Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 4 (32), 2025.

Обзорная статья / Review Article
УДК 821.161.1.0+82.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)+83
https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-418-467
https://elibrary.ru/WLGRCS

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

© 2025. Татьяна Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Обзор VI Международной научной онлайн-конференции из цикла «Достоевский: современное состояние изучения»: ДОСТОЕВСКИЙ: МАЛЫЕ ФОРМЫ, 3–5 марта 2025 года

© 2025. Tatiana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Summary of the 6th International Online Conference in the Series: *Dostoevsky: Current State of Research:* Dostoevsky: Short Forms, March, 3rd–5th 2025

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, зав. научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0002-0875-067X
E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Аннотация: VI Международная научная онлайн-конференция из цикла «Достоевский: современное состояние изучения»: «ДОСТОЕВСКИЙ: МАЛЫЕ ФОРМЫ», организованная научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН и Комиссией по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН, прошла 3–5 марта 2025 года. Конференция собрала ученых из разных регионов России, США, Японии, Греции, Сербии, Азербайджана. Были сделаны 40 докладов, посвященных как теории функциональности малых форм в творчестве Достоевского, так и конкретному анализу его произведений малой формы, проведен заключительный круглый стол «Что мы можем сказать о теории и классификации малых форм по результатам конференции». Программа конференции и ее полные записи доступны в интернете. Полностью публикуется вводный установочный доклад основного организатора конференции Т.А. Касаткиной, достаточно подробно расшифровываются главные положения теоретических докладов; в изложении остальных докладов и в конспектах их обсуждений пристальное и приоритетное внимание обращается на теоретические и методологические высказывания о месте малых форм в творчестве Достоевского, их структуре и функциях.

Ключевые слова: Достоевский, новейшие исследования, история изучения, малые формы, структура, контекст, функциональный аспект, первый период творчества, «Дневник писателя», «Белые ночи», «Кроткая», «Двойник», фельетоны, «Скверный анекдот», «Честный вор», «Зимние заметки о летних впечатлениях», «Сон смешного человека», «Столетняя», «Чужая жена и муж под кроватью».

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Обзор VI Международной научной онлайн-конференции из цикла «Достоевский: современное состояние изучения»: Достоевский: малые формы, 3–5 марта 2025 года // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 418–467. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-418-467

Information about the author: Tatiana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, Head of the Research Centre "Dostoevsky and World Culture," A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Abstract: The 6th International Online Conference in the series *Dostoevsky: Current State of Research—DOSTOEVSKY: SHORT FORMS*, organized by the Research Center "Dostoevsky and World Culture" of the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and by the Commission for the Study of Fyodor Dostoevsky's Creative Legacy of the RAS Academic Council "History of World Culture," was held on March 3–5, 2025. The conference brought together scholars from various regions of Russia, the USA, Japan, Greece, Serbia, and Azerbaijan. Forty papers were presented, devoted both to the theory of the functionality of short forms in Dostoevsky's work and to concrete analyses of his short-form writings. A concluding roundtable, "What Can We Say About the Theory and Classification of Short Forms Based on the Results of the Conference?", was held. The conference

program and full recordings are available online. Included in full is the introductory keynote by the conference's principal organizer, Tatiana A. Kasatkina; the main theses of the theoretical papers are transcribed in considerable detail. In the summaries of the remaining papers and the notes on their discussions, close and primary attention is given to theoretical and methodological statements concerning the place of short forms in Dostoevsky's work, their structure, and their functions.

Keywords: Dostoevsky, new research, research history, short forms, structure, context, functional aspect, early works, *A Writer's Diary*, *White Nights*, "The Meek One," *The Double*, feuilletons, "A Nasty Story," "The Honest Thief," "Winter Notes on Summer Impressions," "The Dream of a Ridiculous Man," "A Hundred-Year-Old Woman," "Another Man's Wife and the Husband under the Bed."

