»: «Наполеонова память» в рассказе Ф.М. Достоевского «Господин Прохарчин» // «Меры не зная, смертных любя»: к 90-летию российского филолога Владимира Серафимовича Вахрушева (1932–2011) / Ред.-сост. Л.В. Комуцци и П.С. Глушаков. СПб.: Росток, 2022. С. 329–341.

174. *Померанц Г.* Открытость бездне: Встречи с Достоевским. М.: Сов. писатель, 1990. 384с.

175. *Порошенков Е.П.* Проблема освоения и преодоления романтизма в творчестве молодого Ф.М. Достоевского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1971. 64 с.

176. *Портнов Г.О.* Поэтика «замкнутого пространства» в раннем творчестве Ф.М. Достоевского: на материале «Петербургской поэмы» «Двойник»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Самара, 2012. 240 с.

177. *Поспелов Г.Н.* «Eugenie Grandet» Бальзака в переводе Ф.М. Достоевского // Ученые записки Ин-та яз. и лит-ры (РАНИОН), 1928. Т. II. С. 103-136.

178. *Проскурина Ю.М.* Образ автора и его стилеобразующая функция (на примере раннего творчества Ф.М. Достоевского) // Проблемы стиля и жанра в русской литературе XIX – начала XX века. Свердловск: СГПИ, 1989. С. 70–79.

179. *Пуцаев Ю.В.* Советский Достоевский: Достоевский в советской культуре, идеологии и философии // Философский журнал 2020. Т. 13. № 4. С. 102–118.

180. *Реизов Б.Г.* «Хозяйка» Ф.М. Достоевского (К проблеме жанра) // Русская литература. 1976. № 1. С. 144–148.

181. *Решетняк Н.В.* «Мистическая книга» Бальзака: от истоков — к художественному воплощению теософских идей: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. СПб, 2007. 218 с.

182. *Розанов В. Федор Михайлович Достоевский.* (Критико-биографический очерк) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб.: А.Ф. Маркс, 1894. Т. 1. С. III–XXIV.
183. *Роднянская И.Б.* Единый текст // Движение литературы. М.: Знак: Языки славянских культур, 2006. Т. 1. С. 361–376
184. *Рюриков Б.С.* О русских классиках. М.: Худож. лит., 1972. 527 с.
185. *Свиридов С.В.* Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/sviridov-struktura-prostranstva/index.htm> (дата обращения: 12.03.2021).
186. *Свительский В.А.* Романтическая повесть Достоевского («Хозяйка») // Индивидуальность писателя и литературно-общественный процесс. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1978. С. 46–55.
187. *Седов А.Ф.* Достоевский и текст (проблема текста с точки зрения поэтики повествования в повестях и романах Ф.М. Достоевского 60–70-х годов). Балашов: Изд. альм. «Весы», 2002. 76 с. URL: <https://refdb.ru/look/2683111.html> (дата обращения: 12.03.2021).
188. *Сент-Бев О.* Из работ разных лет // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 39–53.
189. *Степанян К.А.* Тема двойничества в понимании человеческой природы // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества: Материалы Международной конференции. М.: Грааль, 2002. С. 177–191.
190. *Степанян К.А.* Рецензия. Б.Н. Тихомиров. «Лазарь! гряди вон!». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении // Вопросы литературы. 2006. № 6.
191. *Степанян К.А.* Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.
192. *Соболев Д.М.* Проблема феноменологии произведения // Вопросы литературы. 2012. № 1.

