

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. О. В. КУУСИНЕНА

На правах рукописи

ЗАХАРОВ Владимир Николаевич

**ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЭСТЕТИКЕ
И ТВОРЧЕСТВЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

10.01.01 — русская литература

А в т о р е ф е р а т
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Петрозаводск 1975



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ПЕТРОЗАВОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. О. В. КУУСИНЕНА

На правах рукописи

ЗАХАРОВ Владимир Николаевич

ФАНТАСТИЧЕСКОЕ В ЭСТЕТИКЕ
И ТВОРЧЕСТВЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

(10.01.01 — русская литература)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Петрозаводск 1975

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы Петрозаводского государственного университета им. О. В. Куусинена.

Научный руководитель — доктор филологических наук, профессор **М. М. Гин**.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **У. Р. Фохт**;
кандидат филологических наук, доцент **В. В. Дудкин**.

Ведущее учреждение — сектор литературы Института языка, литературы и истории Карельского филиала АН СССР.

Автореферат разослан « » октября 1975 года.

Защита состоится 2 декабря 1975 года на заседании секционного совета Петрозаводского государственного университета им. О. В. Куусинена по присуждению ученых степеней по гуманитарным наукам (Петрозаводск, пр. Ленина, 33, ауд. 361, в 15 часов).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке университета.

Ученый секретарь Совета профессор **П. В. Иванов**.

Советское литературоведение давно и успешно решает такую сложную историко-литературную проблему, как изучение творчества Ф. М. Достоевского. Авторитет советской науки о Достоевском признан во всем мире. В трудах М. М. Бахтина, Л. П. Гроссмана, А. С. Долинина, Ф. И. Евнина, В. В. Ермилова, В. Я. Кирпотина, В. Л. Комаровича, Д. С. Лихачева, А. П. Скафтымова, Г. М. Фридлендера, А. В. Чичерина, М. С. Альтмана, Ю. Ф. Карякина, Р. Г. Назирова, К. И. Тюнькина и многих других глубоко и разносторонне рассмотрены историко-литературные и теоретические проблемы изучения творчества великого русского писателя.

На фоне достижений современной науки о Достоевском отчетливо выступают проблемы неизученные и недостаточно изученные. Одна из них — проблема фантастического в эстетике и творчестве Достоевского. Так, популярна концепция «фантастического реализма» Достоевского, сплошь и рядом цитируются (не всегда безупречно) высказывания писателя о фантастическом — взгляды же Достоевского на фантастическое в искусстве не изучены, не ясна роль фантастического в структуре поздних романов Достоевского, не прекращаются споры вокруг его фантастических произведений.

Актуальность проблемы вне сомнений. Предмет исследования — фантастическое как категория эстетики и поэтики Достоевского.

Как известно, фантастическое в искусстве — феномен фантазии художника, но ведь искусство в целом — тоже вымысел! «Искусство не требует признания его произведений за действительность»¹, — со ссылкой на Фейербаха записал В. И. Ленин в «Философских тетрадах», подчеркнув тем самым условный характер отражения действительности в искусстве.

Вполне понятно, что различие вымысла правдоподобного и фантастического возможно, если художественный мир произведения оценивается критериями мира объективного. Не все этим критериям удовлетворяло, и в эстетике появилась новая категория — «фантастическое».

¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, с. 53.

С точки зрения ленинской теории отражения то, что в искусстве считается фантастическим, — естественное свойство человеческого мышления соединять «несоединимое», расчленять целое, подавать явления и предметы в таких сочетаниях, которые не встречаются в объективном мире: «В природе» понятия не существуют «в этой свободе» (в свободе мысли и фантазии человека!!)². В природе не существуют, в сознании человека — да. В этом качественное отличие объективного мира от сознания человека. Так что вполне закономерно различие в художественном образе того, что может быть воспринято как нарушение привычных отношений объективного мира (или, говоря уже словами Достоевского, законов «пространства и времени», «законов бытия и рассудка»), но что не является нарушениями в сфере человеческого сознания.

В этом смысле интересны два высказывания К. Маркса о связи мифологического и художественного мышления. Дважды в небольшом отрывке К. Маркс определил мифологию через художественное творчество: «Мифология, т. е. природа и сами общественные формы, уже переработанные бессознательно-художественным образом народной фантазией»; вариант того же определения — «бессознательно-художественная переработка природы (здесь под природой понимается все предметное, следовательно, включая и общество)»³.

Если мифология — «бессознательно-художественная переработка природы (...включая и общество)», то логично предположить, что искусство — сознательная переработка фантазией художника «природы и самих общественных форм». В художественном мире все может произойти, все может случиться, всего можно ожидать — художник не всегда считается с «природой и самими общественными формами», но в искусстве такая «переработка» всегда должна быть сознательной.

Это философский аспект проблемы — тем интереснее отметить, что именно эта мысль о сознательном «произволе» фантазии художника характеризует взгляды Достоевского на фантастическое, принципы его поэтики.

Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения.

В первой главе «Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского» определяются взгляды писателя на фантастическое в искусстве, дается общетеоретическая постановка проблемы фантастического как категории поэтики Достоевского.

В предпринятом исследовании эстетических взглядов Достоевского пришлось столкнуться с одной проблемой, которой раньше не придавали должного значения, — с проблемой цитирования эстетических деклараций Достоевского. Уяснение этой

² В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 29, с. 257.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 12, с. 737.

проблемы позволило избежать обычного просчета в тех работах, где цитируются высказывания Достоевского о фантастическом, а именно — выяснить характер употребления им слова «фантастический», а слово это в языке Достоевского, как показывает семантический анализ, в одних случаях — однозначно, в других — многозначно.

Однозначно — как понятие, обозначающее особую «форму искусства» (термин Достоевского).

Многозначно — в роли определения (основные значения: вымышленный, выдуманный, надуманный; призрачный, беспочвенный; невероятный, немыслимый, неправдоподобный, необычный, необыкновенный). «Фантастический» как определение — одно из излюбленных слов у Достоевского. И на самом деле: удачна многозначность, богатство смысловых оттенков слова. Уточняющие синонимы в этом заметно проигрывают: они определены, ясны, в них нет семантической «тайны».

Анализ взглядов Достоевского на фантастическое в искусстве показывает, что фантастическое в его понимании — «форма искусства» (XIII, 126)⁴, «безбрежная фантазия» (Собр. соч., 9, 314). Для фантастического как «формы искусства» характерно нарушение законов «пространства и времени», «законов бытия и рассудка» ради тех «точек, о которых грезит сердце» (XII, 113). Фантастическое произведение — «произведение чисто поэтическое (наиболее поэтическое)» (П, 1, 343).

Это общие положения теории фантастического у Достоевского. В частных моментах есть существенные различия.

Дело в том, что в 1865 году произошла перестройка всей поэтической системы Достоевского, связанная с образованием нового жанрового единства — романа Достоевского. Изменения эти не затронули сущности концепции фантастического — изменился способ подачи фантастического в творчестве Достоевского в поздний период.

До 1865 года Достоевского прежде всего привлекала поэтичность фантастики, «свобода мысли и фантазии». Фантастическое в этот период — поэтическая вольность, откровенный вымысел.

