

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**САМАРКАНДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ АЛИШЕРА НАВОИ**

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**На правах рукописи
УДК – 891.709**

УЛЛИЕВА САНОБАР ХАЙДАРОВНА

**ФОРМЫ, МОТИВЫ И ОБРАЗЫ ФАНТАСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ
Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО**

**5А2210101 – ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
(РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА)**

На соискание степени магистра филологии

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**Работа рассмотрена и допущена
к защите 25 мая 2013 года**

**Научный руководитель:
доц.Назарьян Р.Г.**

**Зав. кафедрой
мировой литературы
доц.Ишниязова Ш.А. _____**

М.П.

Самарканд – 2013

ВВЕДЕНИЕ

Выбор темы. Многогранное творчество Федора Достоевского давно получило признание не только в его отечестве, но и во всех цивилизованных странах. Достоевского называют гением художественных парадоксов. Это определение можно отнести и к характеру усвоения его творческого наследия. Парадокс состоит в том, что, чем стремительнее удаляется время от тех лет, когда создавались знаменитые творения писателя, тем большее значение, не только в науке, но и в общественном сознании они приобретают.

Достоевский — не учитель, не моралист, но он гениальный художник-аналитик, философ, страстный обличитель мирового зла, утверждающий неизбежное торжество в мире подлинно человеческих отношений. Войти в мир Достоевского — это значит приобщиться к благому делу освобождения людей от скверны аморализма, приближения к тем идеалам, которые вырабатывались лучшими умами человечества на протяжении столетий. Все это определяет значение творчества писателя и необходимость всестороннего научного познания его глубинных основ.

Актуальность магистерской диссертации объясняется тем, что в прошедшие десятилетия литературоведение практически не уделяло внимание фантастическим тенденциям в творчестве Достоевского. Наследие этого писателя рассматривалось только в реалистическом аспекте. В последние десятилетия стало ясно, что игнорировать фантастический элемент в творчестве Достоевского попросту невозможно, и потому стали появляться в Российской и зарубежной науке первые попытки его изучения.

Актуальность темы исследования. Особенно обострившийся интерес к Достоевскому в наше время — конец XX — начало XXI веков, - когда люди явственно ощутили могущество пророческого дара писателя, угадавшего все главное, что принесла новая эпоха — невиданный взлет победительного человеческого разума и сопутствующие ему признаки

разрушительной бездуховности, делает эту тему весьма актуальной и востребованной.

Цель и задачи исследования объясняется желанием глубже разобраться, в недостаточно изученной проблеме творчества писателя и этим же был продиктован мой выбор. Прежде всего, необходимо было проникнуть в творческую лабораторию писателя, познакомиться не только с его художественными сочинениями, но и дневниками, письмами и заметками о литературе. Чтобы достичь цели означенного исследования, надо было решить ряд довольно сложных задач.

Цель реализуется решением следующих **задач**:

1. Рассмотреть влияние Э.-Т.-А. Гофмана на творчество Ф. Достоевского.
2. Выявить своеобразие поэтики Ф. М. Достоевского.
3. Определить формы фантастики в творчестве писателя.
4. Проанализировать психологическую фантастику Достоевского.
5. Рассмотреть поэтику сновидений и их функции.
6. Рассмотреть функции снов в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание».
7. Сделать сопоставительный анализ фантастики Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского.
8. Рассмотреть фантастический элемент в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя.
9. Определить принципы «фантастического реализма» Ф.М. Достоевского.

Решение этих задач дало основание для выявления фантастических форм, образов и мотивов, обобщить всё сделанное и показать, какую роль они играют в творческом наследии Достоевского.

Степень изученности. Понять значение фантастики в творчестве Достоевского долгое время мешало предвзятое отношение к этому виду художественного мышления. Долгое время считалось, что фантастика — это преимущественно область мифологии и фольклора, а вот присутствие

ее в художественной литературе, если не игнорировалось, то не принималось как нечто эстетически значимое. Исключением являлась лишь поэтика романтизма. А вот по мере утверждения реалистического метода, фантастические образы подвергались критическому осуждению как рудименты ушедшего в прошлое метода.

Даже в тех случаях, когда критика терпимо относилась к фантастической образности в творчестве таких корифеев литературы, как Пушкин, Гоголь, Одоевский, все же собственно фантастические элементы и их функции не становились предметом исследования вследствие отсутствия серьезного интереса к этим элементам поэтики. Лишь в начале XX века положение меняется, и роль фантастики в художественной литературе стала, наконец, предметом научного изучения.

Творчество же Достоевского, протекавшее в 40-70е годы, падает на период активного утверждения, затем и торжества метода художественного реализма. Романтические традиции в этот период предавались забвению и остракизму. Фантастическая образность воспринималась в критике как нечто чужеродное, выбивающееся из господствующего сугубо реалистического настроения художественного мышления. Это в первую очередь объясняется крайне сдержанной оценкой Достоевского критикой, в творчестве которого романтическим традициям и особенно фантастике уделялось немалое внимание.

Лишь в конце XIX и начало XX веков в трудах В. С. Соловьева, Д. С. Мережковского, С.Н.Булгакова, С.Л.Франка, Н.С.Лосского, А.В.Луначарского и других ученых творчество Достоевского, было оценено должным образом как гениального художника слова, открывшего новые возможности художественного познания человека и мира. Хотя и в то время в оценке творчества писателя не было единодушия. А. Белый свою статью, опубликованную в 1911 году, назвал «Трагедия творчества». Считая Достоевского величайшим русским художником слова, ставя его рядом с Гоголем и Толстым, А. Белый вместе с тем видел в его творчестве крайне

болезненные симптомы. «Трагедия творчества Достоевского, — писал Андрей Белый, — в том, что он одинаково вносит в него и «громовой вопль восторга серафимов», и свиное хрюканье; и даже имеет смелость оправдать это хрюканье устами Дмитрия Карамазова, будто и оно, хрюканье, есть природа, земля и Божество — одно. ...Тщательно выписывает он форму душевных движений; и формами их проявления у него являются любовь, ненависть, страсть, сострадание; но размер каждого душевного движения у него преувеличен до неузнаваемости, точно перед нами души нам неведомых титанов, воплотившихся в тела больных, слабых, нервно-усталых людей...».¹

Еще резче высказывается о Достоевском Горький. В 1913 году в статьях «О карамазовщине» и «Еще раз о карамазовщине», он дал оценку Достоевского как писателя реакционного: «Неоспоримо и, несомненно, — Достоевский — гений, но это злой гений наш. Он изумительно почувствовал, понял и с наслаждением изобразил две болезни в русском человеке его уродливой историей и обидной жизнью: садическую жестокость во всем разочарованного нигилиста — и противоположность ее — мазохизм существа забитого, запуганного, способного наслаждаться своим страданием... В книгах для внимательного читателя ясны и реакционные тенденции Достоевского и все его противоречия... вся деятельность Достоевского-художника, является гениальным обобщением отрицательных

1. Белый А. Трагедия творчества // Статьи о литературе. СПб. 2001. С.58.

признаков и свойств национального русского характера... ».²

В годы торжества соцреализма и его эстетики, Достоевский издавался в значительно урезанном объеме и в литературоведческих трактовках его творчества, преобладала откровенная тенденциозность, хотя, конечно, имелись исключения, на которые нами в дальнейшем будут указаны. Лишь в 60-годы определился перелом в отношении к творческому наследию

Достоевского, лучшим итогом которого явилось издание полного, тщательно комментированного собрания сочинений и писем писателя.

Вышли в свет солидные литературоведческие труды, досконально исследующие жизненный и творческий путь писателя. Названные благотворные изменения коснулись и проблем, связанных с фантастической образностью произведения Достоевского. Большую роль в актуализации изучения этой темы сыграла монография М.М.Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского», вышедшая впервые в 1929 году, а затем, дополненная автором, неоднократно переизданная.

Бахтин не останавливается специально на теме фантастического в творчестве Достоевского, но рассматривает фантастическое как основной элемент мениппеи, которая, как он доказывает, осуществляется в творчестве писателя. И такой подход открывает широкий путь для уяснения роль фантастики, ее сюжетной и функциональной роли. Немалую ценность представляют и наблюдения за развитием фантастической темы в трудах С.В.Белова, Н.В.Бельчикова, Г.М.Фридлендерга, Н.М.Чиркова, В.Н.Захарова, С.М.Соловьева, В.Я.Кирпотина, Н.К. Савченко и других исследователей.

Подобное утверждение может показаться спорным, поскольку

2. Горький М. ППС. М. 1996-1999. Т.11. С.136.в тридцати томах /1972-1990/.

Достоевский не обижен вниманием критиков, литературоведов, солидных ученых и авторов смежных профессий. О Достоевском написано и пишется так много, что перечень одних только названий трудов может вместить не один солидный том. Создается впечатление, что о нем давно все главное сказано и ничего принципиально нового добавить нельзя. Но подобное впечатление нетрудно оспорить.

Многое в литературе о Достоевском устарело в теоретическом и методологическом отношении и в силу этого предано забвению. Имеется и немало суждений столь спорных или явно ошибочных, с которыми не может быть прекращена научная полемика. Наконец, в обширном

творческом наследии писателя имеются «белые пятна», не изученные или недостаточно исследованные аспекты. К такой мало исследованной области относится и избранная нами тема.

Объект исследования - фантастические формы, образы и мотивы, присутствующие в сочинениях Достоевского.

Предметом исследования явились рассказы Ф. М. Достоевского «Двойник», «Бобок», «Сон смешного человека», романы «Братья Карамазовы», «Идиот», «Преступление и наказание», «Бесы» и «Дневник писателя».

В творчестве Достоевского и сам принцип, и метод "фантастического реализма" исполняют сугубо служебную роль, помогают раздвинуть границы подлинно реалистического искусства, обогатить и обновить, придать должную "стереоскопичность" восприятию первой действительности. Он определял свою художественную систему как "реализм в высшем смысле" (Л.Гроссман, "Достоевский"- М.: МГ, 1962, с.515). Сама мысль о том, что действительность по содержащимся в ней смыслам, возможностям и "парадоксам" превосходит всякое писательское воображение, неоднократно декларировалась в письмах, в критических и художественных произведениях Достоевского (например, в "Идиоте", в "Бесах", в "Дневнике писателя").

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Выявление роли и функции фантастических мотивов, форм и образов в творчестве Достоевского.
2. Определение предшественников Достоевского в европейской литературе и сопоставление эстетики Гофмана и Достоевского.
3. Доказательство оригинальности Достоевского в создании фантастических форм, мотивов в сочинениях.

Теоретическая значимость. Результаты исследования углубляют представление об изучении фантастических форм, образов и мотивов в творческом наследии Ф. М. Достоевского.

Практическая значимость этой работы состоит в том, что ее итоги могут быть включены в курс лекций по истории русской литературы 2-ой половины XIX века в ряд специальных курсов по творчеству Достоевского, а также использоваться в средних учебных заведениях в соответствии с учебной программой.

Методологическая основа. Выполнить намеченное нам помогли имеющиеся работы российских и европейских историков и теоретиков литературы, а также методологическая база, основанная на трудах Президента И.А. Каримова.

Методы исследования. Работа строится на сочетании элементов контекстуального, сравнительного, художественного анализа произведений Достоевского.

Научная новизна заключается в том, что до этого большинство предшествующих исследователей почти не обращали внимание на фантастический элемент в творчестве Достоевского. А в настоящее время, когда литературоведение расширила свои границы, стало очевидно что, игнорируя фантастику, мы обедняем свои представления о художественном мастерстве этого писателя и потому предпринятое мною исследование вносит новый аспект в изучении творчества Достоевского. В этом и заключается его научная новизна.

Апробация работы. Материалы исследования были представлены в виде докладов на научных конференциях СамГУ, неоднократно обсуждались на заседаниях кафедры, а также нашли отражение в трех статьях, опубликованных в Республиканском сборнике научно - практической конференции «Мир Востока и мир Запада в филологическом, историческом и культурологическом аспектах» (Ташкент-Самарканд 2012):

1. Фантастические мотивы в творчестве реалиста Достоевского. (С 177).

В сборнике научно - теоретической конференции молодых ученых - филологов «Молодая филология Узбекистана» (Ташкент-2013):

1. Реализм «без берегов» в творчестве Достоевского. (С 42).

2. Природа художественной фантастики в суждениях Ф.М. Достоевского. (С 93).

В первой статье рассмотрена оригинальная концепция фантастики и правила фантастического в искусстве также психологическая фантастика Достоевского.

Во второй статье рассмотрена этимология понятия «фантастический» в понимании писателя и генезиса «фантастического рассказа» в его творчестве.

В третьей статье рассмотрены теоретические труды писателя, в которых можно встретить множество суждений посвященных проблеме сочетания реальности и фантастики, приоритету действительности в отношении к фантастике.

Объём и структура диссертации определяется поставленной целью и характером исследуемого материала. Диссертация состоит из введения, четырех глав и заключения. Общий объем работы 92 страниц. Список использованной литературы включает 59 наименований.

Глава первая. Эстетика Э.-Е. Т Гофмана и ее влияние на творчество Ф. М. Достоевского.

Раздел 1.1. Немецкий романтизм и русская литература.

Раздел 1.2. Влияние Гофмана на творчество Достоевского.

Глава вторая. Своеобразие поэтики Ф. М. Достоевского.

Раздел 2.1. Формы фантастики в творчестве писателя.

Раздел 2.2. Психологическая фантастика Достоевского.

Глава третья. Поэтика сновидений.

Раздел 3.1. Сновидения в русской литературе и их функции.

Раздел 3.2. Функции снов в романе Ф. Достоевского «Преступление и наказание».

Глава четвертая. Сопоставительный анализ фантастики Н.В. Гоголя и Ф.М. Достоевского.

Раздел 4.1. Теоретический аспект проблемы.

Раздел 4.2. Фантастический элемент в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя.

Раздел 4.3. Принципы «фантастического» реализма Ф.М. Достоевского.

В первой главе рассматривается эстетика Э.-Е. Т Гофмана и ее влияние на творчество Ф. М. Достоевского. Достоевский обращает специальное внимание на фантастику Гофмана, который "олицетворяет силы природы в образах: вводит в свои рассказы волшебниц, духов и даже иногда ищет свой идеал вне земного, в каком-то необыкновенном мире, принимая этот мир за высший, как будто сам верит в неперенное существование этого таинственного волшебного мира...". Соответствующие художественные эквиваленты нетрудно отыскать и в поэтической системе Достоевского.

Вторая глава посвящается своеобразию поэтики Достоевского. Выделяются различные формы фантастики. Дается определение фантастическому жанру прозы, философской фантастике, к видам фантастической образности, фантастическим снам. Также рассматривается психологическая фантастика писателя.

Третья глава посвящается поэтике сновидений и их функциям. Проведен сжатый анализ всех сновидений и видений в романе «Преступление и наказание».

Четвертая глава посвящена сопоставительному анализу фантастики Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Также выявляется теоретический аспект проблемы. Рассмотрены фантастические элементы в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя, принцип «фантастического реализма» Достоевского.

В заключение работы подведены следующие выводы. Отслеживая случаи употребления Достоевским эпитета "фантастический" в письмах, дневниках и прозе, можно обнаружить, что слово это используется в строго определенном контексте, не вполне совпадающим не только с современным словоупотреблением, но и с тем значением, которое придавали ему, например, романтики (Мельгунов, Одоевский).

Художественная структура произведений Достоевского необыкновенно сложна. Надежным ключом к ее познанию являются эстетические принципы писателя. Они вырабатывались на протяжении всего его творческого пути и

служили своеобразными ориентирами в процессе творчества. И, конечно, не могут не учитываться при конкретном анализе его произведений. Фантастике в своей эстетической концепции Достоевский уделяет первенствующее внимание, видя в ней необходимое средство раскрытия сути действительности, проникновения в глубины человеческой души.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Эстетика Э.-Е.Гофмана и ее влияние на творчество Ф.М.Достоевского

Раздел 1.1. Немецкий романтизм и русская литература

Очень сильное влияние на русских писателей оказали немецкие романтики, органично связанные с системой философских взглядов популярного в России философа Ф. Шеллинга. В свое время А.С. Пушкин в речи, произнесенной 18 января 1836 г. в Императорской Российской академии, свидетельствовал: "Германская философия, особенно в Москве, нашла много молодых, пылких, добросовестных последователей..."³ А друг А.С. Пушкина – поэт В.К. Кюхельбекер в статье "Взгляд на нынешнее состояние русской словесности" (1817 г.) утверждал, что "германский дух" весьма родствен "национальному нашему духу, столь же, как и он, независимому и свободному".⁴ Идея национальной самобытности русской культуры, проповедуемая Кюхельбекером, не помешала ему по достоинству оценить шеллингианскую философию и интернациональное значение романтического искусства.

Позиция Ф.М. Достоевского в этом русле оказывается весьма органичной, поскольку шеллингианское "любомудрие" будет воспринято славянофилами, с которыми у него окажется много точек

соприкосновения. Философский универсализм Шеллинга, конституирующий романтическое искусство Гофмана, так или иначе войдет в систему "романтического реализма" Достоевского, придав этому

3. Пушкин А.С. Собр. сочин. В 10 томах. Т.9. М. 1996. С.72.

4. Кюхельбекер В.К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л.1979. С.95.

методу тот "высший смысл", на который указывал сам писатель. Художественные принципы гофмановского творчества стимулировали именно это направление творческих поисков русского писателя. Мы имеем массу свидетельств постоянного интереса Ф.М. Достоевского к произведениям Э.-Т. Гофмана. Так, в письме к брату М.М. Достоевскому от 9 августа 1838 г. он сообщает: "Я сам читал в Петергофе по крайней мере не менее твоего. Весь Гофман русский и немецкий (то есть непереуведенный "Кот Мурр".⁵ Писателя привлекали "метафизика" пронизывавшая его художественные образы, конфликт добра и зла, обретавший фантастические формы, которые, однако, не были оторваны от логики реального мира. Фантасмагоричность реального мира, предстающая на страницах произведений Достоевского, соединяла его с художественным миром Гофмана, которого он воспринимал как единомышленника. В предисловии к публикации рассказов Эдгара По Достоевский обращает специальное внимание на фантастику Гофмана, который "олицетворяет силы природы в образах: вводит в свои рассказы волшебниц, духов и даже иногда ищет свой идеал вне земного, в каком-то необыкновенном мире, принимая этот мир за высший, как будто сам верит в неперенное существование этого таинственного волшебного мира...".⁶ Соответствующие художественные эквиваленты нетрудно отыскать и в поэтической системе Достоевского.

