

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ

**РОМАНТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, 02031151 группы
Ореховой Юлии Александровны

Научный руководитель:
кандидат
филологических наук,
доцент Кичигина В. В.

БЕЛГОРОД 2017

Содержание

Введение	3
Глава 1. Особенности художественной системы романтизма	
1.1. Понятие романтизма.....	8
1.2. Романтизм как направление в литературе.....	10
1.3. Художественные особенности романтизма как литературного направления	14
Глава 2. Черты романтического героя в произведениях Ф. М. Достоевского	
2.1. Достоевский и романтизм. История изучения проблемы.....	16
2.2. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского	23
2.3. Образ мечтателя в фельетоне «Петербургская летопись» и романах Ф. М. Достоевского.....	32
2.4. Романтический герой в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорблённые»	42
Глава 3. Романтизм в творчестве Ф. М. Достоевского	
3.1 Проблема воздействия на роман Достоевского «Идиот» традиций романтической литературы.....	51
3.2. О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание».....	60
Заключение.....	68
Список литературы	73

Введение

Романтизм (фр. romantisme, от средневекового фр. romant, роман) – направление в искусстве, сформировавшееся в рамках общелитературного течения на рубеже XVIII–XIX вв. в Германии. Получил распространение во всех странах Европы и Америки. Наивысший пик романтизма приходится на первую четверть XIX в.

Расцвет романтизма в России пришелся на первую треть XIX в., значительный и яркий период русской культуры. Он связан с именами В. А. Жуковского, К.Н. Батюшкова, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, К. Ф. Рылеева, В. К. Кюхельбекера, А. И. Одоевского, Е. А. Баратынского, Н. В. Гоголя.

Центр художественной системы романтизма – личность, а его главный конфликт – конфликт личности и общества. Решающей предпосылкой развития романтизма стали события Великой французской революции. Появление романтизма связано с антипросветительским движением, причины которого лежат в разочаровании в цивилизации, в социальном, промышленном, политическом и научном прогрессе, результатом которого явились новые контрасты и противоречия, нивелировка и духовное опустошение личности.

Эпоха романтизма ознаменовалась расцветом литературы, одним из отличительных свойств которой было увлечение общественными и политическими проблемами. Пытаясь постичь роль человека в происходящих исторических событиях, писатели-романтики тяготели к точности, конкретности, достоверности.

Во второй половине XIX века романтизм уже не существовал как литературное направление. Но его наследие, его традиции были живы в творчестве многих реалистов. Лирическая проза Тургенева, гражданская поэзия Некрасова, романы Достоевского различным образом и в разной степени связаны с романтизмом.

Достоевский, как и большинство писателей, вступивших в литературу в 1840-е гг., испытал мощное воздействие романтического искусства, сказавшегося в активном освоении молодым писателем идей, которые определили важнейшее направление философско-художественных исканий всего творчества: это пафос великой любви к человечеству, воодушевлявший Шиллера и Жуковского; проблема нравственной свободы и самоопределения человека в мире, так остро поставленная Байроном, Лермонтовым, Тютчевым; концепция двоимирия, нашедшая глубокую разработку в произведениях Э. Гофмана и развернувшаяся у Достоевского в исследование двойничества как типа сознания современного человека; идеи милосердия, утопического и христианского социализма, воплощенные в созданиях Ж. Санд и В. Гюго. У истоков постановки проблемы «Достоевский и романтизм» стоит Белинский, указавший в обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года» на связь повести «Хозяйка» с фантастическим романтизмом Гофмана. Современное изучение проблемы характеризуется стремлением исследователей, во-первых, выявить нравственно-философскую, общественную, эстетическую природу тяготения Достоевского к романтизму и исследовать закономерности освоения традиций; во-вторых, раскрыть своеобразие использования Достоевским романтических тем, образов, элементов поэтической структуры на материале сравнительного анализа произведений писателя с творчеством одного из романтиков, подключая к изучению этого процесса литературно-исторический контекст, дающий представление о многоуровневом характере освоения традиций.

Развивая одну из важнейших проблем романтического искусства о двоимирии человеческого бытия, Достоевский на протяжении всего творчества, начиная с «Двойника» и кончая «Братьями Карамазовыми», изображал фантастически сложную, таинственную жизнь души и сознания современного человека. «Занявшись исследованием тайны человека, Достоевский раскрыл большое многообразие переживаний, стремлений,

идей, являющихся следствием сложнейшей работы, происходящей в глубинных сферах сознания и подсознания разных людей своего времени» [Гражис 1979: 10].

Связь Достоевского с романтизмом явно ощутима и в сфере идеальных исканий писателя, когда в своем творчестве он, по словам М. Е. Салтыкова-Щедрина, «вступает в область предвидений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества» [Русский романтизм 1978: 42]. Романтические произведения В. Жуковского, Ж. Санд, В. Гюго, принципиально ориентированные на руссоистские традиции в понимании человека и мира, оказались для Достоевского своеобразными подмостками в процессе изображения вечной устремленности героев к нравственному идеалу и особенно при создании образа «положительно прекрасного человека» князя Мышкина. Осваивая и используя романтические традиции, Достоевский одновременно ведет с романтизмом полемический диалог: воссоздавая потребность своих героев в высокой идеальной сфере духа, Достоевский осуждает ограниченность субъективной самоуглубленности в ущерб общим интересам, не принимает эгоизма и пренебрежения к живым запросам жизни.

На протяжении всего творчества Достоевский обращается к образам, созданным романтиками, и включает их в свой собственный художественный процесс как наиболее характерное выражение типа современного сознания. Типологическая близость многих мыслящих героев Достоевского с романтическими образами коренится в мечтательно-романтической противоречивой структуре их сознания в условиях всеобщего кризиса. В произведениях 1840-1850-х гг. Достоевский создал панораму русского мечтательства, раскрыв двойную природу этого национального и общественного явления, восходящего к романтическому периоду русской истории и литературы. В творчестве последующих десятилетий Достоевский раскрыл эволюцию романтического сознания как углубляющийся катастрофический разрыв между потребностью вселенской гармонии и

разрушительным индивидуализмом вседозволенности, трагедией «подпольного» существования. «Романтическая активность интеллектуальной философии мыслящей личности, раскрытая в произведениях Достоевского, отличается исключительным размахом мысли, эмоциональным накалом и явно выраженным бунтарским пафосом» [Гражис 1979: 21].

Наиболее ярко связь с романтической поэтикой сказалась в использовании Достоевским принципа контраста, ставшего одним из универсальных способов организации сюжета, характера, повествования, манеры психологического анализа как сопряжения высокого и низкого, прекрасного и безобразного. Произведениям Достоевского в высшей степени свойственна характерная для романтизма драматическая напряженность повествования, исповедальность, многочисленные жанровые включения в текст снов, вставных «легенд», «исповедей», «слов», «поучений» как способа создания многоголосого хора с равными по значимости партиями идей и героев. Достоевский использует развернутую систему символов, вводящую целые пласты романтических текстов и образов и обогащающую произведения писателя глубокими нравственно-философскими и художественными идеями искусства романтизма.

В больших романах Достоевского мир дается во множественных романтических восприятиях героев-антагонистов, но принцип организации этих восприятий является реалистическим.

В романе «Униженные и оскорблённые» продолжен давний спор Достоевского с литературным направлением, которое перестало отвечать его творческим задачам и стесняло его художественные возможности [Герасименко 1987: 21].

Объект исследования: черты романтизма в поэтике Достоевского.

Предмет исследования: творчество Достоевского Ф. М. 40-60 гг.

Цель исследования: выявить влияние эстетических принципов романтизма на произведения Достоевского Ф. М.

Задачи:

1. Сформулировать понятие «романтизм», определить его художественные особенности
2. Проследить развитие романтического и сентиментального характеров в ранних произведениях Достоевского
3. Выявить типологические признаки характера героя-мечтателя в раннем творчестве Достоевского
4. Определить степень воздействия на произведения Достоевского традиций романтической литературы
5. Выявить черты романтизма в произведениях Ф. М. Достоевского.

Актуальность и новизна работы заключается в том, что творчество Ф. М. Достоевского принято считать вершиной критического реализма. «При всём реализме найти в человеке человека» - так он сам определял свой творческий метод. Существует довольно много исследований, посвящённых Достоевскому-психологу и Достоевскому-реалисту. Творчество же Достоевского – романтика, на наш взгляд, освещено значительно менее ярко.

Теоретико-методологической основой исследования являются работы Бахтина М. М., Абрамовича Г. Л., Гроссмана Л. П., Лихачёва Д. С., Белинского В. Г., Якобсона Р., Фридлиндера Г., Бялого Г. А., Свительского В.А.

Для реализации поставленных задач мы использовали общенаучные и конкретно-научные теоретические методы: конкретизация, анализ, сравнение, анализ литературы, анализ понятийно-терминологической системы.

Целями и задачами работы определяется и её структура, включающая введение, три главы, заключение и библиографию.

Глава 1. Особенности художественной системы романтизма.

1.1. Понятие романтизма

Романтизм – одно из крупнейших направлений в европейской литературе конца XVIII – начала XIX вв. В широком смысле слова художественный метод, в котором доминирующее значение имеет субъективная позиция писателя по отношению к изображаемым явлениям жизни, тяготение его не столько к воспроизведению, сколько к пересозданию действительности. Сам термин возник от слова «роман», т.е. имеется в виду особенное значение художественного вымысла («как в книге», а «не как в жизни»).

Романтизм возник в Германии и быстро распространился по всем европейским странам. Разочарование в ценностях буржуазного общества и итогах Французской буржуазной революции стало предпосылкой возникновения романтизма. Настроение недоверия к буржуазным ценностям и неуверенность в будущем, выразившиеся в сознании людей в конце XVIII – начале XIX века, отразились в романтизме как в литературном направлении [Берковский 1971: 18].

В романтизме сформировалась особая эстетическая концепция – двоемирие, т.е. разлад, несоответствие идеального и реального мира, мечты и жизни. В романтизме возникли два течения, различающиеся характером толкования двоемирия в романтизме. Авторы, в произведениях которых описывались таинственные и неизвестные человеку явления, а также бессилие человека перед силами природы и покорность судьбе, относились к первому течению (У. Вордсворт, С. Колридж, Р. Саути, В. Жуковский). В текстах вторых, напротив, отражались мятежные и вольнолюбивые мотивы (Д. Байрон, П. Шелли, А. Пушкин, М. Лермонтов, К. Рылеев).

Двоемирие в какой-то мере обусловило увлечение романтиков фантастическим и экзотическим, писатели этого направления рассказывают о

далеких и неизведанных странах, необычных людях, которые охвачены возвышенными страстями. Сюжеты в творениях романтиков развиваются стремительно и неожиданно, а тексты проникнуты стремлением к свободе и идеалу [Лихачев 1968: 157].

Романтический герой – личность яркая, независимая, индивидуалист, всегда находится в конфликте с другими персонажами и со всем миром. Жизнь героя полна риска и опасностей. Живущий не разумом, а чувствами, он предстаёт перед читателями натурой бесконечно глубокой, неизведанной. Для него не существует полутонов, его эмоции постоянно крайне напряжены. Он бунтарь.

В романтизме применяются следующие формы творчества: фантастика, гротеск, символичность, романтическая ирония и т.д. Наиболее известными жанрами в романтической литературе являются исторический роман, лирическая поэзия, фантастическая повесть, поэма, баллада.

Роль романтизма в том, что независимость художника, которую провозгласили романтики, являлась, в первую очередь, свободой от сковывающих законов классицизма, ограниченности сентиментализма. Требование универсальности формировало жанровое разнообразие и свободную разработку каждого жанра. Помимо этого, устремляясь ко всему уникальному и индивидуальному, романтизм обратился к национальным традициям, истории, фольклору. Романтики прибегнули к историческим сочинениям, легендам, сказкам, песням. Ими были открыты для мировой литературы художественные произведения прошедших столетий, которые в своё время не получили должного признания [Орловский 1897: 302].

В России наиболее сильное развитие романтизм приобрёл во время общенационального подъёма после победы над Наполеоном в войне 1812 года. Особенно ярко черты романтизма проявились в творчестве В. Жуковского, К. Батюшкова, А. С. Пушкина, К. Рылеева, М. Лермонтова, Е. Баратынского, Н. Гоголя и др. Несмотря на то, что данное литературное направление к середине XIX в. уступает место реализму, некоторые черты

романтизма заметны и в творчестве русских писателей более позднего времени.

Признаки романтизма как художественной системы:

- 1) отрешение от реальной действительности
- 2) утверждение положительного идеала
- 3) бегство от современности
- 4) абсолютный характер идеалов при сознании абсолютной невозможности их осуществления в действительности
- 5) противопоставление прошлого настоящему
- 6) индивидуализм, доведённый до культа личности [Гайм 1891: 254].

1.2 Романтизм как направление в литературе

Романтизм – это, в первую очередь, особое понимание мира, основанное на уверенности в преобладании «духа» над «материей». Согласно взглядам романтиков, творческим началом обладает все подлинно духовное, отождествляемое ими с истинно человеческим. А всё материальное, по их мнению, выдвигаясь на первый план, уродует подлинную природу человека, не даёт выразиться сути, оно в обстоятельствах буржуазной реальности разобщает людей, является причиной вражды между ними, приводит к трагическим последствиям. Положительный персонаж в романтизме обычно выше окружающего его мира корысти, противопоставлен ему, целью его жизни является не карьера и обогащение, а стремление к высоким человеческим ценностям: милосердию, независимости, содружеству, справедливости. Столкновение внешних событий перенесено во внутренний мир героя, в душе которого происходит борьба противоречий. А отрицательный романтический герой, в отличие от положительного, действует по законам среды, в которой он находится, такой персонаж живёт в гармонии с буржуазным обществом, и именно в этом проявляется его отрицательность. Таким образом (что довольно значимо), романтизм – не

только стремление к идеалу и поэтизация всего духовно прекрасного, это также изобличение неприглядного в его конкретной социально-исторической форме. К тому же критические замечания бездуховности есть в романтическом искусстве изначально, следуют из самой сути романтического отношения к отношениям в обществе людей. Безусловно, не у всех авторов и не во всех жанрах она проявляется с надлежащей яркостью, всеобъемлемостью и интенсивностью. Но критический пафос отчётливо проявляется не только в драмах М. Ю. Лермонтова или в повестях В. Одоевского, он присутствует и в элегиях А. В. Жуковского, которые раскрывают страдания и печали духовно богатой личности в условиях крепостнической России.

Романтическое миропонимание в силу своей дуалистичности (разъединённости материального и духовного) предопределяет резко контрастное изображение. Присутствие контрастности – одна из черт, свойственных романтическому типу творчества и, соответственно, стилю. Духовное и материальное в творчестве романтиков резко противопоставлены друг другу. Положительный персонаж в романтических произведениях всегда одинок, и, помимо того, в среде, окружающей его, обречён на страдание. При изображении неприглядного писатели романтического направления доходят часто до такой бытовой точности, что иногда непросто отличить их произведения от реалистических. На основе романтического миропонимания возможно создание не только отдельных образов, но и целых произведений, реалистических по типу творчества [Пушкин 1937: 201].

Романтизм безжалостен к тем, кто, стремясь к возвышению своей личности, думая о накоплении богатств и стремясь к удовольствиям и наслаждениям, во имя всего этого переступает законы нравственности, нарушает общечеловеческие ценности (любовь к свободе, сострадание, человечность и другие).

В романтической литературе много типов героев-индивидуалистов, (Манфред, Лара у Байрона, Печорин, Демон у Лермонтова и другие), они

страдают от одиночества, являются персонажами глубоко трагическими, жаждущими слиться с миром обычных людей. Раскрывая трагизм человека-индивидуалиста, романтизм выявил суть настоящей героики, которая проявляется в самоотверженном служении идеалам человечества. В романтических произведениях личность ценна не сама по себе, ее ценность определяется той пользой, которую она приносит народу. И чем больше возрастает эта польза, тем более увеличивается ценность этой личности. Утверждение в романтизме человека заключается, прежде всего, в избавлении его от индивидуализма, от неблагоприятных воздействий частнособственнической психологии [Гайм 1891: 57].