⁴ Ссылки на произведения Достоевского в тексте автореферата приводятся так:

с указанием тома (**арабской цифрой**), страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 1—13 (незаконченное). Л., «Наука», 1972—1975;

с указанием тома (**римской цифрой**), страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, т. XI—XIII. М.—Л., ГИЗ, 1929—1930;

с указанием условного обозначения (**Собр. соч.**), тома, страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. 9—10. М., ГИХЛ, 1958;

с указанием условного обозначения (**П**), тома, страницы — по изданию: Ф. М. Достоевский. Письма, т. I—IV. М.—Л., ГИЗ — «Academia» — ГИХЛ, 1928—1959.

Границ между фантастическим и реальным не было: фантастическое было «реально» и изображалось как действительное происшествие в художественном мире произведения. Допустив же неестественное событие (нарушающее законы «пространства и времени», «бытия и рассудка»), писатель «во всем остальном совершенно верен действительности» (ср. XIII, 523). Это один из важных признаков «реалистической фантастики» Достоевского. Фантастическое для Достоевского в этот период — форма самого непосредственного («чисто поэтического») выражения правды о человеке и времени («поэтической правды»).

Катастрофический провал «Двойника», первого фантастического произведения Достоевского, гонения на «фантастический род» искусства в критике — эта нерасположенность многих к фантастическому заставила Достоевского считаться с тем, что условный характер художественного творчества сплошь и рядом не замечался, считаться и искать компромиссное разрешение возникавшего «конфликта» с читателями. Особенно остро эта проблема встала перед Достоевским в связи с необходимостью включения фантастического в реалистический роман.

Позже Достоевский так осмыслил то, что изменилось в его требованиях к фантастическому: «фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны *почти* поверить ему (П, IV, 178). В 1865 году Достоевский осознал *предел и правила* фантастического в искусстве. Предел — фантастическое ограничено сознанием героя, правила касаются способа сочетания фантастического и реального («должно соприкасаться с реальным»). Новое в требованиях к фантастическому — обязательность качественного перехода от реального к фантастическому, от фантастического к реальному. Если до 1865 года критерий фантастического — поэтичность вымысла, то уже в «Преступлении и наказании» фантастическое «соприкасается с реальным».

Результат изменений в поэтике Достоевского — известная двойственность фантастического после 1865 года: внешне фантастическое «естественно» (эмпирическое объяснение не противоречит здравому смыслу: герой видел сон; рассказывая о фантастическом, мог сочинить или «соврать» — а это значит, что фантастическое «недостовечно» в художественном мире произведения), на самом же деле фантастическое по своему значению выходит далеко за те рамки, которые отводятся «объяснением», — в романах создает второй план повествования, в фантастических рассказах семидесятых годов фантастическое происшествие — сущность его содержания.

Необходимо определить объем фантастики позднего Достоевского. Принцип любой классификации условен, но в плане происшедших изменений в поэтике Достоевского скорее всего уместен такой критерий — по способу сочетания фантастическо-

го и реального⁵. Так, основной формой фантастики позднего Достоевского становится сон. Но Достоевский разнообразен в способах сочетания фантастического и реального. Есть еще два способа включения фантастики в романы Достоевского: рассказ о фантастическом и чтение фантастических текстов как цитирование их или исполнение героем фантастических произведений «собственного» сочинения.

Изображение снов — основная форма фантастического у Достоевского после 1865 года. Такие «художественные сны», «странные сны, невозможные и неестественные», — прежде всего «картина» со своей «обстановкой и всем процессом всего представления (6, 45), «сложная и реальная действительность», «сбытия или даже целый мир событий» (Собр. соч., 10, 166).

Не всякий сон у Достоевского фантастическое. Важное методологическое замечание на этот счет имеет одно замечание М. М. Бахтина о снах в эпопее: «В эпопее сон не разрушал единства изображенной жизни и не создавал второго плана; не разрушал он и *простой* целостности образа героя»⁶. Есть и у Достоевского такие сны: сон Голядкина, сон Прохарчина, два сна Ордынова; после 1865 года — два сна Мышкина, два сна Вельчанинова и два сна Аркадия Долгорукого. И этим сном Достоевский придает важное композиционное значение, но здесь на первый план выступает не философское, а психологическое содержание, которое не разрушает «*простой* целостности образа героя», «единства изображенной жизни». Сон же как форма фантастического в поэтике Достоевского приобретает иное качество: создает «второй» план повествования, становится поэтическим выражением общей концепции произведения.

В концепции «художественных снов» следует особо выделить такую разновидность сна, как «кошмар». В кошмаре герой теряет «различие между реальным и призрачным» (ср П, IV, 190), бред и явь в сознании его сливаются, но только для него одного, читателю Достоевский всегда дает понять «различие реального и призрачного» (на таких эстетических принципах созданы кошмары Свидригайлова, Ипполита Терентьева, Ивана Карамазова).

Следующая форма фантастического — рассказ о фантастическом. Фантастическое не изображается — герой произведения о фантастическом рассказывает. В основном этот вид фантастического сконцентрирован в исповедях Мармеладова (фантазия о явлении Христа), Свидригайлова (рассказ о привидениях и его представление о вечности), Ипполита Терентьева (его сон

⁵ При всем различии форм фантастики Достоевского и Гоголя принцип классификации подсказан концепцией гоголевской фантастики Ю. В. Манна. — Ю. В. Манн. Эволюция гоголевской фантастики. — В кн.: К истории русского романтизма. М., «Наука», 1973, с. 220.

⁶ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963, с. 197.

и кошмар в «Необходимом объяснении», Ставрогина (сон о «золотом веке» в его исповеди), Версилова (сон о «золотом веке» и фантазия о будущем). Но не только в исповедях встречается этот вид фантастики: фантастичны некоторые рассказы генерала Иволгина. Как пародия Лебедева на фантазии Иволгина, как и рассказ помещика Максимова в «Братьях Карамазовых», выдающего эпизод из «Мертвых душ» за эпизод своей жизни, фантастическое в этих случаях исполнено комического значения.

Еще одна форма фантастического — чтение фантастических текстов как цитирование их или исполнение героем фантастических произведений «собственного» сочинения: из евангелия — о воскрешении Лазаря («Преступление и наказание»), о браке в Кане Галилейской («Братья Карамазовы»), из апокрифической литературы — басня о луковке и народная легенда об аде («Братья Карамазовы»); исполнение Иваном Карамазовым своей поэмы «Великий инквизитор».

Иногда формой фантастического у Достоевского называют «галлюцинации», но как показывает текстологический анализ фантастических сцен в произведениях писателя, для этого нет совершенно никаких оснований даже в главе «Черт. Кошмар Ивана Федоровича», где «галлюцинации» (так третирует черта Иван Карамазов) — всего лишь мистификация Достоевским здравомыслящего читателя, которого «так разбаловал современный реализм», что тот не может «вынести ничего фантастического» (ср. Собр. соч., 9, 314).

Проблематичен круг фантастических произведений Достоевского. Безусловно фантастические произведения Достоевского — «Двойник», «Крокодил», «Бобок», «Сон смешного человека», святочный рассказ «Мальчик у Христа на елке». Но нередко к ним относят «Хозяйку». «Фантастическим рассказом» назвал «Кроткую» сам Достоевский.

Анализ текста «Хозяйки» подтверждает справедливость предположения Л. П. Гроссмана и Н. М. Чиркова о том, что «Хозяйка» — нефантастическое произведение. Нет фантастики и в рассказе «Кроткая». В чем «фантастичность» рассказа, объяснил сам Достоевский в предисловии «От автора»: «процесс рассказа» (стенографирование «уяснения») он осознал как нарушение присущей его текстам нормы условности («это не рассказ и не записки»).