Следует обратить внимание на то, что ощущение зыбкости, фантасмагоричности реального мира зародилось у Достоевского в Сибири. В "Записках из Мертвого дома" он говорит о своих странных

впечатлениях от увиденного. Безобразный сон "Мертвого дома"

5. 6. Там же. С.90.

перекликается с "Дядюшкиным сном", повестью, написанной на основе семипалатинских жизненных наблюдений. Именно в этой атмосфере тяжелого сна и рождаются фантастические художественные образы Достоевского. И поэтому совершенно органично его обращение как к гофмановской поэтике, так и к его метафизике. При этом также нужно учитывать, что Достоевский, как и его предшественник Гоголь, обнаруживал метафизическую сущность вселенского зла, а не только его социально-общественную оболочку. Как и Гофман, Достоевский изображал персонифицированное злое начало в жизни. Он искал и находил адекватные формы его воплощения, которые можно определить как "фантастический реализм". Гофман, по сути, пришел к аналогичному результату, что очень наглядно проявилось в его новелле "Песочный человек".

Ю.В. Манн подметил гофманскую манеру персонификации зла в типичном для писателя персонаже Ансельме из сказки "Золотой горшок". В Ансельме проявляется странная сила, мешающая ему жить. Эта сила, замечает исследователь, "находится не вне, а внутри Ансельма. Или, точнее, этот "кто-то" действует через мысль, чувство, душевное состояние Ансельма".

В "Песочном человеке" подобная злая "субстанция" губит главного героя, "смятенного Натанаэля". Это произошло тогда, когда эта бесконечная и бесформенная сила обрела в лице Натанаэля свой "земной сосуд" и приняла его форму. В этом плане метафизический смысл события соотносится с общим пафосом некоторых принципиальных тезисов философии Шеллинга, касающихся соотношенности бесконечного и конечного. В связи с этим процитируем один важный

постулат, сформулированный им в работе "О конструкции в философии": "... Для бесконечного существенно утверждать самого себя в форме конечного". Это положение справедливо и в отношении общей концепции искусства, и в отношении специфической роли художника, воплощающего в конкретных образах универсальный смысл бытия.

На необходимость выражать в отдельных произведениях вечное и всеобъемлющее значение затронутых жизненных явлений указал русский шеллингианец Н.И. Надеждин, рассматривая жанр "философической повести". Он считал, что смысл жизни должен находиться в ней самой: и философическая повесть должна его не вносить, а указывать. В прошлом веке Вольтер и его школа покушались изображать жизнь философически. Но увлекаясь духом ложной, односторонней системы, они умышленно отрывали от великой картины лоскутки, не имеющие целости, и лукаво заставляли их лжесвидетельствовать в свою пользу.

Не таково истинное, благородное значение философической повести, угаданное в наши времена. Она представляет различные моменты жизни беспристрастно, в их глубокой, неискаженной истине, и тем дает видеть их цельный, подлинный смысл, их вечное, самостоятельное значение. Таковы повести первоклассных германских писателей, где жизнь представляется торжественным оправдание философских идей, философией в лицах. Между ними первое место принадлежит Гофману и Тику. В определенном смысле "философия в лицах" представлена Гофманом и в "Песочном человеке", образ которого сконцентрировал всеобщее "мировое зло". Устами Клары автор сформулировал закономерность воплощения зла в индивидуальном облике: Если существует темная сила, которая враждебно и предательски забрасывает в нашу душу петлю, чтобы потом захватить нас и увлечь на

опасную, губительную стезю, куда мы бы иначе никогда не вступили, – ежели существует такая сила, то она должна принять наш собственный образ, стать нашим "Я", ибо только в этом случае уверуем мы в нее и дадим ей место в нашей душе, необходимое для ее таинственной работы". Брат Клары Лотар поясняет этот феномен "воплощения" следующим образом: "Это фантом нашего собственного "Я", чье внутреннее сродство с нами и глубокое воздействие на нашу душу ввергает нас в ад или возносит на небеса. В "Песочном человеке" такого рода фантом ввергает человека в безумие и ведет к гибели. Натанаэль принял в себя и закрепил в своем лице миражный облик мирового зла, которое, персонифицируясь, обрело и лики его двойников. Гофман в этом плане смоделировал виртуальную ситуацию, нашедшую впоследствии художественное продолжение в романе Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы". Явление Черта Ивану Карамазову и есть свидетельство жизненной реализации "фантома" его собственной личности. Черт не случайно произносит фразу, которая, по сути является интродукцией к последующей фантасмагории: "Я одной с тобой философии". Но поскольку для реальных действий на земле этого слишком мало, бесовскому духу настоятельно хочется "воплотиться". И он жалуется Ивану: "Я икс в неопределенном уравнении. Я какой-то призрак жизни, который потерял все концы и начала, и даже сам позабыл, наконец, как и называть себя. Ты смеешься... нет, ты опять сердишься. Ты вечно сердишься, тебе бы все только ума, а я опять-таки повторю тебе, что я отдал бы всю эту надзвездную жизнь, все чины и почести за то только, чтобы воплотиться в душу семипудовой купчихи и богу свечки ставить".⁷ "Моя мечта это – воплотиться", – настойчиво повторяет Черт.

1.2 .Влияние Э.-Т.-А. Гофмана на творчество Ф. М. Достоевского

Иного пути для него не существует. Зло есть, прежде всего, ложь. Оно всегда выдает себя не за то, что оно есть на самом деле, оно всегда прельщает обманом. Дьявол есть лжец, не имеет своего источника жизни, не имеет своего бытия, он все крадет у Бога и извращает, карикатурит. Сила дьявола есть лживая, призрачная, обманная сила... Зло всегда носит отрицательный, негативный характер, оно истребляет жизнь и бытие, убивает само себя, в нем нет ничего положительного". Концепция Бердяева в теоретическом плане подводит итоги, к которым в результате художественных поисков пришли Гофман и Достоевский.

В "Песочном человеке" Гофман, как и позже Достоевский, представил различные модификации зла в размножившихся "двойниках" главного героя. Его индивидуальность потеряла связь с миром добра и целиком перешла в мир зла, растворившись в нем без остатка. Н.А.Бердяев, продолжая свои рассуждения, писал, что если человек не находит себе места в Божьем мире, он должен искать себе места вне Божьего мира. Но вне Бога и Божьего мира нет ничего, кроме небытия, царства призрачного и лживого. Герой Гофмана как раз сделал то, о чем позже сказал Бердяев, – он исторг себя из Божьего мира и погрузился в лживое, миражное, фантастическое пространство призрачного существования. И в нем он нашел столь же миражный и ложный идеал красоты, который предстал под пером Гофмана в фигуре бездушной заводной куклы Олимпии, "влюбившей" в себя несчастного и ослепленного злыми чарами Натанаэля: "Он трепетал от внутреннего восторга, когда думал о том, какое удивительное созвучие их душ раскрывалось с каждым днем; ибо ему чудилось, что Олимпия почерпнула суждение о его творениях, о его поэтическом даре из самой

сокровенной глубины его души, как если бы прозвучал его собственный внутренний голос".

Следует отметить, что Гофман возложил нравственную ответственность за поведение, действия, поступки человека не на некую абстрактную внеличностную силу, а на него самого. Эта мысль растворена в поэтической атмосфере новеллы. У Натанаэля был выбор между добром и злом. Но он не внял убеждениям Клары, носительнице здравого смысла и добра, и тем самым преопределил трагический исход своей жизни. Гофман подчеркнул это обстоятельство одной характерной сценой:

"Прежде он особенно хорошо умел сочинять веселые живые рассказы, которые Клара слушала с непритворным удовольствием; теперь его творения сделались мрачными, невразумительными, бесформенными, и, хоть Клара, щадя его, не говорила об этом, он все же легко угадывал, как мало они ей приятны".⁸ Обратим внимание на то, что угадывал и понимал подоплеку ее осуждения, но все же настаивал на своем. И результат такого противостояния не замедлил сказаться: "Натанаэль с разможенной головой упал на мостовую", а Клара в финале новеллы "обрела семейное счастье, какое отвечало ее веселому, жизнерадостному нраву и какое бы ей никогда не доставил смятенный Натанаэль". В своем обличении персонифицированного зла Гофман подошел к философскому порогу, за которым стоял неизбежный вопрос о путях нравственного спасения, и не в обычной светской жизни, а в сфере Царства Божия. Немецкий писатель спровоцировал такую постановку вопроса, ответ на который дала жизнь литературы в последующие эпохи. Закономерным явлением такого эпохального осмысления идеи добра и зла на

8. Гофман Э.-Т - А. Избранные сочинения. Спб.2001. С.83

религиозной основе было творчество Ф.М. Достоевского. Особенно четко упомянутая идея была воплощена в романе Достоевского "Братья Карамазовы", структурно-философской основой, которого послужили кантианские антиномии.

Недаром в сцене с Чертом Иван Карамазов с пристрастием вопрошает своего двойника: "Есть Бог или нет? – опять со свирепой настойчивостью крикнул Иван". На уклончивый ответ "нечистого" Иван нервно реагирует: "Не знаешь, а Бога видишь?" Но видит Бога, разумеется, сам Иван по воле автора, утверждавшего спасительный путь для души, стремящейся в Царство Божие. Идеальные душевные движения всегда привлекали Достоевского. Ориентацию Гофмана на "идеал" он отметил специально, сравнивая его с Э. По: "Гофман неизмеримо выше По как поэт. У Гофмана есть идеал, правда иногда неточно поставленный; но в этом идеале есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку".⁹

В поэтике Гофмана этот идеал просматривался как конечный процесс иронического "срывания масок" с жестокой, лживой и лицемерной действительности. В этом плане важнейшую роль играла "романтическая ирония", тот "смех", который затем уже на русской почве, редуцируясь под пером Н.В. Гоголя, превратился в "положительное лицо". Достоевскому такая поэтика была внутренне близка.

Трагедийность бытия преодолевалась Гофманом с помощью "смеха", который "материализовался" в различных конкретных художественных формах. Поскольку словесное искусство Гофмана – тема большого исследования, мы остановимся лишь на некоторых существенных

9. Достоевский Ф.М. Письма. Заметки. Дневники. М. 1995. С. 92

деталей, характерных для поэтической структуры "Песочного человека".

Прежде всего, следует сказать, что "смеховое начало" вводится в повествование чисто вербальным способом, с помощью ключевого слова "смех", создающего сопровождающую его атмосферу "веселья". Клара в письме к Натанаэлю призывает его противиться мрачным мыслям и предчувствиям: "Будь весел, весел!" В этой фразе уже заложен глубокий нравственный смысл, ибо известно, что "уныние Богу противно".

Далее Клара предлагает себя в качестве ангела-хранителя Натанаэля и поэтому еще раз возвращается к мотиву "веселья". Клара, олицетворяющая положительные начала реальной жизни, противопоставляет злу как метафизическому явлению своим здравым смыслом, своим неизменным хорошим настроением: "...Я, вопреки странному твоему предчувствию... все же весела и беспечальна, как и прежде". Да и сам Натанаэль предполагает заранее реакцию на свои мистические страхи: "Но едва хочу приступить к этому, как уже слышу твой смех".

Такого рода "презентации" органично перетекают в сферу авторской иронии над злом жизни и профанацией нравственных ценностей. Фантасмагорическая фигура "заводной куклы" Олимпии демонстрирует бездуховность, механицизм, обманную красоту – те "дьявольские" уловки, которые поджидают человека в действительности, в реальном мире. Срывая маску с Олимпии, Гофман обращает иронию и на трагическую фигуру Натанаэля, сломавшегося под напором настигшего его зла. "Натанаэль совсем позабыл, что на свете существует Клара, которую он когда-то любил". Он заменил идеал истинный на идеал ложный. Разоблачительная сцена драки профессора Спаланцани и Коппелиуса-Копполы за куклу Олимпию своей беспощадной иронией уничтожает не только миражный объект, но через него и жертву обмана.

Такая стилистическая аранжировка повествования переводит ситуацию в бытовую, заземленный план. И ужас Натанаэля, узнавшего в растерзанной кукле Олимпию, не смягчает и не уничтожает авторской иронии, имеющей цель обнаружить и заклеить зло в повседневно-обыденном и метафизическом облике. От этого порога можно вести начало тех модификаций зла, которые воплотил в своем творчестве Ф.М. Достоевский. Но в данном случае речь может идти не только о дискредитации социального зла и его метафизической сущности на основе общегуманистических представлений, но и о преодолении его на путях религиозного мировоззрения.

Религиозная подоплека немецкого романтизма была замечена задолго до Достоевского. Она легко обнаруживалась в шеллингианской философской идее единства мира, пронизанного высшим началом, связанным с божественной волей. Не случайно русский романтик В.К. Кюхельбекер пришел к идее Бога, читая Шеллинга в сочетании с русским поэтом Г.Р. Державиным. В дневнике, который опальный поэт вел в ссылке, 4 января 1835 года он делает запись: "Для меня из самой системы Шеллинга... совершенно становится ясною необходимость откровения, т.е. необходимость сверхъестественного пришествия, идеи о Боге, в мире человеческих мыслей, ибо ум не ведет к Богу, а что такое человек без Бога?". И далее – еще одно важное замечание на ту же тему: "Особенно для меня поразительно согласие его учения с учением святой религии христианской".

Романтическое бунтарство Гофмана против зла в различных его формах, подпитываясь шеллингианской идеей Божественного присутствия в мире, было внутренне близко Достоевскому, который, по сути, объективно продолжил и творчески развил сформулированные Кюхельбекером тезисы. Конфликт добра и зла и у Гофмана и у

Достоевского отражал христианскую идею противостояния Христа и Антихриста. Для Достоевского Христос был неоспоримым залогом спасения всего грешного человечества. С этой позиции он и дискредитировал мирское зло, впрочем тоже "воплощенное", как это можно видеть, например, в карамазовском Черте. При этом Достоевский был убежден, как и подобает христианину, что в ситуации свободного выбора, дарованного человеку Богом, победа над дьяволом неизбежна. Посрамлению его писатель посвятил множество страниц своих произведений. Наглядно, в притчевой форме, оно выразилось в эпиграфе к роману "Бесы": "...И вышли жители смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме, и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся / Евангелие от Луки. Глава VIII, 32–36/.

Таким образом прорисовывается своеобразная онтологическая перспектива – от одержимого "бесами" гофмановского Натанаэля к героям Достоевского. Так соединились в одном эстетическом пространстве немецкий романтик Э.-Т. Гофман и русский "фантастический реалист" Ф.М. Достоевский.

Вопрос о возможности достижения полного, всеобъемлющего счастья всего человечества поднимает Достоевский в фантастико-утопическом "Сне смешного человека". Своеобразие фантастической формы в "Сне смешного человека" позволяет определить этот рассказ в отличие от утопии классического типа как философско-утопический: писатель ищет в данном случае решение одного из центральных вопросов своего творчества - о смысле и цели человеческого существования. Необычная "космическая" фантастика рассказа, описание чудесного, фантасмагорического перелета "смешного человека", совершившегося

якобы после его смерти, на какую-то отдаленную планету, в точности похожую на нашу, изображение первозданного, райского, ничем не омраченного счастья человечества на этой планете, навсегда запавшее в душу героя, - все эти фантастические картины должны не только дать наглядный, убедительный и неопровержимый ответ на мучительные сомнения и поиски героя, но и обобщить этот ответ до степени последней, абсолютной и универсальной истины, взятой в масштабе мироздания, приложимой ко всей вселенной, истины, утверждающей, что единственная цель жизни как одного человека, так и всех вообще наделенных душой и сердцем существ может заключаться только в деятельном стремлении к "новой, великой, обновленной, сильной жизни", к приближению "золотого века" на земле.

В литературоведении отмечено типологическое родство фантастического рассказа Достоевского с философской повестью Вольтера, в частности функциональная близость фантастической формы, рассчитанной на образную аргументацию отвлеченных философских идей; выявлены и воспринятые Достоевским идеи и положения, связывающие "Сон смешного человека" с литературной традицией жанра утопии .

Одновременно в рассказе присутствует и романтическая линия фантастической образности, которая, как может показаться, не так строго увязана с его философско-утопической проблематикой. Ощущения, испытываемые героем в момент его мнимой смерти и после нее - во время похорон, в самой могиле, а затем во время "космического" полета героя, взятого из могилы каким-то темным и неизвестным существом, напоминают фантастические описания длящихся еще некоторое время после смерти призрачных мерцаний человеческого сознания, а также описания загробной жизни витающих в пространстве

душ в мистико-романтических новеллах Эдгара По.

Очевидно, обратившись к подобного рода фантастической ситуации и желая сделать ее как можно более психологически достоверной, реалист Достоевский сознательно учитывает уроки творчества По, умевшего, как отмечал Достоевский в своем предисловии к переводам его рассказов, напечатанным в журнале "Время", с помощью "силы подробностей" и "способности воображения" добиться правдоподобия небывалого, невозможного и неестественного. В то же время слишком вещественный, порою даже чувственный характер неестественного и невозможного, придававший фантастике Э.По мистический оттенок, отталкивал Достоевского, заставляя предпочитать слишком "материальной", "американской" фантастике По более идеальную и сохраняющую большую дистанцию от действительности фантастику Гофмана. В рассказе Достоевского полностью отсутствует мистический колорит, присущий По: ведь все произошедшее со "смешным человеком" за гробом в сущности совершается всего лишь во сне, причем особенности видения и чередования образов и впечатлений действительности, характерные для сновидений, переданы писателем глубоко и верно.

Фантастические явления длящейся некоторое время и после смерти инерции человеческого сознания изображены Достоевским и в другом рассказе из "Дневника писателя" за 1873 год "Бобок". Здесь фантастическая ситуация и образы порождены уже не сном, а галлюцинациями пропойцы-фельетониста, обличителя современных нравов. Если в "Сне" функции фантастики положительны и все случившееся с героем после его мнимой смерти помогает ему обрести идеал, найти смысл и цель жизни в служении этому идеалу, то гротескная фантастика в рассказе "Бобок" служит целям сатирического

разоблачения последней степени духовного растреления "высшего" столичного общества.

По характеру воссоздания фантастической ситуации и поведения персонажей, которые, не считаясь с очевидной невероятностью обстоятельств, полностью игнорируя поначалу необычность своего положения, продолжают жить мелочными, ограниченными интересами и представлениями только что оставленного ими "общества", по мастерству социальной типизации и причудливому смешению невозможного, фантастического с ординарным, сверхобычным - этот рассказ Достоевского должен быть отнесен к отечественной традиции сатирической фантастики, заложенной в русской литературе "Петербургскими повестями" Гоголя.