В центре романтического искусства находится человеческая индивидуальность, ее духовный мир, ее идеалы, тревоги и печали в условиях буржуазного строя жизни, жажда свободы, независимости. Романтический герой страдает от одиночества, от невозможности что-то изменить в своей жизни и от неосуществимости своей мечты. Поэтому популярными жанрами романтической литературы, которые наиболее полно отражают сущность романтического миропонимания, являются трагедии, драматическая, лиро-эпическая и лирическая поэмы, новелла, элегия. Огромное историческое значение романтизма в том, что он показал несовместимость истинно человеческого, духовного с частнособственническим принципом жизни. В литературе появился человек-борец, который, действует смело и бесстрашно, несмотря на то, что он обречен, ибо понимает, что борьба необходима для достижения цели [Опульская 1973: 96].

Для писателей-романтиков свойственна масштабность и глубина художественного мышления. Они используют христианские легенды, библейские сказания, античную мифологию, народные предания, чтобы воплотить общечеловеческие идеи. Поэты романтической направленности используют символику, фантастику и другим условным приемы художественной изобразительности, что позволяет им изображать действительность, как совершенно невозможно реалистическом искусстве

[Берковский 1971: 307]. Потребность в таких приемах художественной образности обусловлено тем, что романтики часто поднимают в своих произведениях философские, мировоззренческие вопросы, несмотря на то, что они изображают будничное, повседневное, все то, что несовместимо с духовным, человеческим. В романтических произведениях, в частности в драматической поэме, конфликт построен, как правило, не на столкновении характеров, а идей, целых мировоззренческих концепций («Манфред», «Каин» Байрона, «Освобожденный Прометей» Шелли), что, конечно же, выводит искусство за пределы реалистической конкретности.

Интеллектуальность романтического героя, его стремление к самоанализу во многом объясняется тем, что он действует в других обстоятельствах, нежели персонажи просветительского романа или «мещанской» драмы XVIII столетия. Последние действовали в замкнутой сфере бытовых отношений, центральное место в их жизни занимала тема любви. Романтики вывели искусство на широкие просторы истории. Они показали, что характер и судьба людей определяется не столько социальной средой, сколько эпохой в целом, происходящими в ней политическими, социальными, духовными процессами, которые значительно влияют на будущее всего человечества. Тем самым они выявляли обусловленность личности сложным миром социально-исторических обстоятельств и разрушали идею самоценности личности и зависимости её от самой себя.

Романтизм как тип творчества и определенное миропонимание не следует путать с романтикой, т. е. мечтой о прекрасной цели и страстным желанием осуществить свой идеал. Романтика в соответствии со взглядами человека может быть как новаторской, зовущей вперед, так и консервативной, идеализирующей прошлое. Она может быть реалистична, а также может носить утопический характер [Берковский 1971: 284].

Следуя положению об изменчивости истории и человеческих понятий, романтики выступают против подражания античности, отстаивают принципы

самобытного искусства, которое основано на правдивом воспроизведении своей национальной жизни, ее быта, нравов, поверий и т. д.

Русские романтики защищают идею «местного колорита», что подразумевает изображение жизни в национально-историческом своеобразии. Это было началом появления в искусство национально-исторической конкретности, что в итоге привело к победе реалистического метода в русской литературе.

1.3. Художественные особенности романтизма как литературного направления

Основной художественный принцип романтизма – принцип пересоздания и преображения реальности. Романтики показывают жизнь не такой, какой её можно увидеть, они открывают скрытую её мистическую, духовную сущность, как они её понимают. Правда окружающей нас реальной жизни для любого романтика – это скучно и неинтересен [Пушкин 1937: 15].

Поэтому очень охотно романтики используют самые разные способы преображения реальности:

- прямая фантастика, сказочность,
- гипербола – разного вида преувеличения, преувеличение качеств персонажей;
- сюжетное неправдоподобие – небывалое обилие в сюжете приключений – необычных, неожиданных событий, всевозможных совпадений, случайностей, катастроф, спасений и т.д.

Таинственность – широкое использование тайны как художественного приёма: специальное нагнетение таинственности. Романтики добиваются эффекта тайны тем, что скрывают какую-то часть фактов, событий, описывают события пунктирно, частично – так, чтобы стал очевидным намёк на вмешательство в реальную жизнь мистических сил.

Для романтизма характерен особый романтический стиль. Его черты:

- эмоциональность (много слов, выражающих эмоции и эмоционально окрашенных);
 - стилистическая окрашенность – много стилистических украшений, изобразительно-выразительных средств: эпитетов, метафор, сравнений и т.д. многословие, неконкретность - много слов с абстрактным значением.
- [Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия 1976: 54]

Глава 2. Черты романтического героя в произведениях Ф. М. Достоевского

2.1. Достоевский и романтизм. История изучения проблемы.

В середине XIX столетия в России романтизм уже не существовал как литературное направление. Но его наследие, его традиции были живы в творчестве многих реалистов. Лирическая проза Тургенева, гражданская поэзия Некрасова, романы Достоевского различным образом и в разной степени связаны с романтизмом.

«Те или иные реалистические течения, возникшие в литературе после романтизма, могут развивать различные стороны или элементы романтизма, придавая им новое качество». Однако жизнь романтизма в последующем литературном процессе, пути «сохранения романтической энергии» представляются далеко не ясными. Одним из интереснейших историко-литературных аспектов в этой области остается проблема «романтизм и Достоевский» [Гроссман 1959: 149].

Когда искания молодого автора «Бедных людей» стали уводить его в сторону от «натуральной школы», В. Г. Белинский обрушился на недавнего любимца со всем пылом своего критического темперамента. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он писал о повести «Хозяйка»: «...автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши все это лаком русской народности». В письме к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 года сказано прямо: «...помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши немного Гоголя...». Действительно, отпечаток сказочно-романтической фантастики «Страшной мести» лежит на «Хозяйке». Белинский явно дает понять, что повесть представляет собой рецидив романтического эпигонства.

Подобные мысли больше не высказывались при жизни Достоевского в русской критике, не считая странной рецензии графа Кушелева-Безбородко, в которой он назвал «Униженных и оскорбленных» – «превосходным сказочным романом». Но после смерти Достоевского стали раздаваться голоса критиков, ставивших под сомнение реалистический характер творчества писателя. С наибольшей определенностью сомнения выразил К. Ф. Головин в своей известной книге «Русский роман и русское общество» (1897 г.), где заявил: «Реалист он был только в психологическом смысле... В постановке всех своих сюжетов и многих из своих характеров Достоевский является преемником романтизма, в особенности тех его представителей, которые любили рисовать ужасное». Одним из самых романтических произведений писателя Головин считал «Записки из Мертвого дома». Как известно, в целом книга Головина отличается весьма невысоким уровнем критической мысли. Но многое из сказанного им суммировало «идеи времени», популярные сравнения искусства Достоевского со средневековой испанской живописью и готическим романом. Это были еще довольно поверхностные ассоциации, достигшие уровня научного анализа. [Головин 1897: 56] Так, А. Волынский называл художественную манеру Достоевского «чисто идеалистической», также сравнивая ее со средневековой религиозной живописью [Опульская 1973: 105].

В 1921 году В. Б. Шкловский в «Летописи Дома Литераторов» поместил статью «Сюжет у Достоевского», где заявил, что истоки творческого метода Достоевского необходимо искать в романтизме. Это предположение поддержал Л. П. Гроссман, показавший прямую связь проблематики Достоевского с романтизмом [Фридлендер 1964: 353].

Весьма значительны были исследования Л. П. Гроссмана в области сюжетосложения Достоевского. Связь его с западноевропейским авантюрным романом, который Л. П. Гроссман порой называет «романом-мелодрамой», означает живую близость с этим второстепенным ответвлением романтической прозы в эпоху победы критического реализма.

Авантюрный роман, возникший еще на рубеже XVIII века, достиг расцвета в эпоху романтизма, но пережил это направление. Даже если влияние авантюрного романа на Достоевского несколько преувеличено, мы все же не вправе отрицать оригинальное использование великим писателем приемов этой традиции.

В 1936 году Роман Якобсон выдвинул уже совершенно категорическое утверждение, что проза Достоевского, подобно поэзии Бодлера, принадлежит к литературе запоздалого романтизма. Достоевский – романтик, затерянный в эпохе реализма.

Андре Жид в своей книге «Достоевский (статьи и беседы)» (Париж, 1923) проводит довольно необычные параллели: он заявляет, что Достоевский, Фридрих Ницше, Роберт Браунинг и Уильям Блейк – «четыре звезды одного созвездия». Это не относится к области литературоведческого анализа, сочетание этих имен призвано продемонстрировать философскую и психологическую сложность творчества Достоевского. Проблема порой отодвигалась на второй план, уступая место идеологическим спорам вокруг Достоевского [Ермакова 1973: 117].

Но уже в 1959 году в советской науке поднимается вопрос о роли романтизма в творчестве Достоевского. Так, например, Г. Л. Абрамович в статье «О природе и характере реализма Достоевского» писал: «Во-первых, необходимо помнить о наличии в творениях Достоевского именно реакционно-романтических тенденций, которые проявились еще в «Хозяйке», а затем многообразно сказывались в ряде последующих произведений

Тут и отмечаемые исследователями Достоевского провиденциальные встречи в «Преступлении и наказании», и вторжение мистических картин и образов в художественную ткань «Братьев Карамазовых», и уже упомянутые нами религиозно-церковные проповеди в «Подростке» и «Братьях Карамазовых». Во-вторых, нельзя недооценивать и прогрессивно-романтических мотивов в творчестве Достоевского» [Абрамович 1959: 254].

К последним Г. Л. Абрамович относит сны о счастливом человечестве («Подросток», «Бесы», «Сон смешного человека»). Г. Л. Абрамович затрагивает важнейший вопрос об элементах христианского романтизма в творчестве великого писателя – вопрос чрезвычайно важный, но слабо разрабатываемый нашей наукой.

В сборнике «Творчество Достоевского» Л. П. Гроссман подвел итоги своих многолетних трудов в статье «Достоевский-художник». Здесь говорится, что стиль Достоевского «наиболее близок к тому большому жанру позднего романтического романа, который на реалистической базе создавали Виктор Гюго, Жорж Санд, молодой Бальзак. Достоевский «смело и свободно вырабатывал аналогичный синтез критического реализма и позднего романтизма. Его роман сочетает обе стихии». Исследователь выразил довольно распространенный среди наших ученых взгляд: творческий метод Достоевского – синтез реализма и романтизма. [Гроссман 1959: 315] Видимо, этот синтез имеет в виду и Г. М. Фридендер, говоря о повести «Двойник»: «В этой повести определилась та особенность реализма Достоевского, которой он сам придавал важнейшее значение, а именно – сочетание реализма с тяготением к изображению не простого и обыденного, а сложного, исключительного и даже «фантастического».

Свой вклад в разрешение этого вопроса внес американский профессор славистики из Брауновского университета Доналд Фэнджер, издавший в «Гарвард Юниверсити Пресс» книгу «Достоевский и романтический реализм. Исследование Достоевского в отношении к Бальзаку, Диккенсу и Гоголю» (1965 г.).

В этой работе русский романист провозглашается представителем романтического реализма, созданного Бальзаком, Диккенсом и Гоголем, но включавшего в себя и ряд других имен: Стендаль, Гюго, Джозеф Конрад и т. д. Всех «этих визионеров и мифотворцев романа», как называет их Фэнджер, объединяет сознательное создание центрального мифа, общего для них всех – мифа великого современного города. По мнению автора, романтический

реализм исторически предшествовал «нормативному» реализму середины века; романтические элементы ведут к символизму конца века, а реалистические – к эстетике Флобера и Толстого с их принципиальным отрицанием мифа и далее – к натурализму Золя и прочих.

Гибридное понятие «романтического реализма» вряд ли может удовлетворить научное мышление: это упрощающий прием, игра в дефиниции, ничем не помогающая углублению наших представлений о реальной сложности литературного процесса. Но попытка американского слависта симптоматична – время требует нового осмысления истории литературных направлений XIX века, в частности нового осмысления взаимоотношений романтизма и реализма [Гроссман 1959: 357].

Первый период творчества Достоевского ознаменован чередованием реалистических и романтических исканий и постепенным слиянием этих двух тенденций его творчества в «Неточке Незвановой» и «Маленьком герое». Повесть 1849 года являет собой пример перехода: здесь романтическое мировосприятие принадлежит собственно героине, рассказывающей о своей жизни. Романтичность «Маленького героя» также мотивируется образом рассказчика. В «Униженных и оскорбленных» рассказчик – писатель Иван Петрович – тоже несет ответственность за сентиментально-романтическую манеру повествования, но здесь романтизм «прекрасного и высокого» сильно деградирует, образ рассказчика, по совершенно правильному суждению Добролюбова, представляет собой полнейшую неудачу. Момент перелома можно видеть в «Записках из подполья» (1864 г.), где рассказчик, язвительно осмеивая тип наивно-плутоватого романтика, сам по сути дела развивает своеобразную философию романтизма отчаяния. Это, если можно так выразиться, «циничный» романтизм, перегоревший в горниле общеевропейского разочарования середины века, разочарования, исторически связанного с революциями 1848 года и утратой иллюзий в сознании передовой интеллигенции. Подпольный человек – это переродившийся «мечтатель»

раннего Достоевского, но все же романтик; это первый «герой-идеолог» зрелого Достоевского. Повесть «Записки из подполья» – это правдивый самоанализ позднего романтика, своеобразного «предэкзистенциалиста». Но самообнажение романтика в литературном повествовании не есть в силу этого факта романтическое повествование. Реалистическое произведение Достоевского включает романтическое мышление героя-повествователя как подчиненный элемент: романтизм здесь принадлежит не автору, а герою. Правда, творчество великого русского романиста чрезвычайно субъективно, но природа его лиризма резко отлична от романтической (во всяком случае в традиционном понимании слова). Авторские симпатии, авторские идеи и чувства отдаются противоположным героям в пределах одного произведения, и в тех же «Записках из подполья» сквозь все самооправдания и софизмы рассказчика просвечивает величайшее сочувствие самого Достоевского к Лизе, его преклонение перед красотой этой простой человеческой души, сохраняющей чистоту, способность к мечте и поэзии в бездне социального падения [Гроссман 1959: 394].

В больших романах Достоевского мир дается во множественных романтических восприятиях героев-антагонистов, но принцип организации этих восприятий является реалистическим. Писатель в своеобразно мистифицирующей, «идеологизированной» форме отражает объективные противоречия исторической действительности. Могут возразить, что это может быть с полным правом отнесено и к произведениям любого крупного писателя-романтика. Однако нельзя забывать, что романтик отражает действительность через свое собственное «преображающее» восприятие, тогда как Достоевский делает такое восприятие предметом художественного изображения. Его полифонизм – реалистический принцип изображения мира, преломленного через романтическое мировосприятие героев.

Парадоксальные, исключительные, романтически возвышенные или демонические образы его героев «с фантастической силой» вырастают из будничной действительности, выступают как ее порождение, борются с этой

действительностью, гибнут в борьбе, но и в поражении своем утверждают ценность земной, человеческой жизни, которая оказывается вновь и вновь достойна этой борьбы [Этов 1968: 59].