Эстетические взгляды Достоевского на фантастическое в искусстве часто привлекают для обоснования концепции «фантастического реализма» Достоевского. Многочисленные неточности в обосновании концепции «фантастического реализма» Достоевского заставляют высказать сомнение в научной состоятельности ее. Так, Достоевский никогда не называл свой творческий метод «фантастическим реализмом». Цитирование и интерпретация эстетических деклараций писателя проводится, как

правило, без учета семантики слов «фантастический» (как определение) и «фантастическое» (как понятие) у Достоевского: в результате в одном контексте оказываются разные по смыслу высказывания писателя. Не замечается также и то, что слово «реализм» у Достоевского многозначно: это и принцип изображения действительности в искусстве (творческий метод), это и трезвый, практический взгляд на мир, это, наконец, сама действительность, реальность, правда, жизнь без прикрас. В частности, известная формулировка «реализм, доходящий до фантастического» не имеет отношения к концепции творческого метода Достоевского (здесь слово «реализм» употреблено в значении «действительность»). В одном смысле понятие «фантастический реализм» не вызывает возражений — в значении «исключительный реализм», «необыкновенный реализм» Достоевского (как образ реализма Достоевского). Но в том-то и дело, что определение «фантастический» при понятии «реализм Достоевского» создает предпосылки для неоправданных и каких угодно ассоциативных сопряжений с однокоренными словами (фантастическое, фантастика, фантастичность, фантазия). Не имея возможности в автореферате подробно остановиться на критической оценке таких попыток, отметим, что фантастическое не может быть типологической характеристикой творческого метода Достоевского еще и потому, что это не универсальная категория поэтики Достоевского, она не покрывает все многообразие творчества писателя — реализм Достоевского остается его реализмом и в произведениях без фантастики.

Особую сложность представляет изучение фантастического как категории поэтики повести Достоевского «Двойник». Этой проблеме посвящена вторая глава «Фантастическая повесть Достоевского «Двойник. Петербургская поэма».

Традиционная концепция фантастического в повести по-своему логична и хорошо продумана. У нее только один недостаток — она никем не доказана. Она — гипотеза. Считается, что двойник — порождение болезненного сознания Голядкина, фантастическое в «Двойнике» — бред и галлюцинации сумасшедшего. До сих пор никто это под сомнение не ставил, хотя предпосылки для пересмотра традиционной концепции повести есть. Так, известны замечания В. Г. Белинского и Н. К. Михайловского, свидетельствующие о том, что они считали Голядкина — младшего не только призрачным двойником, но и реальным лицом в повести. Н. А. Добролюбов, чья концепция повести стала общепризнанной, представил свою точку зрения как гипотезу: «объяснение... само собой сложилось у меня в голове при перелистыванье этой повести (всю ее сплошь, я признаюсь, одо-

⁷ Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7. М.—Л., Гослитиздат, 1963, с. 258.

леть не мог)»⁷. Не так давно попытку пересмотра традиционной концепции двойничества в повести предпринял Ф. И. Евнин⁸. Таковы историко-литературные предпосылки для пересмотра традиционной концепции фантастического в «Двойнике».

Обратимся к тексту повести. Анализ структуры текста «Двойника» позволяет выделить в повести: 1) слово автора, ведущего повествование; 2) слово героев «Двойника» (а их свыше двадцати), вступающих в диалогичные отношения между собой; 3) монологическое слово Голядкина — внутренняя рефлексия его, выделенная в слове автора всегда кавычками; 4) письма (письма Голядкина-старшего к Вахрамееву и Голядкину-младшему, Вахрамеева к Голядкину-старшему, письмо от «Клары Олсуфьевны») ⁹.

Считается, что двойник — плод болезненного воображения Голядкина. В тексте повести коллизия «Голядкин-двойник» решена совершенно иначе. Вопрос, не призрак ли двойник, вначале просто мучает Голядкина. Трижды пытается он усомниться в реальности существования двойника в VI главе и один раз в VIII главе, но Достоевский каждый раз убеждает Голядкина и читателя в реальности двойника. И это не чувство «реальности бреда» у больного — сомнения разрешается не в рамках индивидуального сознания героя, а в сфере авторского сознания — в слове автора, приобретающем в повествовании значение объективной действительности. Часто можно услышать мнение, будто бред и явь в повести не разграничены. Но и в «Двойнике» Достоевский четко обозначал границы «бреда» и «яви» (ср. описание ночного «полусна, полубдения» Голядкина — I, 178—187). В повести нет ни одного эпизода, где бы сцена с двойником была внедрена в сознание героя. Сцены, в которых появляется и действует двойник, разворачиваются только в слове автора. В повести постоянно возникают ситуации, которые были бы излишни и художественно неоправданы, если бы Достоевский предпринял психопатологическую разработку темы двойника: столкновения бытовых интересов двух Голядкиных у ворот дома и у дверей квартиры Голядкина (I, 143), нелеп был бы один вопрос Петрушки Голядкину (I, 154), ни к чему было бы накрывать стол на две персоны (I, 155), не произошла бы комическая

⁸ Ф. И. Евнин. Об одной историко-литературной легенде. — «Русская литература», 1965, № 3, с. 3—26.

⁹ Распространенное в части работ мнение о том, что в слове автора отражено сознание Голядкина, лишено каких-либо оснований, более того, противоречит доказательному лингвистическому анализу «Двойника» в новейших работах: «речь повествователя — полная противоположность речи героя» (М. Ф. Ломагина. К вопросу о позиции автора в «Двойнике» Достоевского. — «Филологические науки», 1971, № 5, с. 8). Не путают границы между сознанием героя и художественным миром повести случаи пародирования речи Голядкина в слове автора: пародированное слово не становится словом рассказа, а лишь подчеркивает несостоятельность этической позиции героя «Двойника». Граница между словом автора и словом героя в этом случае всегда налицо.

ошибка Петрушки, когда тот перепутал своего барина с его двойником (I, 160), в смысловом значении обесценилась бы кража и присвоение двойником — сам у себя украл! — деловой бумаги Голядкина-старшего (I, 164—165), стала бы бессмысленной сцена в кофейной, где Голядкин съедает один расстегайчик, а расплачивается за одиннадцать — за себя и за двойника, случайно оказавшегося там (I, 173—174), художественно неоправданным был бы эпизод с передачей лично Голядкиным-старшим письма Голядкину-младшему через ппсаря Писаренко (I, 193). Не психопатологическая установка, а установка на действительное существование двойника реализуется в художественной структуре повести.

«Болезненность» Голядкина (намек на это в сцене визита Голядкина к доктору Крестьяну Ивановичу во второй главе) не мотивировка появления двойника в V главе, а мотивировка безумия героя повести в конце XI главы. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить поведение Голядкина в четырех первых и трех последних главах «Двойника». Безумие охватило Голядкина (I, 206) — и разработка темы безумия тут же проявилась в тексте повести. Признак патологических изменений в сознании героя «Двойника» — неспособность Голядкина критически осмыслить происходящее с ним: Голядкин все принимает на веру, догадки одна нелепее другой закрадываются в сознание его. «Странности» же в поведении Голядкина в первых главах не более чем «способ объяснения» Достоевским философской концепции повести, они всегда логически мотивированы «экстравагантной» «идеей-чувством» титулярного советника.