Таким образом, если общий интерес к фантастике был, очевидно, связан с философско-этическими поисками Достоевского, то обратившись к фантастической форме в своем творчестве, писатель использовал ее своеобразные преимущества гораздо полнее и всесторонней, в плане продолжения лучших традиций фантастики отечественной и зарубежной.

Такого рода "презентации" органично перетекают в сферу авторской иронии над злом жизни и профанацией нравственных ценностей. Фантасмагорическая фигура "заводной куклы" Олимпии демонстрирует бездуховность, механицизм, обманную красоту – те "дьявольские" уловки, которые поджидают человека в действительности, в реальном мире. Срывая маску с Олимпии, Гофман обращает иронию и на трагическую фигуру Натанаэля, сломавшегося под напором настигшего его зла. "Натанаэль совсем позабыл, что на свете существует Клара, которую он когда-то любил". Он заменил идеал истинный на идеал ложный. Разоблачительная сцена драки профессора Спаланцани и

Коппелиуса-Копполы за куклу Олимпию своей беспощадной иронией уничтожает не только миражный объект, но через него и жертву обмана.

Вопрос о возможности достижения полного, всеобъемлющего счастья всего человечества поднимает Достоевский в фантастико-утопическом "Сне смешного человека". Своеобразие фантастической формы в "Сне смешного человека" позволяет определить этот рассказ в отличие от утопии классического типа как философско-утопический: писатель ищет в данном случае решение одного из центральных вопросов своего творчества - о смысле и цели человеческого существования.

Необычная "космическая" фантастика рассказа, описание чудесного, фантасмагорического перелета "смешного человека", совершившегося якобы после его смерти, на какую-то отдаленную планету, в точности похожую на нашу, изображение первозданного, райского, ничем не омраченного счастья человечества на этой планете, навсегда запавшее в душу героя, - все эти фантастические картины должны не только дать наглядный, убедительный и неопровержимый ответ на мучительные сомнения и поиски героя, но и обобщить этот ответ до степени последней, абсолютной и универсальной истины, взятой в масштабе мироздания, приложимой ко всей вселенной, истины, утверждающей, что единственная цель жизни как одного человека, так и всех вообще наделенных душой и сердцем существ может заключаться только в деятельном стремлении к "новой, великой, обновленной, сильной жизни", к приближению "золотого века" на земле.

Очевидно, обратившись к подобного рода фантастической ситуации и желая сделать ее как можно более психологически достоверной, реалист Достоевский сознательно учитывает уроки творчества По, умевшего, как отмечал Достоевский в своем предисловии

к переводам его рассказов, напечатанным в журнале "Время", с помощью "силы подробностей" и "способности воображения" добиться правдоподобия небывалого, невозможного и неестественного. В то же время слишком вещественный, порою даже чувственный характер неестественного и невозможного, придававший фантастике Э.По мистический оттенок, отталкивал Достоевского, заставляя предпочитать слишком "материальной", "американской" фантастике По более идеальную и сохраняющую большую дистанцию от действительности фантастику Гофмана. В рассказе Достоевского полностью отсутствует мистический колорит, присущий По: ведь все произошедшее со "смешным человеком" за гробом в сущности совершается всего лишь во сне, причем особенности видения и чередования образов и впечатлений действительности, характерные для сновидений, переданы писателем глубоко и верно.

Фантастические явления длящейся некоторое время и после смерти инерции человеческого сознания изображены Достоевским и в другом рассказе из "Дневника писателя" за 1873 год "Бобок". Здесь фантастическая ситуация и образы порождены уже не сном, а галлюцинациями пропойцы-фельетониста, обличителя современных нравов. Если в "Сне" функции фантастики положительны и все случившееся с героем после его мнимой смерти помогает ему обрести идеал, найти смысл и цель жизни в служении этому идеалу, то гротескная фантастика в рассказе "Бобок" служит целям сатирического разоблачения последней степени духовного растреления "высшего" столичного общества.

По характеру воссоздания фантастической ситуации и поведения персонажей, которые, не считаясь с очевидной невероятностью обстоятельств, полностью игнорируя поначалу необычность своего

положения, продолжают жить мелочными, ограниченными интересами и представлениями только что оставленного ими "общества", по мастерству социальной типизации и причудливому смешению невозможного, фантастического с ординарным, сверхобычным - этот рассказ Достоевского должен быть отнесен к отечественной традиции сатирической фантастики, заложенной в русской литературе "Петербургскими повестями" Гоголя.

Вывод. Таким образом, если общий интерес к фантастике был, очевидно, связан с философско-этическими поисками Достоевского, то обратившись к фантастической форме в своем творчестве, писатель использовал ее своеобразные преимущества гораздо полнее и всесторонней, в плане продолжения лучших традиций фантастики отечественной и зарубежной.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Своеобразие поэтики Ф.М.Достоевского

Раздел 2.1. Формы фантастики в творчестве писателя

Творческий путь Ф. М. Достоевского являл собой новый этап в развитии художественной литературы. С первых шагов своего участия в литературном процессе молодой автор, не подчиняясь

главенствующему литературному течению, отстаивал свое видение действительности, свое понимание путей создания произведений, принадлежащих к подлинному искусству. При этом он опирался на те художественные традиции, которые вполне согласовывались с его собственными эстетическими принципами.

В годы, когда «натуральная школа» активно утверждала строгие основы поэтики «факта», изгоняя романтику, борясь с «пушкинским направлением» и «чистым искусством», а порой дискредитируя и самого Пушкина /статьи Писарева/, Достоевский бестрепетно отстаивал принципы творчества, утвержденные художественной практикой Пушкина и Гоголя, выдающимися корифеями западной литературы /В.Гюго, О.Бальзак, Ж.Санд, Э.По и др./.

На этом пути Достоевскому довелось вынести ожесточенные нападки критики, конфликтные отношения с издателями, редакторами и цензурой, но ничто не могло заставить писателя отклониться от избранного пути в искусстве. Достоевский был писателем-профессионалом. Всего себя он отдавал художественному творчеству, видя в нем свое основное призвание и назначение. Важнейшей особенностью его писательской деятельности явилось органическое сочетание теории и художественной практики.

Можно даже сказать, что теоретические принципы, выработанные Достоевским, и его художественные творения находились в неизменном согласии.

«Эстетические взгляды Достоевского отличались глубиной и оригинальностью. И они могут служить верным ключом к пониманию сути его творчества, особенно в наиболее концептуально сложных творениях. На протяжении всего своего пути писателя, Достоевский ревностно отстаивал установки реализма, необходимость верности самой жизненной действительности. Но при этом саму действительность он понимал

и объяснял не как внешне достоверную реальность, а как невероятно сложный феномен, достигающий нередко степени фантастичности, то есть, невероятности в привычном человеческом понимании. Из этого видно, что фантастика в научном и художественном мышлении Достоевского была неотделима от действительности и, следовательно, реализма, ее отражающего». ¹⁰

Этому принципу Достоевский оставался верен на протяжении всего своего творческого пути. Этот принцип и является смысловым ядром современной прогрессивной эстетики. Такое понимание реализма Достоевским реабилитировало продуктивные художественные приемы романтизма, открывало путь к использованию в художественном творчестве многообразных средств изображения, выработанных художественным сознанием человечества на разных этапах своего развития.

Достоевский на деле утверждал право художника-реалиста создавать произведения фантастических жанров. Им самим созданы фантастические произведения — повести «Двойник», «Крокодил», рассказы «Бобок», «Сон смешного человека», «Влас», «Мальчик у Христа на елке». Их высокие

10. Лихачев Д.С. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1998. С.85.

эстетические достоинства доказывают плодотворность этих художественных опытов. Столь же активно Достоевский использует фантастические образы и мотивы в своих строго реалистических произведениях, романах-трагедиях. И это предпринималось не как причуда или каприз художника, а с далеко идущей целью — создание второго сюжетного плана содержания, взаимодействующего с первым, основным. Подобная усложненная структура произведения и определила принципиально новое качество прозы писателя, именуемой им как «реализм в высшем смысле».

Столь серьезно обоснованный подход к художественной образности позволяет осознавать фантастическое как закономерную и равноправную

категорию эстетики. Формы фантастического в творчестве Достоевского разнообразны. В качестве главных необходимо указать следующие:

А. Фантастический жанр прозы. К нему принадлежат созданные писателем повесть «Двойник» и ряд рассказов. Жанровая природа этих произведений контаминационная. Она включает в себя существенные элементы традиционного реализма. Это вид фантастики в творчестве писателя не явился особенно продуктивным. Объяснение этому можно увидеть в излишне резком неприятии критикой этих произведений, с чем автор не мог не считаться.

Б. Фантастические сны занимают особенно большое место в поэтике Достоевского. Таковы четыре сна Раскольникова, сны Свидригайлова, Ставрогина, Версилова, «Сон смешного человека» и другие. Как правило, фантастические сны являются вторым планом основного содержания и находятся с ним в сложном сюжетном взаимодействии, поясняя или усиливая его. Подобного рода фантастика может быть определена как психологическая по своей содержательной функции.

В. К философской фантастике может быть отнесена поэма, сочиненная Иваном Карамазовым, «Великий инквизитор», раскрывающая одну из важнейших составляющих проблематики романа «Братья Карамазовы».

Г. К видам фантастической образности могут быть также отнесены кошмары, бред некоторых персонажей, евангельские и легендарные сюжеты и эпизоды.

Творческий метод Достоевского, в составе которого фантастике принадлежит немаловажная роль, обусловил создание выдающихся произведений, которые открыли новые пути и средства художественного познания мира. Важнейшими художественными открытиями Достоевского воспользовались художники слова не только его эпохи, но и последующих поколений. Несомненное влияние Достоевский оказал на художников слова «серебряного века», охотно использующих фантастику в своем творчестве, — А. Белого, Ф. Сологуба, А. Блока, раннего В. Маяковского, О.

Мандельштама, Л. Андреева, а в более позднюю эпоху — на Л. Леонова, М. Пришвина, М. Булгакова, А. Платонова, В. Набокова, А. Солженицина.

Значительное влияние оказало творчество Достоевского на европейских и американских писателей. Тут могут быть названы такие имена, как Т. Манн, Р. Роллан, Т. Драйзер, У. Фолкнер, А. Камю и многие другие. «Основная причина, которая порождает неизменный, и даже растущий интерес к Достоевскому людей XXI века, — пишет Г. М. Фриндленедер, — та огромная внутренняя напряженность, которая свойственна всей общественной, духовной и нравственной жизни нашего века».

Некоторые литераторы склонны видеть в Достоевском предшественника экзистенциализма, литературного течения, возникшего в Западной Европе в первой половине XX века /А.Камю, Ж.П.Сартр, Г.Марсель и др./. А.А.Долинин /США/ в статье «Набоков, Достоевский и Достоевщина» пишет: «С легкой руки Сартра и Камю Достоевский получил статус отца экзистенциализма». Все это указывает на то, как глубоко проникают идеи и принципы поэтики Достоевского в художественное сознание деятелей культуры XXI веков.

Говоря о «фантастическом реализме» Достоевского, необходимо иметь в виду, что факты, им изображаемые, даже находясь на грани реального, никогда не переходят за эту грань, всегда остаются в пределах возможного. Писатель был озабочен тем, чтобы всякий раз с абсолютной точностью, реалистически мотивировать «фантастику». Высыпая в «Русский вестник» главу «Черт. Кошмар Ивана Федоровича», Достоевский писал Н. А. Любимову: «Долгом считаю, однако, Вас уведомить, что я давно уже справлялся с мнением докторов (и не одного). Они утверждают, что не только подобные кошмары, но и галюсициации перед «белой горячкой» возможны. Мой герой, конечно, видит и галюсициации, но смешивает их с своими кошмарами».¹¹

В письме к врачу А. Ф. Влагодправову, подтвердившему абсолютную верность картины психического заболевания Ивана, Достоевский сообщал:

«За ту главу Карамазовых (о галлюцинации), которую Вы, врач, так довольны, меня пробовали уже было обозвать ретроградом и изувером, дописавшимся «до чертиков». Они наивно воображают, что все так и воскликнут: «Как? Достоевский про черта стал писать? Ах, какой он пошляк, ах как он неразвит!» Но кажется им не удалось! Вас, особенно как врача, благодарю за сообщение Ваше о верности изображенной мною психической болезни этого человека. Мнение эксперта меня поддержит, и согласитесь, что другой этот человек (Ив. Карамазов), при данных обстоятельствах, никакой иной галлюцинации не мог видеть, кроме этой. Я эту главу хочу впоследствии, в будущем «Дневнике», разъяснить сам критически».¹²

11- 12. Достоевский Ф.М. Там же. С. 127, 135.

Достоевский утверждал: «Фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему» (П. IV, 178). Образцом подлинного искусства, где фантастика соединяется с жизнью органично и нерасторжимо, Достоевский считал «Пиковую даму»: «Пушкин, давший нам, почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германи действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов <...> Вот это искусство!» (там же); ср. «Ш. Повесть «Пиковая дама» — верх художественного совершенства».

Очень интересные разграничения между разными видами фантастики провел Достоевский еще во вступительной статье к «Трем рассказам Эдгара По», напечатанном в январской книжке «Времени» 1861 г. Сопоставляя По и Гофмана, он отмечает «внешний», «материальный» характер фантастики первого и высокий смысл явно неправдоподобной

фантастики второго. Хотя Достоевскому импонирует реалистическая мотивировка необычайных сюжетов По, их неодолимость его разочаровывает. Из двух названных писателей Достоевский отдает свои симпатии Гофману, но характерно: более всего — тем его произведениям, в которых есть «красота действительности», «сила действительная». Сам Достоевский в самых фантастических своих сценах всегда остается на почве действительности. Выражаясь языком современным, Достоевский настойчиво предпочитает изображение жизни в формах самой жизни, каких бы конкретных тем это ни касалось.

Как мы уже упоминали, в записной тетради 1876 г. находится краткий конспект очерка истории мировой литературы от античности до современности. Основным критерий для периодизации Достоевского — нравственное состояние общества в разные исторические эпохи. «Древняя трагедия — богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон-Кихота. Красота Дездемоны только принесена в жертву. Жертва жизни у Гете.

Шекспир наших времен тоже вносил бы отчаяние. Но во времена Шекспира была еще крепка вера. Теперь же все действительно хотят счастья. Надо всем науки. Но наука еще захватила так мало людей. Общество не хочет бога, потому что бог противоречит науке.— Ну, вот, и от литературы требуют плюсового последнего слова — счастья. Требуют изображения тех людей, которые счастливы и довольны, воистину без бога и во имя науки и прекрасны,— и тех условий, при которых все это может быть...». Итак, Шекспир и Сервантес, особенно дороги Достоевскому, поскольку сохраняли высокий идеал в отличие от современной литературы отчаяния.

Достоевский понимает закономерность появления такой литературы. В этой связи на других страницах он упоминает и своих героев, «придавленных камнем», как инженер в «Бесах» (т. е. Кириллов). Понимая, что наука уничтожает веру в бога, Достоевский признает естественность этого процесса, но, как всегда, восстает против попыток объяснить человека одной наукой. «Человек шире своей науки». Современную литературу,

доверившуюся разуму и пропагандирующую социальное переустройство мира как основу человеческого счастья, Достоевский упрекает в ограниченности. Это — так называемая литература дела: «Дело, Писаревы, хотели поскорее решить, но не удалось». Не удалось не только у них, но и у талантливых утопистов Запада.

В противовес Достоевский выдвигает другой идеал - литературу красоты: «Прекрасное в идеале недостижимо по чрезвычайной силе и глубине вопроса. Оставайтесь правдивыми. Идеал дал Христос, Литература красоты одна лишь спасет». В исторической перспективе развитие мировой литературы, по убеждению Достоевского, делится на несколько основных направлений: «литература богослужения», «литература чаяния», «литература дела» и «литература красоты». Хронологически некоторые из этих направлений могут совпадать, например, «литература отчаяния» и «литература дела».

По-видимому, уже с начала 60-х годов Достоевский считал своим призванием, воссоздав подлинно трагическую картину действительности, противопоставить настроению отчаяния идеал красоты. Идеал этот осознавался Достоевским как следование заветам Христа, и по собственному объяснению писателя он был, прежде всего, олицетворением высшей нравственности, гармонической личности.

2.2. ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ФАНТАСТИКА Ф. ДОСТОЕВСКОГО

Проблема реализма Достоевского неразрывно связана с проблемой психологизма. Он записал в записной книжке: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой». Такое изображение глубин в наше время нередко называют «фантастическим реализмом» Достоевского. Термин, видимо, имеет право на существование. Дело не в изображении сновидений, не в гиперболизме страстей, а в своеобразии психологизма Достоевского. Еще прижизненная критика часто упрекала его в неправдоподобии характеров. В главе VIII уже говорилось о принципе двойной объяснимости сюжета

у Достоевского. Вторым аргументом в пользу понятия «фантастический реализм» является психологическая фантастика великого писателя.

Заметим попутно, реалистический метод в литературе не отвергает фантастики. Примером психологической фантастики Достоевского может служить князь Мышкин. Роман «Идиот» подвергался особым нападкам как произведение нереалистическое, даже «сказка». В самом деле, хриstopодобный человек на улице современного города — это исключение. В дразнящей двойственности образа князя Мышкина заключен сильный фантастический элемент. Фантастичны ясновидение князя Мышкина, его неотразимое воздействие на окружающих и даже мотивы его поступков: жалость он ставит выше любви, ради женщины несчастной и оскорбленной он фактически разрывает с любимой девушкой (Аглаей), а к убийце Рогожину относится как к брату. Неудивительно, что критика квалифицировала князя Мышкина как выдумку: «таких не бывает». Но со временем искусство стало все чаще обращаться к этому прекрасному образу: Драйзер считал «Идиот» лучшим романом Достоевского.

Фантастическое предвосхищение нового человека, реальная потребность в котором уже существует, включает в себе глубочайшее «свидетельство о мире». Так и Сервантес фантастическим образом Дон Кихота лучше передал эпоху, чем своими нравоописательными новеллами. Выражение социально-философской тенденции эпохи — это такая же почетная задача реализма, как изображение наличного бытия. Вспомним суждение Л. Н. Толстого о тургеневских героинях: «Может быть, таковых, как он написал, и не было, но когда он написал их, они появились».¹³

Достоевский, возражая критикам, пытался обосновать свое понимание князя Мышкина в терминах критического реализма: «Неужели фантастический мой «Идиот» не есть действительность, да еще самая обыкновенная! Да именно теперь-то и должны быть такие характеры в наших оторванных от земли слоях общества — слоях, которые в действительности становятся фантастическими»¹⁴. Подчеркнем: «должны быть такие

характеры» — значит, Достоевский отправлялся не от реально данного, а от должного. Но это должное вырастает не из абстрактных моральных норм и евангельских заповедей, а из новой действительности: недаром князь

13. Толстой Л.Н. Статьи о литературе. М.1987. С.148.

