
ЛИТЕРАТУРА XIX в.

Русская литература

УДК: 821.161.1

МИЛЛИОНЩИКОВА Т.М.¹ «СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ» И «ФАНТАСТИЧЕСКОЕ» В ПОЭТИКЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО: РЕЦЕПЦИЯ СЛАВИСТОВ США. (Обзор).

DOI: 10.31249/lit/2021.01.13

Аннотация. В обзоре рассматриваются работы славистов США, выявляющие мотивы ирреального, с помощью которых Ф.М. Достоевский создавал фантастическую и сверхъестественную атмосферу своих произведений. Внимание сосредоточено на исследованиях Р.Б. Андерсона, Р.Л. Джексона, Д. Лоу, Н. Перлиной, Ст. Рэкмена и Е. Сливкина, анализирующих роль и функции «сверхъестественного» в романах Достоевского «Записки из Мертвого дома», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы» и «Братья Карамазовы».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский; Э.А. По; М.А. Булгаков; американская славистика; фантастическое; сверхъестественное; поэтика; композиция; предметная детализация; символика.

MILLIONSHCHIKOVA T.M. «Supernatural» and «fantastic» in Dostoevsky's poetics: the reception by USA researchers in Slavic studies. (Review).

Abstract. The review analyzes Slavic literary studies of the USA discussing the motives of unreality used by F.M. Dostoevsky to create

¹ **Миллионщикова Татьяна Михайловна** – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН.

atmosphere of fantastic and supernatural in his prose. It focuses on the works by R.B. Anderson, R.L. Jackson, D. Lowe, N. Perlina, St. Rachman, and E. Slivkin, exploring the role and functions of supernatural in the Dostoevsky's novels «Notes from the House of the Dead», «Crime and punishment», «Idiot», «Devils», and «The Brothers Karamazov».

Keywords: F.M. Dostoevsky; E.A. Poe; M.A. Bulgakov; American Slavonic researches; fantastic; supernatural; poetics; structure; things; symbolism.

Для цитирования: Миллионщикова Т.М. «Сверхъестественное» и «фантастическое» в поэтике Ф.М. Достоевского : реценция славистов США. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7 : Литературоведение. – 2021. – № 1. – С. 132–141. – DOI: 10.31249/lit/2021.01.13

В обзоре рассматриваются работы американских славистов Р.Б. Андерсона, Р.Л. Джексона, Д. Лоу, Н. Перлиной, С. Рэкмена, Е. Сливкина, исследующих роль и функции ирреальных мотивов – фантастического и сверхъестественного в художественной структуре произведений Ф.М. Достоевского.

Н.М. Перлина (Университет Индианы, Блумингтон) анализирует мотив сверхъестественного в «тематической композиции» романа Достоевского «Записки из Мертвого дома» [5], особое внимание уделяя главе «Представление».

Утерянный и воображаемый образ «места в жизни» (термин Г. Башляра) то выступает в материализованном и жестоком в своей безличности выражении (две доски, отведенные арестанту на нарах), то помогает воскресить из глубин памяти «углочки полузабытого прошлого». Где-то когда-то даже каторжники были счастливы в моменты общего радостного возбуждения [5, с. 171].

В «Записках» открывается невидимое пространство – уголок из художественной природы, и этот мотив вступает в сцепление с инстинктивным чувством справедливости – с желанием артистов-каторжников найти среди публики таких ценителей, которые могли бы с пониманием и по достоинству оценить их таланты. Этот эмоциональный порыв пусть на мгновение, но разрушает преграды между людьми, выстроенные традициями, законом, сознанием классовых разделений и сословной вражды. Эстетическое пространство театрального представления в остроге объединяет всех

присутствующих. Воспроизведенное с документальной точностью пространство одной острожной казармы волшебным образом расширяется и дает место для действенного проявления множества субъективных чувств, объединяя присутствующих в одну охватывающую радость общность [5, с. 166].