Не является мотивировкой появления двойника и внутреннее раздвоение Голядкина, мучительнейшее состояние его, пронизывающее, впрочем, всех подпольных героев Достоевского, а тем более Голядкина — «главнейшего подпольного типа» писателя¹⁰. Двойник появляется совсем в иной художественной ситуации повести.

Необычен в «Двойнике» исходный момент фантастического развития сюжета повести — появление двойника в V главе. Только V глава — собственно фантастическая сцена, «совершенно необъяснимое происшествие» в повести. Это «безбрежная фантазия», но не Голядкина, а автора «Двойника». Необычна и форма V главы, где музыкальный принцип композиции становится ведущим. Следует отметить совпадение в форме «Двойника» с «Принцессой Брамбиллой. Каприччио в манере Калло» Э. Т. А. Гофмана — здесь сама музыкальная форма становится жанром литературного произведения, определяющим безудержную фантастику волшебной сказки. В «Принцессе Брамбилле» уже был использован прием «неразрешимого диссонанса»: в тексте «каприччио» есть «пробел», или «выражаясь музыкальным

¹⁰ «Литературное наследство», т. 83. М., «Наука», 1971, с. 310.

языком, тут не хватает перехода из одной тональности в другую, так что новый аккорд дается без надлежащей подготовки»¹¹. «Пробел» в «Двойнике» — конец V главы, отмеченный отточиями. На этом «неразрешимом диссонансе» обрывается «совершенно необъяснимое происшествие». Как и в «Принцессе Брамбилле», в «Двойнике» Достоевского пробел в кульминационном развитии сюжета внутренне содержателен: именно здесь происходит «необъяснимое» — фантастический двойник V главы превращается в прозаического чиновника титулярного советника Голядкина-младшего, тоже Якова Петровича. Начиная с VI главы, фантастическое становится обыденным. Допустив неестественное событие, нарушающее законы «пространства и времени», «бытия и рассудка», Достоевский «во всем остальном совершенно верен действительности».

Вначале Голядкин-младший тих, робок, заискивает и унижается даже перед «настоящим», в свою очередь затертым и забытым Голядкиным-старшим, но с течением каких-то суток, усвоив подоготную чиновничьих отношений, двойник преобразуется: он и «подлец», и «развратный человек», и «злодей», «веселый по-всегдашнему, одним словом: шалун, прыгун, хохотун, легок на язычок и на ножку...» (I, 194). «Подлый расчет» (I, 432) — вот демон двойника. В облике двойника то и дело сквозит победное опьянение его своей отгадкой смысла жизни, лицо Голядкина — младшего то и дело осклабляется «вакхической улыбкой» «фанатика разврата». Преображение двойника привело к возникновению новой структуры отношений между Голядкиным и двойником.

Считается, что Голядкин страдает манней преследования, призрак-двойник неотступно следует за ним, преследует его и Голядкин гибнет, не выдержав испытания «двойничеством». На деле же это утверждение не имеет никакого отношения к тексту повести. Не двойник преследует Голядкина, а Голядкин своего двойника. И интрига между ними возникает не сразу, а лишь на третий день и то после «коварного» предательства двойника (кража и присвоение деловой бумаги). Не угрожал двойник и карьере Голядкина. Это только на второй день сюжетного времени оба Голядкиных сидят за одним столом друг напротив друга — на третий день Голядкин-младший уже командирован по «особому» поручению при его превосходительстве директоре департамента. На место Голядкина метит другой — «петля» Иван Семенович.

Голядкин-старший оскорблен вероломством и предательством своего «вчерашнего друга», он протестует, но двойник постоянно сбивает его с толку, постоянно «срезает» своего оппонента, кипящего благородным негодованием, неизменно оставляя

¹¹ Э. Т. А. Гофман. Избранные произведения в трех томах, т. 2. М., ГИХЛ, 1962, с. 309.

его с открытым ртом, онемевшего, краснеющего, остолбеневшего. Морфология их отношений выглядит так: Голядкин негодует — двойник «срезает» его, глумится над ним: «сам-то каков». Так что не от того, что призрак, неуязвимый двойник, а от того, что, проповедуя, Голядкин сам не «чист». Но «пятна на душе» Голядкина иного происхождения, чем у «бесстыдного» двойника, строящего свои отношения с людьми на «*подлом расчете*». У Голядкина они «по случаю»: «из деликатности», «по совершенной своей беззащитности», по «бесхарактерности» — «одним словом, уж это господин Голядкин знал хорошо *почему!*» (I, 185).

Но не житейски-бытовая, а социально-философская трактовка коллизии «Голядкин-двойник» дана в «Петербургской поэме» Достоевского.

Появление двойника расширяет «пространство трагедии» в повести. То, что двойник действует в реальных условиях петербургской жизни России сороковых годов, а не в опосредованных болезненным сознанием Голядкина обстоятельствах, позволяет перевести анализ с одного уровня (личность господина Голядкина в первых главах) на другой (Россия, Петербург, современность — «наше время»).

В коллизии «Голядкин — двойник» Достоевским выявлены две тенденции в общественно-политической ситуации России тех лет: с одной стороны — Голядкин, наивно помысливший, несмотря на груз своих бюрократических привязанностей, «о соблазнительном равенстве друг с другом»¹² (отношения героя с семейством Берендеевых); с другой стороны — его беспринципный двойник, во главу дела ставящий свой «*подлый расчет*», бесстыдно глумящийся над робкими увещеваниями господина Голядкина. Создание коллизии «Голядкин-двойник» — постановка Достоевским философской проблемы, связанной не с исследованием «бездн» болезненного сознания, а с раздумиями молодого писателя о судьбах России, судьбе человека, его личности в предвещении назревавших катастроф России капитализирующейся. В Голядкине есть внутреннее раздвоение, но это двойничество без двойника. Традиционные рассуждения о двойничестве Голядкина (вполне естественном у любого из «подпольных героев» Достоевского) во многом справедливы, но не точны там, где сводятся к анализу коллизии «Голядкин-двойник», создание этой коллизии — выход в иную сферу художественного мышления. Не может быть идея двойничества и той «прекрасной», «довольно светлой» идеей «Двойника», о которой говорил Достоевский. Скорее всего такой идеей была идея «*восстановления*», как называл ее Достоевский, рассмотренная им по отношению к петербургской действительности сороковых годов, окрашенной

¹² Слова Н. А. Добролюбова из статьи «Забитые люди». — Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в девяти томах, т. 7. М.—Л., ГИХЛ, 1963, с. 252.

трагическими предчувствиями, ставшими жуткой реальностью России пореформенной, по отношению к социально-психологическим открытиям писателем «тайн чиновничьей души» (главным образом — «подполья»). Именно эта идея наиболее полно отвечает позиции автора в повествовании — позиции Достоевского.

В связи с пересмотром традиционной концепции фантастического в «Двойнике» в данной главе подробно освещаются как отдельные проблемы поэтики повести (реконструкция исходной ситуации «Двойника» — своеобразной «предыстории» повести, социально-философская проблематика «Двойника», позиция автора и идея поэмы), так и некоторые аспекты творческой истории повести.