Мышкин дорог и понятен не только верующим, но и атеистам или довольно равнодушным к Христу японским читателям. Недаром «должны быть» соседствует словом «теперь» и с попыткой социологического объяснения.

Фантазия писателя выростала из действительности, в которой содержатся тенденции развития человеческой нравственности. Психологизм Достоевского основан на предугадывании этих тенденций и их результатов: в этом его сила, и его слабость. Конечно, мы не признаем Ставрогина и Верховенского типами революционеров, но в истории партии эсеров была подобная пара убийц: ЕвноАзеф и Борис Савинков. Эти примеры можно умножить: психологическая фантастика Достоевского в XX веке обернулась действительностью, хотя и не в тех реальных формах, которые рисовал Достоевский. Эта колоссальная психологическая прозорливость при сильной социальной аберрации предсказаний не раз отмечалась критикой XX века.

Но каковы же характерные черты психологизма Достоевского? Прежде всего отметим принципиальное отличие его метода от психологизма Стендаля, Теккерея, Флобера, Толстого. Так, для психологизма Толстого главное — изображение «подробностей чувства», текучесть характеров, микроанатомия самого процесса развития и метаморфоз личности. Процесс развития интересовал Толстого больше конечных результатов.

Известно, как не любил толстовской «диалектики души» Тургенев. Его критицизм увял после огромного успеха *Войны и мира*», а затем и *«Анны Карениной»*. Психологизм Тургенева был совсем иным; однако и он, как Толстой, предполагал и изображал социальную детерминированность психики, ее развитие, нравственный рост и т. д.

Достоевский не прослеживал развития личности, отказался от воссоздания постепенности, количественных накоплений и переходов, плавной эволюции характеров. В истории души он выделяет только кризисы; и катастрофы. М. М. Бахтин утверждал, что в мире Достоевского нет генетических и каузальных категорий, не показана причинно-следственная связь явлений. Это неточно: наполеоновская идея Раскольникова порождена эпохой разъединения, эстетизацией жизни, одиночеством мыслителя; «свидригайловщина» — результат разложения барства; генезис Ставрогина имплицитно выражен в «Бесах», его моральный эстетизм возник из столкновения «шиллеровщины», внушенной ему с детства Степаном Трофимовичем, с великосветским цинизмом; генезис Ивана в «Братьях Карамазовых» даже подчеркнут его внешним сходством с отцом. «Нигилисты, дети помещиков» — записано в черновиках к «Бесам». Главная генетическая категория в мире Достоевского — это *социально-психологическая наследственность*.

Герои Достоевского ищут свободы, жаждут ее, но в своем «творчестве жизни» не вполне свободны. Идея (доминанта характера) не рождается из ничего: мир идеологических конфликтов, по мнению Достоевского, правдиво отражает высшую (идеальную) правду бытия. При таком сильном расширении поля детерминации, когда вся история человеческой культуры участвует в «сотворении» личности и ее идеи, более конкретные и более исторически локальные причины представляются Достоевскому второстепенными.

Таким образом, в его детерминациях выпадают опосредующие звенья, исчезает подлинно историческая детерминированность актуального культурно-психологического момента, что и приводит к мифологизации личности героя-идеолога. Корни его детерминированности скрыты в мифо-идеологическом плане сюжета. Грубо говоря, Иван Карамазов восстает против бога не потому, что это типичная в русской истории XIX века ситуация мыслящего деклассированного интеллигента, а потому что Иван

предстает новым выражением вечной психологической модели Богоборца (титан Прометей, Каин и многие другие). Между прочим, ведь это действительно вечная модель; только Достоевскому «некогда» исторически мотивировать ее.

Таким образом, и генетические, и каузальные категорий существуют в мире Достоевского, но они скрыты, подразумеваются или мифологизированы; историзм явления заменяется его «вечностью», которая мистифицированно передает большую историческую повторяемость, реально историческую «константность» этого явления.

Правда, нельзя не отметить, что причинность Достоевского никогда не выявляется полностью. Но как, же может быть иначе, если первопричина, смысл и цель бытия сами являются «проклятыми проблемами», над которыми бьется писатель?

Конфликт в его произведениях строится как самопознание героя. Раскольников хочет знать, является ли он великим человеком. Его преступление — это проверочный эксперимент, который, однако, позволителен только «великим людям». Рассуждение, казалось бы, образует порочный круг, вроде такого: «если я Наполеон (и только в этом случае), то мне *можно* убивать старух; чтобы проверить, Наполеон ли я, я *должен* убить старуху; ты должен, стало быть, можешь» (просим прощения за афоризм Канта, добавленный к рассуждениям, придуманным нами вместо Раскольникова). Идя убивать, Раскольников в сущности уже допускает то, что требуется доказать. Элементарная логическая ошибка предвосхищения основания. Достоевский изображает алогизм как характерную черту «теоретического поведения». Действительно, теория вне практики часто впадает в различные нарушения логического процесса.

В другом смысле алогично непредвидимое поведение героев, когда оно выражает борьбу разума с подсознанием. По Достоевскому, чисто рациональное поведение невозможно. Если мыслить человека как существо чисто рациональное (что с точки зрения сегодняшней науки несостоятельно),

то герои Достоевского ведут себя как безумцы. Их поведение на взгляд со стороны бессмысленно. Но Достоевский просит не смотреть со стороны. Внешнее «безумие» героев обычно маскирует логику борьбы их разума с подсознанием, эстетических побуждений с этическими и т. д.

Метафизическое противопоставление извечных начал добра и зла в душе человека связывает Достоевского с традициями романтического психологизма. Писатель романтизирует подсознание, изображая его в духе особой таинственности, вносит мистический оттенок в его изображение, вписывает угадывание героями чужих поступков и мыслей, объяснения без слов — одним только взглядом, предчувствия, прозрения и «ложные узнавания» — вполне реальный психологический феномен, принимающий у Достоевского мистический оттенок. Так, Настасья Филипповна при первом знакомстве заявляет, что где-то уже видела князя Мышкина. Это реалистически допустимо, поскольку князь Мышкин даже внешне отвечает традиционно сложившемуся образу Христа (худощавая фигура, небольшая бородка, тихий и пристальный взгляд); она его «видела» на иконах.

Романтическая традиция сказывается и в изображении *болезни* у Достоевского. Сам он научно изучал эпилепсию. В своих романах он изображает эпилептиков людьми необыкновенными, с обостренной восприимчивостью; эпилепсия (в образах Нелли, князя Мышкина, Кириллова) романтизируется как источник необыкновенных переживаний. Но в образе Смердякова дана более точная картина болезни и очень верно воссоздан типичный (в медицинском смысле) характер эпилептика.

Романтические опиофаги и «высокие безумцы» также повлияли на психологическую фантастику Достоевского. Собственно, еще древние считали, что боги глаголют устами безумцев, и искали подсказку судьбы в бреде одурманенной пифии. Романтизация психической ущербности у Достоевского, объяснение из нее сверхъестественной интуиции Нелли, князя Мышкина, Кириллова восходит к очень давним фольклорно-мифологическим и литературным традициям, включающим и русский

сказочный фольклор, и легенды о юродивых, и пушкинского Николку из «Бориса Годунова».

Но психологическую фантастику Достоевского нельзя просто выводить из традиции, из прошлого. Необычайная чуткость к актуальной действительности — вот в чем суть его прозорливости. И эта прозорливость — не просто божий дар, а результат огромного интереса к будущему, пророческой установки Достоевского и его гуманизма вообще. Ведь лучше всего мы познаем то, что долго любим. Старец Зосима в «Братьях Карамазовых» говорит: «Ты же для целого работаешь, для грядущего делаешь». Эту мысль тонко спародировал Горький в речах утешителя Луки из пьесы «На дне». Но вот как та же мысль звучит у Достоевского в записях для себя: «Человек есть целое лишь в будущем, и вовсе не исчерпывается весь настоящим».

Эта мысль прямо перекликается с утверждением И. И. Мечникова о том, что вид *Homo sapiens* далеко еще не определился полностью и не стабилизировался в своей эволюции: идея эта дышит надеждой. «Гибкость и слабость выражают свежесть бытия,— сказал ЛаоЦзе. — То, что затвердело, не победит». Достоевский верил в будущее развитие вида «человек». В этой перспективе и строится его психологическая фантастика. Он продолжает, экстраполирует в будущее некоторые важнейшие психологические и идеологические линии развития, усмотренные им в XIX веке; точнее говоря, он олицетворяет тенденции развития в характерах идеологов и рисует возможное как ставшее. Этот метод нахождения «нового человека» выразился в словах Мити Карамазова: «Я в себе последние два месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек!

Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром!».¹⁴

«Воскрес во мне новый человек» — это потрясающе. *Будущее* когда-то в *прошлом* умерло, а в *настоящий* момент *воскресло*. Горячность Митиной

речи вольно или невольно раскрывает секрет «вечности». Это опять-таки статическая концепция времени. Поскольку будущее уже сопричастно в настоящем, его можно угадать. Теоретической основой профетизма Достоевского является убеждение в единстве всех времен.

Его психологическая фантастика принесла ошеломляющие результаты: определенные социально-психологические типы идеологии и деятелей последующей эпохи предсказаны романами Достоевского. Выше уже приводились некоторые реально-исторические параллели к князю Мышкину: высший героизм самоотречения проявила мать Мария; Ставрогин и Верховенский воплотились в такой паре кровавых друзей-убийц, как Азеф и Савинков; Кириллов предвосхитил тип философа-экзистенциалиста еще точнее, чем подпольный человек; Фома Опискин и Смердяков как бы слились в фигуру доктора Геббельса. Наконец, чудовищное самообожествление Великого Инквизитора и его презрение к людям, которых он пытается пасти, как стадо (о, разумеется, для их же блага!) — разве это не происходило на наших глазах? Разве не его лунный лик посылал благосклонную улыбку восторженно ревушим толпам с высокой трибуны на пекинской площади Тяньаньмынь? Разве Мао — не Великий Инквизитор? Да и не он один.

Психологическая фантастика Достоевского осуществляется и в другом смысле. В результате самонаблюдения, изучения медицинской литературы, обобщения традиций романтического психологизма писатель достиг огромного мастерства в изображении разного рода душевных

14. Мечников И.И. В изменяющемся мире. Тверь. 2002. С.169

аномалий и неврозов. Он изображал их так часто потому, что считал свою эпоху кризисной, неестественной, больной (прежде всего этически, а затем уже психологически). В больном мире преобладают больные люди. Современникам Достоевского, комфортабельно устроившимся русским либералам и чопорным викторианским джентельменам, психологическая

фантастика Достоевского представлялась бредовым преувеличением. В XX веке угрожающий рост нервных и психических заболеваний, подъем шизофрении, разгул неврастении и истерии сделали романский мир Достоевского гораздо более реальным: гиперболизм и причудливость в изображении психики городского человека начинает выглядеть еще одним предсказанием, которое весьма полно осуществилось в «этом безумном, безумном, безумном мире».

В конечном счете причинами душевных болезней Достоевский считает *муки больной совести*. Он открыл этические истоки неврозов и фобий, предвосхитив современную психологию.

Психологизм Достоевского можно назвать «психологизмом крайних случаев»: в его произведениях в изобилии рассеяны сцены обмороков, припадков, истерии, ярости, надрыва, отчаяния, горячки, бреда, невроза и даже раздвоения сознания. Однако все эти сильные средства нужны Достоевскому не сами по себе, и возмущения критиков по этому поводу наивны. Писатель изображал трагедию человеческой души, терзаемой горем или угрызением совести: прямым следствием этих терзаний является болезнь. Ведь Шекспира, воссоздавшего безумие Лира или Офелии, снохождение леди Макбет и т. п., Пушкина, описавшего видения и безумие Германа или Евгения в «Медном всаднике», никто не упрекает в пристрастии к болезни. «Психологизм крайних случаев» воплощает трагичность идей. «Больная совесть наша», — так однажды Достоевского назвал Горький.

Горький же сообщает любопытный отзыв Толстого на эту тему: «Главное, что плохо, это то, что князь Мышкин — эпилептик. Будь он здоров, — его сердечная наивность, его чистота очень трогали бы нас. Но для того, чтобы написать его здоровым, у Достоевского не хватило храбрости. Да и не любил он здоровых людей».

Думается, Толстой был не прав, подходя к Достоевскому с критериями своей духовной силы и своего эпического искусства. Достоевский, как и Толстой, но в иных формах, протестовал против мирового зла, изображая

его жертвы больными или морально измученными людьми. Можно ли осуждать метод Достоевского за преобладание трагического элемента? Для некоторых наших ученых характерно стремление опереться на толстовскую критику Достоевского. При этом «принято забывать» все, что гениальный автор «Анны Карениной» говорил о Шекспире, Вагнере или пьесах Чехова (последнего он просил *не писать пьес*, поскольку Чехов пишет их «еще хуже Шекспира»). Никто не думает опираться на Толстого при анализе и оценке творчества Шекспира или Чехова, но подобную процедуру почему-то считают позволительной по отношению к Достоевскому. Сознание героев Достоевского — это катастрофическое сознание. Понятно, почему он не питал особого интереса к людям уравновешенным и цельным, хотя с симпатией изобразил, например, Разумихина или мистера Астляя.

Вывод. Писатель считал, что моральная невозмутимость в эпоху таких страданий человечества — признак бессердечия и нравственной тупости. Самые спокойные люди у Достоевского — это черствые буржуазные дельцы типа Лужина и Тоцкого. Кто сердцем болеет за людей, тот не может быть здоров в будничном понимании термина. Нравственно здоровый и честный человек неминуемо должен быть потрясен страданиями других людей, как был потрясен и возмущен Толстой в Люцерне, когда богатейшие в мире люди равнодушно оскорбили бродячего музыканта. А нравственное потрясение, возмущение, гнев влекут за собой нервную болезнь, как это случалось порой и с самим Толстым. Это лучше, чем здоровье равнодушных. «Болезнь — это небуржуазная форма здоровья» (Томас Манн).

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Поэтика сновидений.

Радел 3.1. Сновидение в русской литературе и их функции.

С древних времен художественное изображение сновидений играло важную роль в фольклоре и литературе. Гомер различает вещие сны (приходящие через врата из слоновой кости) и ложные сны (приходящие через роговые врата). Ложные сны насылаются богами специально, чтобы обмануть

человека. Уже в философии Платона возникает обратное понимание: ложен не сон, сама земная жизнь неистинна, она лишь тень высшей реальности (мира платоновских идей). Жизнь — это иллюзия.

В средневековой Европе люди суеверно следовали вещим снам; сонник был более популярной книгой, чем календарь (но распространение сонников восходит еще к античной эпохе). Эти суеверия пережили даже эпоху Возрождения. На закате ее воскресло представление об иллюзорности жизни, ожившее благодаря реставрации платонизма. Кальдерон написал драму «Жизнь есть сон», а Шекспир устами Просперо из «Бури» заявил:

Мы сами созданы из сновидений,
И эту нашу маленькую жизнь
Сны окружают...

Романтикам сама реальная действительность представлялась горьким сном. «Им кажется, что они вот-вот проснутся и освободятся от ее гнета, очутятся в светлом идеальном мире, где легко дышать и где люди счастливы». Романтическая литература охотно изображает сновидения и одновременно развивает мотив жизни-сна. Она нередко стирает грань между реальностью и сновидением, так что жизнь начинает казаться продолжением сновидения. Гениальные лирико-психологические эксперименты в этой области мы находим у Лермонтова (особенно в стихотворении «Сон», которое, кстати, любил Достоевский).

«Сон, который, начиная с античных времен, создавал в произведении ситуацию «другой, сверхчувственной действительности», вместе с тем призван был у романтиков замаскировать ее ирреальную природу. То, что является во сне, в отношении своего источника остается проблематичным. Вызвано ли сновидение откровением другой жизни или всего только субъективной переработкой реальной информации, остается неразъясненным»¹⁵ — говорит Ю. Манн. По сути дела, он описывает интригующее действие принципа двойной объяснимости, о котором говорилось выше. Сновидение у романтиков служит введению мистически

таинственного, но может также выступать как внезапная отмена тайны: в таком случае маскируется начало сновидения и четко фиксируется пробуждение сновидца (например, в балладе Жуковского «Светлана»).

Литературная традиция знает великолепные примеры сновидений, воплощающих угрызения совести визионера. Накануне решающей битвы Ричарду III являются призраки его жертв, предрекая ему поражение, и он, проснувшись, восклицает: «О, как мучишь ты меня, трусливая совесть».

После Жуковского самыми замечательными мастерами в изображении сновидений были в русской литературе Пушкин, Лермонтов и Гоголь. Особенное влияние на Достоевского оказали сновидения в прозе Пушкина и Гоголя. Из пушкинских сновидений наибольшее впечатление на Достоевского произвели сон Андриана Прохорова в «Гробовщике», сны Отрепьева в «Борисе Годунове» и Германна в «Пиковой даме». Гришке Отрепьеву снится падение с высоты; мотив падения с высоты в метафорической форме входит и в «Пиковую даму», где его предваряет

16. Манн Ю. Поэтика Достоевского. Л. 1984. С.237.

и на понимание его настраивает падение Германна со ступенек катафалка - старухи. «Борис Годунов» и «Пиковая дама» оказали глубокое влияние на «Преступление и наказание», а «Гробовщик» — на рассказ «Бобок».

Сновидения у Гоголя еще более разнообразны, драматичны, порою загадочны. «Антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека, а душа гуляет по своей воле, когда заснет он, и летает вместе с архангелами около божией светлицы», — говорится в «Страшной мести». Страшный сон Шпоськи о женитьбе пронизан замаскированными намеками, которые доставили бы несколько счастливых минут Фрейдю, если бы он читал Гоголя; «беда» лишь в том, что это не бессознательные эротические символы, а совершенно сознательная и довольно рискованная игра Гоголя, использующая символы карнавального смеха. В «Невском проспекте» и «Портрете» Гоголь блестяще разработал ошеломляющий эффект мнимого

пробуждения, благодаря которому он «вставляет» одно сновидение в другое, подобно фигуркам матрешки. Гоголевское влияние на Достоевского в области передачи сновидений было, по всей видимости, определяющим. Кроме того, известное значение имел для Достоевского знаменитый «Сон Обломова», опубликованный намного раньше всего романа Гончарова.