Превращение тюремного барака в театр, в пространство воображаемого мира предпринято Горянчиковым бессознательно и непреднамеренно. Присутствуя на театральном представлении в остроге, он выступает очевидцем преобразования тривиальной реальности в нечто фантастическое, иное. Он дважды упоминает барак, отличающийся от других тем, что нары в нем расположены не поперек, а вдоль периметра всего помещения, из которого можно было пройти в смежную казарму. Превращение барака в сверхъестественное пространство театральной сцены происходит мгновенно [5, с. 167].

По мнению Перлиной, показать такое фантастическое зарождение одного образа-представления внутри другого помогают цепочки двойных названий тех функций, которые исполняют обычные детали казарменного интерьера. «Половина барака с нарами» вдоль стен отводилась как театральные ярусы зрителям; «вместо разгородки» между казармами – «занавесь»; «вторая половина барака» и часть его смежного помещения стали «сценой» и «частью зала». Горянчиков видит и показывает, как у него на глазах зрители, собравшиеся на представление, начинают понимать происходящее поверх возрастных и языковых барьеров.

В мотивной структуре и тематической композиции существенную роль, по мнению исследовательницы, играет финальный абзац главы, когда, вернувшись в свой барак, на свое обычное место на нарах, Горянчиков продолжает думать об увиденном и пережитом. Многогранно и подвижно напластованные один на другой мотивы своеобразно преломляются в сознании героя: бедные люди после того, как они смогли «пожить по-людски», нравственно изменились. В этот миг, еще не вполне вернувшись из фантастического мира «Представления» в «Мертвый дом», Горянчиков впервые называет своих союзников товарищами [5, там же], заключает исследовательница.

В символическом аспекте рассматривает «Записки из Мертвого дома» профессор славистики Роберт Луис Джексон. В моно-

графии «Достоевский: Бред и ноктюрны» [3] он отмечает, что в этом романе документальное начало (описание реальной острожной жизни и среды) сливается с агиографией (фантастический рассказ об историческом мученичестве народа) и духовной автобиографией (открытый автором смысл истории его личности). В итоге писателем создан ряд «гигантских фресок» человеческого опыта и человеческого тождества.

Джексон приводит высказывание А.И. Герцена, который в начале 1860-х годов писал о том, что николаевская эпоха оставила страшную книгу, своего рода *carmen horrendum*, которая всегда будет красоваться над выходом из мрачного царствования Николая, как надпись Данте над входом в ад. «Мертвый дом» Достоевского – страшное фантастическое повествование, автор которого, вероятно, и сам не подозревал, что, рисуя своей закованной рукой образы сотоварищей-каторжников, он создал из описания нравов одной сибирской тюрьмы фрески в духе Буонаротти. Сравнение Герценом произведения Достоевского с фресками Микеланджело указывает и на важное аллегорическое измерение «Записок из Мертвого дома»: на Дантову драму рождения, смерти, падения и спасения, которая составляет символическую структуру произведения русского писателя [3, с. 171].

Анализ специфики рассказчика в «Записках из Мертвого дома» позволяет, по мнению Джексона, взглянуть на все произведение в целом. Данте предстает и как поэт, написавший «Божественную комедию», и как паломник и путешественник, который совершает свой путь через ад, чистилище и рай. Даже если временами обе эти фигуры словно бы сливаются, различие между ними остается реальным. Достоевский-писатель совершил то же путешествие через острожный ад, какое совершает его рассказчик.

Острожный мир, в котором сталкиваются Достоевский и рассказчик, выглядит одинаково, несмотря на разницу в описаниях и акцентах. И все же два их путешествия различны. Первое, настоящее путешествие Достоевского было насильственным, мучительным опытом, оставившим глубокие психологические раны и горькие чувства. Второе, литературное путешествие в «Записках из Мертвого дома», как и путешествие Данте-пилигрима, было путешествием за видением и знанием. Достоевский, совершивший второе путешествие в образе Горянчикова, был человеком, в конце

концов увидевшим себя и предмет своих размышлений в новом свете. «Записки из Мертвого дома» становятся фантастическим видением, а не автобиографией, а создание этого произведения – процессом самоопределения [3, с. 174].