For citation: Kasatkina, T.A. "Summary of the 6th International Online Conference in the Series: *Dostoevsky: Current State of Research*: Dostoevsky: Short Forms, March, 3rd–5th 2025." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 4 (32), 2025, pp. 418–467. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-418-467

3–5 марта 2025 года Научно-исследовательский центр «Ф.М. Достоевский и мировая культура» Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН и Комиссия по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН провели VI международную онлайн-конференцию, посвященную современному состоянию изучения творческого наследия Достоевского. В этот раз конференция, названная **«Достоевский: малые формы»,** собрала ученых из разных регионов России, США, Японии, Греции, Сербии, Азербайджана. После серьезного отбора (мы получили более 60 заявок) были одобрены и прозвучали на конференции 40 докладов, посвященных как теории малых форм, так и конкретным анализам произведений малой формы в творчестве Достоевского. В заключение конференции был проведен круглый стол «Что мы можем сказать о теории и классификации малых форм по результатам конференции»[1].

[1] Программу конференции можно посмотреть здесь:
https://imli.ru/konferentsii/150-seminary-i-konferentsii-2025/6255-vi-mezhdunarodnaya-onlajn-konferentsiya-dostoevskij-sovremennoe-sostoyanie-izucheniya-malye-formy

Полные видеозаписи заседаний конференции, выкладываемые по ходу конференции в пабликах журнала, собраны здесь:
https://dostmirkult.ru/ru/konferentsii/1214-vi-mezhdunarodnaya-nauchnaya-onlajn-konferentsiya-iz-tsikla-dostoevskij-sovremennoe-sostoyanie-izucheniya-dostoevskij-malye-formy-3-5-marta-2025-goda

Замысел конференции состоял именно в том, чтобы теоретически осмыслить присутствие малых форм в творчестве Достоевского. Поэтому почти полностью публикуется вводный установочный доклад основного организатора конференции (Т.А. Касаткиной) и подробно конспектируются теоретические доклады. При изложении остальных докладов и в конспектах их обсуждений пристальное и приоритетное внимание обращается на теоретические и методологические высказывания о месте малых форм в творчестве Достоевского, их структуре, контексте и функциях. В любом случае, прошедшая конференция — это не набор автономных докладов, но очень интенсивное собеседование, где, возможно, самое существенное было высказано в обсуждениях и дискуссиях. Поэтому обзор не будет «равномерным», я буду подробнее останавливаться на наиболее важном для общей темы и интересном с моей точки зрения.

Открывая конференцию, я обратила внимание на суть поставленной проблемы: Достоевский — признанный мастер больших форм — в какие-то моменты (времена) начинает почему-то создавать малые формы. Почему и зачем не только в начале творческого пути, но и тогда, когда, казалось бы, он уже ТАК умеет выражать свои идеи в рамках больших форм, он периодически возвращается к малым формам? Я выразила надежду, что если мы будем держать в уме этот вопрос в ходе конференции, то сможем найти какие-то на него ответы уже на финальном круглом столе.

В приветственном слове заместитель директора ИМЛИ РАН, д.ф.н. Юлия Вадимовна Шевчук отметила, что этой конференцией научно-исследовательский Центр ИМЛИ РАН «Ф.М. Достоевский и мировая культура» ставит перед исследователями новую фундаментальную проблему взаимодействия малых и больших форм на протяжении всего творческого пути писателя. В такой новой постановке актуальными остаются и проблема жанра, и проблема творческого метода, проблема текста и контекста — при некотором продуктивном изменении ракурса их рассмотрения.

Первым, вопреки программе и в связи с техническими проблемами (но, возможно, правильно в логике конференции), прозвучал мой доклад **«О функциональной разнице малых форм в первый период творчества Достоевского и в “Дневнике писателя”».** Поскольку он важен и с точки зрения постановки проблемы — и как обозрение организатором предложенных тем конференции, я приведу его здесь практически целиком. Отвечая на вопрос, поставленный

Владимиром Захаровым в теме его доклада (и ориентируясь при этом исключительно на заявленную тему, не зная, как докладчик планирует ее раскрывать): куда делась категория жанра при той постановке проблемы, как она заявлена в названии конференции, — я сказала, что это ни в коем случае не отрицание категории жанра и ее значимости — тем более, что целый ряд заявленных тем будет ожидаемо возвращать нас к этой категории.