Прежде всего — о двух редакциях «Двойника». Вопрос, казалось бы, подробно рассмотренный в работах Р. И. Аванесова, Г. И. Чулкова, в комментариях В. С. Нечаевой (Собр. соч., I, 672), наиболее обстоятельно — в комментариях Г. М. Фридляндера (I, 485—486). Между тем, концепция повести, предложенная в данной работе, позволяет осознать иные причины, вызвавшие вторую редакцию «Двойника». Вторая редакция — эстетическая полемика Достоевского с интерпретациями, искажавшими авторский замысел. Смысл появления второй редакции в том, что, не имея возможности *«переработать»* «Двойника» (желание, появившееся сразу же после выхода повести), Достоевский *исправил* повесть, но так, чтобы выявить свой первоначальный замысел: он исключил все места, давшие повод к ложному истолкованию «Двойника» или заострявшие внимание на несущественном, чем поставил под сомнение правильность прочтения повести критиками, писавшими о «приключениях господина Голядкина».

На одном вопросе, имеющем прямое отношение к проблеме фантастического в повести, следует остановиться несколько подробнее. Необходимо объяснить правку последних глав «Двойника», вызвавшейся главным образом в сокращении переписки Голядкина и Вахрамеева, стилистической правке и композиционной перестановке письма от «Клары Олсуфьевны». Дело в том, что, согласно традиционной концепции фантастического в повести, считается, что переписка в «Двойнике» воображаемая. Попытку пересмотра этой точки зрения предпринял болгарский исследователь И. Пауновский, настаивавший на реальном характере переписки в повести¹³, но эта попытка была предпринята на узком материале, некоторые аргументы исследователя легко обращаются против его же концепции¹⁴.

¹³ И. Пауновский. Три титулярных советника. — «Литературная мысль», (Болгария), 1966, № 6, с. 28—49.

¹⁴ См. Г. Ф. Ануфриев. Новое о «Двойнике» Ф. М. Достоевского за рубежом. — В сб.: XXII Герценовские чтения. (Межвузовская конференция). Филологические науки. Л., 1970, с. 110—111.

Основная причина сокращения переписки Голядкина и Вахрамеева — композиционная перестановка письма от «Клары Олсуфьевны». В журнальной редакции это письмо приходило по городской почте, поэтому стиль письма, отчасти пародирующий речь Голядкина, должен был подсказать читателям, что письмо сфабриковано, кто настоящий автор письма. Не все читатели об этом догадались, поэтому во второй редакции Достоевский четче выделил эти обстоятельства появления письма: теперь его приносит сторож Михеев с квартиры Вахрамеева, жившего в одних номерах с Голядкиным-младшим. В этой ситуации пародийные моменты в письме от «Клары Олсуфьевны» стали чересчур грубым и лобовым приемом, достаточно и того, что письмо приносят с квартиры Вахрамеева (безумный Голядкин уже не в состоянии критически оценить факт появления письма, а аккуратно следует всем предписаниям — его разыграли «вчерашние друзья»).

Переписка в «Двойнике» реальна, по тексту повести всегда можно определить, каким образом письмо оказалось в руках адресата.

Доводы в пользу концепции фантастического в «Двойнике», предложенной в данной работе, далеко неисчерпаны. В ходе исследования еще неоднократно демонстрируется, как реализуется в художественной структуре повести установка на действительное существование двойника. Также в этой главе прокомментированы отдельные эпизоды творческой истории повести — восприятие и оценка «Двойника» в семидесятые годы в «Дневнике писателя» и в записных книжках.

Реалистическая разработка безумия Голядкина (сумасшествие титулярного советника в последних главах) в сочетании с условной поэтической формой повести (двойник) — эта особенность «Петербургской поэмы» и стала предпосылкой возникновения феномена «Двойника» в истории литературы, в этом причина столь долгого непонимания повести: двойник казался формой сумасшествия Голядкина, а это противоречило тексту «поэмы». По верному замечанию Л. П. Гроссмана, «второе произведение Достоевского оказалось едва ли не самым дискуссионным во всем его литературном наследии»¹⁵. Достоевский уяснил в конце концов причину провала «Двойника». Об этом свидетельствуют не только признания в «Дневнике писателя» и в записных книжках, но и открыто полемическое отношение Достоевского к «медицинской точке зрения» на двойника в заключительных главах романа «Подросток», характер фантастики в «Братьях Карамазовых», где Достоевский не только обратился к «завуалированной» форме фантастического, но и мистифицировал читателя «галлюцинациями» героя. После

¹⁵ Л. П. Гроссман. Ф. М. Достоевский. М., «Молодая гвардия», 1965, с. 68.

провала «Двойника» Достоевскому пришлось считаться с эстетическим самосознанием своих современников — читателей и критиков, а это неизбежно привело писателя к поискам новых форм фантастического в искусстве.

В третьей главе «Фантастическое как категория поэтики Достоевского в поздний период (после 1865 года)» проблема фантастического в границах данного периода исследуется еще и с учетом жанровой природы анализируемых произведений, так как специфическую роль играет фантастика в сложном жанровом единстве, образовавшем роман Достоевского, сказался поиск новых форм фантастического и на принципах создания фантастического образа в рассказах Достоевского семидесятых годов.

Фантастическое в романах Достоевского многофункционально, но всегда является непосредственным, «чисто поэтическим (наиболее поэтическим)» выражением общей концепции произведения, создавая «второй» (М. М. Бахтин) план повествования.

Фантастическое в романе «Преступление и наказание» — четыре сна Раскольникова, фантазия Мармеладова о явлении Христа в первой части, рассказы Свидригайлова о привидениях и его предсмертный кошмар, цитаты из евангелия о воскрешении Лазаря. Как видно из одного только перечисления, сны Раскольникова — важный структурный элемент «второго» плана романа «Преступления и наказания».

На значение снов Раскольникова в общей концепции романа указывает хотя бы такое его признание о том, как зарождались в его сознании мысли о преступлении: «Я лучше любил лежать и думать. И все думал... И все такие у меня были сны, странные, разные сны, нечего говорить какие!» (6, 320). В снах зарождалась, развивается и изживает себя идея Раскольникова.

Предметом «уяснения» в романе идея Раскольникова станет позже, начиная с третьей части, но уже в первой части «Преступления и наказания» внутренняя жизнь Раскольникова дана по отношению к этому «ужасному, дикому и фантастическому вопросу».

До преступления (в первой части) фантастическое — оппозиция идее Раскольникова. Так, Раскольников выслушивает исповедь Мармеладова и его фантазию о явлении Христа под смех и ругательства «слушавших и не слушавших». Мармеладов кается, Раскольников молчит — он «выше» тех норм и понятий о нравственности, которыми «обыкновенный» Мармеладов судит себя, на все он смотрит уже с точки зрения своей идеи. Но фантазия Мармеладова — полная противоположность в этическом плане идее Раскольникова. У того «задуманное им — «непреступление»...» (6, 59), достоинство же Мармеладова, которое, по его мнению, зачтется ему и подобным ему в судный

день, — то, «что ни единый из сих сам не считал себя достойным сего (прощения — В. З.)» (6, 21). Но Раскольников фантазии Мармеладова не поверил. Исповедь Мармеладова только убеждает его в праве на бунт из нравственных побуждений. Кажется, еще ничто не говорит об идее Раскольникова в его первом сне об избииении и убиении «лошадки». Но Миколка тоже «право имеет». Социально «мое!» Миколки. И «лошадка» втянута в социальные отношения людей. Это у Родиона Романовича Раскольников «казуистика его выточилась, как бритва». Для мальчика Роди все ясно: он «бросается со своими кулачками на Миколку». «Безобразный сон» заставляет Раскольникова отречься от своей идеи (6, 49—50). Правда, эта борьба чувств закончилась ничем: подвернулся «случай», и в этой случайно возникшей ситуации сработала готовность Раскольникова к преступлению. Тем интереснее, о чем грезит «приговоренный к смерти»: обреченна тоска Раскольникова по гармоническому состоянию мира, по возможности иной, идеальной жизни. Эта греза — еще одно отрешение Раскольникова от своей идеи (6, 56).