Предопределённые встречи в «Преступлении и наказании», мистические картины и образы в «Братьях Карамазовых», о которых говорит Г. Л. Абрамович («О природе и характере реализма Достоевского»), равно как и повышенная сюжетная роль роковых совпадений, отмечавшаяся многими исследователями, широко развитая «поэтика тайны» (построение сюжета как «системы тайн», по определению Ф. И. Евнина) и романтическая исключительность образов – все это свидетельствует о прямой связи искусства Достоевского с романтизмом. В то же время картина мира, создаваемая писателем, правдиво отражает современную ему действительность, передает ее катастрофический, переломный характер и указывает в качестве высшего критерия ценности личности на стихийный гуманизм народных масс. Кризис индивидуалистического гуманизма буржуазной эры, глубоко осознанный Достоевским и нашедший художественное выражение в созданных им трагедиях одиноких мыслителей, в парадоксальных образах «гуманистов-преступников», вел писателя к идее воссоединения личности и народа – идее, которая была одновременно и философским выводом, и художественным решением. Тем самым Достоевский преодолевал романтическое мировоззрение и развивал на новой исторической почве идеи «Цыган» и «Бориса Годунова». Его преклонение перед Пушкиным, его трактовка образа Алеко подтверждают нашу мысль: при всей колоссальной удаленности творчества Достоевского от гения Пушкина, романист следовал за великим национальным поэтом в решении важнейших задач русской жизни и русского искусства. Реализм Достоевского с полнотой, несвойственной ни одному из его современников, творчески использует и преобразует идеи, темы, образы и художественные приемы западноевропейского и русского романтизма. Это сыграло величайшую положительную роль в дальнейшем развитии русской

литературы и в принципе подготовило известное горьковское положение о слиянии реализма и романтизма в современной литературе [Евнин 1959: 57].

Таким образом, художественный метод Достоевского сложен и предполагает равное воздействие романтических и реалистических тенденций.

2.2. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского

Образы, созданные Достоевским в 40-е годы, отличаются и глубиной социально-исторического обобщения, и значимостью выраженных ими гуманистических идеалов; в его произведениях всесторонне показана духовная культура человека: не только образ жизни, который характерен для данной среды, свойства души, но и система ценностных ориентаций и критериев, нравственных установок, распространённых в широких слоях общества. Обратившись к традиционной теме «маленького человека», Достоевский отразил её по-новому: он показал, как в привычный патриархально-сентиментальный кругозор этого человека проникают новые понятия о ценностях, как начинают появляться у него, вместе с благонамеренными сословно-чиновничьими представлениями, новые тенденции – либо стремление к братству, к общей гармонии, либо неординарность и свобода от условностей света. Столкновение в сознании «маленького человека» стимулов, идущих от разнообразных типов культуры, становится источником духовного раздвоения героя [Катенин 1965: 39].

В творчестве Достоевского 40-50-х годов происходит полное переосмысление двух важнейших типов романтической личности, созданных европейской и русской романтической литературой: байронического героя-индивидуалиста, противопоставляющего себя миру, и универсальной личности, ищущей высшей гармонии [Туниманов 1980: 244]. Юный писатель даже в жизни сопоставляет близких ему людей романтического

склада с этими литературными типами. К примеру, одного из своих друзей И. Н. Шидловского он описывает как «прекрасное возвышенное создание, правильный очерк человека, который представили нам и Шекспир, и Шиллер; но он уже готов был тогда пасть в мрачную манию характеров байроновских» (П., I, 56). В сознании Достоевского проявляется противопоставление личности разочарованной, эгоистической, гордой и человека бескорыстного, доверчивого к людям, способного добровольно принять страдания за них. Последний тип выступает в творчестве юного писателя как представитель сентиментальной культуры, как мечтательный романтик [Жид 1994: 39]. Таковы герои повестей «Слабое сердце» и «Белые ночи» (1848). В «Слабом сердце» показан человек, который не смог выдержать испытания счастьем: он не верит в свое право на счастье, так как понимает его случайность и переживает, чтобы очередное событие не развернуло судьбу в иную сторону; помимо этого, он считает, что недостойн счастья, не заслуживает его, считает себя вечным должником у всего человечества. Это чувство, почти неосознанное самим героем, но хорошо понятое его другом, Аркадием, очень важно для писателя; на толковании этого чувства и сделан смысловой акцент в повести [Тынянов 1929: 383].

Мечтатель из «Белых ночей» уединился от мира, но он совершенно не похож на байронического героя, который презирает всех вокруг. Реальность не нравится мечтателю, ведь люди не стремятся к высшей гармонии. «Мы все так недовольны нашей судьбой, так томимся нашей жизнью... все между нами холодно, угрюмо, точно сердито». Сам герой сердечно привязан к незнакомцам, например, к старичку, который ему часто встречается, и к неодушевленным предметам, к домам в Петербурге.

В. Я. Кирпотин считал, что для Достоевского отсутствие эгоизма, способность отстаивать свои интересы – слабость мечтателя [Кирпотин 1970: 316]. Но мечтатель попадает в такую ситуацию, когда мерой человечности может быть только непроявленность «необходимого эгоизма»: борьба за себя сразу же лишила бы его благородной роли бескорыстного

друга Настеньки, стремящегося поддержать в ней веру в человека. В прощальном письме Настенька признала бесспорную ценность бескорыстия и дружелюбия мечтателя: «Я вечно буду помнить тот миг, когда вы так братски открыли мне свое сердце и так великодушно приняли в дар мое, убитое, чтоб его беречь, лелеять, вылечить его».

Достоевский переосмысливает байроническую личность, показывая «маленького человека», который отравлен ядом «байронизма». Достоевский по-своему развивает характерную для просветительской и романтической литературы тему конфликта морали мещан и аристократов. Автор рассматривает вопрос отрицательного воздействия романтического стереотипа на умы патриархального чиновничества. Примером русского романтического героя для Достоевского был Печорин Лермонтова, он неоднократно указывал на пагубное влияние данного образа и самого Лермонтова на умы средних образованных слоев русского общества в 40-е годы: «Наши чиновники знали его (Лермонтова) наизусть и вдруг все начинали корчить Мефистофелей, только что выйдут, бывало, из департамента»; «Вспомните: мало ли было у нас Печориных, действительно и в самом деле наделавших много скверностей по прочтении «Героя нашего времени». Родоначальником этих дурных человечков был у нас в литературе Сильвио, в повести «Выстрел», взятый простодушным и прекрасным Пушкиным у Байрона».

И позже Достоевский всё равно не изменил своего мнения по отношению к «байроническому герою», хотя стал высоко оценивать историческое значение Байрона и отмечал, что «всякий сильный ум и всякое великодушное сердце не могли и у нас миновать байронизма».

В. И. Левин указывает, что Достоевский в своём творчестве начала 60-х годов изображает хищных и безнравственных людей под воздействием образа Печорина [Купреянова 1956: 156]. Однако данное воздействие раскрывается намного раньше, когда Достоевского изображает Якова Петровича Голядкина в поэме «Двойник» (1846).

Герой данной поэмы – человек сентиментальный: он ищет гармонию и поэтому он стремится стать примерным чиновником – покорным, спокойным, доверяющим начальству. Но когда рушатся его надежды на успех у Клары Олсуфьевны, в поведении Якова Петровича появляется раздвоенность: он по-прежнему надеется попасть на бал к Берендеевым «втихомолочку» и в то же время «обеспечивает себя взглядом, который имел необычную силу мысленно испепелять и разгромлять в прах всех врагов господина Голядкина», как и иезуиты начинает считать, что все средства годятся, «лишь бы цель была достигнута», уверяет себя, что «настало время удара смелого». Но когда его «удар» не получился, возникает «Двойник» Якова Петровича – это первый «романтик подполья» в творчестве Достоевского, романтический персонаж, соединивший в себе Печорина и Грушницкого: это человек беспринципный, абсолютно аморальный, интриган и хитрец. Он, как и Печорин, умеет очаровать и подчинить людей своей власти, применяет данное умение, чтобы насолить собственному сопернику и одолеть его. Он стремится расположить к себе сослуживцев, при помощи шуток и насмешек ликвидирует их уважение к Голядкину-старшему, компрометирует его. Это похоже на поступки Печорина в обществе на водах, когда он настраивал всех против Грушницкого. Отношения старшего и младшего Голядкиных копируют в вульгарной форме отношения Грушницкого с Печориным. Важнейшей чертой двойника как «байрониста» является явная насмешка над доверчивостью, дружелюбием, радушием Голядкина-старшего. Это тоже напоминает Печорина, когда он наслаждается мучением других людей (признание Печорина: «Есть минуты, когда я понимаю Вампира»). Как заметил Белинский, эта фраза свидетельствует о том, что Печорин иногда походит на Грушницкого, «хотя и более страшного, чем смешного» [Белинский 1954: 246].

Безусловно, указанное подобие не даёт основания думать, что Голядкин-младший – это пародия на Печорина: очень уж велика разница между этими героями, но естественно, что образ удачного соперника-

авантюриста по мнению Голядкина собирает в себе известные, обычные представления «мефистофельствующих» чиновников о романтическом герое-«байронисте».

Литературоведы издавна спорят о том, воплощает ли «двойник» потенциал старшего Голядкина или он является враждебной ему, внешней силой – соперником, способным вытеснить его [Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия 1976: 26]. Понять это помогает отношение Голядкина-первого к «байроническому» поведению. Яков Петрович неоднократно убеждает сослуживцев и окружающих, что он не интриган, носит маску тлишь в маскараде, и он, на самом деле, не интригует, так как не в состоянии этого сделать. «Двойник» несет в себе культуру, совершенно неприемлемую патриархальной среде Голядкина. Однако его влечёт к данной культуре, она подсознательно входит в его ценностные ориентации, раздваивает и расщепляет их. Сюжет «Двойника» состоит из событий противостояния Голядкина и «двойника», что выражает внутреннюю раздвоенность героя. При этом «байроническая» ориентация все сильнее охватывает сознание героя, к финалу произведения она является мечтой самого старшего Голядкина – в форме «письма от Клары Олсуфьевны», где она будто бы просит ему тайно увезти ее из родительского дома. Голядкин «соблазняется» примером «двойника», он нанимает извозчика, чтобы увезти Клару Олсуфьевну, но в то же время в нем возмущаются все понятия о мещанско-чиновничьих добродетелях. И, «поджидая» Клару Олсуфьевну, он мысленно бесчестит ее за неблагонравие и романтические бредни. Здесь он на миг сам сознает свою трагедию – трагедию человека, теряющего контроль над своими собственными желаниями, влекущими его к раздвоению: «Тут человек пропадает, тут сам от себя человек исчезает и самого себя не может сдержать, - какая тут свадьба» [Кирпотин 1960: 65].

Стоит отметить, что когда Достоевский пытался переработать повесть «Двойник» в 1862-1864 гг., среди психологических «соблазнов», смущающих Голядкина, он показал Голядкина, мечтающего стать Периклом, Наполеоном,

предводителем русского восстания. Таким образом, в «байронический комплекс» органически входит наполеоновский мотив [Жилякова 1976: 74].

Последняя идея переделать «Двойника» появляется незадолго до работы над романом «Преступление и наказание». В этом произведении у Раскольникова соединились и байроническое противопоставление миру и наполеоновская мечта завладеть миром, невзирая на нравственные законы, сломать «что надо, раз навсегда». Хотя, наполеоновский мотив Достоевский обозначил уже в 40-е годы у запуганного чиновника-скопидома «господина» Прохарчина: как и Наполеон он сконцентрирован исключительно на собственной персоне и считает, что всё создано только для него одного [Тюнькин 1973: 45].

На внутреннее родство наполеоновского и байроновского комплексов как различных форм романтического отношения к миру указал ещё Пушкин в стихотворении «К морю». Недаром в кабинете Онегина оказываются рядом:

И лорда Байрона портрет,

И столбик с куклою чугунной

Под шляпой с пасмурным челом,

С руками, сжатыми крестом [Пустовойт 1976: 147].

Достоевский продолжил пушкинское сближение «байрониста» с «кандидатом в Наполеоны». И если Пушкин только гениально очертил общие контуры наполеоновской психологии, то Достоевский в своих философских романах глубоко исследовал её [Удодов 1968: 447.]. Герой наполеоновского склада в романах Достоевского является совершенно иным типом, чем его «байронист» в повестях 40-50-х годов, мироотношение которого нередко имеет книжный источник. Зрелый Достоевский изучает наполеоновскую психологию в качестве явления, вышедшего из глубинных процессов, которое характеризует не только нравственные противоречия людей целой эпохи, но и новый общественный тип. И характерные данному герою байроническая тоска, и неприятие мира зла – это отпечаток того

байронизма, о котором Достоевский говорит как о «великом, святом и необходимом явлении в жизни европейского человечества». А дать оценку наполеоновскому комплексу в широкой исторической перспективе способствовал литературный опыт Достоевского 40-х годов, в частности проведенное в данные годы художественное исследование изменения романтической культуры в сознании демократических слоев.

Именно повестью «Двойник» открывается одна из главных тем всего творчества Достоевского – тема духовной трагедии человека, вызванной ложным самосознанием. И источником отчужденного самосознания в повестях 40-х годов является романтический склад души, романтические нравственно-этические установки.

У героев Достоевского две формы проявления романтического отчуждения от жизни. Первая форма – это уход человека в свою идею, мечту, в свой «образ мира» – такое происходит с Ордыновым («Хозяйка», 1847), мечтателем из «Белых ночей» (1848), Неточкой Незвановой («Неточка Незванова», 1849). Вторая форма – это агрессивное противопоставление себя людям, утверждение своей личности при помощи унижения слабых, чаще всего женщин, что мы можем видеть у Мурина («Хозяйка»), Ефимова, Петра Александровича («Неточка Незванова»). При этом, показывая похожие психологические ситуации в различной социальной среде, Достоевский делает упор на сходстве душевных состояний, а не на различиях в социальной психологии [Кунильский 1981: 195]. К примеру, злоба Ефимова, объективной предпосылкой которой является крепостнический уклад жизни, и озлобленность светского человека Петра Александровича – абсолютно разные явления. Но Достоевский показывает в позиции Ефимова не последствия унижения и зависимости, а излишнее тщеславие, которым он заразился от капельмейстера-иностранца и что сгубило его, сделав тираном жены и пьяницей. Аналогична история барина Петра Александровича, изводящего жену утончённой нравственной пыткой из-за оскорбленного самолюбия.

И духовный рост главной героини Неточки лучше всего демонстрирует противоположность двух ступеней в ее формировании: в детстве ей нравился романтизм отца, а в юности, повзрослев, она увидела ложь и жестокость, которые скрывались за «мировой скорбью» Петра Александровича («Мне казалось, что я видела преступника, который прощает грехи праведнику, и мое сердце разрывалось на части»).

Молодой Достоевский считал очень важным избавление «маленького человека» от индивидуализма и мечтательства. Это представлялось ему таким же важным духовным процессом, как и понимание личностью своего духовного братства с человечеством.

Достоевский после каторги и ссылки (в конце 50-х годов) по-иному переосмысливает типы, которые волновали его творческое воображение в 40-е годы.

В повести «Село Степанчиково и его обитатели» (1859) показаны два «огромных типических» характера – Ростанев и Фома Опискин. Здесь Достоевский опять возвращается к анализу сентиментальной и романтической культуры, но они теперь показаны не как психология «маленького человека», а как виды сознания, воспитанные барской усадьбой, более того, всем старым феодально-патриархальным строем жизни [К методологии гуманитарных наук 1979: 58].

По новому в повести изображается и дворянская романтическая культура, характерным выразителем которой является Фома Опискин. Рассказчик Сергей Александрович, который слышал о проделках Фомы, совсем не случайно стал принимать его до приезда в Степанчиково за романтического героя: «Может быть, это натура огорченная, разбитая страданием, так сказать, мстящая всему человечеству...». Безусловно, Фома не является романтическим героем, он только лишь домашний тиран, который берёт реванш за прежнее холопское унижение. Однако стоит отметить, что средством духовного деспотизма являются общеизвестные формулы дворянской культуры во всех ее разновидностях, и романтической,

и сентиментальной. Речь Фомы Опискина – это пародия не только на гоголевские «Выбранные места из переписки с друзьями» и на разнообразные литературные стили, это в первую очередь пародия на формы дворянской идеологии, прикрывающие романтической и сентиментальной пеленой крепостнические отношения помещика к мужику, а также разнообразные виды помещичьего насилия [Тураев 1978: 455]. Для такого пародирования очень подходящим материалом являлись «Выбранные места».

Дворянский романтизм выступает здесь в лакейском и шутовском образе. Стоит отметить, что даже у Фомы есть комический двойник – лакей Видоплясов, которого Фома сформировал до того, что «у него и благородный романтизм в голове появился». Автор здесь предельно карикатурно показывает связь между принципами романтического индивидуализма и корыстной сословной практикой дворян.