Я отметила, что, на мой взгляд, постановка и решение проблемы жанровых наименований и определений жанра у Достоевского едва ли не впервые адекватно были осуществлены в монографии Владимира Захарова «Система жанров Достоевского» в 1985 году [Захаров, 1985]. До этого разного рода работы были направлены на то, чтобы вписать тексты Достоевского в ту систему жанров, которая по тем или иным причинам существует в голове исследователя. Автор «Системы жанров Достоевского» принял простое — и, на мой взгляд, единственно верное — решение: следовать в жанровых наименованиях за Достоевским.

Я в своей теоретической работе о категории жанра в конце 1990-х (см.: [Касаткина, 2004]) объясняла, почему этот принцип работает для любого ***действительно художественного*** текста: дело в том, что писатель использует жанровое наименование не так, как исследователь, который хочет, условно говоря, по прочтении поставить книгу на ту или иную полку с жанровым наименованием. Писатель использует жанровое наименование для того, чтобы ***установить первоначальную коммуникацию с читателем,*** задать ему ***тон*** (отдаленным сравнением будет ключ при нотоносце), в котором следует воспринимать дальнейшее. Я в своей работе приводила примеры смены жанрового восприятия текста без изменения единой буквы в самом тексте: исключительно за счет тона эмоционального восприятия, задаваемого внешним по отношению к тексту образом.

Таким образом, если мы подходим к категории жанра, воспринимая ее как функциональную, а не как формально-содержательную[2], — мы не можем игнорировать или произвольно изменять

[2] Если мы воспринимаем категорию жанра как формально-содержательную — у нас есть основания оспорить или проигнорировать авторское жанровое наименование, поскольку у нас как бы есть единая схема, в которой данный текст помещается на определенный уровень по совокупности признаков — и эти признаки исследователь может отследить лучше автора. Но если жанр функционален — то при изменении его наименования все отслеженные признаки поменяют свое значение и

жанровое определение, данное писателем — и при исследовании любого произведения крайне неразумно упускать это жанровое определение из виду.

Однако на нынешней нашей конференции мы хотели бы сфокусироваться на другом — и именно поэтому назвали ее так, как назвали.

Дело в том, что очевидный объем произведения — тоже, конечно, один из способов дотекстовой коммуникации с читателем. Но в этом качестве он решительно бьется жанром: совершенно очевидно, что если один из самых маленьких текстов Достоевского — «Белые ночи» — назван автором «сентиментальным романом», то для читательского восприятия жанровое определение будет абсолютно приоритетным: ему надо иметь в виду, что это ***завершенная*** история жизни и любви, история трансформации человека за счет изменения его чувств, за счет ***изменения направленности его любовного стремления.***

Но вот понять, как — и главное — почему и для чего — роман начального периода творчества уместился на 39 страницах — при том, что минимум романов «великого пятикнижия» — 420 страниц — это, как мне кажется, важная исследовательская задача. Ведь мы признаем то и другое романом в соответствии с авторским решением о жанровом наименовании.

По заявкам на конференцию видно, что некоторая часть исследователей воспринимает как малую форму практически все тексты за пределами «великого пятикнижия». И в этом есть свой резон именно потому, что Достоевский — признанный мастер именно большой формы — и в читательском восприятии небольшой относительно великих романов текст Достоевского — уже маленький.

Однако Достоевский не только работал в малых формах в начале своего творческого пути, но и позже, в эпоху больших романов, создавая «Дневник писателя», использовал малые художественные формы как важнейшие элементы структуры этого новоизобретенного им жанра. И мне представляется, что создание обоснованной и учитывающей специфику каждого из соответствующих текстов

роль в тексте. Так, восприятие «Белых ночей» существенно изменится в зависимости от того, понимаем ли мы, что перед нами роман (одновременно завершенная история любви и завершенная история становления героя), или читаем текст как повесть (случай из жизни).

теории малых форм в творчестве Достоевского — важная исследовательская задача.