Пространные ужасающие госпитальные сцены, открывающие вторую часть «Записок из Мертвого дома», ведут на глубочайший уровень ада Достоевского, к «Акулькиному мужу», рассказу об обезображивании, которое заканчивается символическим пролитием крови. В монографии американского слависта глава «Нижний круг и внешняя тьма: “Акулькин муж”». Рассказ открывается эпиграфом из «Ада» Данте. Но уже в начале апреля – Пост, Причастие, символическое Воскресение – все сливаются в новом стремлении к свободе, вызванном наступающей весной. Атмосфера сдержанных надежд – «secondo regio», о котором говорит Данте, пронизывает последние пять глав «Записок из Мертвого дома» [3, с. 176].

Профессор Института иностранных языков Министерства обороны США Евгений Сливкин [7] высказывает мысль о том, что после возвращения из Сибири Достоевский, человек уже иных убеждений, переосмыслил и фантастические образы, питавшие его воображение в юности. Следствием этого переосмысления является феномен разрушения «рыцарских миров», замеченный американским литературоведом в романе «Идиот».

Американский исследователь полагает, что фантастические образы Средневековья, постоянно возникающие в творчестве Достоевского, имеют биографическую подоплеку, связанную с Петербургом. Юные годы будущего писателя (с 1838 по 1843 г.) прошли в стенах Михайловского замка, где располагалось Главное Инженерное училище, студентом которого был Достоевский. Во дворцах, построенных Павлом I, парадные помещения оформлялись как вместилища рыцарского Овального стола. В Михайловском замке такими помещениями являются Овальная гостиная и Мальтийский тронный зал [7, с. 82].

Отмечая несомненную биографическую и социально-историческую обусловленность мировоззрения и творчества Достоевского, профессор Университета Кентукки Роджер Б. Андерсон сфокусировал внимание на «мифологической основе» романов Достоевского. Предмет его анализа в статье «О визуальной компози-

ции «Преступления и наказания» [1] – фантастические петербургские реалии в романной структуре «Преступления и наказания».

Накопление символически значимых предметов усиливается в романе от сцены к сцене. При этом связь между пространственными формами петербургской реальности и субъективностью Раскольникова не зависит ни от авторской интерпретации, ни от реального времени. Как правило, именно «невысказанное и не признаваемое самим героем» ощущение повторяемости тех или других пространственных форм и предметов высвечивает контуры сверхъестественного в мотивах и решениях Раскольникова на протяжении всего романа.

Р.Б. Андерсон исходит из убеждения, что главным персонажам «Преступления и наказания» присуще ощущение «разорванного процесса» течения времени. В пределах таких «сжатых моментов» отдельные предметы, цвет, обстановка жилья, архитектурные детали Петербурга могут совершенно неожиданно сыграть первостепенную роль.

Избирательное выделение отдельных видимых деталей (лохмотья в руках Раскольникова), радикальным образом меняющих облик реальности, призвано помочь читателю в наиболее важные моменты взглянуть на мир глазами главного действующего лица романа. Р. Андерсон концентрирует внимание на символике желтого цвета, преобладающего в сцене убийства: «золотые вещи», которые Раскольников уносит с собой, повторяются в виде отражений в «желтоватой» воде в «желтоватом» стакане; в «золотой» цепи на жилете; в перстнях и кольцах Ильи Петровича; в брошке, приколотой на груди Луизы Ивановны [1, с. 91].

Исследователь обращает внимание на то, что комнату, в которой герой романа скрывается от Коха и других, белят; только что отремонтированы и пахнут краской комнаты, через которые Раскольников вступает в участок. Капли краски, попавшие на его обувь, – деталь, «перечеркивающая» несовпадение событий во времени и совмещающая их в психологическое единство. Такое «приравнивание» несходных предметов, по мнению Андерсона, имеет целью показать погружение героя (и соответственно читателя) в дуалистические переживания. Раскольникова не покидает чувство возможного разоблачения и возмездия, что придает важную идеологическую значимость визуальной образности.