Роман «Униженные и оскорбленные» (1861) считается переходным произведением в творчестве Достоевского, потому что в нём встретились старые сентиментальные мотивы и образы, которые уже уходят из самой жизни и новые трагические проблемы и характеры [Кирай 1968: 325]. Но данный роман переходный не только по проблематике, но и по аспектам авторской оценки. Трагическая линия в нём не просто сосуществует с сентиментальной – она воздействует на оценку сентиментальной культуры [Назирова 1982: 39].

Образ князя Петра Валковского – одно из звеньев в критике ложного дворянского романтизма у Достоевского. У Валковского проявляется внешнее сходство с романтическим героем: мы видим в нём много явно обозначенных пороков; он противостоит общественной морали и не принимает её; он производит впечатление злого «владельца мира сего». Но в отличие от настоящего байронического героя, у него отрицания нет положительного смысла, так как он отрицает не мировое несовершенство, не социальное зло, а «шиллеровщину», т. е. поиск гармонии общества, нравственные основы жизни, потребность идеалов. Его «своеволие» лишено

большого философского смысла, оно только цинично защищает ничем не сдерживаемое самолюбие. Князь Валковский оказывается таким же ложным романтическим героем, как его тезка Петр Александрович из повести «Неточка Незванова», как Голядкин-младший и Фома Опискин. Возвращение Достоевского к аналогичным нравственно-психологическим типам выявляет исторические перспективы определенной духовной культуры [Плеханов 1948: 16.].

В творчестве писателя усиливается критика дворянского бытового романтизма вследствие эволюции романтического характера. В 40-е годы в «Двойнике» и «Неточке Незвановой» «байронический комплекс» представлен как подражание «мефистофельствующего» «маленького человека» романтическому герою; в «Униженных и оскорбленных» и «Селе Степанчикове» этот комплекс пародирует дворянскую идеологию, которая оправдывает беззаконие, самолюбие, стяжательство.

2.3. Образ мечтателя в фельетоне «Петербургская летопись» и романах Ф. М. Достоевского

Говоря о поэтике внутрижанровых связей (присутствии элементов фельетонного жанра в крупных произведениях Ф. М. Достоевского, которые стали достоянием не только русской, но и мировой литературы), мы можем выделить несколько наиболее значимых образов, мотивов и тем, которые были в той или иной степени повторены либо развиты в соответствии со спецификой жанра романа. В частности, это касается образа мечтателя. Истоки рассматриваемых образов и тем обнаруживают себя в произведениях 1840-1860 гг., когда появился цикл фельетонов «Петербургская летопись» и фельетон «Петербургские сновидения в стихах и прозе». Тема мечтательства у Достоевского зарождается как раз в этот период. Эта тема в русской литературе затрагивалась ранее.

У Ф. М. Достоевского мечта возникает из конфликта, характер которого подразделяется на социальный и нравственный; из личного опыта (автор сам моделирует своего героя, изображает его в определённой ситуации). Тем не менее, подобная типология в сознании Ф. М. Достоевского формировалась со временем. Интересно, что в творчестве автора образ мечтателя в целом показан в своем формировании. Таким образом, тип петербургского мечтателя в первый раз возникает именно в фельетоне «Петербургская летопись» (по сути, данный образ встречается уже в «Хозяйке», но ещё он не характеризуется как «мечтатель»). И лишь в фельетоне мы видим его четкую характеристику, здесь обозначено явление, им порождаемое, - «мечтательство»). Образ мечтателя характерен не только для ранней прозы Достоевского, но и обнаруживает себя и в романах писателя. И хотя он не определяется как «мечтатель» в крупных жанрах, составляющие данного типа, изменяясь, присутствуют и в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте», и в «Братьях Карамазовых».

Стилевая тенденция, присущая Ф. М. Достоевскому, сохраняется в образе Родиона Раскольникова. Этому образу присущи романтические черты, характерные для фельетонного мечтателя 1840-х гг. Суть романтического в образе главного героя «Преступления и наказания» довольно подробно раскрыл И. Л. Альми в статье «О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание», обращаясь к художественным традициям А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Дж. Г. Байрона, заимствований из В. Гюго [О прототипах некоторых персонажей Достоевского 2010: 338]. Наряду с этим, литературовед затрагивает романтическую эволюцию, которая просматривается в образе мечтателя, начиная с «Петербургской летописи» и ранних произведений автора. Тем не менее утверждения И. Л. Альми, отмеченные им в статье, нельзя считать исчерпывающими. В комментариях к «Преступлению и наказанию» говорится о романтической тенденции как в образе Раскольникова, так и в произведении в целом. В русской литературе XIX в. трагическая тема «Преступления и наказания» была подготовлена

творчеством Пушкина-романиста. «Основная сюжетная коллизия «Пиковой дамы» - поединок полунищего Германа с доживающей свою жизнь, никому не нужной старухой графиней через три десятилетия вновь ожила у Достоевского в трагическом поединке Раскольникова с другой старухой – ростовщицей. Не менее тесно связан «бунт» Раскольникова с бунтом Евгения из «Медного всадника» [О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание» 2002: 541]. Из этого следует, что нельзя исключать романтическую основу в романе, говоря о последовательности и синхронности этой тенденции. Речь идет о том, что базой к формированию образа Раскольникова стали не только герои А. С. Пушкина. Они претерпевают особую (романтическую) модификацию уже в образе мечтателя «Петербургской летописи», черты которого станут первоначальной стадией в процессе развития образа главного героя произведения. Считаю, что уместно соотнести характеристики образа мечтателя в «Петербургской летописи» и в «Преступлении и наказании» с целью выявить проникновение жанра фельетона в роман Ф. М. Достоевского. Вследствие сравнения выявляется следующая аналогия (табл.).

Таблица сравнения характеристик образа мечтателя в
«Петербургской летописи» и «Преступлении и наказании»
Ф. М. Достоевского

«Петербургская летопись»	«Преступление и наказание»
«встречаете человека рассеянного, с неопределенно-тусклым взглядом, часто с бледным, измятым лицом, всегда как будто занятого чем-то ужасно тягостным...»	«Не то чтоб он был так труслив и забит, совсем даже напротив, но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию»
«Мечтатель всегда тяжел, потому что неровен до крайности: то слишком весел, то слишком угрюм, то грубиян,	«Но столько злобного презрения уже накопилось в душе молодого человека...»

то внимателен и нежен, то эгоист, то способен к благороднейшим чувствам»	
«Они [мечтатели] угрюмы и неразговорчивы. ...»	«Другое дело при встрече с иными знакомыми или с прежними товарищами, с которыми вообще он не любил встречаться...»
«На улице он [мечтатель] ходит повесив голову, мало обращая внимания на окружающих»	«Он [Р. Раскольников] до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи...»
«... он сбивается, теряется, упускает моменты действительного счастья и, в апатии, лениво складывает руки и не хочет знать, что жизнь человеческая есть непрерывное созерцание в природе и в насущной действительности» [Достоевский 1990: 486]	«Насущными делами своими он совсем перестал и не хотел заниматься»

Представленное сравнение любопытно наличием элементов фельетонного жанра в романе: в данном случае – сохранение романтических черт в образе как Раскольникова, так и мечтателя из «Петербургской летописи».

Роман «Преступление и наказание» не ставит проблему мечтательства (равно как и явления). Тут, наряду с другими, - проблема «идеи», под влиянием которой Раскольников, изначально – романтический фельетонный мечтатель, испытывающий одиночество, неудовлетворенный окружающим и безучастный ко всему, впоследствии приобрел другие характеристики. Данный процесс продиктован реалистическим методом Ф. М. Достоевского. Проследить эволюцию Раскольникова возможно посредством того пути, по

которому идет писатель. Более того, отсутствие фельетонно-романтической основы в изображении главного героя романа лишило бы образ той философской масштабности, к которой стремился автор.

Образ мечтателя в творчестве Ф. М. Достоевского не статичен: он эволюционирует по мере создания художественных произведений, наполняясь психологическими чертами. Если в «Петербургской летописи» и в ранних повестях писателя мы видим лишь только рассуждения, грезы мечтателя, то в романах этот образ обозначен философски и психологически более сложно, и это видно уже при детальном анализе образа Раскольникова. В романе мы видим диалектику главного героя, и это является особенностью данного образа. Следует заметить, что композиционные особенности «Преступления и наказания» соответствуют развитию образа Раскольникова, так как лишь в начале романа прослеживаются черты, характерные для образа мечтателя 1840-х гг.

Ранее указывалось на романтическое отчуждение, характеризующее героев произведений Ф. М. Достоевского. О данном признаке мечтательства говорил исследователь творчества писателя Г. К. Щенников. В своей статье «Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского» литературовед указывает на то, что романтическое отчуждение «проявляется у его героев в двух формах. Либо это уход человека в свою мечту, идею, в свой «образ мира»... Либо злобное противопоставление себя людям, самоутверждение путем духовного насилия над слабым существом...» [Шкловский 1957: 97]. Если мы возьмём данную концепцию за основу в рассмотрении основных типов в романах Ф. М. Достоевского 1860-х гг. (к примеру, «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы»), то можно заметить следующее: образ Раскольникова так сложен и многогранен, что в его эволюции присутствуют оба пути, предложенные Г. К. Щенниковым. В таблице, приведенной выше, были указаны характеристики поступков и образа жизни Раскольникова, и это демонстрирует первый путь – путь ухода «человека в свою мечту, идею». Что

касается второго пути, то из контекста романа мы можем понять его следующим образом: «противопоставление себя людям» соотносится с формулировкой главного героя романа: «Тварь я дрожащая или право имею?», «самоутверждение путем духовного насилия над слабым существом...» заканчивается убийством старухи-ростовщицы. Это преступление носит не только чисто физический характер, но и имеет глубокую психологическую основу, что мы можем увидеть, разобрав психологический образ Раскольникова.

Ф. М. Достоевский вносит особое значение в понятие «мечтательство», развивая его в своем творчестве: в «Петербургской летописи» оно возведено в ранг социального явления, в ранних повестях в образах Ордынова («Хозяйка»), Мечтателя («Белые ночи»), Васи Шумкова («Слабое сердце») это явление конкретизируется; а в поздних произведениях писателя оно получает ещё более сильные изменения. Как раз здесь в одной из главных тем творчества Достоевского Ф. М. выявляется психологический контраст, проявляющийся как при раскрытии одного образа, так и в сравнении образов. Это можно заметить при рассмотрении образа Раскольникова, так как здесь противопоставлены черты мечтательства черты мечтательства в том виде, который характерен для прозы 1840-х гг., и причины поступков героя после преступления, которое он совершил. Но не стоит данный факт воспринимать только как психологический контраст в образе героя. Данное понятие намного значительнее и глубже. Ведь «Мечтательство» по мнению Достоевского Ф. М. – это комплекс мировоззренческих положений, взглядов, которые включают в себя такие компоненты, как стремление помочь, доброту, сочувствие. Всё названное – истинное проявление милосердия.

Так как цель писателя – показать натуру «усиленной мысли, в образе Раскольникова эти черты не выражаются в надлежащей мере. Совсем по-другому показаны образы князя Мышкина и Алеши Карамазова. Идея мечтательства отчётливо отражается в их характерах. У князя Мышкина это проявляется, в первую очередь, в доверии к добру. Центральный персонаж

романа «Идиот», в отличие от Раскольникова, не имеет четкой идеи, теории, он верит в добро, ожидает его от всех окружающих. В основе всех мыслей и чувств князя Мышкина лежит добро, как бы он не относился к тому или иному персонажу. Показательны здесь слова князя к Настасье Филипповне, когда он впервые появился у неё: «Я ничего не знаю... я ничего не видел... но я сочту, что вы мне, а не я сделаю честь. Я ничто, а вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много» [Достоевский 2006: 215]. В том же разговоре, немного раньше, князь сказал: «Я вас честную беру, Настасья Филипповна, а не рогожинскую» [Достоевский 2006: 214]. Показательно, что таким образом он противопоставляет «чистоту» Настасьи Филипповны и образ Рогожина. Как же тогда относится князь к нему? Отношения Мышкина и Рогожина формируются таким образом, что Лев Николаевич проявляет нехарактерную ему, в контексте всего романа, адекватность в восприятии этого человека: он видит в Рогожине преувеличенную эмоциональность его натуры, хотя вместе с тем находит его очень несчастным.

Любопытно, что мечтательство как добро, изображённое в произведении, не даёт явных результатов. Всё заканчивается трагедией человеческой души и гибелью в ее физическом проявлении. Если мечтательство в этом романе, как и в других произведениях Ф. М. Достоевского, есть явление благое, то почему это благо не несёт добро? Суть в том, что мечтательство – явление контрастное реальной действительности. Именно поэтому образы, наделенные чертами мечтательства, противопоставлены другим людям. Но в то же время мечта у Ф. М. Достоевского всегда соотносится с реальностью. Отсюда возникает конфликт, который приводит к гибели мечты Мышкина и Раскольникова. Как видим, писатель показывает в своих произведениях общество, где мечта не реализуется, а наоборот погибает.

Ранее уже затрагивалась проблема развития темы мечтательства в творчестве Ф. М. Достоевского. Этот процесс необычен тем, что эта тема не только развивается, но и даёт возможность всех персонажей разделить на

группы. Мечтательство как социальное явление (с определяющими его характеристиками), представленное в фельетоне «Петербургская летопись», становится той средой, в которой обитают мечтатели ранней прозы писателя (Ордын, Вася Шумков и другие), представители категории «маленьких людей», тем самым приближенные к романтической теории о мечте в художественной литературе (например, в петербургском цикле Н. В. Гоголя); их отличие от романтических мечтателей состоит в социальной детерминированности. В более поздних произведениях Ф. М. Достоевского показаны мечтатели совсем иного, более высокого уровня развития. Это Родион Раскольников, князь Лев Николаевич Мышкин, Алеша Карамазов. Но и эти персонажи могут быть разграничены. Среди этих героев особенно выделяется образ Раскольникова. Прийти к такому выводу можно опираясь на доводы Щенникова Г. К., указанные ранее. Литературовед показывает два пути, по которым может пойти тот или иной персонаж. Эти два пути соединяются в образе Раскольникова, когда в образах князя Мышкина и Алеши Карамазова мы можем видеть только один: «уход человека в свою мечту, идею, в свой «образ мира». В образе Алеши Карамазова показаны очень значимые черты, соизмеряемые с характеристиками фельетонного мечтателя «Петербургской летописи». Вернёмся к таблице, показывающей признаки мечтательства в образе Раскольникова. Те параллели, обозначенные в ней, можно дополнить данными цитатами из романа «Братья Карамазовы», которые дают основание говорить о чертах мечтательства в образе Алеши: он «мало разговорчив», в нем есть проявления «внутренней заботы, собственной личной, до других не касавшейся... что он из-за нее как бы забывал других», «он редко бывал резв, даже редко весел», «с самого детства любил уходить в угол». Помимо этого, в произведении присутствуют характерные фразы, на основе которых мы судим о близости образа Алёши образу князя Мышкина. Алеша – «без малейшего вида презрения или осуждения кого бы то ни было», и у князя Мышкина мы видим эту же черту. Так, в беседе с Ганей он говорит фразу, которая выражает его мировоззрение:

«Давеча я вас уже совсем за злодея почитал, и вдруг вы меня так обрадовали, - вот и урок: не судить, не имея опыта» [Достоевский 2006: 166]. Алеша «никогда и никого не боялся»; также бесстрашен и князь Мышкин, что выражается в его прямолинейности. Доказательством этому служит эпизод встречи Льва Николаевича с Настасьей Филипповной в доме Гани. Тогда своенравной особе, о которой князь только слышал и лишь видел ее портрет, он позволил «вскрикнуть... с глубоким сердечным укором»: «А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представились. Да может ли это быть!» [Достоевский 2006: 160]. Ещё одной общей чертой Алексея Карамазова и князя Мышкина является их вера в добро и людей.