В рамках этой задачи меня лично прежде всего интересует проблема ***функциональности*** малых форм в период раннего творчества — и потом в «Дневнике писателя». Но функциональности не коммуникативной (или не только коммуникативной), не направленной исключительно на читателя (как в случае жанрового определения) — а функциональности текста ***для мысли писателя, для его внутреннего мира.***

«Малые формы у Достоевского» — не новая тема в достоевистике. Однако она никогда не решалась комплексно и остается по сей день слабо проработанной: даже вопрос о том, что входит в случае рассмотрения творческой системы Достоевского в понятие «малой формы», до сих пор иногда решается весьма произвольно и теоретически малообоснованно. Вплоть до того, что в понятие «малой формы» исследователями порой включаются ***составные части*** великих романов — включаются как декларативно-«теоретически», так и практически. Практически это происходит, когда, например, «Великий инквизитор» рассматривается в отрыве от своего места и своих связей с другими частями «Братьев Карамазовых», что полностью искажает смысл поэмы, созданной Достоевским как произведение конкретного героя — да еще и в конкретной диалогической ситуации, как это прекрасно показала, например, Людмила Сараскина ([Сараскина, 2007]). Более того, в понятие «малой формы» в творчестве Достоевского иными исследователями включаются даже отрывки недописанных текстов, что на мой взгляд попросту размывает постановку вопроса (но я жду с большим интересом, что нам об этом расскажут на нашей конференции).

Между тем, наряду с большими романами «великого пятикнижия» и попытками большой формы в ранний период, в творчестве Достоевского все время присутствовали именно ***завершенные произведения*** средней и малой формы. Из них легко выделяются две группы: малые формы первого периода творчества и малые формы, входившие в состав «Дневника писателя». Эти группы ***формируются*** по ***функциональному*** признаку (то есть в соответствии с ответом на вопрос, зачем и почему в этом случае создавались именно произведения малой формы) — и по функциям же эти группы между собой ***различаются***. Функциональное различие определяется различием

контекста, в который эти произведения включены, и места, которое они в этом контексте занимают.

Произведения малой формы первого периода создают необходимый контекст ***друг для друга,*** что приводит к необходимости рассматривать их как ***единый текст*** (об этом написала прекрасную диссертацию, которая, я надеюсь, скоро станет книгой, Татьяна Магарил-Ильяева) — в то время как при рассмотрении больших романов Достоевского идея единого текста, на мой взгляд, ***отрицательно*** сказывается на точности анализа и адекватности интерпретации, поскольку чаще способствует тому, что исследователи за некоторым внешним сходством идей и приемов не видят существенной динамики и важных отличий как поставленных в романах проблем, так и предложенных в них решений.

В первом периоде произведения малой формы составляют контекст друг для друга, поскольку автор решает одну глобальную для себя фундаментальную мировоззренческую проблему — и заходя при решении ее в тупик или обнаруживая малоудовлетворительное ее решение, завершает текст и начинает следующий, где проблема остается той же, но изменяется путь и способ ее решения.

Замечу по ходу, что в «великом пятикнижии», то есть в больших формах, меняется для каждого романа именно проблема, которую ставит перед собой автор, поэтому довольно бессмысленно, на мой взгляд, выстраивать всякие типологии героев — если исследователь каждый раз не обращает *приоритетного* внимания на их отличия, а не на поверхностные сходства. В больших романах в зависимости от поставленной проблемы меняются даже характеристики исторических личностей, меняется то, на чем в их характерах и историях ставится акцент, то, что освещается или оставляется в тени, предъявляя нам внезапно *совсем другую* историю: скажем, Наполеон, с которым хочет сравняться Раскольников, и Наполеон, с которым регулярно сравнивает себя Мышкин — это два довольно разных Наполеона (за то, что это стало возможно заметить, нужно поблагодарить Николая Подосокорского, см. его работы: [Подосокорский, 2007], [Подосокорский, 2022]).