Переключка пространственных конфигураций делает возможным особый вид прочтения, который требует от читателей способности самим ориентироваться в пространстве, окружающем героя, и ощутить загадочность мотивов убийства и поведения героя после совершенного преступления. Повторяющиеся элементы архитектурного пространства, его размеры, краски, их свежесть переплетаются с желанием Раскольникова «поскорее покончить с этим». То моральное давление, которое он испытывает, в значительной мере – следствие воздействия окружающей его пространственной обстановки. Неожиданное повторение пространственных форм и внешних впечатлений «перескакивает через время и расстояние» [1, с. 92].

В определенные сценические моменты широкая гамма мыслей и эмоций, конфликтующих в Раскольникове, сосредоточена вокруг или внутри символических визуальных деталей. Когда «пожилая купчиха» подает ему милостыню «ради Христа», он поражается двугривенным, которые держит в руке, впиваясь глазами в эти деньги так пристально, что время для него останавливается, а конфликтующие подсознательные устремления моментально сплавляются в нечто общее с этими монетами.

В монографии «Достоевский: мифология двойственности» Р.Б. Андерсон [2] в хронологической последовательности наряду с «Преступлением и наказанием» анализирует романы Достоевского, в различной степени насыщенные символикой и своеобразно трансформировавшие фантастические элементы: «Двойник», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы».

В художественном мире Достоевского единичный факт, лежащий на поверхности, и глубинная «истина жизни» совершенно различны по своей природе, убежден Андерсон. Например, в «Двойнике», «Записках из подполья» и в «Преступлении и наказании» пространственные и временные координаты оказываются нарушенными и не подчиняются принципам реалистического изображения действительности в «обычном смысле». Пространство в этих романах предстает в деформированном виде: сжатым или растянутым, что усиливает фантазмагоричную, фантастическую и символическую окраску повествования [2, р. 32].

Такие объективные понятия и факты, как обычный порядок течения времени, фактическая топография, реальные расстояния

подчинены законам мифопоэтического искусства. Американский ученый сравнивает город, изображенный в этих романах Достоевского, с «силовым полем», на котором действует порядок одновременности экстраординарных событий, вызванных случайными стечениями обстоятельств, зависящих лишь от того, в какой момент главный герой романа займет свое место на этом «поле».

Во многом именно обращение Достоевского к сверхъестественному и фантастическому обусловило то обстоятельство, что уже в течение длительного времени американская славистика обсуждает, чем именно произведения Достоевского отличаются от господствовавших в эпоху русского писателя традиций реализма [2, p. 175].

Одна из особенностей поэтики русского писателя – колебание между реальным и фантастическим, верой и безверием – своим существованием обязана, среди прочего, его знакомству с Эдгаром А. По, утверждает американский славист Стивен Рэкмен (Мичиган). В его статье «Слушая социопатов По: преступление, наказание, голос» [6] особое внимание уделено вступительному комментарию Достоевского к публикации трех рассказов Эдгара А. По в журнале «Время» (1861). Для Достоевского странный (queer) «голос По» звучит «как голос психоза, в котором реальность, сколь бы галлюцинаторной или невероятной она ни была, сохраняет всю силу наглядной убедительности» [6, с. 129]. Достоевский использует этот новый, неизвестный русской литературе прием для описания «социопатии» собственных героев.

К числу таких персонажей Достоевского в первую очередь относится Иван Карамазов. В статье «Булгаков и Достоевский: рассказ двух Иванов» американский славист Дэвид Лоу [4] рассматривает приемы фантастического при создании героев романов «Братья Карамазовы» Достоевского и «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова

По мнению исследователя, обоим писателям присуще схожее представление о действительности и человеческой способности ее постижения. Для Достоевского ничего нет более фантастического, чем действительность, – и с этой точкой зрения безусловно согласился бы и Булгаков. Оба писателя – «динамичные романисты», «сжимающие» поток событий в очень короткий

временной отрезок. Отсюда возникает впечатление неустойчивой, фантастической действительности.