М. М. Бахтин с полным правом утверждает, что во всей европейской литературе нет писателя, в творчестве, которого сны играли бы такую большую роль, как у Достоевского. По Бахтину, в творчестве Достоевского преобладает «кризисная вариация сна», то есть сновидение, приводящее к резкому перелому во внутренней жизни человека, к его перерождению или обновлению.

Нет смысла перечислять всех визионеров в романах Достоевского. Видят сны Раскольников, Ставрогин, князь Мышкин, братья Карамазовы, причем Алеше, заснувшему у гроба Зосимы, снится вживе покойный старец и свадьба в Кане Галилейской, на которой присутствует сам Иисус Христос, тогда как Иван, наоборот, во сне беседует с чертом и даже запускает в него стаканом, как Лютер в замке Вартбург бросил в черта чернильницу. Есть у Достоевского произведения, в которых (как в «Гробовщике» Пушкина) сновидение служит собственно сюжетом, а явь — его контрастным обрамлением, но без пушкинской шутиливой иронии: это «Сон Смешного человека» и «Бобок».

Если Толстой изображал сновидения как трансформацию внешних впечатлений (например, сон Пьера Безухова, который слова будящего его слуги «запрягать пора» воспринимает во сне как решение философской проблемы — «сопрягать»), то Достоевский считал, что во сне забытые переживания людей всплывают в сферы, подконтрольные сознанию, а потому через свои сновидения человек лучше познает себя. Сновидения героев раскрывают их внутреннюю сущность — ту, которую не хочет замечать их бодрствующий ум. Трансформация внешних впечатлений в

образы и ощущения сна занимает в творчестве Достоевского второстепенное место.

Толстой резко иронизировал над попытками вывести что-то пророческое из сна, даже говорил о склонности человека пофантазировать, добавить при пересказе сновидений, чтобы придать им смысл и важность. Достоевский, напротив, относился к сновидениям весьма серьезно. Сохранилась его короткая записка к неизвестному с просьбой истолковать странный сон. Однако понимание снов у Достоевского не сводится к грубому, старому суевию. В причудах сновидений он искал путь к самопознанию личности.

«Сны, как известно, чрезвычайно странная вещь: одно представляется с ужасающей ясностью, с ювелирски-мелочной отделкой подробностей, а через другое перескакиваешь, как бы ни замечая вовсе, например, через пространство и время. Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце, а между тем, какие хитрейшие вещи проделывал иногда

мой рассудок во сне!».¹⁷ Здесь «желание» и «сердце» — синонимы «бессознательного» или подсознания, то есть подавленных и «намеренно забытых» разумом мыслей, чувств и стремлений этического характера, ибо у Достоевского подсознание— это, как правило, тюрьма для угрызений совести. В сновидениях его героев вырываются из этой тюрьмы совесть или страх. Бывают и другие психологические центры сновидений, но совесть и страх преобладают.

Г. К. Щенников считает, что изображение снов, кошмаров, галлюцинаций является важнейшим средством психологического анализа у Достоевского. Писатель, по мнению Щенникова, обычно изображает серию снов, объединенных одной темой или мотивом, а иногда воспроизводит повторяющиеся сны. Исследователь полагает, что сны героев тематически образуют своеобразные триады: три сна Раскольникова на темы насилия, три сна Свидригайлова, три сна Ипполита о безжалостной и тупой природе.

Необходимо отметить, что понимание сновидений и подсознания у Достоевского противоречит теориям Фрейда, которого считают «продолжателем» русского романиста в психологии. По Фрейду, личностью тиранически правит совесть, «сверх-Я», вытесняя аморальные и опасные импульсы в подсознание; последнее изображается как змеиное гнездо, вместилище негаснущих аморальных импульсов. Наоборот, по Достоевскому, аморален скорее разум, слуга низких и опасных желаний, а в подсознании человека живет стихийная любовь ко всему живому, тяга к другим людям. Достоевский не говорит, что человек по природе добр, но считает, что человек по природе этичен и даже в угаре преступления подсознательно помнит о преступности данного акта, переживает чувство

17. Достоевский Ф.М. Собр. Сочин. В 12 томах. Т.6. М. 1997. С. 241.

вины и бессознательно стремится к наказанию.

Иными словами, Достоевский указал на глубокую сращенность социального инстинкта с основами человеческой психики. В его романах встречаются сны-предчувствия, сны-воспоминания, сны-разоблачения и «философские» сны. Но с точки зрения их функций можно условно разделить все сновидения на иллюстративно-психологические и сюжетные. Конечно, последние также содержат характеристику души героя, но не она является главной целью картины. Большие сны героев, напоминающие вставные новеллы, отличающиеся повествовательным характером и обилием массовых сцен, движут вперед сюжеты Достоевского и раскрывают внутреннюю драму героев. Эти сны не предсказывают события сюжета, а сами являются событиями, либо тормозя действие, либо стремительно толкая его.

3.2. Функции снов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»

Для того, чтобы изучить сновидения героев Достоевского, их генезис, внутренний поэтический строй и функции в произведении, проведем сжатый анализ всех сновидений и видений в романе «Преступление и наказание».

1. Сон о забитой лошади. Его основное содержание или, вернее, его главный символ заимствован Достоевским из уличной сценки избиения лошади в стихах Некрасова «О погоде». Жуткая картина, нарисованная Некрасовым, дана с позиции стороннего наблюдателя, в тонах скорбного негодования: Достоевский тормозит и детализирует картину этого зверства, одновременно резко усиливая реакцию наблюдателя, мальчика, бросающегося с кулаками на пьяного мужика и целующего лошадь.

Одновременно с этим сон о забитой лошади полемически заострен против «Сна Обломова»: идиллии барского детства в сонной Обломовке противопоставлено другое детство и другая провинция — темная, варварски-жестокая. По ассоциации с ролью «Сна Обломова» в раскрытии детерминации характера Ильи Ильича, возникает вопрос о том, не использует ли и Достоевский сон из детства Роди для показа (частичного) детерминации этого героя.

Достоевский реалистически подготавливает сон о забитой лошади. С начала романа мы начинаем узнавать о каком-то замысле Раскольниковова («безобразная мечта», «дело», «проба»). Когда он идет «делать пробу», по улице почему-то провозят в огромной телеге, запряженной огромной ломовой лошастью, какого-то пьяного. Тот, заметив Раскольниковова, кричит: «Эй, ты, немецкий шляпник!» Эта деталь и подготавливает сон о забитой лошади. Далее герой получает письмо от матери и в конце его читает: «Вспомни, милый, как еще в детстве своем, при жизни твоего отца, ты лепетал молитвы свои у меня на коленях и как мы все тогда были счастливы!»

Рут Мортимер верно указала, что этот призыв матери «вспомнить» детство — сильнейший внешний стимул первого сна Раскольниковова⁵. Нужно лишь отметить, что этот призыв воспринят героем подсознательно, тогда как

сознание его возмущено до бешенства известием о жертве Дуни, собирающейся ради счастья брата замуж за богатого подлеца. Раскольников ничем не может воспрепятствовать этой жертве. И когда он осознал безвыходность положения, идея убийства старухи «явилась вдруг не мечтой, а в каком-то новом, грозном и совсем незнакомом ему виде». Это значит, что герой преодолел моральный барьер, допустив идею убийства как неизбежность. Вскоре после этого он видит сон о забитой лошади.

Ему снится детство и покойный отец (из письма матери). Они видят за городом гулянье мужиков. У кабацкого крыльца стоит «странная телега» — «одна из тех больших телег, в которые впрягают больших ломовых лошадей» (недавно герой видел такую на улице, когда его обозвали «шляпником»). Но в огромную телегу впряжена маленькая крестьянская клячонка. Далее разыгрывается кошмарная сцена забивания слабой клячи пьяным парнем Миколкой. Маленький Родя целует окровавленную морду мертвой савраски, потом бросается с кулаками на Миколку, но отец выносит его из толпы. Проснувшись в ужасе, Раскольников сознает, что неспособен на убийство.

Достоевский этим сном характеризует Раскольникова как человека, по природе гуманного, и одновременно вводит сюжетную перипетию — отказ героя от кровопролития. Сон о забитой лошади, сталкивая «гуманное подсознание» с озлобленным разумом героя, драматизирует его душевную борьбу и составляет важнейшее событие в романе: от него тянутся тайные нити к другим событиям, о чем будет говориться несколько ниже. Ошибочными являются все попытки буквального прочтения этого сновидения («лошадь — процентщица»). Сон Раскольникова означает бунт его природы против заблуждающегося разума. Вызванное *внешними* причинами, указанное выше сновидение раскрывает *внутреннюю* борьбу героя.

2. Второй в романе сон Раскольников как бы видит наяву: он не спит, а грезит. Ему видится, что он где-то в Египте, в оазисе, караван отдыхает,

смирно лежат верблюды, кругом пальмы, все обедают. Чувствуется, что сам Раскольников странствует с этим караваном. Он не обедает «он все пьет воду» — чудную холодную воду из голубого ручья, бегущего по разноцветным камням и чистому с золотыми блестками песку. Это все. Красочность этой грезы и ее подчеркнутая чистота противоположны грязи, духоте, мутно-желтым и кроваво-красным тонам Петербурга. Эта греза символизирует тоску Раскольникова по красоте и миру, *жажду* чистоты («он все пьет» — и не может напиться, не достигает утоления жажды).

Казалось бы, это все, что можно сказать по поводу «видения оазиса в Египте». Однако функцию этого видения нам помогает полнее уяснить сопоставление с поэтической притчей Лермонтова «Три пальмы».

В ней говорится, как возроптали на бога за свою бесполезность три гордые пальмы в аравийских песках. И они тотчас получили ответ — приход каравана.

Кувшины, звуча, налилися водою,
И, гордо кивая махровой главою,
Приветствуют пальмы нежданных гостей,
И щедро поит их студеньный ручей.

Но с приходом ночи люди срубают пальмы для костра, превращая оазис в пустыню. Мораль: роптать на бога — безумие, никто не знает своей судьбы. Но дело не в этой морали, а в страстной тоске Лермонтова, воспевающего прекрасную ошибку гордых пальм.

Детали, настроение и отчасти даже лексика видения Раскольникова восходят к лермонтовскому стихотворению «Три пальмы»⁶. Например, Достоевский в этом кратком описании видения дал только два цветовых эпитета, и оба они — из «Трех пальм» («в дали голубой» — «песок золотой»). Видение Раскольникова резко прерывается: «Вдруг он ясно услышал, что бьют часы». Он вскакивает и начинает лихорадочно собираться «на дело»; перед ним встает проблема топора.

В стихотворении Лермонтова после начальной идиллии читаем:

Но только что сумрак на землю упал,
По корням упругим топор застучал...

У Лермонтова идиллия служит контрастным предварением убийства. Как и у Достоевского. Сюжетная функция видения отличается от психологической. Оазис и ручей дают ощущения того, как жаждет Раскольников чистой жизни, но в сюжетном движении, по скрытой ассоциации с лермонтовскими путниками, срубившими пальмы, видение парадоксально предсказывает трагедию. Точнее, это не предсказание, а тончайший намек. Читатель не узнал, что прототипом видения является стихотворение Лермонтова, но на периферии его памяти возникла смутная трагическая ассоциация. Прием рассчитан на неосознанное припоминание читателя.

3. Третий сон — это собственно бредовое видение, порождаемое начавшейся болезнью. Раскольникову мерещится, что на лестнице дома помощник квартального надзирателя страшно избивает квартирную хозяйку. Слышны ее крики и стук ее головы о ступени. Ничего этого на деле нет, герой бредит. Это бред связан со страхом преследования, с недавним посещением полицейской конторы, ссорой с помощником надзирателя и его грубым распеканием сводни за скандал в ее «заведении». Внешние импульсы бреда совершенно ясны.

4. После жуткой встречи с мещанином-обличителем Раскольникову снится «повторное убийство» старухи. В ее доме царит пугающая тишина. «Это от месяца такая тишина, — подумал Раскольников, — он, верно, теперь загадку загадывает». Герою снится, что в углу прячется старуха, он достает топор и бьет ее по темени раз и другой, но старуха даже не шевельнулась от ударов. Раскольников в ужасе обнаруживает, что она заливается тихим смехом, и в соседней комнате тоже как будто смеются. В бешенстве он колотит старуху по голове, но с каждым ударом топора смех все усиливается. Он бросается бежать, но всюду люди, на лестнице и далее —

сплошные толпы, молча глядящие на него. Раскольников в смертельном ужасе просыпается.

Блестящий анализ этого сновидения сделан М. М. Бахтиным. Он отметил «фантастическую логику сна», позволяющую сочетать смех со смертью и убийством. «Образ смеющейся старухи у Достоевского созвучен с пушкинским образом подмигивающей в гробу старухи графини и подмигивающей пиковой дамы на карте (кстати, пиковая дама — *это карнавального типа двойник старой графини*)». Более того — Раскольникову приснилось «всемирное развенчание», осмеяние его как самозванца. Более полное созвучие этому сну Бахтин нашел в «Борисе Годунове»: троекратный вещий сон Отрепьева с восхождением на башню, массами народа внизу на площади, осмеянием самозванца и его падением с высоты. Бахтин совершенно точно указал пушкинское влияние в этом сновидении у Достоевского¹⁸. Оно выражает внутреннее поражение Раскольникова и предчувствие всемирного осуждения и позора. Герой подсознательно понял, что он — не Наполеон. Сон этот влияет на его дальнейшее поведение.

5. Последний сон Раскольникова снится ему в бреду на койке острожной больницы. Это философский итог романа. Ему снится нравственная эпидемия, вызванная мельчайшими трихинами и превращающая человечество в океан абсолютно не принимающих друг друга индивидуалистов (гиперболизированных Раскольниковых). Отказ от общих критериев истины, от сверхличного морального единства ведет к гибели человечества. Эта картина у Достоевского навеяна рассказом В. Ф. Одоевского «Город без имени»¹⁹. Достоевский сравнительно с Одоевским неизмеримо расширил символическую картину гибели человечества от моровой язвы несогласия. Важно отметить, что смысл аллегории Одоевского — пагубность капиталистического социально-экономического уклада. Таким образом, это подтверждает мнение об антибуржуазной направленности «Преступления и наказания»: Достоевский сознавал генетическую связь преступной идеи Раскольникова

с эрой капитализма и присущими ей мыслительными структурами. Этот последний сон Раскольникова — единственная мотивировка

18. Гоголь Н.В. Повести. Ташкент. 1997. С.218.

19. Артемьева Л.С. Фантастические сны героев Достоевского. Орел. 1996. С.74.

перерождения героя. Ведь он пошел на каторгу без раскаяния, явка с повинной была лишь признанием его личной слабости, но не ложности его идеи. Сон о трихинах произвел решающий перелом в его душе.

Теперь обратимся к трем кошмарам Свидригайлова в его последней гостинице. Они начинаются с ловли мыши — это типичный алкогольный бред. Исполненный отвращения, Свидригайлов словно приказывает себе увидеть что-нибудь отрадное, приятное. И это самовнушение ему удается. Он видит цветы, множество цветов, радующих глаз. Но эти цветы украшают гроб девочки. Девочка покончила с собой; это жертва сладострастного экспериментирования Свидригайлова. Совесть не отпускает его. Проснувшись, Свидригайлов уже собирается уходить, как вдруг натывается в темноте коридора на плачущую пятилетнюю девочку, которая разбила чашку и боится идти домой. Он отводит ее к себе в номер, отогревает, укладывает в постель.

И далее следует знаменитая картина, выражающая полное крушение «свидригайловщины». Когда он видит, как лукаво и порочно разругалось лицо девочки, как она, притворяясь спящей, еле сдерживает наглый смех, как перестает сдерживаться и открывает огненные и бесстыдные глаза «продажной камелии», Свидригайлов не выдерживает собственного цинизма. Он в ужасе шепчет: «Как! пятилетня! это... что ж это такое?» Маленькая «камелия» простирает к нему руки. «А, проклятая!» — вскричал в ужасе Сивдригайлова, заноса над ней руку... Но в эту минуту проснулся». Предыдущее пробуждение было мнимым (типичный прием Гоголя).

Заметим, что слово «ужас» дважды повторено Достоевским в этой картине. Значит, есть в душе даже самого прожженного какая-то заповедная граница, которую он не смеет переступить. Под толщей грязи таится в нем искалеченная совесть. Он похвалялся своим цинизмом, издевался над шиллеровщиной, тайно гордился своим преступлением и смаковал прелесть своей незрелой «невесты»: что ж, сновидение услужливо предложило ему еще более «пикантный» вариант — пятилетнюю «камелию». И вот тут-то он пришел в ужас. Это опять-таки доведение идеи до предела. И, дойдя до этого абсурда, Свидригайлов признает свой проигрыш. Приговор его окончателен и обжалованию не подлежит. Сновидение о пятилетней «камелии» явилось прямым импульсом к самоубийству. По нашему мнению, это сновидение есть кульминация всего романа, которая обрушивает лавину ускорений и порождает развязку. Еще определеннее — кульминацией всего романа «Преступление и наказание» является фраза: «Как, пятилетня! это... что ж это такое?» Эгоистический рассудок признает себя побежденным в этих внезапно развалившихся, прерывистых словах.

В высшей степени интересен исходный литературный материал кошмара Свидригайлова. Гоголевский прием «сновидения в сновидении», использованный здесь Достоевским, подсказал нам одно предположение, проверка которого дала интересный результат: материалом кошмара Свидригайлова послужила проза Гоголя, а точнее—«Вий».

Когда Хома Брут смотрит на лежащую в гробу панночку, ее «резкая и вместе гармоническая красота» вызывает в нем трепет: «Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось мыслило; брови — ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, *пылавшие жаром тайных желаний; уста — рубины, готовые усмехнуться...* Но в них же, в тех же общих чертах, он видел *что-то страшно пронзительное*. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть. Рубины уст ее, казалось, прикипали

кровию к самому сердцу. Вдруг что-то страшно знакомое показалось в лице ее:

— Ведьма! — вскрикнул он не своим голосом...»²⁰.

20. Артемьева Л.С. Фантастические сны героев Достоевского. Орел. 1996. С.62.

И еще одно место из «Вия»: «*Ему даже показалось, как будто из-под ресницы* правого глаза ее покатила слеза, и когда она остановилась на щеке, то он различил ясно, что это была капля крови».

А теперь (в сокращении) картина из романа Достоевского; «Алые губки точно горят, пышут; но что это? *Ему вдруг показалось*, что длинные черные ресницы ее как будто вздрагивают и мигают, как бы приподнимаются, и из-под них выглядывает лукавый, острый, какой-то недетский — подмигивающий глазок, точно девочка не спит и притворяется.