И хотя оба героя несут в себе признаки мечтательства, которые проявляются в идее добра, милосердии, вере в людей, природа этого добра у каждого из них имеет свою основу. Если у князя Мышкина проявление добра является подсознательным, то у Алеши Карамазова это связано с религиозностью его природы.

Когда мы поднимаем тему мечтательства в творчестве Ф. М. Достоевского, то можем допустить, что это явление психологическое, а не только нравственное и социальное. У каждого героя произведений Достоевского мечтательство проявляется по-разному. У Алёши Карамазова и князя Мышкина оно сдержанное, уравновешенное, а у Раскольникова мы видим несогласие с реальной действительностью и стремление к торжеству справедливости в этой жизни. Впрочем процессы эти социально обусловлены, по большей части объясняются условиями жизни героя, его взглядами. Совсем иное выражение мечтательства отмечаем в образе Ивана Карамазова. Тут это явление видоизменяется в нездоровые формы, близкие к безумию, раздвоение личности можно наблюдать в сцене разговора с чертом. И если в случае с Раскольниковым мечта его ведёт к действиям, поступкам, пусть и с отрицательной полярностью, то у Ивана Федоровича напротив, когда надо «было быть на лицо, высказать свое слово смело и решительно и самому «оправдать себя перед собою» [Достоевский 1990:

635], то действовать он не может, его рассудок мутнеет, появляются видения. Герой разговаривает с неизвестным, и понимает, что незнакомец – это он сам («... это я, я сам говорю, а не ты!» [Достоевский 1990: 638]. Второе «я» Ивана Карамазова – это отображение тех размышлений, которые в обычном психическом состоянии Иван не будет высказывать, и не может даже думать об этом: «Ты воплощение меня самого, только одной, впрочем, моей стороны... моих мыслей и чувств, только самых гадких и глупых» [Достоевский 2006: 638]. Интересно высказывание собеседника Ивана: «Моя мечта это – воплотиться, но чтоб уж окончательно, безвозвратно, в какую-нибудь толстую семипудовую купчиху и всему поверить, во что она верит» [Достоевский 2006: 640]. А дальше он продолжает: «Мой идеал – войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца, ей-богу так. Тогда предел моим страданиям» [Достоевский 2006: 640]. Об этом же мечтает и сам Иван Карамазов. Его мечта не может осуществиться в реальности, поэтому остаётся в воображаемом мире, становится кошмаром. Иван не вынашивает идею добра, не имеет мечты, поэтому он не может являться одним из ряда мечтателей Ф. М. Достоевского. Иногда мы видим даже контраст между Иваном и мечтателями из других произведений, в образах которых автор заключил все свои чаяние, надежды, самые заветные мысли и мечты. Этот контраст можно проследить в разговоре Ивана и Алёши (последний должен рассматриваться здесь как один из представителей мечтателей). В главе «Сладострастники» совершается беседа между двумя братьями; здесь мы видим такие отличительные высказывания:

«- Брат, позволь еще спросить: неужели имеет право всякий человек решать, смотря на остальных людей, кто из них достоин жить и кто более недостоин?»

- К чему же тут вмешивать решение по достоинству? Этот вопрос всего чаще решается в сердцах людей совсем не на основании достоинства, а по другим причинам, гораздо более натуральным. А насчет права, так кто же не имеет права желать?»

- Не смерти же другого?

- А хотя бы даже и смерти? К чему же лгать перед собою, когда все люди так живут, а, пожалуй, так и не могут иначе жить» [Достоевский 2006: 147].

В этих рассуждениях содержатся идеи, совершенно противоположные у Алёши и Ивана.

Исходя из всего, можно сделать вывод, что тема мечтательства в 1860-х гг. в романах Ф. М. Достоевского имеет свою особенность: каждый герой-мечтатель обязательно фантазирует, но его мечты всегда находят свои истоки в реальности, становление образа происходит таким образом, что герой приходит к тому этапу, где мы видим разрыв между мечтой и реальностью. Для Раскольникова этот момент наступил перед убийством старухи-процентщицы, а у князя Мышкина – это появление в доме Епанчиных, в результате чего возник конфликт.

2.4. Романтический герой в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорблённые»

В романе «Униженные и оскорблённые» продолжается прежний спор Достоевского с романтизмом, который не стал соответствовать его творческим задачам и стеснял его художественный потенциал.

В начале романа изображён необыкновенный фантастический колорит, навевающий воспоминания о «старом романтизме», с неслучайным заимствованием из Гофмана, что однозначно противостоит поэтике «натуралистических» описаний. Такой колорит вносит мистический элемент в реалистическое произведение из петербургского быта и абсолютно отвечает характерной для Достоевского своеобразной манере письма, которое соответствовало целям его фантастического реализма [Герасименко 1987: 16].

Когда автор писал «Униженные и оскорбленные», «этот этап его духовного развития был давно пройден, он воссоздавал себя таким, каким он был в молодости, но воссоздавал для того, чтобы судить и казнить. Иван Петрович жалкий неудачник; он терпит полное крушение и в литературе, и в жизни. Романа он никогда не кончит, Наташу не вернет. Записки свои пишет в больнице в ожидании смерти. «Да, я хорошо выдумал, замечает он. К тому же и наследство фельдшеру; хоть окна облепит моими записками, когда будет зимние рамы вставлять» [Маймин 1975: 315].

В романе Достоевский использует автобиографический материал, когда рассказывает историю Ивана Петровича, и этот «личный тон», каким она рассказана, как будто говорят о замысле писателя сделать его героем романа. Но в действительности идея Достоевского более зла и хитра. Романтик 40-х годов – пародия на героя, а не герой. Иван Петрович находится на первом плане, но он лишь орудие интриги. Действующие лица романа используют его как безынициативного посредника, а не он повелевает их судьбой [Маймин 1975: 319].

В романе «Униженные и оскорбленные» любовные отношения связывают не двоих, по обыкновению, а всегда троих. Наташа стоит между Алешей и Иваном Петровичем. Одного она любит, другой любит ее. Иван Петрович помещен между любящей его Нелли и любимой им Наташей. Алешу любит Наташа, а он любит Катю. И так почти во всех его произведениях: героиня стоит между двумя героями, а герой – между двумя героинями. Эта троичность в отношениях влюблённых вводится Достоевским как психологический закон и выражает что-то загадочное и глубокое в его творчестве.

В повестях докаторжного периода мы видели Вареньку между Девушкиными и студентом Покровским («Бедные люди»), Катерину между Ордыновым и Муриным («Хозяйка»), Настеньку между мечтателем и женихом («Белые ночи»), Александру Михайловну между мужем и возлюбленным («Неточка Незванова»). То же самое постоянно наблюдается

и в больших произведениях. В «Преступлении и наказании» перед нами триада: Разумихин – Дуня – Свидригайлов. В «Идиоте» две триады: Рогожин – Настасья Филипповна – Мышкин и Аглая– Мышкин – Настасья Филипповна. В «Подростке» Версиков находится между женой и Ахмаковой; в «Бесах» Ставрогин между Лизой и Дашей, и Лиза между Маврикием Николаевичем и Ставригиным. А в «Братьях Карамазовых» мы наблюдаем уже три триады: Митя между Катериной Ивановной и Грушенькой, Катерина Ивановна между Иваном и Митей, Грушенька между Федором Павловичем и Митей. Любовь у Достоевского всегда несчастна, а о любви счастливой он лишь упоминает. Любимый не любит, а любящий не любим. В романах писателя любовь никогда не заканчивается счастьем двоих, между ними всегда стоит третий. Троищность говорит о том, что любовь в этом мире трагична [Фридлендер 1964: 15].

Кто же истинный герой, если Иван Петрович только мнимый? Композиция «Униженных и оскорбленных», как шкатулка с двойным дном. Потайной ящик медленно приоткрывается, и ответ мы узнаём только в конце романа. А до этого момента читатель уверен, что главными действующими лицами романа являются две героини, а не герой. На переднем плане автор изображает двух девушек: Наташу и Нелли, и освещает две любовные драмы. Сначала может показаться, что Достоевский вернулся к ситуации, которая обозначена в «Неточке Незвановой», он противопоставляет «кроткую» и «гордую». Но Наташа и Нелли – это также мнимые героини. Они только временно прикрывают собой главного героя; но за передним планом присутствует и задний план, скрытый в таинственном полумраке. И из него выходит и вырастет фигура князя Валковского, который становится главным действующим лицом. Перемещение планов способствует поддержанию заинтересованности читателей [Маймин 1975: 320].

Несомненно, главным героем романа является князь Валковский, так как в его руках находятся все скрытые пружины действия, и судьба всех действующих лиц определяется его злой волей. Валковского ещё нет в

первой части, о нем лишь говорится таинственно и непонятно. Когда же он появляется во второй части, на нём надета благородная маска, только он действует коварством и ложью. В третьей части он срывает свою маску (сцена в ресторане) и является в реальном своём облики. И хотя в четвертой части герой уже отсутствует, мы узнаем о полном его торжестве. Такой порядок раскрытия личности таинственного героя характерен для романической техники Достоевского.

Из рассказов о князе, в первой части, мы узнаем, что он «голяк, потомок отрасли старинной»; женился на дочери богатого купца, которую замучил, бросил сына и уехал за границу служить «при одном из важнейших посольств». Когда он вернулся в Петербург, то узнал, что его сын собрался жениться на дочери Ихменева, и мешает этому браку. А во второй части у него возникает мысль поженить Алешу и миллионершу Катю. В третьей части благодаря разоблачениям сыщика Маслобоева становится ясным, что князь обманул и ограбил дочь Смита и что Нелли его законная дочь.

Валковский – типичный злодей мелодрамы, обязательный персонаж авантюрного романа-фельетона. На его совести смерть двух жен, дочери, старика Смита, позор и разорение семьи Ихменевых, сломанная жизнь Наташи. А под конец романа он торжествует, процветает и собирается жениться на богатой четырнадцатилетней девушке.

Князь Валковский находится в центре действия, в нём разгадка многих тайн. Как отец Нелли и Алеши, он связывает собой обе сюжетные линии. Построение «Униженных и оскорбленных» параллельно композиции «Села Степанчикова». Под маской добродетели злодей располагает к себе слабого и доброго человека, коварно овладевает его волей. Там Ростанев и Опискин; здесь князь Валковский и Алеша. «Добрые» борются со злым. Там Настенька, невеста Ростанева, и друг его, рассказчик; здесь Наташа, невеста Алеши, и другой рассказчик – Иван Петрович. И в обоих романах всё завершается мнимым посрамлением злодея. Опискина выгоняют, Валковский

получает пощечину. Но в этих произведениях всё заканчивается полным торжеством отрицательных героев [Маймин 1975: 321].

В преддверии романов-трагедий находятся «Униженные и оскорбленные». Исследуя их структуру, мы видим процесс образования иной формы. Происходит создание нового жанра, формирование нового повествовательного стиля. «Роман-трагедия» невысокого происхождения; в его основе находится «бульварная литература» (приключенческий роман и уголовный роман). Достоевский начинает свое творческий путь с низких жанров, но вульгарные и второсортные литературные формы под пером великого писателя становятся вершиной высокого искусства. Шаблоны Э. Сю и Ф. Сулье Достоевский наполнил гениальным психологическим и идеологическим содержанием. «Духовный реализм» автора проявляется в передаче жизни идей. С помощью авантюрного романа писатель воплощает идеи в определённую форму. Из авантюрного романа Достоевский взял динамику построения и драматизм действия. Таким образом, «уголовщина» трансформировалась в «Преступление и наказание» и в «Братьев Карамазовых» [Маймин 1975: 321].

Уже в «Униженных и оскорбленных» мы видим, что роман-фельетон возводится на уровень психологического романа. В рамки двух мелодрам, – сентиментальной и романтической, – вложен глубочайший идейный замысел. В художественных образах произведений Достоевский воплотил свой духовный опыт каторги. Его можно считать крушением идеализма. До каторги Достоевский был идеалистом, утопистом, социалистом, гуманистом. Все эти «измы» держались на аксиоме Руссо: «человек от природы добр». Но веру в «естественное добро» Достоевский после каторги потерял. Один отрицательный персонаж «Униженных и оскорбленных» с лёгкостью побеждает всех добрых и добродетельных героев. И тут возникает вопрос: является ли добром «естественное добро», если оно бессильно? Может ли стать так, что казавшееся в мечтательной юности добром, окажется совсем

не тем? В этом случае необходимо сорвать с него маску, разоблачить его обман. «Злой» судит и осуждает «добрых», а не «добрые» судят «злого».

«Идею» Алеши Достоевский конкретизирует: он вводит своего простодушного героя в кружок идеалистов-утопистов, который напоминает кружок Петрашевского. Мы видим злую пародию на людей сороковых годов в наивной болтовне Алеши. Он знакомится с Левинькой и Боренькой (с двумя родственниками «восторженной девушки» Кати). Это молодые люди, один из них – студент. Их кружок собирается по средам, здесь студенты, офицеры, художники, один писатель. «Это все молодежь свежая, - рассказывает Алеша, - все они с пламенной любовью ко всему человечеству. Все мы говорим о нашем настоящем, будущем, о науках, о литературе, и говорим так хорошо, так прямо и просто... А еще называют нас утопистами... Мы говорим вообще обо всем, что ведет к прогрессу, к гуманности, к любви, все это говорится по поводу современных вопросов. Говорим о гласности, о начинающихся реформах, о любви к человечеству, о современных деятелях... И потому мы все, под руководством Безмыгина, дали себе слово действовать честно и прямо всю жизнь... Я восторгаюсь высокими идеями. Пусть они ошибочны, но основание их свято» [Маймин 1975: 321].

С точки зрения А. Бема Левинька и Боренька попали в роман Достоевского из «Горе от ума» (Левон и Боренька), эти герои в романе Достоевского члены кружка Петрашевского, а не английского клуба. А роль Алёши сходна с ролью Репетилова.

«Добрый» мальчик растерянно мечется между двумя девушками. В конце концов, он уезжает в деревню с Катей, перед этим уверив Наташу, в том, что нее умрет. Он плачет, мучает и мучается, грешит и кается, но в итоге всё начинает сначала.

Образ Алеши сложен. В социальном плане это беспочвенный аристократ, жертва дурной наследственности и развращенной среды. Отсюда его оторванность от реальности, постоянное ребячество. В психологическом

плане этот герой является идеалистом-утопистом в духе Петрашевского, поклонником всего прекрасного и высокого. А в нравственном плане – это воплощение бессилия естественного добра; он бесхарактерный и безвольный человек. Несмотря на всю свою чувственность и «доброе сердце», Алёша является самым неистовым эгоистом; он изменяет, обманывает и даже предаёт.

В лице Алеши Достоевский казнит свое «невинное» прекраснодушие сороковых годов, которое кажется ему совершенным легкомыслием после опыта каторги [Маймин 1975: 322].

Романтическую героиню, мать Нелли, Достоевский изображает пародийно. Сыщик Маслобоев рассказывает о несчастьях униженной и брошенной князем девушки. Князь увозит дочь Смита в Париж, грабит и бросает её. У нее был жених немец, верный ей в несчастьи. Маслобоев говорит о нем: «У этой красавицы был влюбленный в нее идеальный человек, братец Шиллеру, поэт, в то же время купец, молодой мечтатель, одним словом, вполне немец, Феферкухен какой-то». Для немца-идеалиста Достоевский подбирает довольно комические фамилии: из Феферкухена он превращается в Фрауенмильха, потом в Фейербаха и, наконец, в Брудершафта. «За нею в Париж потащился и Фрауенмильх... Та все плакала, а Феферкухен хныкал, и много лет таким образом прошло...» Хотя у неё и имелось письменное обязательство князя, она была столь «возвышенным» существом, что вместо «практического применения к делу закона» ограничилась «возвышенным и благородным презрением» к обольстителю. «Брудершафт тоже ободрял ее и не рассуждал; Шиллера читали. Наконец, Брудершафт отчего то скиснул и умер». Сыщик описывает романтическую героиню с насмешкой: «Смитиха была сама по себе безумнейшая и сумасброднейшая женщина в мире... Ведь это романтизм, все это – надзвездные глупости в самом диком и сумасшедшем размере. Возьми одно: с самого начала она мечтала только об чем-то вроде неба на земле и об ангелах, влюбилась беззаветно, поверила безгранично, и я уверен, с ума

сошла потом не от того, что в нем обманулась, что он способен был ее обмануть и бросить; а оттого, что ее ангел превратился в грязь, оплевал и унизил её. Её романтическая и безумная душа не вынесла такого превращения» [Маймин 1975: 323].