Художественное выражение этой сверхъестественной действительности включает в себя не только размещение событий в отрезке времени, слишком коротком для повествования: события сами по себе являются чрезвычайными, акцентирующими свою «неистовую природу». Основа «повествовательной стратегии» в обоих романах – «сумасшествие и насилие», убежден исследователь [4, р. 253].

Высшей метафорой фантастической природы действительности и у того, и у другого писателя является введение сверхъестественного в мир, который, как принято считать, управляется естественными законами. Однако именно в этом пункте Лоу обнаруживает «существенное различие» между Достоевским и Булгаковым. У автора «Братьев Карамазовых» сверхъестественное всегда связано со снами, галлюцинациями и обмороками.

Оно зачастую играет роль индикатора состояния умственного или духовного здоровья персонажа. Сверхъестественное видение Алеши наступает во сне (глава «Кана Галилейская») и свидетельствует о его духовном восстановлении. В то же время черт Ивана – галлюцинация, указывающая на нарушение его умственного здоровья. У Булгакова, напротив, сверхъестественное вторгается в будничную жизнь: реальность Воланда и его действий не ставится под сомнение – она не является результатом снов или галлюцинаций. Для Булгакова сверхъестественное – выражение динамичной и непредсказуемой природы действительности [4, р. 254].

Несмотря на разные роли, которые играет категория сверхъестественного в обоих романах, Достоевский и Булгаков объединяют сверхъестественное с основной проблемой пределов человеческого разума. Творчество Достоевского в целом и «Братья Карамазовы» в особенности представляют собой «атаку на человеческий разум» и на его способность служить инструментом познания действительности [4, р. 256].

Нарушение умственного равновесия Ивана и визиты к нему черта оказываются, по мнению Лоу, результатом «излишнего доверия к разуму». Черт говорит Ивану, что мир невозможно понять евклидовым умом. По Достоевскому, это не означает, что мир ир-

рационален: так может показаться только «рациональному сознанию». В противоположность Ивану Алеша, благодаря своей глубокой вере во Христа, основывает свое знание мира «на невидимой правде» и находит в окружающей действительности «порядок, цель и красоту».

Булгаковское выражение сверхъестественного в «Мастере и Маргарите» также является частью наступления на рационализм, хотя писатель преследовал совершенно иную цель: его мир «не только кажется иррациональным», но он «и в самом деле иррационален».

Список литературы

1. Андерсон Р.Б. О визуальной композиции «Преступления и наказания» // Достоевский : материалы и исследования. – Санкт-Петербург : Наука, 1994. – Т. 11. – С. 89–95.
2. Андерсон Р.Б. Достоевский : мифология двойственности.
3. Anderson R.B. Dostoevsky : myths of duality. – Gainesville : Univ. of Florida press, 1986. – 186 p.
4. Джексон Р.Л. Искусство Достоевского : бред и ноктюрны. – Москва : Радикс, 1998. – 285 с.
5. Лоу Д. Булгаков и Достоевский : рассказ двух Иванов.
6. Lowe D. Bulgakov and Doetoevsky : the tale of two Ivans // Russian literary triquarterly. – 1977. – N 15. – P. 253–262.
7. Перлина Н. Тематическая композиция романа «Записки из Мертвого дома» // Памяти В.А. Туниманова / Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом) РАН. – Санкт-Петербург : Наука, 2008. – С. 166–176.
8. Рэкмен С. Слушая социопатов По : преступление, наказание, голос // По, Бодлер, Достоевский : блеск и нищета национального гения. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – С. 117–131.
9. Сливкин Е. «Танец смерти» Ганса Гольбейна в романе «Идиот» // Достоевский и мировая культура : альманах. – Москва : ИМЛИ РАН, 2003. – Вып. 17. – С. 80–109.