(...) Вот, уже совсем не таясь, открываются оба глаза; они обводят его огненным и бесстыдным взглядом, они зовут его, смеются... Что-то бесконечно безобразное и оскорбительное было в этом смехе, в этих глазах, во всей этой мерзости в лице ребенка (...) «А, проклятая!» — вскричал в ужасе Свидригайлов...»

В этих фрагментах мы выделяем лексические совпадения и параллели: «уста», «губки», «ресницы», «ему... показалось, как будто...», «что-то страшно пронзительное» и «что-то бесконечно безобразное и оскорбительное...» и т. д. Обе картины изображают узнавание: у Гоголя узнавание ведьмы в прекрасной панночке, у Достоевского — «камелии» в маленькой девочке. В том и другом случае создается впечатление «порочной красоты», но в «Вие» она имеет зловещий, адский характер, а в кошмаре Свидригайлова (в соответствии с его характером) — вызывающе наглый, откровенно эротический. Несомненно, этот поворот подсказан Достоевскому зачаточными эротическими моментами гоголевского описания: «щеки, пылавшие жаром тайных желаний» — это уже

«программа» трансформации у Достоевского; в том же направлении идет гоголевское: «рубины, готовые усмехнуться». Результирующая эмоция обоих описаний — ужас.

Портрет мертвой красавицы из «Вия» и распознавание героем дьявольской природы ее красоты трансформированы Достоевским в направлении цинического и вызывающе эротического умонастроения Свидригайлова и его главной тайны — надругательства над малолетней девочкой. Подмигивающий и подсматривающий глазок — изумительная находка Достоевского, типичное проявление мании преследования (пейзажи, нарисованные подобными больными, нередко бывают усеяны следящими глазами, только глазами, без лиц).

Угрызения совести и стыд преобладают в снах Раскольникова, угрызения совести и страх преследования — в кошмарах Свидригайлова.

Достоевский передает сновидения с потрясающей реалистической убедительностью, тщательно разрабатывая заимствованные темы и мотивы и вводя в них свои собственные психологические наблюдения, символические детали, «сумасшедшее», болезненное остранение. Сновидения конкретны до мелочей, тщательно детализированы, тонированы (Раскольникову снятся цветные сны).

В сюжетных снах действие чрезвычайно интенсивно. Эти «сновидения-новеллы» (Л. П. Гроссман) производят нравственный перелом в душе героя. Таковы сон о трихинах и сон Мити Карамазова о погорельцах. Для сновидений героев Достоевского характерны временные провалы и перелеты. В этих снах мысль героя устанавливает причины и следствия представляющихся событий, но это — фантастическая логика, «логика наоборот»: «это от месяца такая тишина». Ипполит в «Идиоте», видя во сне отвратительное насекомое (символ смерти), «догадывается», что оно «нарочно» к нему явилось. Равнодушие природы унижает Ипполита, природа издевается над ним, что и является причиной его решения не ждать «казни», а гордо уйти из жизни по своей воле. Гнусный тарантул сновидения

«нарочно» явился пугать и унижать Ипполита. Все это вполне логично и даже не лишено остроумия, но в то же время безумно, как логика в знаменитой сказке Л. Кэррола «Алиса в Стране чудес».

«Слияние самой убедительной достоверности деталей с безумной логикой и чувством бессилия создает своеобразную эстетику кошмара. В известной мере эта эстетика кошмара заражает и само авторское повествование. Достоевский не умел строить сюжет извне героя и всегда начинал с его исповеди: вживался в образ, начинал сюжет вместе с героем, а затем как бы отходил на шаг и принимался критиковать. Авторская критика героя разрасталась в полифонический диалог. Первая редакция «Преступления и наказания» была исповедью преступника, но и в окончательном тексте, в рассказе от автора, сохранилось видение мира глазами героя.

Поэтому Петербург романа порою поражает нас своей призрачностью. Самое реальное — идейные диалоги и внутренние монологи, но обрамление их неясно, детали «полуразмыты», предметный мир колыхается и подтаивает, так как он дан через грезящее восприятие главного героя (детализация резко усилена там, где Раскольников как субъекта восприятия заменяет Свидригайлов). И не только внешний мир дан в субъективном преломлении — само действие развивается бессвязно, с затемнениями и разрывами, в духе страшного или постыдного сновидения.

Достоевский создал Раскольникова как «равноправного» инициатора сюжета. Герой как бы получает полную свободу самовыражения, свободу эстетической инициативы. Сюжет развивается из этой инициативы героя — как его «героическое жизнечинительство». Раскольников считает, что только серые людишки теряются при совершении преступлений, тогда как гении убивают безукоризненно. Достоевский дает ему шанс самопроверки, организует «чудесное» стечение обстоятельств, позволяющее убийце ускользнуть из залитой кровью квартиры. В целом эстетический эффект удовлетворяет героя: вспомним его жадное чтение газетных отчетов

о «своем» преступлении — так молодые авторы ищут первых рецензий. И так, наполеоновская «проба пера» удалась. «Но что потом?» — как бы спрашивает Достоевский.

Герой сочиняет свой «роман жизни», автор присутствует на правах насмешливого «литературного критика», но отнюдь не моралиста. Автор вскрывает этико-эстетический диссонанс позиции героя, коренное несоответствие его жизнетворчества этическим основам любой человеческой личности. Это несоответствие выражается через болевой эффект и катастрофу. Достоевский критикует героя посредством сюжетных катастроф. Область героя — инициатива, область автора — катастрофа: общий романский сюжет строится с двух концов — начинается герой, кончает автор. В форме объективного рассказа совмещены объективная действительность и субъективное мировосприятие героя. В романе Достоевского — как бы две «точки отсчета».

Вспомним еще раз фразу из сна Раскольникова: «Это от месяца такая тишина...». «Тишина» здесь — поэтический синоним ночи. На деле же не ночь — «от месяца», а месяц «от ночи» (то есть виден лишь ночью). Тут поменялись местами причина и следствие. Это ключ к поэтике сюжета: ее характерная черта — инверсия причин и следствий.

Сновидения Раскольникова «заражают» сюжет. Умиравшая Катерина Ивановна кричит: «Уездили клячу!.. Надорвал а-а-сь!» — как будто ей, а не Раскольникову снился сон о забитой лошади. Или маляр Миколка является в полицию с повинной, сам себя оговаривает; он не убивал процентщицы, но в сновидении героя другой Миколка убил лошадь. Случайно ли совпадение имен? Думается, между двумя Миколками существует тайное символическое тождество, и самообвинение маляра — это художественный результат сна о забитой лошади.

Достоевский знал романтическую теорию творческого процесса: сновидение — один из главных источников поэтического вдохновения. В «Преступлении и наказании» оно стало одним из источников

«жизнетворчества» героя. Не события — причины снов, а сны выступают как тайные причины событий. С последними сталкиваются жестокие факты из этих сновидений.

Зачем писателю нужен такой сюжетный мистицизм? Чтобы герой свободно развил свою иллюзию до предела — до самоистребления, чтобы он сам пришел к необходимости этики. Достоевский путем крайнего поущения инициативе героя дискредитирует надуманное жизнетворчество в его собственных глазах. Пусть герой сам строит мир, в котором не сможет жить, пусть сам будет кузнецом своего несчастья; автор дает ему пережить кошмарный сон жизни, а затем пробуждает его к действительности — к этической действительности, к воссоединению с народным бытием.

Выводы. Сновидения и галлюцинации в романах Достоевского вплоть до призраков (Марфы Петровны, Матрешы в «Бесах» и т. д.) входят в картину реального мира, а не мира притчи или аллегии. Чаще всего сновидения героев совмещают три функции:

- 1) **введение прошлого и будущего в актуальный момент;**
- 2) **сюжетообразующая функция («кризисная вариация сна»);**
- 3) **раскрытие подсознательных сторон психики (самопознание героя).**

Картины сновидений выделяются в повествовании повышено эмоциональной стилистикой, богатством деталей, живописностью и напряженностью. Во многих случаях сновидения кажутся «реальнее» остального действия, ибо они являются узлами сюжета и определяют судьбу героя.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Сопоставительный анализ фантастики Н. В. Гоголя и Ф.М.Достоевского

Раздел 4.1. Теоретический аспект проблемы

Несмотря на то, что в литературоведении создана обширная научная литература о фантастике петербургских повестей, эта тема всё ещё остается в значительной мере неразработанной, а специфика гоголевской фантастики —

непроясненной. Её плодотворному изучению долгое время препятствовали две тенденции: во-первых, фантастика Гоголя рассматривалась как мистическая или сугубо формальная категория, т.е. в отрыве от особенностей гоголевского реализма, во-вторых, если проблемы реализма писателя оказывались в центре внимания, то проблема фантастики превращалась во второстепенную, чисто «техническую», поскольку не становился вопрос о том специфическом содержании, которое требовала бы для своего выражения именно фантастика.

В литературе гоголевского времени фантастика занимала одно из важных мест. Гегель сравнивал её с инкрустацией, способствующей разделению «непосредственно созерцаемого тождества абсолютного и его внешне воспринятого существования». Романтики обратились к фантастике как к одной из возможностей более глубокого осмысления жизни, понимая, что фантастика – коренное свойство человеческого сознания. Интерес романтиков к мифу, сказке, легенде закономерно выделял фантастические сюжеты, фантастические образы, которые, вновь оживая под их пером, стремились показать невидимое, непознанное, запредельное. Во всяком случае, освоив фантастику как гносеологическую категорию, очень точно уловив в фольклоре именно этот смысл, романтики все же не сумели возвести её в объективный, обобщающий и единый принцип познания бытия и человека.

Фантастика позволила им увидеть жизненное явление как бы в двойном свете, однако две личины одного и того же мира в их творчестве были строго противоположны, как добро и зло, как идеальное и существующее. Такая их диалектика апеллировала к изучению Шеллинга и Гегеля. Характерно, что немецкие романтики стремились понять единство мира в его различиях, усвоить неразъемность единства и различия.

Размывается четкость границ в соотношении реального и фантастического. Мир предстаёт как противоречивый внутри себя, но единый, целостный. Фантастика в «Петербургских повестях» не только

художественный прием, служащий целям психологической характеристики, комизма, сатиры, не только средство, но и способ видения действительности. Отношение фантастики и реального, кажимости и сущности в художественном мире этих повестей таково, что «кажимость есть сама сущность в определении бытия».

Гоголевская фантастика, отражая сущность, вскрывает глубинное её значение, несамоочевидную истину. Мысль писателя, обращаясь к явлениям действительности, быту, объективно познает мир в многомерных, взаимозависимых связях. С помощью фантастики писатель заставляет читателя взглянуть на известное, привычное по-иному, нетрадиционно, и увидеть в обычном – аномалию, уродство социальной жизни. Фантастическое, кажущееся в повестях Гоголя непредсказуемым – подвижно, порой совсем исчезает, как бы теряет свой фантастический колорит, ставит читателя в недоумение и вместе с тем рождает в нем чувство сопричастности фантастическому миру.

Гоголевская фантастика, сдвигая реальные пропорции, не приоткрывает таинственную завесу в запредельное, а, напротив, во всей полноте и непосредственности характеризует мир насущный, беспредельный. Диалектическая мысль писателя неустанно сомневается в незыблемости противоположностей. В «Петербургских повестях» он размышляет над тем, как высокое и низкое легко проникают друг в друга, как кажущееся легко подменяет сущностное, фикция легко становится ценностным, реальное – фантастическим, но при этом художник не высмеивает добро и зло. Напротив. Угроза смещения ещё напряженнее подчеркивает их противостояние, о чем Гоголь и говорит с помощью фантастики. И эта диалектика не гегелевского типа. В этом и состоит, как представляется, одно из важных отличий реалистической фантастики от романтической, заключающейся в самой концепции видения мира, способе его познания.

4.2. Фантастический элемент в «Невском проспекте» Н.В. Гоголя

Выявлению фантастического в повести служит, как гротескная метонимия, система уподоблений, регулирующая переход одушевленного в неодушевленное и наоборот. В изображении фланеров Невского проспекта, публичного дома, «четыре ряда окон» которого вдруг разом глянули на Пискарева, и «периллы подъезда противопоставили ему железный толчок свой», самого Пискарева, которого рассматривают в доме разврата как «пятно на чужом платье», оживающего и шевелящегося в ночное время Невский проспект, носа Шиллера, содержание которого состоит «20 рублей 40 копеек», видна одна и та же художественная логика – фантастического замещения функций живого и неживого.

Так в повести вырисовывается общий и единый принцип изображения человека и неодушевленной природы: одно объясняется через другое, меняется местами, путается, качественно не различается. Гоголь реальное ставит на грань с фантастическим, «размывая» границы между живой и неживой природой, тем самым создавая предпосылки для непредсказуемых мистификаций, мнимых значений и т.п. Все эти проявления писатель сконцентрировал в образе неевского проспекта, могущественного существа, определяющего масштабы и смысл этих фантазмагорий.

Символическая фантастика финала открывает в образе Невского проспекта такую перспективу, которая превосходит трафаретную узость обыденных людских отношений. В финале автор в грандиозном образе-символе Невского проспекта, который при свете фонаря выступает блестящим и таинственным, открывает читателю истинную, бездушную и лживую, суть Петербурга, где «все обман, всё мечты, все не то, чем кажется!», и всё тяжкий мираж, вместе с тем являющий самую пошлую и грубую реальность. В «Невском проспекте» мир Петербурга открылся писателю как фантастический мир, в котором нарушены пропорции между содержанием и формой, сущность и её воплощением, социальность и нравственность, и т.п. Фантастичность социальной жизни Гоголь видел в разобщенности, в строгой социальной изолированности разных сословий,

когда это не только возможно, но и закономерно. "Фантастический реализм" - это своего рода оксюморон, а основной целью при этом является как можно более точная имитация реальности, так что и тут - деконструкция реальности с целью познания, из чего эта самая реальность составлена, как она структурирована с целью приближения к ее подлинной сути, идентификация признаков этой самой подлинной реальности, "живая жизнь", одним словом, поиски, поиски....

4.3. Принципы «фантастического» реализма Ф.М.Достоевского
Разрабатывая принципы "реализма, доходящего до фантастического", Достоевский, вообще говоря, не ставил своей целью создание нового направления. "Я ужасно боюсь "направления", если оно овладевает молодым художником, особенно при начале его поприща; и как вы думаете, чего именно тут боюсь: а вот именно того, что цель-то направления не достигается..."²¹

21. Достоевский Ф. Собр. соч. в 15-ти тт. С.Пб.: "Наука".1996. Т. 12. С. 86

По мысли Достоевского и сам принцип, и метод "фантастического реализма" исполняют сугубо служебную роль, помогают раздвинуть границы подлинно реалистического искусства, обогатить и обновить, придать должную "стереоскопичность" восприятию первой действительности. Он определял свою художественную систему как "реализм в высшем смысле". Сама мысль о том, что действительность по содержащимся в ней смыслам, возможностям и "парадоксам" превосходит всякое писательское воображение, неоднократно декларировалась в письмах, в критических и художественных произведениях Достоевского (например, в "Идиоте", в "Бесах", в "Дневнике писателя").

В "Дневнике писателя" на 1876 год находим такую запись: "Всегда говорят, что действительность скучна, однообразна; чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности?"

Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже вовсе и не выдумать никакой фантазии. И какое преимущество над романом!.."22

Разумеется, здесь дело не обходится без лукавства, без чисто писательского кокетства: ведь раз уж пишешь, следовательно, есть-таки и некое "преимущество" романа, осмысливающего ту самую действительность, перед которой нас призывают преклониться...

В ответ на попытки переложить "действительность" на бумагу чисто механически, предпринятые первоначально натуральной школой, а затем разночинцами-"шестидесятниками", крупнейшие мастера конца XIX века –

22. Там же. Т. 13. С. 104.

Достоевский и Лев Толстой стремились выработать свой особый подход к изображению всей полноты реальности, отыскать средства, адекватные по широте охвата всех смыслов, ощущений, переживаний, эмоционально-психологических "парадоксов" и рождающихся непрерывно в душе человеческой "идей".

"Вторая действительность" (по выражению Л. Н. Толстого) романного пространства призвана служить инструментом приобщения читателя к подлинной "живой жизни", открывать ему глаза на скрытое в повседневной текучке средоточие настоящего существа всей человеческой жизни, затронуть главный нерв бытия. Характерное "пренебрежение внешней эффектностью сюжетного развития, хитроумной и занимательной, искусно построенной и сознательно усложненной фабулой, стремление строить свои романы так, чтобы их внешне "неправильная" и безыскусственная форма отвечала "неправильности и безыскусственности самой изображаемой жизни в ее реальном, повседневном течении, с характерным для нее сложным переплетением индивидуальных и

общественных судеб, вначале нередко ставили западноевропейских читателей и критику в тупик" ("История всемирной литературы". Т.7, с.159).

У Достоевского "фантастическое" - это не уход от действительности, но отчаянная попытка передать *неизречаемое* другими словами, реконструировать ту часть необходимой жизненной полноты, что выпадает из внимания изобразителя традиционного, "нефантастического" сюжета. Этот важный отправной момент художественных поисков Достоевского содержит в себе, по крайней мере, два измерения. Первое - это этимология понятия "фантастический" в понимании Достоевского, второе - генезис "фантастического рассказа" в творчестве Достоевского.

В устах Достоевского эпитет "фантастический" в приложении к реальности ни в коей мере не являлся попыткой щегольнуть конструированием нового тропа. "Фантастический" и "реалистичный" в употреблении Достоевским вовсе не являются антонимами, "фантастический реализм" на самом деле не может считаться каким-нибудь игривым оксюмороном.

Характерно, что по отношению к тем своим рассказам, которые мы сейчас в первую очередь готовы счесть "фантастическими" - например, "Крокодил", "Бобок", "Мальчик у Христа на ёлке", - сам Достоевский совсем не употреблял термин "фантастический". Это "необыкновенное событие" ("Крокодил"), "записки одного лица" ("Бобок"), "выдуманная, сочиненная история" ("Мальчик у Христа на ёлке"). Представляя их публике, Достоевский всячески избегает говорить о фантастике, хотя само словечко "фантастический" - явно из его любимых...

Напротив, подзаголовком "Фантастический рассказ" снабжена Достоевским "Кроткая", формально не содержащая ничего фантастического с обыденной точки зрения. "Фантастическими" же (т. е. в принципе непознаваемыми) для Достоевского являются обстоятельства самоубийства молодой девушки или любой другой человеческой драмы, благодаря

судебной хронике ставшей объектом внимания потрясенного жестокостью, равнодушием или невиданными страстями общества (Т.13, с. 319.).