Проблема первого периода: Достоевский пишет для того (и все эти формулировки прямо присутствуют в его письмах), чтобы вслед за его былым восторгом ***вырвалась из праха*** душа чистая и прекрасная — душа того, кто будет читать его текст. Но его базовое ощущение в это время: мир везде — жесткая оболочка. Под ней

томится заключенная, запертая вселенная: бесконечный простор, оказавшийся ***разгороженным*** (бесконечность нельзя отгородить, но можно ***раз***городить — и это принесет эффект запертости, в ранних текстах создаваемый ***городом***[3]; а в 1864 году в записи «Маша лежит на столе...» эффект освобождения от этой разгороженности будет описан как главный признак жизни будущего века; *полагаю, внутренне постигнутая писателем возможность падения этих границ и позволяет ему выйти на простор больших форм*). Душа, теряющая, натыкаясь на эту оболочку, жизненный импульс, обрывающаяся в то, что сейчас бы назвали клинической депрессией, должна что-то сделать с этой оболочкой, «не потеряв способности жить на земле» [Достоевский, 1972–1990, т. 25, с. 118]. Заметим, что уже это непременное условие радикально выводит Достоевского из гностической парадигмы, в которую его, хотя бы в его раннем творчестве, неоднократно пытались и пытаются заключить.

Решение для этой проблемы писатель, в конце концов, обнаружив при ее рассмотрении некоторое количество заводящих в тупик путей и способов, находит в «Неточке Незвановой» и «Маленьком герое».

Художественные произведения малой формы в «Дневнике писателя» также ***непременно*** должны рассматриваться в контексте, но это совсем другой контекст. Эти произведения (в ряде случаев прямо названные — а иногда не названные, но подразумевающие то же название — ***«фантастическими»***) являются необходимым контекстом для условно «нехудожественных» текстов «Дневника писателя» и имеют ***завершающую***, разрешающую заявленную проблему ***функцию***, представляют собой как бы пик развития темы (и в связи с этим представляет несомненный интерес, хотя и далеко не отвечает на все вопросы, идея ***эмблематичности*** малой прозы «Дневника писателя» Валентины Борисовой [Борисова, 2012]).

Именно из-за своей ***завершающей*** роли эти тексты часто представляют собой вне предполагаемого автором контекста произведения ***совершенно загадочной*** для исследователей проблематики, что было ими за последние тридцать лет неоднократно продемонстрировано при анализе художественных текстов «Дневника писателя» — особенно «Сна смешного человека» и «Кроткой».

[3] О важности мотива выхода из города см. в этом номере журнала статью Т.Г. Магарил-Ильяевой [Магарил-Ильяева, 2025].

Дело в том, что Достоевский, рассчитывая на ум и вовлеченность читателя, как-то стеснялся повторяться, особенно в том, что считал ясным из ближайшего контекста, даже отчасти прямо проговоренным там. Вот одно из его оправданий, когда он обнаружил, что читатель ничего не понял, поскольку не связал формально разделенное и не вник в самый ближайший контекст: «я и сам, когда еще писал статью, чувствовал, что нравоучение необходимо; но мне как-то ***совестно*** стало тогда приписать его. Мне показалось стыдно предположить, даже в самом простодушном из читателей, столько простоты, чтобы он сам не догадался о подкладке статьи и цели ее, о нравоучении ее. ***Для меня самого эта цель была столь ясна, что я невольно предполагал ее столь же ясною и для всякого.*** Оказалось, что я ошибся» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 44].

Фантастическими сам Достоевский называет художественные тексты в составе «Дневника» (и объясняет это, опять-таки, прямо и открыто в «Дневнике писателя») потому, что именно в художественных текстах он доводит уровень рассмотрения проблемы до тех «концов и начал», которые «все еще для человека фантастическое». Делает он это постольку, поскольку проблема, могущая быть сформулированной на уровне «насущного видимо-текущего», радикального (корневого) решения на этом уровне не имеет. То есть — в лучшем случае имеет *паллиативное* решение, работающее при том условии, что человек по каким-то причинам оказывается способен долгое время игнорировать проблему.

Фундаментальная проблема «Дневника писателя», как ее формулирует Достоевский прямо в первом, предисловном, номере 1876 года, — это вопрос: что удерживает человека в этой жизни, что может сделать ее ценной и достойной проживания и претерпевания как мелких неудобств, так и больших лишений и катастроф? На уровне «насущного видимо-текущего» это проблема самоубийства и ранней (детской) смерти — и, с другой стороны, это проблема готовности к смерти и на смерть. Если мы смотрим на «Дневник писателя» в этой перспективе, то перед нами оказывается цельный, сплошь связный и совсем не маленький текст — что может, в принципе, вывести то, что мы называем «художественными текстами “Дневника писателя”» вообще за рамки рассмотрения проблемы «малых форм».