«Возвышенные» чувства «Смитихи» приводят к тому, что она не только гибнет сама, но и губит собственную дочь Нелли.

С какой издёвкой уничтожения говорит Достоевский о прежней святыне! С каким злостным отчаянием свидетельствует о собственной сокровенной мечте – сделать на земле рай!

Причиной банкротства и позора Николая Сергеевича Ихменева является «наивный романтизм». Герой относится к таким людям, которые, «если уж полюбят кого (иногда Бог знает за что), то отдаются ему всей душой, простирая иногда свою привязанность до комического». Ихменеву нравится князь и в то же время он не прощает ему обиды; затевает тяжбу и в итоге проигрывает ее, проклинает Наташу, а затем её прощает. Это взрослый ребёнок, ничего не понимающий в реальной жизни, который «переходит от сомнения к полной восторженной вере», он безволен и беспомощен. Вместо того чтобы предпринять какие-то реальные действия, он только фантазирует.

Показаны не менее бессильными «чувствительные героини» Наташа и Катя. Они являются марионетками в руках князя; они лишь напрасно жертвуют собой, не умея бороться. Наташа мучается, читает стихи, сложив руки, бродит по комнате, и безучастно наблюдает, как Алеша со временем становится к ней равнодушен. Но героиня ничего не делает для того, чтобы удержать любимого и отстоять свою любовь. «Романтичная» Катя говорит о высоких идеях, хочет пожертвовать миллион на общественную пользу, рыдает на груди Наташи, но в то же время, не стесняясь, отбивает у нее жениха. И так же, как у Алеши, у Кати самый настоящий эгоизм скрывается под личиной добра [Маймин 1975: 323].

И лишь литератор Иван Петрович остаётся представителем сознательного добра. Он носитель нравственного закона, моралист и

гуманист. Он живёт по кантовским законам, герой совершает добро ради добра, жертвует своими интересами, отдаёт себя на служение людям. Иван Петрович учит и пытается образумить Алёшу, выручает и заботится о сироте Нелли, старается сделать счастливой Наташу, ведёт борьбу с князем. Однако результаты всего этого ничтожны. Минутами Наташа ненавидит своего самоотверженного друга. «Утешения мои, замечает Иван Петрович, ее только мучили; мои расспросы все больше и больше досаждали ей, даже сердили ее». После расставания с Алешей Наташа высказывает своему утешителю: «А, это ты! – кричит она. – Теперь ты опять при мне! Что ж? Опять утешать пришел меня... Поди прочь, я не могу тебя видеть! Прочь! Прочь!». Такова же порой реакция и Нелли на заботливость Ивана Петровича: «смотрит на него с ненавистью, как будто он в чем-то виноват перед ней».

Мы видим, что «естественное добре» бессильно: ближнему не в состоянии помочь ни любовь, ни сочувствие, ни самоотвержение. Трагическое зрелище бессилия «естественного добра»: любовь, сострадание, самоотвержение помочь ближнему не могут. Добро не в состоянии победить зло. К завершению романа у Ихменевых сломанная жизнь, у Наташи неизлечимая рана в душе; Иван Петрович заканчивает свою жизнь в больнице, Нелли умирает. А зло полностью торжествует: предатель Алеша блаженствует с Катей, князь процветает и собирается жениться. Отчего так происходит? Возможно, гуманистическое добро мнимо? Так Достоевским поставлена основная этическую проблему. Решение ее мы может найти в романах-трагедиях автора [Маймин 1975: 324].

Таким образом, романтические тенденции, проявленные в сюжетно-композиционной основе романа и его образной системе, демонстрируют несостоятельность романтической идеи: герои не могут противостоять действительности и не могут убежать от неё. Романтический конфликт идеального и реального требует воплощения в новой художественной форме.

Глава 3. Романтизм в творчестве Ф. М. Достоевского

3.1. Проблема воздействия на роман Достоевского «Идиот» традиций романтической литературы

По отношению к творчеству Достоевского кажется особенно правильным суждение М. М. Бахтина о том, что «текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом)», и что «только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [Иванов 1916: 364]. Конечно, произведения настоящего творца не только показывают реальность, но во многом переосмысливают предыдущее культурное наследие. К тому же следует заметить, что Достоевского, названного А. Л. Бемом, «гениальным читателем с необычайной художественной восприимчивостью к чужому творчеству» [Бем 2007: 217], выделяет своеобразный «энтузиазм к прошедшему» [Достоевский 2006: 97]: работы творцов далекого и недавнего прошлого выступают для писателя такой же интригующей реальностью, как и окружающая жизнь.

Литературовед Бахтин, развивая свою мысль, указывает, что Достоевского «возбуждали затронутые в читаемой книге идеи, он и их художественно претворял, из намеков создавал глубочайшие проблемы, которые разрабатывал в своем творчестве» [Бем 2007: 217]. Отношение писателя к произведениям прошлого было совершенно лишено догматизма: его всегда отличала необычайная гибкость и разнообразие в подходе к различным литературным направлениям и стилям. Трудно свести к одному знаменателю множество откликов Достоевского на художественные произведения предшествующих авторов, что и вызывает много вопросов у литературоведов, исследующих творчество писателя. Во многом эти вопросы связаны с тем, что один и тот же текст Достоевский перечитывал не только много раз, но и в различных рецептивных ракурсах, от чего очень сильно

менялось восприятие автором данного текста. Без преувеличения можно сказать, что особый интерес Достоевского был связан с художественным переосмыслением романтической литературы.

Многие литературоведы указывали на то, что творчество Достоевского связано с романтизмом. Еще В. Г. Белинский обращал внимание, что повесть «Хозяйка» Достоевского – это во многом подражание романтизму. Позже Шкловский писал о том, что в романтизме находятся истоки творческой манеры Достоевского [Фридлендер 1694: 138]. Исследователь считал, что основной романтический тип, показанный в разных вариантах «мрачного протестанта, могучего духа, демонической природы, сверхчеловека или титана», достиг, «быть может, высшего своего проявления в образе Раскольникова» [Гроссман 1924: 52]. Впоследствии Гроссман в сборнике «Творчество Достоевского» подводит итоги своих рассуждений о стиле автора и приходит к заключению, что писатель «вырабатывал синтез критического реализма и позднего романтизма» [Гроссман 1924: 60].

Романтик, затерянный в эпохе реализма – так называл Достоевского Р. Якобсон [Fanger 1965: 262]. А американский исследователь Д. Фэнджер назвал писателя представителем романтического реализма [Этов 1968: 152]. Наиболее взвешенную оценку этому русскому феномену дал Р. Назиров, который указал на то, что полифонизм Достоевского – это реалистический метод изображения мира, преломленный через романтическое мировосприятие героев: «Реализм Достоевского с полнотой, несвойственной ни одному из его современников, творчески использует и преобразует идеи, темы, образы и художественные приемы западноевропейского и русского романтизма» [Достоевский и романтизм 2010: 263].

Романтическая повесть Шарля Нодье «Жан Сбогар» - один из источников, к которому не один раз обращался в своём творчестве Достоевский.

Достоевский был очень хорошо знаком с этой повестью, об этом говорит запись в черновиках к «Преступлению и наказанию»: «Для полноты

лица его пленяет роль затаенного существа, тайны, Унгерна, Sbogar, Ускока и проч. Но потом сам смеется над этим» [Достоевский 2006: 86]. Авторы примечаний к полному собранию сочинений Достоевского комментируют эту запись и указывают на схожесть мыслей Лотарио-Сбогара и Раскольникова [О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание» 2002: 407].

Сравнивая фигуры Сбогара и Раскольникова, Недзвецкий приходит к заключению, что «романтическая составляющая, вошедшая в образ Раскольникова и через сбогаровские его черты, не нарушила реалистической природы созданного характера, однако расширила его смысл до типа общеевропейского и типа одной из величайших и драматичнейших эпох в истории человечества – всего XIX столетия» [Назирова 1965: 355].

Помимо указания на сходство повести «Жан Сбогар» и романа «Преступление и наказание», Недзвецкий выдвинул мысль о том, что новелла Шарля Нодье «Батист Монтобан, или Идиот» подсказала слово Идиот «как для самого «положительно прекрасного человека», так и для названия посвященного ему романа» [Назирова 1965: 356]. Исследователь полагает, что «известный параллелизм есть и между героями этих произведений: князем Мышкиным, сочетающим в себе необыкновенную нравственную чистоту и просветляющее воздействие на окружающих с тяжелейшим психическим недугом, и Батистом Монтабаном, полубезумцем и сновидцем, смешивающим мир реальный и мечтательный» [Назирова 1965: 356].

В повести «Жан Сбогар» главный персонаж проявляется в двух сущностях – с одной стороны, как разбойник-злодей, наводящий на всех ужас, а с другой – великодушный, ангелоподобный Лотарио. Причём писатель акцентирует внимание, что безжалостный главарь по происхождению князь, которого несправедливо обидели люди, отнявшие у него все. Антония де Монлион, героиня повести, для Сбогара совершенство, и он является к ней в образе Лотарио, чтобы благородно защищать хрупкую

девушку. Антония, конечно же, что характерно романтическому произведению, полюбила великодушного Лотарио, венецианского вельможу. И в тоже время она боится разбойника Сбогара, тем более, что он является причиной гибели её сестры, которую она очень любила. При этом у Антонии не возникает даже мысли, что Сбогар и Лотарио - это одно и то же лицо: правду узнаёт она только в тот миг, когда видит Лотарио-Сбогара среди разбойников, идущих на эшафот.

Различие героев у Нодье и Достоевского в том, что у Нодье персонаж предстаёт в разных ипостасях (разбойник Сбогар и венецианский вельможа Лотарио), а у Достоевского в романе «Идиот» два отдельных героя: ужасному разбойнику соответствует Парфен Рогожин, ангелоподобному Лотарио – князь Мышкин.

В описании внешности персонажей Нодье и Достоевского мы видим аналогию: у обоих героев густые белокурые волосы, в выражении их глаз есть что-то странное. Глаза Лотарио «нежные и властные, повелительные и добрые, невольно внушали любовь и уважение, в особенности когда из них словно начинал струиться какой-то ласковый свет, красивший все его черты. Человек наблюдательный заметил бы в этом взгляде что-то непостижимое, нечто такое, что заставляло отнести его к высшим, нежели человек, существам. Для людей же обыкновенных взгляд этот казался, смотря по обстоятельствам, то ласковым, то высокомерным: чувствовалось, что он может быть страшным» [Недзвецкий 2005: 190]. Во взгляде князя Мышкина Достоевский также подчеркивает нечто особенное, непостижимое: «тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь» [Достоевский 2006: 6]. Но главное в этих словах не внешнее сходство героев, а то, что Лотарио отнесен автором к каким-то высшим существам, а князь Мышкин мыслился автором как хриstopодобный человек.

И еще одна очень важная аналогия: оба героя считают себя отвергнутыми небом. Лотарио объясняет это своим сомнением: «Сколько

раз, о небо, и с какой страстью упал я ниц перед этим необъятным миром, вопрошая его о творце! Но этот бог милует и карает согласно созданному им совершенному порядку, с той разумной предусмотрительностью, которая царит во всех его творениях. Он наделил предвидением бессмертия чистые души, для которых и сотворено бессмертие. Душам, которые он обрек небытию, он явил лишь небытие» [Недзвецкий 2005: 200].

Как и Лотарио, в конце концов, князь Мышкин уходит в небытие. Но так же, как и герой Нодье, Лев Николаевич задолго до катастрофы, предчувствует трагический исход своей жизни: «Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая «маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива»; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и всё знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит: один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш» [Достоевский 2006: 352].

Добродетельный Лотарио пугает Антонию, когда она видит его отражение в зеркале; в его мрачных неподвижных глазах она замечает печальный и суровый взгляд; судорожное подергивание странной изогнутой линии, безусловно, начертанной горем на бледном лице, - то есть все то, что «придавало его облику что-то страшное» [Недзвецкий 2005: 191].

В сюжетах произведений Достоевского и Нодье последовательно обрисован мотив губительной страсти, сближающий Парфена Рогожина с атаманом шайки Сбогаром. Нодье акцентирует внимание на том, что чувства Сбогара к Антонии похожи на наваждение. Так, получив от Антонии подаяние и схватив ее руку, старый слепой певец пророчествует «Даже самый прекрасный из кустарников наших, жасмин, гибнет и отдает во власть ветра свои не распустившиеся цветочки, если вихрь занесет его семена в отравленные равнины Неретвы. Так и ты увяло бы, юное растение, если бы

росло в тех лесах, где властвует Жан Сбогар» [Недзвецкий 2005: 163]. Повторно эту песню девушка слышит от юноши в коротком венецианском плаще. Тогда она первый раз услышала голос Лотарио-Сбогара. Встреча Жана Сбогара с молодой девушкой становится для нее роковой. Увидев Антонию, которая спала в тени дерева, Сбогар сказал своему спутнику: «Знай, что девушка эта – супруга моя перед Богом. Нет, никогда не будет у меня с ней общего ложа в этом мире... Клянусь тем сном, который она сейчас вкушает, последний сон ее соединит нас, и она будет спать подле меня до обновления мира» [Недзвецкий 2005: 169]. Эта речь Сбогара свидетельствует о том, что он сам понимает – только лишь смерть будет завершением его чувств к Антонии.

Такой же роковой печатью отмечена и страсть Парфена Рогожина к Настасье Филипповне, которой он предсказывает гибель задолго до трагических финальных сцен. Об этом он прямо говорит князю: «Да, потому-то и идет за меня, что наверно за мной нож ожидает!» [Достоевский 2006: 179]. И Сбогар, и Рогожин виновны в гибели тех, кого они страстно любят. Да и в самом облике Рогожина есть что-то «страстное, до страдания» [Достоевский 2006: 5], и в то же время разбойничье. Неслучайно его ватага, ворвавшаяся в дом Иволгиных, названа «шайкой» [Достоевский 2006: 95].

Р. Г. Назиров указал на то, что образ Рогожина производит ошеломляющее впечатление: «Мы чувствуем, что Рогожин необычен, исключителен, почти фантастичен. В большей части этому впечатлению способствует романтическая исключительность его страсти – не просто сила чувства, а его болезненный характер» [Нодье 1982: 292]. Кроме того, этот же литературовед указал на схожесть Рогожина с романтическим разбойником Муриным, ранее изображённым в творчестве Достоевского: «Все собственно «купеческое» постепенно исчезает в Рогожине, и тогда в нем начинает проступать образ-предшественник, романтический разбойник и чернокнижник Мурин из «Хозяйки». В образе Рогожина нарастают черты своеобразного «демонизма». Вот теперь этот образ становится загадочным,

таинственным» [Недзвецкий 2005: 293]. «Демонизм» напрямую связывает образ Рогожина с разбойником Жаном Сбогаром.

Как уже упоминалось ранее, Достоевский «припоминал» повесть Нодье при работе над романом «Идиот», о чём свидетельствуют детали, связанные с изображением Жана Сбогара, и умело модифицированные в романе писателя при характеристике отношений Мышкина и Рогожина. К примеру, в повести Нодье, повествуя о Лотарио, старик дворецкий говорит: «Это может показаться вам преувеличением, но это сушая правда: синьор Лотарио внушает всем такое уважение, что бывали случаи, когда достаточно было назвать его имя, чтобы кинжал выпал из рук убийцы; что слух, один только слух о его прибытии усмирал мятеж, рассеивал неистовствующую толпу и возвращал Венеции спокойствие» [Недзвецкий 2005: 182].