Герой рассказа «Бобок» — литератор-неудачник, спившийся до белой горячки, страдающий от зрительных и слуховых галлюцинаций. Подобный выбор повествователя объясняет фантастичность всего, что привиделось ему при посещении кладбища. А привиделось ему картины самого крайнего цинизма. Покойники в этом рассказе, хотя и телепатически, богохульствуют, развратничают, отринув все святое и чистое.

Критика, за немногим исключением, прошла мимо рассказа «Бобок». Немногие отзывы носят крайний отрицательный характер: «бессмысленный патологический этюд — таково было господствующее мнение современников». В журнальном обзоре журнала «Дело», «Бобок» характеризуется следующим образом: «...г-н Достоевский повествует, как на кладбище он подслушал разговоры погребенных уже покойников, как эти разлагающиеся трупы сплетничают, изъясняются в любви и т.д. Положим, что все это фантастические рассказы, но самый уже выбор таких сюжетов производит на читателя болезненное впечатление и заставляет подозревать, что у автора что-то неладно в верхнем этаже».

Резко отрицательное суждение об этом произведении принадлежит и Андрею Белому: «для чего печатать все это свинство, в котором нет ни черточки художественности. Единственный смысл напугать, оскорбить, сорвать все святое. „Бобок“ для Достоевского есть своего рода расстреливание причастия; а игра словами „дух“ и „духовный“ есть хула на Духа Святого».

И разительным диссонансом этому мнению является суждение, принадлежащее М.М.Бахтину: «Вряд ли мы ошибаемся, если скажем, что „Бобок“ по своей глубине и смелости — одна из величайших мениппей во всей мировой литературе».

Подобные разногласия в оценке одного и того же художественного явления побуждают нас пытаться выяснить причины разнобоя в мнениях крупнейших творческих и научных авторитетов о «Бобке» и приблизиться к строго научному объяснению данного художественного опыта писателя.

Прежде всего, замети, что Андрей Белый не обратил внимания на жанровую суть произведения, на то, что «Бобок» — это фантастика. Затем, как можно отождествлять персонажа /спившегося, полусумасшедшего человека/ с автором? Наконец, А.Белый почему-то не проявил интереса к авторской позиции, а она, как выясняется при внимательном чтении, служит художественному развенчанию «подполья», обобщающая характеристика которого и дана в этом произведении.

Небольшое по объему произведение делится на пять фрагментов, фиксируемых с помощью отступов. В первом повествователь дает развернутую характеристику самому себе и объясняет фантастическую необыкновенность последующего.

Повествователь — спившийся литератор, понимающий, что стоит на грани помешательства. Он говорит: «Со мной что-то странное происходит. И характер меняется, и голова болит. Я начинаю видеть какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так, как будто кто-то подле: „Бобок, бобок, бобок!“ Какой такой бобок? Надо развлечься».

Начиная рассказ, Достоевский подчеркивает свою отстраненность от образа повествователя: «Это не я; это совсем другое лицо». К тому же дается подзаголовок произведению — «Записки одного лица». Эта предосторожность не помешала А.Белому и другим критикам отождествлять автора рассказа с повествователем.

Следующие фрагменты текста углубляют раскрытие образа повествователя. Речь его отрывиста /«рубленный слог»/ и вместе

афористична. Она обнаруживает приметы острого ума, но крайне циничного: «Ходил развлекаться, попал на похороны». О кладбище: «Мертвецов пятнадцать понаехало...» «Вот еще местечко!.. Во-первых, дух... Но дух, дух... Не желал бы быть здешним духовным лицом». Подчеркнутый каламбур выдает цинизм повествователя, его духовную ущербность.

Сидя на могильной плите, герой рассказа постепенно начинает различать голоса погребенных, ведущих между собой оживленный разговор. Выясняется, что сознание мертвецов после похорон на некоторое время сохраняется, что вполне допустимо в фантастическом жанре. Ситуация рассказа, таким образом, носит фантастический характер, хотя содержание «речей» покойников обнаруживает признаки трезвейшего реализма, доходящего временами до грубо натуралистических подробностей. Этими особенностями обнаруживается структурное родство «Бобка» с предшествующими произведениями, содержащими сатирические мотивы и образы.

В жанровом отношении перед нами фантастика сатирическая. Достоевский представляет здесь примеры психологии «подполья», то есть, крайних форм эгоцентризма, порождающих опустошительную бездуховность. Так, в рассказе многократно обыгрывается слово «дух» в оксюморонных значениях. Для рассказчика — в прямом смысле, как трупный запах, а для мертвецов — в переносном, очень значительном: ...тут вонь, так сказать, нравственная...

Духовная деградация замогильных персонажей изображается в рассказе по принципу неуклонного возрастания. Вначале солидные покойники развлекают себя игрой в преферанс /мысленно, конечно/ и пустенькой болтовней, но затем они собираются рассказать друг другу самые «стыдные» эпизоды из своей жизни /ситуация знакомая читателю по роману «Идиот»/. Наконец, аморализм набирает силу, достигая степени самого грязного

и отвратительного цинизма. Публика здесь собралась разномастная. Это генерал Первоедов, богатый лавочник, дамочка Авдотья Игнатьевна, наивный юноша, знатная барыня, надворный советник Лебезятников, тайный советник Тарасевич. Ключевая фигура в среде мертвецов — «негодяйпсевдовысшего света» /так он себя величает/ — барон Клиневич. Именно он берет на себя роль инициатора перемен в поведении мертвецов:

" - Довольно, — порешил Клиневич, — я вижу, что материал превосходный. Мы здесь немедленно устроимся к лучшему. Главное, чтобы весело провести остальное время... Главное, два или три месяца жизни и в конце концов — бобок. Господа, я предлагаю ничего не стыдиться!.. — Ах, как я хочу ничего не стыдиться! — с восторгом воскликнула Авдотья Игнатьевна.

— Обнажмся, обнажмся! — закричали во все голоса.
— Я ужасно, ужасно хочу обнажиться! — визгнула Авдотья Игнатьевна...
— Хи — хи — хи! — хихикала Катиш».

Слово «бобок» в рассказе первоначально представляется малозначительным: «Есть, например, здесь один такой, который почти разложился, но раз недель в шесть он все еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно, бессмысленное; про какой-то бобок: „Бобок, бобок“, но и в нем, значит, жизнь еще теплится какой-то искрой...». Но затем это слово приобретает символическое значение, обозначая последний предел нравственного падения личности. Даже циник-рассказчик, терпимо относящийся к развлекающимся мертвецам, в конце концов, не выдерживает, гневно восклицая: «Нет, этого я не могу допустить, нет, воистину нет!... Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и — даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, подарены эти мгновения и... А главное, главное, в таком месте! Нет, этого я не могу допустить...».

Повествователь собирается навестить другие участки кладбища в надежде наткнуться «и на утешительное».

Наиболее глубокий анализ этого произведения дан в монографии М.М.Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». Особенно хочется указать на два момента анализа, предпринятого исследователем. Первый — это подробнейший выяснение генезисов «Бобка». Бахтин убедительно показывает связь поэтики этого произведения с древнейшим жанром мениппеи. Это «почти классическая мениппея Достоевского. Жанр выдержан здесь с поразительной целостностью. Можно даже сказать, что жанр мениппеи раскрывает здесь свои лучшие возможности, реализует свой максимум. Это, конечно, менее всего стилизация умершего жанра. Напротив, в этом произведении Достоевского, жанр мениппеи продолжает жить своей полной жанровой жизнью».

Несомненно влияние, по убеждению Бахтина, на создателя «Бобка» сказало творчество Лукиана, Сенеки, Буало, Гете, Дидро, фантастические и сказочные элементы Гофмана, фантастические рассказы Эдгара По.

Второй, столь же важный момент концепции Бахтина — это указание на связь «Бобка» со всем художественным миром Достоевского. «Маленький „Бобок“ — один из самых коротких сюжетных рассказов Достоевского — является почти микрокосмом всего его творчества. Очень многие, и притом важнейшие идеи, темы и образы его творчества — и предшествующего и последующего — проявляются здесь в предельно острой и обнаженной форме...».

Мы вправе заметить, что небольшой по объему рассказ «Бобок» играет существенную роль в образной системе Достоевского. Этот рассказ представляет собой художественный синтез всех самых отвратительных и циничных сторон духовного «подполья», раскрытию антигуманной сути которого посвящены многие произведения писателя. Фантастическая

образность тут не самоцель, а эффективное художественное средство, обеспечивающее выполнение этой задачи.

Отслеживая случаи употребления Достоевским эпитета "фантастический" в письмах, дневниках и прозе, можно обнаружить, что слово это используется в строго определенном контексте, не вполне совпадающим не только с современным словоупотреблением, но и с тем значением, которое придавали ему, например, романтики (Мельгунов, Одоевский и др. Кстати говоря, утверждается, что на сновидческое пророчество Раскольникова (в эпилоге "Преступления и наказания")

"о гибели цивилизации, основанной на ложном принципе" повлияло именно сочинение князя Одоевского.

Наверно, необходимо напомнить, что слово "фантазия" было заимствовано в Петровскую эпоху из польского языка (*fantazja*) и восходит к греч. *phantasia*. Фантазия буквально "то, что представляется, кажется; плод воображения. В современном значении слово "фантастический" -

- 1) нереальный, сказочный, волшебный, феерический; фантазмагорический,
- 2)воображаемый,
- 3)неосуществимый,
- 4)невероятный

(Александрова З. Е. Словарь синонимов русского языка. М., 1968) - к употреблявшемуся Достоевским ближе всего именно "воображаемый", "умозрительный", "мысленный", но никак не "сказочный".

И действительно, вот как объясняет свой "каприз" писатель в предисловии к "Кроткой":

"Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его "фантастическим", тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа... предположение о

записавшем всё стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом рассказе фантастическим..." (Т. 13, сс. 340-341).

Еще одно значение термина "фантастический" по Достоевскому - "парадоксальный, нетривиальный", а "парадокс", в свою очередь, в системе мыслительных кодов писателя - некая идея, мучительная идея, почти стихийная философия, незнамо как озаряющая в единый момент человеческий ум и изводящая его парадоксальной как бы наружностью, несовместимостью самой этой "идеи" с жизнью, с реальностью до такой степени, что истеричные, скандальные поступки становятся в свете этой идеи нормой, чем-то вполне естественным, вполне совместимым с действительностью, более того, максимально последовательными и почти неизбежными. Никто не способен ускользнуть из тенет этого мучительства, любой герой Достоевского, когда приходит его час, когда он оказывается в фокусе читательского внимания, исповедует и проповедует, выступает в роли "парадоксалиста".

Фантастический - и мучительнейший же, отсюда - "фантастические зверства" (Пушкин (очерк)). Пушкинский Онегин, например, по Достоевскому, "мучительно страдает", потому как "Любит фантазию, да ведь он и сам фантазия".

То есть "фантазию" рождает именно что столкновение слабого... даже не умом, слабого силой духа и воображения субъекта с реальностью, с действительностью, фантастика есть прямое следствие проявления подлинной реальности!

Присутствие в пушкинской прозе фантастического, по Достоевскому - свидетельство изощренности в описании явлений, оказывающих самое прямое воздействие на человеческий разум, испытывающих его способность к рациональному анализу, к самоанализу. Здесь характерен именно точно подмеченный и использованный в своем собственном творчестве Достоевским прием, заключающийся в том, что непрерывные "колебания" между фантастическим и реальным объяснениями происходящего создают

особую атмосферу фантастики, тайны. О "Пиковой даме" Достоевский писал: "...вы не знаете как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром злых и враждебных человечеству духов. Вот это искусство!"

Еще более впечатляюще этот же прием, кстати говоря, обыгрывается в великолепной повести А. К. Толстого "Упырь". Разумеется, источником вдохновения (и невольного, вполне безобидного и беззлобного пародирования в данном случае служит эстетика Романтизма, например, некоторые элементы прозы Гофмана - излюбленные мотивы двоемирия и роковой любознательности, проявленной по отношению к принципиально непознаваемой, иррациональной "потусторонности". В определенном смысле столкновение с потусторонним моделирует и столкновение с реальностью, и столкновение с "идеей", обжигающей и ведущей прямой дорожкой к безумию.

Собственно, отвергать "фантастичность" романов Достоевского, например, "Братьев Карамазовых", на основании того, что допустима трактовка, при которой все чудесные или ужасающие картины происходят всего лишь в расстроенном воображении героя (например, разговор Ивана Федоровича с чертом) - очевидная нелепость. Ведь всякое действительно описанное автором событие - вне зависимости от того, как и с какой позиции (здорового смысла, расстроенного воображения) оно трактуется - уже присутствует в пространстве романа, следовательно, состоялось как событие, состоялось в воображении читателя, во всех подробностях выстроенное в романе чудесное событие в принципе не отличается от любого другого, вполне тривиального события, которое точно так же может оказаться выдуманным, "фантастическим" (как в "Кроткой").

Ведь никому не пришло в голову отрицать сказочность кэрролловской "Алисы" только на том основании, что формально сам автор объявляет в конце книги все произошедшие невероятные события чудесным сном! Более того, именно фантастическое-то у Достоевского (и у Пушкина) и

обращает на себя **большее** внимание - именно вследствие своей нетривиальности, следовательно, более всего впечатывается в воображение читателя.

Еще одно важное соображение касается соотношения фантастического и чудесного. Действительно, чудесное никоим образом не может быть причислено к разряду нереального, ибо, по мысли Достоевского, вера в чудесное и составляет основу основ мировоззрения настоящего реалиста. Вера сама по себе способна быть столь же ясным прибежищем рационалиста, сколь и реалиста.

"Алеша был даже больше, чем кто-нибудь, реалистом. О, конечно, в монастыре он совершенно веровал в чудеса, но, по-моему, чудеса реалиста никогда не смутят. Не чудеса склоняют реалиста к вере. Истинный реалист, если он не верующий, всегда найдет в себе силу и способность не поверить и чуду, а если чудо станет пред ним неотразимым фактом, то он скорее поверит своим чувствам, чем допустит факт. Если же и допустит его, то допустит как факт естественный, но доселе лишь бывший ему неизвестным. В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры. Если реалист раз поверит, то он именно по реализму своему должен непременно допустить и чудо..."²³

Впрочем, мысль Достоевского еще глубже. Фактически, он говорит о произволе в случае выбора той или иной веры. Веры и "идеи". Это и свобода в "передвижении" между "двумя мирами", и самый честный выбор - "или-или", единым волевым усилием. Человек точно так же свободен в выборе добра и зла, как в вере в чудо и безверии, как в выборе между мира - вне или внутри "Матрицы". Как известно, в Матрицу, однажды ее покинув, можно даже вернуться со всеми потрохами - путем предательства, самообмана, но - вернуться. Такая отчетливая постановка вопроса сказалась в полной мере и на позиции писателя по отношению к новомодному для его времен увлечению - спиритизму (см. "Дневник писателя"), так же связанному и с "верой", и с "идеями", и с "парадоксом".

Поиски веры и чуда, в конце концов, затмевают даже сами идеалы Истины, с которой, оказывается, не по пути, если речь коснется действительно выбора "или-или", если мир будет устроен таким хитрым образом, что потребует безверия каким-нибудь хитрым и сугубо

23. Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы. Т. 9. СС. 29-30.

"физическим" образом ("Это медицинский факт!"). У Достоевского это не только реплика героя из его романа, эта же мысль будет повторена писателем уже от своего собственного имени в "Дневниках". В сущности, "Братья Карамазовы" оказываются столь же реалистичны, сколь и фантастичны - как и "Бедные люди", как и "Записки из подполья". Но этот реализм - не потомок "мундирной натуральности", он - чудо, загадка, напряженнейшая человеческая мысль, ищущая выхода из вечного тупика обыденности.

Странное противоестественное желание, чтобы тайное стало явным, даже если оказываешься на краю, и факт этого знания будет несовместим с прежней жизнью. Все равно кто-то выбирает красную таблетку и с мучениями выдавливает этот древний фурункул. Шагает на край жизни и смерти. Раскрывает свои глаза и видит те ниточки, которые всем вертят. Логика проста - для того, чтобы узнать о существовании Матрицы, нужно ее покинуть. Для того чтобы понять, что существует жизнь, нужно для этого мира умереть. Много позже наверно об этом же примерно напишет и Александр пятигорский, считавший, что это нелегко объяснить. Ну, если очень упростить, то это значит, что *можно будет и жить, а не только думать*. То есть жить *отдельно* от думанья и созерцания. И мне придется *силой* отворачиваться от жизни, чтобы сохранить способность к *созерцательному наблюдению* этой же жизни. Можно делать что-то одно из двух: либо философствовать, либо жить.

1864 год - это, пожалуй, самый страшный год в жизни Достоевского не столько из-за судьбы какого-то там журнала, а по тягчайшим личным потерям. Умирала и умерла жена, а затем внезапно скончался брат и

соратник Михаил. И в это время судорожно писались "Записки из подполья", в душе завершался "окончательный мировоззренческий поворот". Страшно, но этот самый "фантастический реализм" уж как-то очень тесно связан со смертью ("Смерть Ивана Ильича" опять же...). Короче говоря "Гибель! Гибель! Гибель!", как "восторженно" поет Михаил Щербаков...

Достоевский любил говорить: "Чтобы хорошо писать, страдать надо, страдать!" Некто пытался позже даже в укор ставить поэтам Серебряного века, что они, де, "не перееханы трамваем". Впрочем, Варлам Шаламов, кажется, закрыл эту тему, заговорив о жизненном "опыте", которому лучше бы вовсе и не быть... "Фантастический реализм" - это своего рода оксюморон, но все из тех же игр, в которые играют не только создатели "Матрицы" и там, Борхес, Кастанеда, Коэльо, Мураками и бог весть кто еще... но и, например, маперы Unreal (это "нереальность", между прочим, в переводе, а основной целью при этом является как можно более точная имитация реальности, так что и тут - деконструкция реальности с целью познания, из чего эта самая реальность составлена, как она структурирована ("Эх, Стас Зинович, - сказал Иван. - А может быть, ее здесь-то как раз и делают, вашу Таинственную Силу?.." - Стругацкие, Собр.соч.в 11 тт. Т.10, с.729), с целью приближения к ее подлинной сути, идентификация признаков этой самой подлинной реальности (т.е. элиминация признаков ложных), "живая жизнь", одним словом, поиски, поиски...). То же самое и создатели всех этих компьютерных спецэффектов в нашумевших боевиках - одновременное приближение к реальности и бескомпромиссный бег от нее (эскапизм) - движение по замкнутому кругу с все убыстряющейся скоростью.