До преступления Раскольников жил этими предчувствиями. Преступление рушит весь прежний строй мышления героя. С преступления начинается крах идеи Раскольникова. Лизавета в расчеты преступления по теории у Раскольникова не входила, убивать ее Раскольников не собирался, более того — это противоречило его теории «крови *по совести*». Лизавета случайно оказалась на месте преступления, но не случайно Достоевский свел вместе Раскольникова и Лизавету. Это испытание героя: убьет или не убьет? По теории убить не должен — не «*по совести*», но он убил. Убийство Лизаветы, которое Раскольников уже не мог не совершить, — сокрушительный удар по идее Раскольникова, начало распада ее. Изживание Раскольниковым идеи — процесс сложный и противоречивый, но в отличие от мира «реального» поэтический план повествования передает не сложность, а последовательность изживания им своей идеи.

Во втором сне Раскольников осознает насилие в его истинном качестве — без «эстетики», как «зверство» без милосердия: «Он и вообразить не мог себе такого зверства, такого иступления» (6, 90). Поведение поручика Пороха в конторе и во сне Раскольникова только тем и отличается, что во сне утонченная мистифицирующая «эстетика» официально узаконенного насилия превращается в насилие без «эстетики», оно лишается мистифицирующих опосредований — получает плоское, бытовое выражение («драки», битье). Во втором сне углубляется представление Раскольникова о насилии как сущности социальных отношений, именно во втором сне выстраивается «связь причины с ее последствием» (связь второго с первым сном Раскольникова): бесчеловечные социальные отношения, в том числе

и официальные (отношение государства к своим подданным), вызывают бесчеловечные отношения между людьми, а также жестокое обращение мужика «со своими лошадаками», «скотом» (ср. XI, 168—170), втянутыми в социальные отношения. Именно на такую взаимосвязь двух первых снов Раскольников указывает и их генезис в творческой истории «Преступления и наказания».

В третьем сне Раскольников осознает свое личное поражение, продолжая свято верить в «принцип», по которому «настоящему *властелину*... все разрешается» (6, 211). Смех мертвой низвергает с высот заносчивого сомнения философское откровение Раскольникова — его «новое слово»: преступление и совесть оказались несовместимы. Он смешон в глазах себя же самого.

Четвертый сон — антиутопическое развитие идеи Раскольникова, правда, идеи уже без «нового слова»: право чужую кровь проливать становится нормой отношений между людьми. Достоевский дал возможность саморазвиться тому, что осталось от идеи Раскольникова. Результат — идея изжила себя сама, она самоубийственна, враждебна жизни, его убеждения — ложь. К такому изменению «нравственных убеждений и верований» приходит в эпилоге романа Раскольников.

В целом же сны Раскольникова, рассказы Свидригайлова о привидениях и его предсмертный кошмар — развитие философской темы романа, вынесенной в его название (преступление и наказание).

Рассказы Свидригайлова о привидениях и его кошмар передают безысходность «свидригайловского» разрушения морали.

«Посещения» призраков придают жизни Свидригайлова фантастический колорит. Призраки приходят, правда, затем, чтобы справить мелочные житейские дела. Чем обыденнее призраки, тем призрачнее действительность. А призрачно сиеминутное настоящее Свидригайлова — жизнь, отлетающая в прошлое, жизнь без будущего. Душа его мертва. Его жизнь — странное призрачное существование, его призраки — отрицание «возможности иной жизни». У Свидригайлова нет будущего и представление о вечности подстать тому: «одна комнатка, эдак вроде деревенской бань, закоптелая, а по углам пауки, и вот и вся вечность» (6, 221).

Свидригайлов преступен. Преступлений на его душе много, но все в конце концов сводится к одному «уголовному делу, с примесью зверского и, так сказать, фантастического душегубства» (6, 228; ср. 368, 391). Преступление Свидригайлова некупимо, самоосуждение — основная тема предсмертного кошмара Свидригайлова (6, 390—393). Все пробуждения Свидригайлова в кошмаре мнимые, они во сне. Одна фраза в момент настоящего пробуждения: «он на той же постели, так же закутанный в одеяло; свеча не зажжена...» (6, 393) — сводит на нет

первое (6, 390) и второе (6, 392) «пробуждения» Свидригайлова. Мнимые пробуждения Свидригайлова — паузы в развитии художественного целого сцены. Создается цикл из трех видений. В последовательной смене их есть своя логика. Так, первое видение Свидригайлова (лихорадочная ловля им мыши) передает безграничный ужас, холод, ад в душе приговорившего себя к смертной казни («вояж в Америку»). Свидригайлов «просыпается» и во сне же попробовал помечтать о чем-нибудь приятном, успокаивающем, но память обреченно возвращает фантазию его к неускупимой вине, к жертве свидригайловского разрушения морали — к девочке-самоубийце (6, 391). Далее — к ужасу свидригайловскому подмешивается ужас петербургский: холод, мрак, дождь, ветер... (6, 391—392). Разрешение этого ада в душе Свидригайлова — решение поскорее отправиться в «вояж». Но новое затруднение во сне: он увидел в коридоре пятилетнюю девочку, промокшую, дрожавшую, забившуюся в угол. Он проникся к ней сочувствием, заботится о ней, но стоило в его душе шевельнуться «тяжелому и злобному ощущению» — и память услужливо рисует ему другую картину («Ему вдруг показалось...» — 6, 393). То, что это произошло именно во сне, подчеркивает неискоренимость свидригайловской природы. Вот оно, свидригайловское отношение к «деткам», многое объясняющее в романе: не чуждый гуманных побуждений, он низок и подл в «идеале Содомском».

Но философская тема романа (преступление и наказание) рассмотрена Достоевским по отношению к идее «восстановления» человека, возрождения его, «воскрешения из мертвых». Свидригайлову в будущей жизни отказано, он сам казнит себя. Иначе складываются судьбы Сони и Раскольникова. В таком развитии общей концепции романа идейной кульминацией его становится сцена чтения из евангелия о воскрешении Лазаря. Легенда о воскрешении Лазаря — сюжетная метафора в романе. Она воспринимается героями романа не буквально, а в переносном, по отношению к их жизни смысле (в этом, в частности, функция курсива в данной сцене). Это один из ключевых образов романа: «смерть» Сони и Раскольникова (умерщвление себя в преступлении) соотносится со смертью Лазаря, чудо Христа (воскрешение Лазаря) соотносится с чудом жизни («их воскресила любовь...»).

Фантастическое в романе «Идиот» в основном сконцентрировано в исповеди Ипполита Терентьева «Мое необходимое объяснение». Ввиду того, что фантастическое в романе локально, оно, естественно, не создает развернутого «второго» плана повествования, оставаясь, впрочем, поэтическим выражением общей концепции романа.

Князь Мышкин угадал: Ипполит, глядя на «Мейерову стену», на самом деле видел «дурные сны». Сны играют важную роль в композиции «Необходимого объяснения».

Сон Ипполита о «гадине» — тайна, смысл которой отчасти будет разъяснен в кошмаре Ипполита (композиционно сон предваряет кошмар, хотя хронологически должен следовать за ним). «Огромный и отвратительный тарантул» из сна Ипполита был в его кошмаре «образом» того, «что не имеет образа», — образом природы.