Есть и произведения малой формы, явно выходящие за рамки этих двух групп (такие как, например, «Скверный анекдот» или «Зимние заметки о летних впечатлениях»), обладающие собствен-

ной функциональностью в творческой системе Достоевского и прежде всего играющие важную роль в развитии и трансформации его творческого метода (см. об этом: [Тихомиров, 2018], [Касаткина, 2025]).

Комплексный подход к малым формам у Достоевского, их интенсивное совместное изучение в рамках ряда конференций, как мы надеемся, позволит также предложить их внятную классификацию — не ради классификации, а для оптимизации выбора путей анализа конкретных произведений, поскольку методики анализа будут различаться в зависимости от причин использования автором именно малой формы в каждом конкретном случае.

В процессе обсуждения доклада я напомнила об идее Тынянова: он говорил, что в конце концов, чтобы проследить жанр на достаточно долгом протяжении его развития, нужно признать, что для его конституирования оказываются необходимы и достаточны второстепенные признаки ***вроде объема***.

Отвечая на вопрос Л.И. Сараскиной об определении того, что такое «малый» и где границы между малой и большой формой, сказала, что мы имеем определенный набор текстов, «великое пятикнижие», с очевидностью представляющих «большие» произведения Достоевского. А вот что такое «малый», есть ли необходимость выделять «среднюю» форму (то есть — есть ли у малых и средних форм отличие по функциональности), и подобные вопросы мы и собираемся обсуждать в процессе конференции. И мне было интересно посмотреть, как каждый из исследователей выделит для себя малые формы в творчестве Достоевского. Размах оказался значительным: была даже попытка предложить «Записки из Мертвого дома» в качестве малой формы.

А.Г. Гачева (в частности — на примере «Двух разговоров» и входящей в них «Повести об антихристе» Вл.С. Соловьева) акцентировала проблему «малой формы» как произведений, входящих в некое большее единство — и потому невозможных для рассмотрения изолированно от приданного им автором контекста, радикально меняющих при таком выделении из контекста свои основные смысловые характеристики. Вопрос: насколько то же верно для малой формы в составе «Дневника писателя», где малые формы очевидно представляют собой связанное с целым, но все же завершенное внутри себя высказывание? Я ответила, что пример с «Повестью об антихристе» идеально подходит для «Великого инквизитора» в

составе «Братьев Карамазовых», но в «Дневнике писателя» ситуация иная: там художественные тексты малой формы становятся окончательным (и только в художественной форме могущим приобрести эту окончательность) разрешением проблемы, поставленной в окружающих текстах (т.е. в области условно нехудожественных текстов «Дневника») ***на другом уровне***, то есть на том уровне, где проблема вообще не может быть разрешена (поскольку не может быть преодолен дуализм рассудочного мышления).

Художественный текст в «Дневнике» — ***это именно выход за пределы обыденности с ее вечной неразрешимостью***, он похож на минуту перед припадком, как ее описывает князь Мышкин при приближении к первому припадку в «Идиоте» — он есть мгновение абсолютной и запредельной ясности, вдруг прорывающееся в область смутной повседневности.

И поэтому, в принципе, такой художественный текст ***предполагает*** для читателя возможность увидеть его проблематику при изолированной публикации его. Проблема только в том, что у большинства читателей это не получается. Это видно и по множеству статей, скажем мягко, чрезвычайно разнообразно и произвольно истолковывающих поставленную в произведении проблему и цели писателя просто потому, что они не учитывают, что проблема была ***прямо*** выговорена Достоевским в других разделах того же номера «Дневника» — или в первом, ***установочном*** и ***предисловном*** номере «Дневника» (1 номер 1876 года) — который таковым часто и не опознается, потому что есть еще «Дневник» 1873 года в составе «Гражданина». И этот установочный номер начинается с постановки проблемы самоубийства — то есть ***вопроса о том, когда и почему человек выбирает жить, а когда — умирать***. И Достоевский не отходит от этой проблемы на всем протяжении «Дневника писателя». Например, в «Мужике Марее» это о том, что при наличии определенных детских воспоминаний у тебя есть возможность так повернуть зрение, чтобы ощутить любовь, а при их отсутствии ты обречен на ненависть, которая всегда — форма самоубийства.