193. *Соболева М.Е.* Философская герменевтика: понятия и позиции. М.: Академический Проект. 2013. 152 с.
194. *Соловьев Е.А. Ф.* Достоевский, его жизнь и литературная деятельность: Биогр. Очерк. СПб.: Тип. т-ва «Обществ. Польза», 1891. 96 с. (Жизнь замечательных людей).
195. Теория литературы: в 4 т. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Том II: Произведение. 376с.
196. *Тихомиров Б.Н.* Христос и истина в Поэме Ивана Карамазова «Великий Инквизитор» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1999. Вып. 13. С. 147–177.
197. *Тихомиров Б.Н.* «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. 504 с.
198. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. СПб.: Искусство-СПб, 2003. 616 с.
199. *Топоров В.Н.* Поэтика Достоевского и архаические схемы мифологического мышления. URL: [http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18\\_Toporov.pdf](http://classica.rhga.ru/upload/iblock/41c/18_Toporov.pdf) (дата обращения: 15.12.2022).
200. *Торранс. Ф.* «Евгения Гранде» Бальзака в переводе Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. 2013. № 20. С. 461–473. URL: [http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1481283410&archive=&start\\_from=&ucat=&s](http://www.literary.ru/literary.ru/print.php?subaction=showfull&id=1481283410&archive=&start_from=&ucat=&s) (дата обращения: 12.03.2021).
201. *Тюнькин К.И.* Романтическая культура и ее отражение в творчестве Ф.М. Достоевского // Романтизм в славянских литературах. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. С. 278–306.
202. *Тюпа В.И.* Культура художественного чтения // «Искусство медленного чтения»: История, традиция, современность: коллективная монография / отв. ред. Н.Н. Смирнова. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2020. С. 174–185.

203. *Фазиулина И.В.* Сон и сновидение в раннем творчестве Ф.М. Достоевского: поэтика и онтология: дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2005. 157 с.
204. *Фридлендер Г.М.* Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов // История русского романа: в 2 т. М.: Академия наук СССР, 1962. Т.1. С. 416–431.
205. *Фридлендер Г.М.* Достоевский и мировая литература. Л.: Сов. писатель, 1985. 456 с.
206. *Фрик Т.Б.* «Современник» А.С. Пушкина как единый текст. Томск: Изд-во Томского политехнического ун-та, 2009. 190 с.
207. *Халтурин Ю.Л., Кучурин В.В., Родиченков Ю.Ф.* «Небесная наука»: западная алхимия и российские розенкрейцерство XVII–XIX вв. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. 380 с.
208. *Хеллер С.* Гностицизм. М.: Касталия., 2013. 274с.
209. *Холл М.П.* Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. Интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времён. Новосибирск, 1992. 794 с.
210. *Чирков Н.М.* О стиле Достоевского. М.: Наука, 1964. 161с.
211. *Чудаков А.П.* Предметный мир Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. 1980. Т. 4. С. 96–105.
212. *Шкарлат С.Н.* О переводе Ф. М. Достоевским романа «Евгения Гранде» О. Де Бальзака // Проблемы исторической поэтики. 1998. № 5. С. 303–310.
213. *Шкловский В.Б.* Искусство как прием // О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С 7–23.
214. *Шлеймахер Ф.* Герменевтика. СПб.: Европейский дом. 2004. 242 с.
215. *Шпет Г.Г.* Герменевтика и ее проблемы. URL: [http://www.bim-bad.ru/docs/shpet\\_hermeneutics\\_and\\_its\\_problems.pdf](http://www.bim-bad.ru/docs/shpet_hermeneutics_and_its_problems.pdf) (дата обращения: 12.03.2021).

216. *Штайнер Р.* Христианство как мистический факт и мистерии древности. Ереван: Ной, 1991. 154 с.
217. *Щенников Г.К.* Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского // Достоевский материалы и исследования. 1983. Т. 5. С. 90–100.
218. *Эвола Ю.* Герметическая традиция. Воронеж: TERRA FOLIATA, 2015. 272с.
219. *Эйхенбаум Б.М.* Как сделана шинель // О прозе. О поэзии. Л.: Худож. лит., 1986. С.45–63.
220. *Элиаде М.* Аспекты Мифа. / пер с фр. В.П. Большакова. 5-е изд. М.: Академический проект. 2014. 235с.
221. *Элиаде М.* Мифы, сновидения, мистерии. М.: REFL-book, Ваклер, 1996. 288 с.
222. *Якобсон Р.О.* Новейшая русская поэзия // *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
223. *Яковенко И.Г., Музыкантский А.И.* Манихейство и гностицизм: культурные коды русской цивилизации. М.: Русский путь. 2010. 320 с.
224. *Barthes R.* De l'œuvre au texte. URL: <https://www.arnaudmaisetti.net/spip/ecritures-numeriques-webnotes/article/roland-barthes-de-l-oeuvre-au-texte> (дата обращения: 05.03.2023).