Как и в кошмаре Свидригайлова, «пробуждения» в кошмаре Ипполита мнимые. Все элементы кошмара (8, 338—341) следует рассматривать в единстве. Экспозиция кошмара — сон о смиреннейшем страстотерпце Сурикове. Испытание меры терпения «униженного и оскорбленного» и становится отправным пунктом бунта Ипполита против «мира сего». В философских видениях и рассуждениях его о природе, о картине Ганса Гольбейна «Христос в гробу», о судьбе Христа — словом, в «философской» части кошмара ведущей становится уже не раз встречающаяся в романе тема: «природа насмешлива». В кошмаре Ипполит о многом передумал, но мысли его все безысходные: «Нельзя оставаться в жизни, которая принимает такие странные и обжигающие меня формы» (8, 341). «Немой визит» Рогожина — знак, смысл которого в том, что он молчит. Он становится воплощением «глухой, темной и немой» силы природы — Рогожин оправдал предчувствия Ипполита (ср. также 8, 465) и предчувствие Настасьи Филипповны (8, 380).

Именно в «Необходимом объяснении» через обращение к судьбе Ипполита Терентьева (оскорбление «законами природы» благих даже не начинаний, а только желаний), через обращение к ряду культурно-исторических ассоциаций («позор» Христа, безумие Дон Кихота) на философском уровне уясняется судьба «положительно прекрасного человека». «Природа насмешлива», по неумолимым «законам природы» «пророк» осмеян, он — «смешной человек», он — «идиот». Вне контекста же философских размышлений Ипполита его сну о «гадине» и кошмару после посещения им Рогожина придается и частное значение, имеющее только отношение к судьбе Ипполита (выбор «окончательного решения»).

Исповедь Ипполита действительно является в романе «необходимым объяснением» к общей концепции романа «Идиот» — в этом ее композиционное значение.

«Золотой век» в представлении Достоевского — эта проблема давно в центре внимания советских исследователей. Об источниках, смысле и значении «золотого века» в идеологии Достоевского сейчас сложилось общее представление, благодаря главным образом работам В. Л. Комаровича, А. С. Долинина, Н. А. Хмелевской, Г. М. Фридлендера, Н. И. Пруцкова, Н. Ф. Бельчикова, хотя, по словам современного исследователя творчества Достоевского, «собственно художественный аспект

этой проблемы изучен мало»¹⁶. В данной работе избран преимущественно этот аспект исследования проблемы.

Формы «живого образа» истины у Достоевского разнообразны: о «перемене земли и человека физически» мечтает Кириллов, поэму «Геологический переворот» написал Иван Карамазов, видят сны о «золотом веке» Ставрогин, Версилов, «смешной человек», думал о «золотом веке» «без бога» в будущем Версилов.

Для одних, как для Ставрогина, «живой образ» истины, раз возникнув в сознании, превращается в «казнь»: в конце романа «гражданин кантона Ури» висит «за дверцей». Ложен путь обретения счастья самоубийцей Кирилловым. Высок и значителен идеал Версилова в его «скитаниях» даже при том условии, что «действительность всегда отзывается сапогом, даже при самом ярком стремлении к идеалу» (13, 378). Сцена исповеди Версилова Аркадию — это по-настоящему первая встреча сына с отцом. Аркадий расстается со своим духовным «споттством»: на смену «временной» идее («миллиону») приходит «вечная» — «золотой век». «Несколько фантастических и чрезвычайно странных идей, им (Версильовым — В. З.) тогда высказанных, остались в моем сердце навеки», — говорит Аркадий, предваряя продолжающую сон о «золотом веке» фантазию отца о «всеобщем счастье» без бога (13, 378). Сон «смешного человека» о «золотом веке» — обретение им истины, которая превратила его в пророка. Трагический безысходен в своих исканиях Иван Карамазов, совместивший «истину» с «мошенническим» принципом «все позволено». Но всегда «золотой век» — высшая форма нравственного самосознания героев Достоевского.

Сложнее всего обстояло дело с изучением фантастического как поэтического плана повествования в романе «Братья Карамазовы». Незавершенность общего замысла задуманной дилогии «жизнеописания Алексея Федоровича» сильнее всего сказалось на фантастическом. Фантастическое в романе свободно от внешней сюжетной завершенности первой книги «Братьев Карамазовых». И тем не менее фантастическое в романе — поэтический план развития общей концепции, смысловая доминанта отдельных книг романа. Фантастические сцены в романе взаимосвязаны. Достоевский сознательно конструировал «второй» план «Братьев Карамазовых». Из этого он исходил в работе над фантастическими сценами в романе — например, такая запись о сне Мити «Дитё» в материалах к «Братьям Карамазовым»: «Начало очищения духовного (патетически как и главу Кана Галллейская)»¹⁷. И хотя в романе эти «сцепления» находятся

¹⁶ К. И. Тюнькин. Творчество Достоевского как историко-литературная проблема. — «Вестник МГУ», серия Х. Филология. 1971, № 5, с. 8.

¹⁷ Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Л., изд-во АН СССР, 1935, с. 230.

еще в стадии становления, основные темы и мотивы намечены, развиты, но не завершены, «тут все противоречия вместе живут» (именно «живут», пока еще не уничтожаясь хотя бы частично в разрешающем синтезе).

Кульминация V книги романа «Pro и contra» — исповедь Ивана в трактате «Столичный город». Важное значение в системе доводов «за» и «против» имеет поэма Ивана «Великий инквизитор». Поэма — исповедь-саморазоблачение великого инквизитора. Это верно почувствовал Алеша, который перебивает Ивана, правда, не зная конца поэмы: «Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула... как ты хотел этого» (Собр. соч., 9, 327). Но не хвала Христу поэма Ивана. Давно идет спор о конце поэмы — поцелует Христа. Но благословил ли, пожалел ли Христос великого инквизитора, любые другие оттенки чувств — все это в конце концов гадательное. У Достоевского этот поступок подан отнюдь не в однозначной трактовке. «Весь ответ» — поцелуй Христа, этим все и сказано. Только так в фантазии Ивана мог поступить Христос, любой другой поступок — ложь, в любом другом поступке Христос перестал бы быть Христом. Для читателя такой поступок неожиданен, но по «христовой любви» — это самый естественный, самый логичный поступок, вытекающий из сущности христианского вероучения, так глубоко и трагически прочувствованного Иваном. «Поцелуй Христа» — образ, передающий сущность христианства, «христовой любви» (иначе — христианского гуманизма). Исповедь Ивана и разворачивает перед читателем трагедию христианского гуманизма.

Мысль Ивана противоречива, но мышление не диалектично, без разрешения обнаруженных противоречий. В одном суждении он сводит воедино истину и догмат веры — получается нелепость, если исходить из разумности, истинности догмата веры, но ложь, если «оставаться при факте». Для сознания Ивана это неразрешимое противоречие — окончательного выбора он не сделал.

Так отрицание религиозной и любой иной концепции мира в «окончательном результате» (по отношению к «вечной гармонии», основанной на «неотомщенных слезках» ребенка) перерастает в исповеди Ивана в трагедию христианского гуманизма, не способного удовлетворить нравственное чувство человека.

В 7, 9, 11 книгах романа Достоевский использует прием сюжетного предварения ключевых фантастических сцен — прием, ранее не встречавшийся у него: басня о луковке предваряет сон Алеши «Кана Галилейская», легенда об аде — сон Мити «Дитё», сон Лизы Хохлаковой о чертях — кошмар Ивана Федорвича.