Этот кинжал, выпадающий из рук убийцы, когда произносится имя ангелоподобного героя Нодье, находит непредвиденное и невероятное воплощение в романе Достоевского, но в другом контексте. Когда Рогожин занёс нож над Мышкиным, князь произносит имя того, кто на него покушается: «Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать. Он помнил только, что, кажется, крикнул: «Парфен, не верю!..» Затем вдруг как бы что-то разверзлось пред ним; необычайный внутренний свет озарил его душу» [Достоевский 2006: 195]. Князь Мышкин ограничивается тем, что произносит имя своего возможного убийцы и даже не пытается задержать его руку с ножом. Достоевский переосмыслил и модифицировал в романе «Идиот» сюжетную ситуацию из повести Нодье: разбойник, занесенный нож, названное имя, выпадающее из рук оружие. Но у Достоевского сохранилось семантическое ядро этой ситуации: нож, который не разит жертву, когда произносится имя.

И ещё одна очень важная параллель. Лотарио издаёт дикий вопль, когда встречает разбойников [Недзвецкий 2005: 178]. Этот же страшный крик Антония слышала ранее, когда гуляла по окрестностям Фарнедо. Это

был «дикий вопль, такой скорбный, такой грозный и в то же время жалобный, что казалось, его издает нечеловеческий голос» [Недзвецкий 2005: 165]. И в романе Достоевского Парфен Рогожин останавливается в момент покушения на князя из-за страшного вопля Мышкина, свидетельствующего о наступлении эпилептического припадка: «Конвульсии и судороги овладевают всем телом и всеми чертами лица. Страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое, и никак невозможно, по крайней мере очень трудно, наблюдателю, вообразить и допустить, что это кричит этот же самый человек. Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека. Многие, по крайней мере, изъясняли так свое впечатление, на многих же вид человека в падучей производит решительный и невыносимый ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое» [Достоевский 2006: 195].

Переосмысляется в романе Достоевского и тема безумия главной героини: если у Нодье Антония сходит с ума от потрясения, то у Достоевского Настасью Филипповну называют безумной и Рогожин, и князь. Можно так же соотнести и трагический финал судьбы двух героинь: Настасья Филипповна гибнет от ножа Рогожина, а у Антонии разрывается сердце, когда она узнает в Сбогаре Лотарио.

С какой же целью Достоевский после «Преступления и наказания», в котором он переосмыслил в современном ключе образ благородного разбойника и его идеологию, обратно возвратился к повести Нодье? Для чего Достоевский вновь использовал мотивы, характеристики, детали романтической повести, тем более так интенсивно? Естественно, автор при написании романа «Идиот» не использовал целенаправленно повесть Нодье, но её сюжет находился где-то в глубине сознания Достоевского.

Исследователь Назиров отмечал: «В романе князь Мышкин и Рогожин, не будучи родственниками, связаны таинственным взаимным тяготением, своего рода мистическим братством, которое лишь «узаконивается» в

символическом обряде братания. Для Достоевского это мистическое братство субъективно объяснялось генезисом двух центральных образов из одного, но как понять эту тайную связь, не выходя за пределы логики самого романа?» [Нодье 1982: 293]. Назиров указывает, что идея мистического братства появляется в тексте в связи с развитой системы евангельски-романтических аллюзий, но при всём том не учитывает то, что романтическим источником, служащим основанием для отсылки к евангельскому сюжету, является не только раннее творчество самого Достоевского, но и повесть о разбойнике Жане Сбогаре. «Тайная связь» определяется не только созданием главных образов, но и тем интертекстуальным подтекстом, всегда присутствующим в романах Достоевского. Импровизируя образами и мотивами чужого текста, писатель внедряет его в подтекст, для того чтобы читатель, который незнаком с повестью Нодье, «узнав» романтический подтекст, почувствовал мистическую связь двух образов.

Сравнение князя Мышкина с Лотарио, а Рогожина с Жаном Сбогаром очередной раз доказывает мысль, что в романе Достоевского совершается «внедрение высокой философской символики в реализм» [Нодье 1982: 295]: «расщепление» романтического образа Нодье отсылает вдумчивого читателя к евангельской легенде о Христе и разбойнике. Один из двух разбойников, с которыми был распят Христос, уверовал в Него: «И сказал Иисусу: помяни меня, Господи, когда приидешь в Царствие Твое! И сказал ему Иисус: истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк, 23: 42-43).

Это значит, что интерпретация образов романа Достоевского через призму романтической повести Ш. Нодье (ангелоподобный герой и герой-разбойник) доказывает вывод Назирова о сопоставимости сюжета романа Достоевского с христианской символикой, ведущей читателя к надежде на воскрешение заблудшей души через испытание.

Следовательно, Достоевский не только импровизирует с чужим текстом, но этот текст служит для читателя тайным указателем, восстанавливающим его культурную память. Достоевский всегда осознавал,

сколь продуктивен в реалистическом произведении романтический масштаб личности, и понимал, что описание реальной действительности не исключает ни романтических страстей, ни пагубной предопределенности, ни символической насыщенности художественных образов.

3.2. О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание»

Главным свойством сознания многих героев Достоевского является романтическое своеобразие, «фантастичность», мечта об избранничестве. Помимо этого, тут опознавательный признак героев Достоевского как некоторой постоянной величины; мировоззренческий комплекс весьма значителен, чтобы он мог не отразиться на общем стиле писателя. В литературоведении много раз поднимался вопрос о романтизме как составляющей метода автора «Двойника», «Идиота», «Подростка» [Гражис 1979: 105]. Однако вопрос невозможно считать закрытым. Атмосфера романтизма охватывает произведения Достоевского в значительно большем объеме, нежели можно обнаружить на первых стадиях их изучения. Мастер закрытой позиции, он зачастую выстраивает сюжет таким образом, что мы не сразу догадываемся о смысле переживаний персонажа. Путь к осознанию в таком случае будет протекать сквозь пространство романтической литературы – области, более близкой читателю XIX в., чем нашему современнику. Помня об этом, можно иначе взглянуть на один из самых таинственных эпизодов «Преступления и наказания», а при помощи него перейти к сокрытым пластам романа, который заслуженно считается апогеем русского и мирового реализма.

Когда Раскольников блуждает по Петербургу, стоит на мосту и смотрит на город через Неву, его мучит непонятное ощущение. Это чувство появлялось у него здесь и раньше, но стало более пронзительным и необъяснимым после преступления: «Когда он ходил в университет, то

обыкновенно, – чаще всего, возвращаясь домой, – случалось ему, может быть раз сто, останавливаться именно на этом же самом месте, пристально вглядываться в эту действительно великолепную панораму и каждый раз почти удивляться одному неясному и неразрешимому своему впечатлению. Необъяснимым холодом веяло на него всегда от этой великолепной панорамы; духом немым и глухим полна была для него эта пышная картина. Дивился он каждый раз своему угрюмому и загадочному впечатлению и откладывал разгадку его, не доверяя себе, в будущее. Теперь вдруг резко вспомнил он про эти прежние свои вопросы и недоумения, и показалось ему, что не нечаянно он вспомнил теперь про них. Уж одно то показалось ему дико и чудно, что он на том же самом месте остановился, как прежде, как будто и действительно вообразил, что может о том же самом мыслить теперь, как и прежде, и такими же прежними темами и картинами интересоваться, какими интересовался еще так недавно. Даже чуть не смешно ему стало и в то же время сдавило грудь до боли. В какой-то глубине, внизу, где-то чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё... Казалось, он улетал куда-то вверх и всё исчезало в глазах его... Сделав одно невольное движение рукой, он вдруг ощутил в кулаке своем зажатый двугривенный. Он разжал руку, пристально поглядел на монетку, размахнулся и бросил ее в воду; затем повернулся и пошел домой. Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту».

Результаты рассуждений Раскольниковова наглядны, но исток их теряется в неопределенности: почему при виде «великолепной панорамы» возникает «угрюмое и загадочное впечатление»?

Писатель не даёт ответ на поставленный им же вопрос. Более того, в ходе развития действия тайна не решается, а, напротив, растёт. И мы не можем решить эту задачу, потому что не знаем до конца его «условий». И, следовательно, малоубедительны версии, которые предлагают разбирать это

место романа в качестве политической тайнописи, шифра, содержащего указание на «фурьеристские» настроения Раскольникова (В. Б. Шкловский) [Шкловский 1921: 16], или, наоборот, на отказ героя от «социально-утопических мечтаний» (В. Я. Кирпотин) [Кирпотин 1966: 47.].

Ответы на эти вопросы отчасти можно найти, обратившись к черновикам писателя. Мы увидим лишь истоки художественного процесса, но они еще довольно далеки от результатов окончательного текста. На стадии этих истоков в первой (краткой) редакции произведения интересующий нас эпизод кажется более понятным.

Размышления героя здесь не столь судорожны; в монологе просматривается закономерная основа эмоциональной коллизии. Чётко разделяются прежнее и новое впечатления. Прежнее описывается подробнее, и даже как-то объясняется. Основанием всему, думает герой, «полнейшая холодность и мертвенность этого вида. Совершенно необъяснимым холодом веет от него. Духом немоты и молчания, дух «немой и глухой» разлит во всей этой панораме. Я не умею выразиться, но тут даже и не мертвенность, потому что мертво только то, что было живо. Я не видал ни Венеции, ни Золотого Рога, но ведь, наверно, там давно уже умерла жизнь, хоть камни всё еще говорят, всё еще «вопиют» доселе».

Идея о том, что лик Северной Пальмиры – в отличие от Венеции – и не был живым, – вариант любимой идеи Достоевского об «умышленности» Петербурга, центра искусственной цивилизации. Раскольникову данная концепция представлена в переживании, как как подсознательное отрицание видимого. По ходу коллизии к первоначальному отчуждению добавляется отчуждение от собственного морального прошлого. «Все эти прежнее ощущения, вопросы, люди» сейчас, после совершённого преступления, – «как на другой планете». Отсюда и жест Раскольникова, заканчивающий данный эпизод: «подающую» монету он бросает в воду и это становится знаком разрыва общечеловеческих связей.

По типу понимания жизни герой «Преступления и наказания» является художником, хотя и апеллирует к «арифметике». В ощущениях, которые он переживает, когда смотрит на прекрасную панораму враждебного ему города, имеется своеобразный комплекс «невыразимого». Его отражает характер речи автора. Слово здесь не называет, а кружит и очерчивает границы неизвестного. Сущность переживания закрепляется в них и сохраняет «безымянность»; художественный смысл появляется в мерцании поэтических «отсветов».

Некие из них уже «узнаны». Называется «Медный всадник» Пушкина [Щенников 1983: 173] и его стихотворение «Город пышный, город бедный...» [Назирова 1976: 10]. Однако, возможно, имеется текст, который находится с эпизодом Раскольникова в наиболее близкой взаимосвязи, разъясняющий и выражение «дух немой и глухой», и неожиданный образ полета. Этим эпизодом является исповедь Демона Лермонтова [Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия 1976: 138]:

Лишь только божье проклятье
Исполнилось, с того же дня
Природы жаркие объятья
Навек остыли для меня...
И в страхе я, взмахнув крылами,
Помчался – но куда? зачем?
Не знаю... Препными друзьями
Я был отвергнут; как Эдем,
Мир для меня стал глух и нем.

Лермонтов, поэт романтических порывов и романтического разочарования, присутствует в «Преступлении и наказании» тайно и явно. Перед убийством у Раскольникова появляется видение, которое восходит к «Трем пальмам» [Мочульский 1995: 95]. Умиравшая Катерина Ивановна пытается петь романс на стихотворение «Сон»:

В полдневный жар! В долине! Дагестана!

С свинцом в груди!»

Лермонтовским ореолом отмечены главные минуты жизни героев, которые являются носителями энергии мятежа; а для Раскольникова – это не только минуты. Тема Демона преследует его на протяжении всего романа и сливается с мотивом всеобъемлющего, враждебного разъединения со всем существующим.

Исследователи творчества Достоевского говорят о роли «мифа» Наполеона в интеллектуальных построениях героя [Кирпотин 1966: 386]. В глазах человека переходной эпохи Наполеон – двуликий Янус. Трагический избранник судьбы, он – живая греза романтиков. Раскольников со своей душевной организацией балансирует между тенденциями, связанными с этими противоположными воплощениями. «Бывший студент», он мечется между мечтательством и «реальным направлением», романтической утонченностью и презрением к «эстетике» в себе самом.

Сходство Раскольникова с романтическими героями отмечается давно [Гроссман 1924: 52]. Но для нас важно заметить не только эту близость, но и пересекающуюся с ней разность. Раскольников догоняет оставшийся в прошлом романтизм, пытаясь достать до него с «обратного» конца. Начинает с того, чем его предшественники заканчивали, – с преступления, которое представляет собой «издержки» и тупик демонического пути. Данным и обуславливается особенное звучание темы возмездия.

Идея возмездия входит в духовный мир Достоевского [Вильмонт 1985: 180]. У Пушкина и Лермонтова она только предчувствуется, а в «Преступлении и наказании» формулируется. Потребность в искуплении в мире романа – закон бытия живой души и вместе с тем органическая мораль «почвы». Духовная реальность появляется на слиянии внутреннего и внешнего рядов. Не случайно орудием возмездия извне оказывается неизвестный мещанин. Он бросает Раскольникову слово «убивец», оно выступает как «мнение народное». Но полную силу данная речь может

получить, только лишь миновав средоточие романтической души героя, перейдя в фантастический сон о вторичном убийстве старухи.

Значимость данного сна во всей романной «постройке» колоссальна. Фантастика надстраивается здесь над реальностью, так же как и в «Петербургских сновидениях» над реальным Петербургом возвышается сказочный город дымов. Соположение действительности и фантастического обеспечивает ощущение тайны и сообщает картине многомерность.

Литературное формирование данной «тайны» в романе проводится проверенными способами «старого» романтизма. Атмосфера сна – неуловимо меняющаяся, бредовая. В авторской речи постоянно присутствуют слова «как будто». Совершается невообразимое, и данная невообразимость кажется иносказательным языком, который требует объяснения. Опора для него – литературные параллели, которые направляют внимание читателя к ранее существующим образным решениям. Исследователями разных поколений указывают на целый ряд таких заимствований. Но та, что приводит к пониманию фрагмента полностью, ещё не указана. Слово «баллада» раскрывает нам вход в лабиринт сна.

Признак мира баллады – это тема месяца, мотив лунного света, постоянных свидетелей и участников романтических чудес. Этот признак получает развитие на протяжении всего эпизода.

В самом начале сна, где происходящее еще не отделено от яви, луна является обычной деталью вечернего пейзажа. («Сумерки сгущались, полная луна светлела всё ярче и ярче»). Восприятие света «романтизируется», когда главный герой, идя вслед загадочному мещанину, внезапно узнал лестницу дома старухи: «Вон окно в первом этаже; грустно и таинственно проходил сквозь стекла лунный свет». Комната у старухи в квартире «ярко облита лунным светом». «Огромный, круглый, медно-красный месяц глядел прямо в окна» [Канунова 1967: 666].

Нейтральное «луна» впервые отступает перед поэтическим словом «месяц». И эта стилистическая замена показывает определённый рубеж в

восприятию героя и приводит к фантастическому алогизму: «Это от месяца такая тишина, – подумал Раскольников, – он, верно, теперь загадку загадывает». Но о какой загадке идёт речь?

Возможно, подспудная опора сюжетики сна – баллада Катенина «Убийца», герой которой совершает тайное преступление. Свидетелями являются лишь Бог и месяц, но преступник не может успокоиться. Он терзается десять лет, и в конце концов он рассказывает обо всём жене и кричит месяцу:

Да полно, что! гляди, плешивый!

Не побоюсь тебя;

Ты, видно, сроду молчаливый:

Так знай же про себя.

Раскольников после обвинения «убивец» судорожно пытается найти возможных свидетелей преступления: «Стотысячную черточку просмотришь – вот и улика в пирамиду египетскую! Муха летала, она видела!». Во сне проводниками в мир зловещих чудес являются мещанин, муха, зажужжавшая в комнате старухи, и месяц: он «глядит», «загадку загадывает».