Валентина Васильевна Борисова (Москва, Музейный центр «Московский дом Достоевского» ГЛМ) в своем докладе **«Малая проза в “Дневнике писателя” Ф.М. Достоевского: современное состояние изучения и перспективы»** предложила очерк истории изучения художественных текстов «Дневника писателя» во второй половине XX–XXI веке. Она обозначила начало изучения:

на Западе — Дмитрий Владимирович Гришин: *Гришин Д.В.* «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского. Мельбурн, 1966. 270 с.; *Гришин Д.В.* Жанры «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского. Доклад на VI Международном съезде славистов. Прага, 1968. 28 с.; *Гришин Д.В.* Достоевский — человек, писатель и мифы: Достоевский и его «Дневник писателя». Мельбурнский университет, 1971. 369 с. В России — Владимир Артемович Туниманов: Художественные произведения в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского. Л., 1966. И далее развернула избранную аннотированную библиографию по теме вплоть до наших дней. Кроме того, Валентина Васильевна отметила ряд особенностей малых форм «Дневника писателя», в частности, их эмблематическую и прозиметрическую структуру (на примере очерка о докторе Гинденбурге). Говоря о ***перспективных направлениях исследования малых форм***, добавила к уже сказанному на конференции следующие: 1. Особенности проблематики и поэтики малых форм на фоне произведений больших форм; 2. Литературный контекст произведений малой формы Достоевского; 3. [важное! — *Т.К.*] Произведения малой прозы Достоевского как учебные тексты (в школе и вузе).

Поскольку Валентина Васильевна затронула вопрос о моем толковании единой (не единственной!) интерпретации текста, могущей (и должной) включать с свой состав ***противоречащие друг другу, но не противоречащие тексту*** интерпретации — и о «спектре адекватности» интерпретаций (И.А. Есаулов), я сочла нужным поделиться критерием адекватности интерпретации тексту. Критерий этот прост: ***показанное однажды интерпретатором в тексте уже невозможно развидеть***. (Так, например, отозвался однажды С.Г. Бочаров о моем указании на то, что Раскольников, зайдя в распивочную и выпив стакан пива, говорит о наступающей в результате ясности сознания и твердости намерений: «Один какой-нибудь стакан пива, кусок сухаря — и вот, в один миг, крепнет ум, яснеет мысль, твердеют намерения!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 11] — при том, что сухарь он ***не ел*** — так, словно речь идет о причастии. Бочаров сказал: это не укладывается в голове (но Достоевский и не собирался писать о том, *что и так укладывается в голове — Т.К.*) — но развидеть это уже не получится.)

Н.Н. Подосокорский напомнил о первой защищенной по «Дневнику писателя» диссертации — И.Л. Волгина.

И поставил важный вопрос об *иллюзорности однозначности* жанровых наименований произведений Достоевского — ***даже если мы следуем принципу называть их в соответствии с волей автора***. Да, Достоевский называет «Кроткую» «фантастическим рассказом» в заголовочном комплексе — но тут же в предисловии сам неоднократно называет ее «повестью», а дальше пишет, что это ***не рассказ и не записки***. То есть — автор на таком маленьком пространстве ***сам*** несколько раз по-разному определяет и переопределяет жанр своего произведения. Докладчице он задал вопрос: есть ли принципиальная разница между повестью и рассказом у Достоевского, к которому неоднократно возвращались на протяжении конференции, но который пока, на мой взгляд, остался без внятного ответа.