Так, смысл совмещения в видении Алеши текста из евангелия о первом чуде Христа в Кане Галилейской, мыслей его во время засыпания, басни Грушеньки о луковке, поучений старца Зосимы — нет больших и малых дел, если дело доброе. Сон,

вызвавший «переворот духовный» в сознании Алеши, утверждает его, «раннего человеколюбца», в идеале деятельной любви.

В девятой книге «Предварительное следствие» на фоне событий, не имеющих прямого отношения к «страданиям человеческим вообще» и «страданиям детей» особенно, все происшедшее осмысливается Митей именно с точки зрения этих вопросов, известных нам уже по исповеди Ивана. «Начало очищения духовного» Мити — осознание им социальной вины своей и всех «господ», «для кого ад предназначен» (такой взгляд на мир устанавливает народная легенда об аде, рассказанная Митей ямщиком по дороге в Мокрое), — вины за страдания людей. В сне Мити «Дитё» «слезинка ребенка» приобретает конкретные социальные очертания — и возникает вопрос «почему?», уничтожающий любую попытку примирения с действительностью, оправдания творения господом бога — «мира божьего». Вопрос, побуждающий и Митю к «дейательной любви». Но пока «хороший сон» Мити — еще только желание, подготовка себя к будущей деятельности, «начало очищения духовного».

В одиннадцатой книге романа глава «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» предваряется «смешным» сном Лизы Хохлаковой о чертях. Но оказывается, и у Алеши «бывал этот самый сон» (Собр. соч., 10, 95). Есть в этом сне о чертях нечто общее, что ставит в один ряд и Лизу, и Алешу, и Ивана: жизнь человека предстает в этом сне как «игра с чертями», как балансирование меж двух бездн, «бездн веры и неверия», — захватывающее дух двойничество.

И в «кошмаре» Ивана та же «игра» с чертом. Вначале кошмар — «разбросанные мысли», постепенно оформляющиеся в исповедь черта. Патетика «Великого инквизитора» дается в исповеди черта в пародийном, сниженном стиле. Потешается черт и над философским честолюбием Ивана, сочинителем «анекдотцев», автором поэм «Великий инквизитор» и «Геологический переворот»; посмеиваясь и дразня, предъявляет ему моральный счет за «мошенничество с санкцией истины» (Собр. соч., 10, 179).

Следует также отметить пронизанность фантастических сцен в романе (часто это «перевороты духовные» братьев Карамазовых) общим настроением, открывающим широкую перспективу второму роману, — «сделать себя ответчиком за весь грех людской», за «страдания человечества вообще» и особенно «страдания детей». Это и другие «сцепления» фантастических сцен создают в романе второй, поэтический план повествования.

Художественный поиск Достоевского в «фантастическом роде» искусства и перестройка поэтической системы в 1865 году вызвали в числе прочих преобразований изменения в принципах создания фантастического образа в рассказах Достоевского в «Дневнике писателя» семидесятых годов. И здесь Достоевский предпочитал иметь дело с «завуалированной» фантастикой,

Правда, фантастическое в рассказах менее всего деформировано психикой героя, почти ничем не отличаясь от подчеркнуто условной фантастики.

Так, в рассказе «Бобок» события в «разговоре мертвых» разворачиваются не по законам психики, тем более — «нездоровой», а по законам действительности. Фантастическое в рассказе создает такую ситуацию, которая выявляет сокровенную сущность «покойников третьего разряда» — цвета «публики». «Подполье» «обнажилось и заголилось». Вроде бы два мира, посю- и потусторонний, даны в экспозиции фантастической ситуации рассказа, а в результате — один. В святочном рассказе «Мальчик у Христа на елке» фантастическое и по смыслу, и по форме выведено за пределы сознания ребенка. В рассказе «Сон смешного человека» психологическое содержание сновидения не имеет значения — это философский сон о судьбах мира, о будущем, об истине — нравственном отношении к человеку, к людям, к миру.

Фантастическое в этих рассказах только внешне может не противоречить «рассудку» (здравому смыслу), оно лишено психологического содержания по отношению к сознанию героя произведения. Чаще всего Достоевский создает в тексте фантастического рассказа двойственную ситуацию, представляя уже читателю самому решить, объяснять ли фантастическое эмпирически или воспринимать эстетически, т. е. исходя из внутренних законов искусства, осознавая фантастику как естественное свойство художественного мышления. Однако следует заметить, что эмпирическое объяснение фантастики зачастую носит внеэстетический характер и обедняет смысл фантастического произведения.

В данной работе проблема фантастического изучалась в наиболее оптимальном варианте — с учетом взаимосвязи и взаимодействия эстетики и творчества писателя. Эта взаимосвязь — единство теоретических и творческих принципов Достоевского: эстетика Достоевского неотделима от его поэтики.

Целостный анализ фантастического как категории эстетики и поэтики позволил осознать эстетику Достоевского в развитии, его творчество в «фантастическом роде» искусства — как напряженный поиск и постоянное обновление форм. Фантастика Достоевского эволюционизировала от подчеркнуто условных к «завуалированным» формам фантастического¹⁸. После 1865 года в творчестве Достоевского отчетливо выражено стремление

¹⁸ При всех частных отличиях те же процессы протекали ранее в фантастике Пушкина и Гоголя. Ср., например, С. Г. Бочаров. О смысле «Гробовщика». (К проблеме интерпретации произведения). — В кн.: Контекст — 1973. Литературно-теоретические исследования. М., «Наука», 1974, с. 196—230; С. Г. Бочаров. Поэтика Пушкина. Очерки. М., «Наука», 1974, с. 186—206; Ю. В. Манин. Эволюция гоголевской фантастики. — В кн.: К истории русского романтизма. М., «Наука», 1973, с. 219—258.

к тому, чтобы фантастическое «соприкасалось с реальным». Чаще всего Достоевский прибегает к психологической мотивировке фантастики (сны, иногда кошмары). Но Достоевский не абсолютизировал этот принцип фантастики, его формы фантастического разнообразны по способам сочетания фантастического и реального: наряду с «психологической» фантастикой существуют и подчеркнута условные формы фантастического, чье «изначальное» эстетическое качество не преображалось при сочетании с реальным (цитаты из евангелия, басни о луковке и народная легенда об аде, поэма «Великий инквизитор») либо преображалось, но незначительно (рассказы о фантастическом в романах и фантастические рассказы в «Дневнике писателя»).

Так выглядит разрешение обозначившегося в ранний период творчества Достоевского конфликта его поэтических принципов в «фантастическом роде» искусства с эстетическим сознанием современников. Для Достоевского это был выигрыш без потерь, приобретение без утрат. К тому же это естественный и закономерный процесс, отражающий общие тенденции развития реализма в русской литературе XIX века.

Основное содержание диссертации отражено в статье:

1. Концепция фантастического в эстетике Ф. М. Достоевского.— В сб.: Художественный образ и историческое сознание. Межвузовский сборник. Петрозаводск, 1974 — 2 п. л.

Также по теме диссертации принята к печати статья «Трагедия Голядкина (о повести Ф. М. Достоевского «Двойник. Петербургская поэма»)» в межвузовском сборнике «Традиции и новаторство», Уфа — 1 п. л.

Заказ 4132

Тираж 280

Типография им. Анохина
Управления по делам издательства, полиграфии и книжной торговли
Совета Министров Карельской АССР
Петрозаводск, ул. «Правды», 4.