Вывод. Таким образом, у Достоевского "фантастическое" - это не уход от действительности, но отчаянная попытка передать *неизрекаемое* другими словами, реконструировать ту часть необходимой жизненной полноты, что выпадает из внимания изобразителя традиционного, "нефантастического" сюжета. Этот важный отправной момент художественных поисков Достоевского содержит в себе по крайней мере два измерения. Первое - это

этимология понятия "фантастический" в понимании Достоевского, второе - генезис "фантастического рассказа" в творчестве Достоевского.

Заключение

По мысли Достоевского и сам принцип, и метод "фантастического реализма" исполняют сугубо служебную роль, помогают раздвинуть границы подлинно реалистического искусства, обогатить и обновить, придать должную "стереоскопичность" восприятию первой действительности. Он определял свою художественную систему как "реализм в высшем смысле" Сама мысль о том, что действительность по содержащимся в ней смыслам, возможностям и "парадоксам" превосходит всякое писательское воображение, неоднократно декларировалась в письмах, в критических и художественных произведениях Достоевского (например, в "Идиоте", в "Бесах", в "Дневнике писателя").

В "Дневнике писателя" на 1876 год (март, глава вторая) находим такую запись: "Всегда говорят, что действительность скучна, однообразна; чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже вовсе и не выдумать никакой фантазии. И какое преимущество над романом!.." (Т. 13, с. 104)

Разумеется, здесь дело не обходится без лукавства, без чисто писательского кокетства: ведь раз уж пишешь, следовательно, есть-таки и некое "преимущество" романа, осмысливающего ту самую действительность, перед которой нас призывают преклониться...

В ответ на попытки переложить "действительность" на бумагу чисто механически, предпринятые первоначально натуральной школой, а затем

разночинцами-"шестидесятниками", крупнейшие мастера конца XIX века - Достоевский и Лев Толстой стремились выработать свой особый подход к изображению всей полноты реальности, отыскать средства, адекватные по широте охвата всех смыслов, ощущений, переживаний, эмоционально-психологических "парадоксов" и рождающихся непрерывно в душе человеческой "идей".

"Вторая действительность" (по выражению Л. Н. Толстого) романного пространства призвана служить инструментом приобщения читателя к подлинной "живой жизни", открывать ему глаза на скрытое в повседневной текучке средоточие настоящего существа всей человеческой жизни, затронуть главный нерв бытия. Характерное "пренебрежение внешней эффектностью сюжетного развития, хитроумной и занимательной, искусно построенной и сознательно усложненной фабулой, стремление строить свои романы так, чтобы их внешне "неправильная" и безыскусственная форма отвечала "неправильности и безыскусственности самой изображаемой жизни в ее реальном, повседневном течении, с характерным для нее сложным переплетением индивидуальных и общественных судеб, вначале нередко ставили западноевропейских читателей и критику в тупик".

В устах Достоевского эпитет "фантастический" в приложении к реальности ни в коей мере не являлся попыткой щегольнуть конструированием нового тропа. "Фантастический" и "реалистичный" в употреблении Достоевским вовсе не являются антонимами, "фантастический реализм" на самом деле не может считаться каким-нибудь игривым оксюмороном.

Характерно, что по отношению к тем своим рассказам, которые мы сейчас в первую очередь готовы счесть "фантастическими" - например, "Крокодил", "Бобок", "Мальчик у Христа на ёлке", - сам Достоевский совсем не употреблял термин "фантастический". Это "необыкновенное событие" ("Крокодил"), "записки одного лица" ("Бобок"), "выдуманная, сочиненная история" ("Мальчик у Христа на ёлке"). Представляя их публике,

Достоевский всячески избегает говорить о фантастике, хотя само словечко "фантастический" - явно из его любимых...

Напротив, подзаголовком "Фантастический рассказ" снабжена Достоевским "Кроткая", формально не содержащая ничего фантастического с обыденной точки зрения. "Фантастическими" же (т. е. в принципе непознаваемыми) для Достоевского являются обстоятельства самоубийства молодой девушки или любой другой человеческой драмы, благодаря судебной хронике ставшей объектом внимания потрясенного жестокостью, равнодушием или невиданными страстями общества.

Отслеживая случаи употребления Достоевским эпитета "фантастический" в письмах, дневниках и прозе, можно обнаружить, что слово это используется в строго определенном контексте, не вполне совпадающим не только с современным словоупотреблением, но и с тем значением, которое придавали ему, например, романтики (Мельгунов, Одоевский).

Еще одно значение термина "фантастический" по Достоевскому - "парадоксальный, нетривиальный", а "парадокс", в свою очередь, в системе мыслительных кодов писателя - некая идея, мучительная идея, почти стихийная философия, незнамо как озаряющая в единый момент человеческий ум и изводящая его парадоксальной как бы наружностью, несовместимостью самой этой "идеи" с жизнью, с реальностью до такой степени, что истеричные, скандальные поступки становятся в свете этой идеи нормой, чем-то вполне естественным, вполне совместимым с действительностью, более того, максимально последовательными и почти неизбежными. Никто не способен ускользнуть из тенет этого мучительства, любой герой Достоевского, когда приходит его час, когда он оказывается в фокусе читательского внимания, исповедует и проповедует, выступает в роли "парадоксалиста".

То есть "фантазию" рождает именно что столкновение слабого... даже не умом, слабого силой духа и воображения субъекта с реальностью, с

действительностью, фантастика есть прямое следствие проявления подлинной реальности!

Присутствие в Пушкинской прозе фантастического, по Достоевскому - свидетельство изощренности в описании явлений, оказывающих самое прямое воздействие на человеческий разум, испытывающих его способность к рациональному анализу, к самоанализу. Здесь характерен именно точно подмеченный и использованный в своем собственном творчестве Достоевским прием, заключающийся в том, что непрерывные "колебания" между фантастическим и реальным объяснениями происходящего создают особую атмосферу фантастики, тайны. О "Пиковой даме" Достоевский писал: "...вы не знаете как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром злых и враждебных человечеству духов. Вот это искусство!"

Еще более впечатляюще этот же прием, кстати говоря, обыгрывается в великолепной повести А. К. Толстого "Упырь". Разумеется, источником вдохновения (и невольного, вполне безобидного и беззлобного пародирования в данном случае служит эстетика Романтизма, например, некоторые элементы прозы Гофмана - излюбленные мотивы двоемирия и роковой любознательности, проявленной по отношению к принципиально непознаваемой, иррациональной "потусторонности". В определенном смысле столкновение с потусторонним моделирует и столкновение с реальностью, и столкновение с "идеей", обжигающей и ведущей прямой дорожкой к безумию.

Забавно наблюдать, как современная фантастика возвращает давние "долги". Например, у Станислава Лема в сборнике псевдорецензий (вспоминаются, кстати, те же "Бедные люди" с их аллюзиями на современную "лубочную" литературу). Родители изобретательнейшим (фантастическим!) образом трактуют действия своего ненормального ребенка, почитая все проявления идиотизма за проявления гениальности (второй ранг рефлексии!). На игре в "многовариантность" бытия построен

роман Бориса Хазанова "Нагльфар в океане времен" (М.: Текст, 1993) и С.Витицкого "Поиск предназначения" (Стругацкие, Собр. соч. 2001, Т.10). А у Виктора Пелевина этот прием уже занимает центральное место.

Кстати, его "Онтология детства" при всей несхожести антуража, имеет какую-то мучительную связь с "Записками из подполья". По крайней мере, проявлена та же отвага при написании вещи, в которой единственная возможность наблюдать "действие" - это следить, как бьется мысль в черепной коробке, а из коробки очередного душевного или социального "острога" рвется душа.

Собственно, отвергать "фантастичность" романов Достоевского, например, "Братьев Карамазовых", на основании того, что допустима трактовка, при которой все чудесные или ужасающие картины происходят всего лишь в расстроенном воображении героя (например, разговор Ивана Федоровича с чертом) - очевидная нелепость. Ведь всякое действительно описанное автором событие - вне зависимости от того, как и с какой позиции (здорового смысла, расстроенного воображения) оно трактуется - уже присутствует в пространстве романа, следовательно, состоялось как событие, состоялось в воображении читателя, во всех подробностях выстроенное в романе чудесное событие в принципе не отличается от любого другого, вполне тривиального события, которое точно так же может оказаться выдуманным, "фантастическим" (как в "Кроткой"). Ведь никому не пришло в голову отрицать сказочность кэрролловской "Алисы" только на том основании, что формально сам автор объявляет в конце книги все произошедшие невероятные события чудесным сном! Более того, именно фантастическое-то у Достоевского (и у Пушкина) и обращает на себя большее внимание - именно вследствие своей нетривиальности, следовательно, более всего впечатывается в воображение читателя.

Еще одно важное соображение касается соотношения фантастического и чудесного. Действительно, чудесное никоим образом не может быть причислено к разряду нереального, ибо, по мысли Достоевского, вера в

чудесное и составляет основу основ мировоззрения настоящего реалиста. Вера сама по себе способна быть столь же ясным прибежищем рационалиста, сколь и реалиста.

Впрочем, мысль Достоевского еще глубже. Фактически, он говорит о произволе в случае выбора той или иной веры. Веры и "идеи". Это и свобода в "передвижении" между "двумя мирами", и самый честный выбор - "или-или", единым волевым усилием. Человек точно так же свободен в выборе добра и зла, как в вере в чудо и безверии, как в выборе между мира - вне или внутри "Матрицы". Как известно, в Матрицу, однажды ее покинув, можно даже вернуться со всеми потрохами - путем предательства, самообмана, но - вернуться. Такая отчетливая постановка вопроса сказалась в полной мере и на позиции писателя по отношению к новомодному для его времен увлечению - спиритизму, так же связанному и с "верой", и с "идеей", и с "парадоксом".

Поиски веры и чуда, в конце концов, затмевают даже сами идеалы Истины, с которой, оказывается, не по пути, если речь коснется действительно выбора "или-или", если мир будет устроен таким хитрым образом, что потребует безверия каким-нибудь хитрым и сугубо "физическим" образом ("Это медицинский факт!"). У Достоевского это не только реплика героя из его романа, эта же мысль будет повторена писателем уже от своего собственного имени в "Дневниках". В сущности, "Братья Карамазовы" оказываются столь же реалистичны, сколь и фантастичны - как и "Бедные люди", как и "Записки из подполья". Но этот реализм - не потомок "мундирной натуральности": он - чудо, загадка, напряженнейшая человеческая мысль, ищущая выхода из вечного тупика обыденности.

Странное противоестественное желание, чтобы тайное стало явным, даже если оказываешься на краю, и факт этого знания будет несовместим с прежней жизнью. Все равно кто-то выбирает красную таблетку и с мучениями выдавливает этот древний фурункул. Шагает на край жизни и смерти. Раскрывает свои глаза и видит те ниточки, которые всем вертят.

Логика проста - для того, чтобы узнать о существовании Матрицы, нужно ее покинуть. Для того, чтобы понять, что существует жизнь, нужно для этого мира умереть.

В 1864 году умерла жена Достоевского, а затем внезапно скончался брат и соратник Михаил. И в это время судорожно писались "Записки из подполья", в душе завершался "окончательный мировоззренческий поворот". Страшно, но этот самый "фантастический реализм" уж как-то очень тесно был связан со смертью ("Смерть Ивана Ильича" опять же...).

Список использованной литературы

Общественно-политическая литература

1. Гармонично - развитое поколение – основа прогресса Узбекистана (Речь на IX сессии Олий Мажлиса Республики Узбекистан Первого созыва, 27 авг. 1997 г.). – Ташкент: Шарк,1997.
2. Каримов И.А. Наша высшая цель – независимость и процветание Родины, свобода и благополучие народа. – Т.8. – Ташкент: Узбекистан,2000.
3. Каримов И.А. Гарантия нашей благополучной жизни – построение демократического правового государства, либеральной экономики и основ гражданского общества / Доклад на заседании Кабинета Министров,

посвященном итогам социально- экономического развития страны в 2006г.- Ташкент: Узбекистан,2007.

4. Каримов И.А. Либерализация общества, углубление реформ, повышение духовности и уровня жизни народа – критерий и цель всей нашей деятельности. – Т.15. – Ташкент: Узбекистан, 2007.

5. Каримов И.А. Человек, его права и свободы – высшая ценность. – Т.14. – Ташкент: Узбекистан, 2007.

7. Каримов И.А. Мировой финансово - экономический кризис, пути и меры его предотвращения в условиях Узбекистана. – Ташкент: Узбекистан, 2009.

6. Каримов И.А. Наша главная задача – дальнейшее развитие страны и повышение благосостояния народа. – Ташкент: Узбекистан, 2010.

8. Каримов И.А. Узбекистан на пороге достижения независимости. – Т.: Узбекистан, 2011.

Художественная литература

9. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30-и томах. - Л. 1995.- 520с.

10. Достоевский Ф. М. Собр. сочин. в 12-ти томах.- М.: Правда, 1998. – 104с.

11. Достоевский Ф. М. Сочин. в трех томах.- М.: Правда, 2002.- 120с.

12. Достоевский Ф. М. Романы и повести. М. 1986.- 280с.

Научно-критическая литература

13. Бердяев Н.А.Мирозерцание Достоевского. - Прага, 1993.- 238 с.

14. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Современная Россия, 1979. - 318 с.

15. Борисова В.В. Синтетизм религиозно-мифологического подтекста в творчестве Ф.М. Достоевского (Библия и Коран) // Творчество Ф.М. Достоевского: Искусство синтеза: Сб. статей. Екатеринбург, 1991. -148с.

16. Ветловская В. Е. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Издательство «Пушкинский Дом», 2007. - 640 с.

17. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. -М., 1966. – 284с .

18. Гроссман Л.П. Достоевский. - М.: Молодая гвардия, 1962.- 543 с.

19. Гроссман Л.П. Сновидения в произведениях Достоевского.- М.,1976-184с.
20. Гражис П. Достоевский и романтизм. -Вильнюс, 1979. - 172 с.
21. Гроссман Л.П. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии.- М.-Пг., 1923. - 120 с.
22. Гроссман Л.П. Путь Достоевского.- Пг., 1924. - 122 с.
23. Достоевская А.Г. Воспоминания. - М.: Художественная литература, 1981.- 284с.
24. Достоевский в русской критике. Сборник статей. - М. 1956.- 104с.
25. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1964. – 562с. Т.1.Т.2.
26. Достоевский: Материалы и исследования / АН СССР. ИРЛИ. Л.: Наука, 1974—2007. Вып. 1-18.
27. Джоунс М. Достоевский после Бахтина: Исследование фантастического реализма Достоевского. СПб.; Академический проект, 1999.- 121с.
- 28.Егоров В.Н. Ценностные приоритеты Ф.М.Достоевского: Учебное пособие- Тольятти, 194.- 145с.
29. Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского: Учебное пособие. — Петрозаводск. 1978.- 412с.
30. Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. — Л., 1985.-251с.
31. Касаткин Т. А. Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценностных ориентаций.- М.: Наследие, 1996.- 335 с.
32. Касаткин Т.А. О творящей природе слова: антологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». – М.: ИМЛИ, 2004.- 216с.
33. Кирпотин В.Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольников. - М.: Советский писатель, 1970. - 448 с.

34. Копытцева Н.М. Святочный рассказ Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке».- М.2003.- 133с.
35. Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении.- М., 1996.- 448 с.
36. Лосский Н.О. Достоевский и его христианское миропонимание.- Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1953.- 406 с.
37. Лихачев Д.С. Мир Федора Достоевского.- Л.,1971.- 321с.
38. Мелетинский Е.М. Заметки о творчестве Достоевского.- М.: РГГУ, 2001.- 190 с.
39. Манн Ю. Фантастическое и реальное у Гоголя. — Вопросы литературы.- 1969, № 9, - 109с.
40. Мочульский К. В. Достоевский: Жизнь и творчество. Париж: УМСА-Press, 1997.- 564 с.
41. Назиров Р.Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании». — В кн.: Достоевский (исследования и материалы). -Л., 1976. вып. 2.
42. Назиров Р. Г. Владимир Одоевский и Достоевский. — Русская литература. 1974. № 3.-210с.
43. Назиров Р. Г. Проблемы художественности Достоевского // Творчество Достоевского: искусство синтеза. – Екатеринбург.1991.- 154с.
- 44.Одинокое В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского.- Новосибирск: Наука, 1981.- 144 с.
45. Переверзев В. Ф. Творчество Достоевского.- М. 1982-245с.
46. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.) Изд-во Ленингр. ун-та, 1991.-400с.
47. Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения. -М.: Наука, 2007.- 835 с.
- 48.Селезнёв Ю. И. Достоевский.- М.: Молодая гвардия, 1981. -543 с.
49. Тынянов Ю.И. Достоевский и Гоголь. - Пг.: ОПОЯЗ. 1991.-200с.
- 50 .Тамарченко Н. Д. . Потаенные сны Достоевского.-Уфа. 1998.- 145с.

51. Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского.- М.; Л.: Наука, 1964.- 404 с.
52. Чичерин А.В. Достоевский Искусство прозы. - В кн.: Достоевский-художник и мыслитель. - М., 1972. – 275с.
53. Щенников Г. К. Функции снов в романах Достоевского. — В кн.: Русская литература 1870—1890 годов.- Свердловск, 1970-360с. вып. 3.
54. Яковлев Л. Достоевский: призраки, фобии, химеры (заметки читателя) — Харьков: Каравелла, 2006. — 244 с.

Интернет-сайты

55. google.com/site/
56. langueetlitteraturerusses/
57. pervyj - klass/usb
58. na-rubeze-vekov/
59. bestreferat.RUS.com

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3-12
ГЛАВА ПЕРВАЯ. Эстетика Э.-Е.Гофмана и ее влияние на творчество Ф.М.Достоевского	25-29
Раздел 1.1. Немецкий романтизм и русская литература.....	13-17
1.2.Влияние Э.-Т.-А. Гофмана на творчество Ф.Достоевского...	18-29
ГЛАВА ВТОРАЯ. Своеобразие поэтики Ф.М.Достоевского...	30-46
Раздел 2.1. Формы фантастики в творчестве писателя.....	31-37
2.2. Психологическая фантастика Ф. Достоевского.....	37-46
ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Поэтика сновидений.....	47-64
Раздел 3.1. Сновидение в русской литературе и их функции.....	47-52
3.2.Функции снов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание».....	52-64

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. Сопоставительный анализ фантастики	
Гоголя и Достоевского.....	65-82
Раздел 4.1. Теоретический аспект проблемы.....	65-67
4.2. Фантастический элемент в «Невском проспекте» Н.В.Гоголя....	67-82
4.3. Принципы «фантастического» реализма Ф.М.Достоевского...	68-82
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	83-89
Список использованной литературы.....	90-95