Творение Катенина, которое вписывается в общий круг баллады возмездия («Ивиковы журавли» Шиллера-Жуковского, «Утопленник» Пушкина), близко Достоевскому идеей вечного суда совести самого преступника. Романтически-простонародное порицание Раскольникова, данное «балладным» сном, в эпилоге романа оборачивается ежедневным отношением к нему каторжников, которые не приемлют гордыни. Жизнь является главным лекарем, к которому отправляет Раскольникова Порфирий, она постепенно уводит героя за пределы личностного сознания одной из опор романтического сознания. Однако романтический поток относит его в спасительную сторону: от демонического индивидуализма – через простонародно-фантастическое – в общечеловеческую широту [Ковач 1976: 63].

Романтический взгляд на жизнь в «Преступлении и наказании» весьма «оправдан»: при всех демонических «издержках» он хранит в душе жажду высокого. Действительно безвыходен, согласно Достоевскому, способ активного несогласия с романтическим началом: «деловитость» Лужина или горький цинизм Свидригайлова. Последний чудовищнее, потому как забирает энергию от «поруганья заветных святынь» романтизма: образа вечности или мотива связи с потусторонним (призрак Марфы Петровны в новом платье с «хвостом»). Тем страшнее и неодолимее фантастические видения, наказывающие Свидригайлова в его последнюю ночь, – образы попранной им красоты [Назиров 1976: 145].

В отличие от Свидригайлова, Раскольников не уходит от романтизма, а идёт через него; и как бы в награду перед ним, наконец, распахнется широта, исцеляющая душу: «широкая и пустынная река», «широкая окрестность», залитая солнцем необъятная степь с темнеющими отдалёнными юртами – «точно не прошли еще века Авраама и стад его».

Герою романтического мироощущения дано прикоснуться к этой изначальности, даны безграничные надежда и вера.

Прозаики 40-х годов и критик Белинский говорили о том, что «реализм в высшем смысле» не отвергает романтизм как нечто устаревшее.

Романтическое «своеволие» героев позднего Достоевского является палкой о двух концах. Из-за него могут произойти катастрофы, опасные для всего человечества, но его истоки и питающие его безудержье – это показатель важных перспектив человеческого духа. Путь «бунтовщиков» Достоевского, как и служение его «святым», – необходимый элемент поиска общечеловеческой истины.

Заключение

Романтизм – одно из крупнейших направлений в европейской литературе конца XVIII – начала XIX вв. В широком смысле слова художественный метод, в котором доминирующее значение имеет субъективная позиция писателя по отношению к изображаемым явлениям жизни, тяготение его не столько к воспроизведению, сколько к пересозданию действительности. Сам термин возник от слова «роман», т.е. имеется в виду особенное значение художественного вымысла. Романтизм возник в Германии и быстро распространился по всем европейским странам.

В романтизме сформировалась особая эстетическая концепция – двоемирие, т.е. разлад, несоответствие идеального и реального мира, мечты и жизни. В романтизме возникли два течения, различающиеся характером толкования двоемирия в романтизме.

Двоемирие в какой-то мере обусловило увлечение романтиков фантастическим и экзотическим, писатели этого направления рассказывают о далеких и неизведанных странах, необычных людях, которые охвачены возвышенными страстями. Сюжеты в творениях романтиков развиваются стремительно и неожиданно, а тексты проникнуты стремлением к свободе и идеалу.

Романтический герой – личность яркая, независимая, индивидуалист, всегда находится в конфликте с другими персонажами и со всем миром. Жизнь героя полна риска и опасностей. Живущий не разумом, а чувствами, он предстаёт перед читателями натурой бесконечно глубокой, неизведанной. Для него не существует полутонов, его эмоции постоянно крайне напряжены. Он бунтарь.

В России наиболее сильное развитие романтизм приобрёл во время общенационального подъема после победы над Наполеоном в войне 1812 г.

В центре романтического искусства находится человеческая индивидуальность, ее духовный мир, ее идеалы, тревоги и печали в условиях

буржуазного строя жизни, жажда свободы, независимости. Романтический герой страдает от одиночества, от невозможности что-то изменить в своей жизни и от неосуществимости своей мечты.

В середине XIX столетия в России романтизм уже не существовал как литературное направление. Но его наследие, его традиции были живы в творчестве многих реалистов. Лирическая проза Тургенева, гражданская поэзия Некрасова, романы Достоевского различным образом и в разной степени связаны с романтизмом.

Образы, созданные Достоевским в 40-е годы, отличаются и глубиной социально-исторического обобщения, и значимостью выраженных ими гуманистических идеалов; в его произведениях всесторонне показана духовная культура человека: не только образ жизни, который характерен для данной среды, свойства души, но и система ценностных ориентаций и критериев, нравственных установок, распространённых в широких слоях общества.

В творчестве Достоевского 40-50-х годов происходит полное переосмысление двух важнейших типов романтической личности, созданных европейской и русской романтической литературой: байронического героя-индивидуалиста, противопоставляющего себя миру, и универсальной личности, ищущей высшей гармонии.

В «Слабом сердце» показан человек, который не смог выдержать испытания счастьем: он не верит в свое право на счастье, так как понимает его случайность и переживает, чтобы очередное событие не развернуло судьбу в иную сторону; помимо этого, он считает, что недостоин счастья, не заслуживает его, считает себя вечным должником у всего человечества.

Мечтатель из «Белых ночей» уединился от мира, но он совершенно не похож на байронического героя, который презирает всех вокруг. Реальность не нравится мечтателю, ведь люди не стремятся к высшей гармонии.

В. И. Левин указывает, что Достоевский в своём творчестве начала 60-х годов изображает хищных и безнравственных людей под воздействием образа Печорина.

Повестью «Двойник» открывается одна из главных тем всего творчества Достоевского – тема духовной трагедии человека, вызванной ложным самосознанием. И источником отчужденного самосознания в повестях 40-х годов является романтический склад души, романтические нравственно-этические установки.

Достоевский после каторги и ссылки (в конце 50-х годов) по-иному переосмысливает типы, которые волновали его творческое воображение в 40-е годы.

Роман «Униженные и оскорбленные» (1861) считается переходным произведением в творчестве Достоевского, потому что в нём встретились старые сентиментальные мотивы и образы, которые уже уходят из самой жизни и новые трагические проблемы и характеры.

Говоря о поэтике внутрижанровых связей (присутствии элементов фельетонного жанра в крупных произведениях Ф. М. Достоевского, которые стали достоянием не только русской, но и мировой литературы), мы можем выделить несколько наиболее значимых образов, мотивов и тем, которые были в той или иной степени повторены либо развиты в соответствии со спецификой жанра романа.

Стилевая тенденция, присущая Ф. М. Достоевскому, сохраняется в образе Родиона Раскольникова. Этому образу присущи романтические черты, характерные для фельетонного мечтателя 1840-х гг.

Становление образа в произведениях Достоевского происходит таким образом, что герой приходит к тому этапу, где мы видим разрыв между мечтой и реальностью. Для Раскольникова этот момент наступил перед убийством старухи-процентщицы, а у князя Мышкина – это появление в доме Епанчиных, в результате чего возник конфликт.

Романтическая повесть Шарля Нодье «Жан Сбогар» - один из источников, к которому не один раз обращался в своём творчестве Достоевский.

Различие героев у Нодье и Достоевского в том, что у Нодье персонаж предстаёт в разных ипостасях (разбойник Сбогар и венецианский вельможа Лотарио), а у Достоевского в романе «Идиот» два отдельных героя: ужасному разбойнику соответствует Парфен Рогожин, ангелоподобному Лотарио – князь Мышкин.

Это значит, что интерпретация образов романа Достоевского через призму романтической повести Ш. Нодье доказывает вывод Назирова о сопоставимости сюжета романа Достоевского с христианской символикой, ведущей читателя к надежде на воскрешение заблудшей души через испытание.

Сходство Раскольникова с романтическими героями отмечается давно. Но для нас важно заметить не только эту близость, но и пересекающуюся с ней разность. Раскольников догоняет оставшийся в прошлом романтизм, пытаясь достать до него с «обратного» конца. Начинает с того, чем его предшественники заканчивали, – с преступления, которое представляет собой «издержки» и тупик демонического пути.

Таким образом, Достоевский испытал мощное воздействие романтического искусства, сказавшегося в активном освоении молодым писателем идей, которые определили важнейшее направление философско-художественных исканий всего творчества

На протяжении всего своего творчества Достоевский Ф. М. обращается к образам, созданным романтиками, и включает их в свой собственный художественный процесс как наиболее характерное выражение типа современного сознания.

Наиболее ярко связь с романтической поэтикой сказалась в использовании Достоевским принципа контраста, ставшего одним из универсальных способов организации сюжета, характера, повествования,

манеры психологического анализа как сопряжения высокого и низкого, прекрасного и безобразного.

Тема мечтательства в произведениях Ф. М. Достоевского имеет свою особенность: каждый герой-мечтатель обязательно фантазирует, но его мечты всегда находят свои истоки в реальности.

Первый период творчества Достоевского ознаменован чередованием реалистических и романтических исканий, затем эти две тенденции постепенно сливаются. В больших произведениях Достоевского мир даётся во множественных романтических восприятиях героев, но принцип организации этих восприятий является реалистическим.

Список литературы

1. Абрамович Г. Л. К вопросу о природе и характере реализма Достоевского. В сб.: Творчество Ф. М. Достоевского. - М.: АН СССР, 1959.
2. Абрамович Г. Л. К вопросу о природе и характере реализма Достоевского. В сб.: Творчество Ф. М. Достоевского. - М.: АН СССР, 1959.
3. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.
4. Белинский В. Г. Поли. собр. соч., т. IV. М., 1954.
5. Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. XII.
6. Бем А. Л. Достоевский - гениальный читатель // Вокруг Достоевского: В 2 т. М.: Русский путь, 2007. Т. 1.
7. Берковский Н. Я. Проблемы романтизма. М., 1971.
8. Бурсов Б. И. Личность Достоевского. Роман-исследование. -Л.: Советский писатель, 1979.
9. В. Я. Кирпотин Разочарование и крушение Родиона Раскольникова.
10. Велик А. П. Художественные образы Ф. М. Достоевского. М.: Наука, 1974.
11. Вильмонт Н. Н, Достоевский и Шиллер. М., 1985.
12. Герасименко Л. А. Принципы характерологии в романе Достоевского «Униженные и оскорбленные» //Филологические науки. 1987, №6.
13. Головин К.Ф. Русский роман и русское общество. СПб., 1897.
14. Гражис П. Достоевский и романтизм. Вильнюс, 1979.
15. Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского. 1959.
16. Гроссман Л. П. Путь Достоевского. Л., 1924.
17. Гроссман Л. П. Творчество Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959.

18. Достоевский и романтизм // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010.
19. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1990.
20. Достоевский, Ф. М. Идиот [Текст] / Ф. М. Достоевский. - М.: Эксмо, 2006.
21. Достоевский. Сборник статей. М., 1928.
22. Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия / Под ред. Я. Н. Засурского. – М., 1976.
23. Евнин Ф. И. Об одной историко-литературной легенде (повесть Достоевского «Двойник»). – Русская литература, 1965, № 3.
24. Евнин Ф. И. Роман «Преступление и наказание» // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959.
25. Ермакова М. Я. Романы Достоевского и творческие искания в русской литературе XX века. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1973.
26. Жид Андре «Достоевский (статьи и беседы)», Томск, изд-во «Водолей», 1994.
27. Жилиякова Э. М. К вопросу о традициях сентиментализма в творчестве Ф. М. Достоевского 40-х годов. (Статья первая). – В кн.; Проблемы метода и жанра, вып. 3. Томск, 1976.
28. Захаров В. Н. Загадка «Двойника». – В кн.: Захаров В. Н. Проблемы изучения Достоевского. Петрозаводск, 1978.
29. Иванов В. Достоевский и роман-трагедия. В кн.: Иванов Вяч. Борозды и межи. - Мусагет, 1916.
30. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
31. Канунова Ф. З. Из истории русской повести. (Историко-литературное значение повестей Н. М. Карамзина). Томск, 1967.
32. Катенин П. А. Избр. произведения. М.; Л., 1965.

33. Кирай Д. Художественная структура ранних романов Ф. М. Достоевского. (К вопросу о разграничении позиции автора и позиции героя в романе «Бедные люди»). — *Studia slavica, Budapest*, 1968.
34. Кирпотин В. Я. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966.
35. Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. М., 1970.
36. Кирпотин В. Я. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821-1859). М., 1960.
37. Ковач А. О смысле и художественной структуре повести Достоевского «Двойник». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976.
38. Кунильский А. Е. «Жизнь» в структуре романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск, 1981.
39. Купреянова Е. Н. Молодой Толстой. Тула, 1956.
40. Левин В. И. Достоевский, «подпольный парадоксалист» и Лермонтов. Изв. АН СССР, 1972. Серия лит. и яз., т. 31, вып. 2.
41. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения. - Вопросы литературы, 1968, № 8.
42. Маймин Е. А. О русском романтизме. Книга для учителя. М., «Просвещение», 1975.
43. Мочульский К. Гоголь. Соловьёв. Достоевский. / Сост. и послесл. В. М. Толмачева – М.: Республика, 1995.
44. Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2.
45. Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов, 1982.
46. Назиров Р. Г. Трагедийное начало в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». – Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1965, № 4.

47. Недзвецкий В. А. Родион Раскольников и Жан Сбогар // Достоевский: дополнения к комментарию. М.: Наука, 2005.
48. Нодье Ш. Жан Сбогар // Французская романтическая повесть. Л.: Художественная литература, 1982.
49. О прототипах некоторых персонажей Достоевского // Назиров Р. Г. О мифологии и литературе, или Преодоление смерти. Уфа: Уфимский полиграфкомбинат, 2010.
50. О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание» / И. Л. Альми // О поэзии и прозе / И. Л. Альми . – Санкт-Петербург : Скифия, 2002.
51. Опульская Л. Д., Коган Г. Ф., Григорьев А. Л., Фридендер Г. М. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 7.
52. Орловский К. Ф. «Русский роман и русское общество», 1897.
53. Плеханов Г. В. Искусство и литература. М., 1948.
54. Пустовойт П. Г. О романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные». – В кн.: Достоевский Ф. М. Униженные и оскорбленные. Пермь, 1976.
55. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. т. 6. М.-Л., 1937.
56. Р. Гайм «Романтическая школа», Москва, 1891
57. Русский романтизм, Ленинград, 1978.
58. Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М., 1966. Т. 9.
59. Селезнев Ю. И. В мире Достоевского. М.: Современник, 1980.
60. Слонимский А. Ф. М. Достоевский. Творчество и религия. Очерк.- Пг., 1915.
61. Соколов А. Н. К спорам о романтизме /Вопросы литературы. 1963. № 7
62. Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854-1862). - Л.: Наука, 1980.

63. Тураев С. В. Концепция личности в литературе романтизма. – В кн.: Контекст. 1977. Литературно-теоретические исследования. М., 1978.
64. Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
65. Тюнькин К. И. Романтическая культура и ее отражение в творчестве Ф. М. Достоевского. – В кн.: Романтизм в славянских литературах М., 1973.
66. Удодов А. В. К спорам о повести Ф. М. Достоевского «Двойник». В кн.: Индивидуальность писателя и литературный процесс. - Воронеж, 1968.
67. Фридлиндер Г. М. Реализм Достоевского. М., 1964.
68. Шкловский В. Б. Сюжет у Достоевского // Летопись Дома Литераторов. 20 декабря 1921. № 4
69. Шкловский В. За и против: Заметки о Достоевском. М., 1957.
70. Щенников, Г. К. Эволюция сентиментального и романтического характеров в творчестве раннего Достоевского [Текст] / Г. К. Щенников // Достоевский. Материалы и исследования. - Л.: Наука, 1983. Т. 5
71. Этов В. И. Достоевский. М., 1968.
72. Этов В. И. Достоевский. Очерк творчества. М.: Просвещение, 1968.
73. Fanger D. Dostoevsky and romantic realism. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol Cambridge, MA, 1965.
74. Jakobson R. Na okraj lyrickich basin Puskinovych. Vybrane spisy A. S. Pushina. Praga, 1936.