Павел Евгеньевич Фокин (Москва, Музейный центр «Московский дом Достоевского» ГЛМ) в своем провокативном — и потому в высшей степени эвристичном — докладе **«Диалектика “малых” и “больших” форм в творчестве Достоевского (некие теоретические соображения)»** определил малую форму как *целостное, композиционно оформленное и завершенное самодостаточное произведение небольшого объема*, где ключевым является критерий *целостности* и *структурного единства повествования*. Для Достоевского использование малых форм в процессе создания большого сочинения можно считать характерной особенностью: романы Достоевского можно назвать конгломератом малых форм (автономных и самодостаточных), особенно если смотреть на них сквозь призму «Дневника писателя»: в романе «Идиот», например, ход действия постоянно прерывается «вставными новеллами» (хотя это не очень удачное обозначение) — их около трех десятков, почти треть романа — и в их ряду история князя Мышкина сама начинает походить на одну из них и с трудом удерживает свое первостепенное значение для сюжета. Первый роман Достоевского вообще состоит из последовательного ряда произведений малой формы — писем (при этом можно заметить, что само письмо можно часто рассматривать как *конспект* большой формы, поскольку автор письма касается в нем разных сюжетов). «Записки из Мертвого дома» практически сотканы из вставных новелл. В «Преступлении и наказании» огромное количество «вставных новелл», а их включение в роман столь органично, что читатель воспринимает их как естественную часть главной романной линии — тогда как на самом деле она вполне мо-

жет обойтись без многих бесспорных с читательской точки зрения «вставных новелл», типа сцены с пьяной девочкой на бульваре и других городских зарисовок, сна Раскольникова о лошади, сцен в полицейской конторе и др. В их числе и сон Раскольникова в Эпилоге: *романное действие без них не нарушится*. То же в «Идиоте». История изъятия из «Бесов» «Исповеди Ставрогина» — прекрасный тому пример. Роман «Братья Карамазовы» возможен без монастырских сцен, без Митиных «надрывов», без Великого инквизитора, Жития старца Зосимы, глав «Мальчики». *Конечно, отредактированные таким образом романы будут совсем другими и перестанут быть романами Достоевского*: «великого пятикнижия» не получится, но как целостная история они вполне смогут существовать. Малые формы или «вставные новеллы» в романах Достоевского — загуститель сюжета, благодаря им романы обретают содержательную плотность и смысловую полноту, они не играют событийную роль, но имеют идеологический характер. «Вставные новеллы» в «Идиоте» (и в других романах) оказываются связаны ***публицистической*** проблематикой, как и в «Дневнике писателя».

Я бы возразила здесь, что при элиминировании того, что докладчик называет «вставными новеллами», не играющими событийной роли, все же радикально изменяется именно характер восприятия событий в романе, тот ракурс, в котором эти события становится возможно видеть читателям (и у нас есть изумительной красоты пример: история рядового Колпакова в «Идиоте» — с точки зрения большинства читателей дикая, лишняя и ненужная — в том случае, если она не понята — и потому проигнорирована — читателем, лишает его возможности увидеть роман как роман о воскресении). То есть «вставные новеллы» именно и формируют нужный для понимания мысли писателя вектор восприятия: «указующий перст автора», о необходимости которого в произведении говорил Достоевский, одновременно «страстно поднятый» — и не стесняющий свободы читателя, потому что, выраженный в такой форме, может остаться им проигнорированным.

Еще одно замечание. Докладчик предлагает рассматривать большие формы как конгломерат малых форм. Однако малая форма определяется им как целостная и ***самодостаточная***? Вопрос: зачем их объединять в конгломерат, если они обладают самодостаточностью? Я бы как раз настаивала на *принципиальной несамодостаточности* малых форм у Достоевского и *обязательности* для них

контекста. Может быть, именно несамодостаточность и отличает их от больших форм: во всяком случае, именно она отличает роман большой формы «Униженные и оскорбленные», не нуждающийся в контексте творчества Достоевского для целостного анализа и интерпретации (а в ряде случаев контекстный анализ способен даже исказить понимание именно этого произведения, поскольку будет *подменять* рассматриваемые в нем идеи и сюжеты, не отличая их от сходных по форме, но *совсем других по функции и смыслу* из «соседних» произведений), от романа малой формы «Белые ночи», чью проблематику сложно внятно определить вне контекста произведений раннего периода.

А.Г. Гачева предложила для понимания неслиянно-нераздельной природы малых форм, могущих создавать *соборное художественное пространство*, вспомнить о романтическом фрагменте и романтическом же цикле, поэтическом.

Докладчик добавил важное для прояснения проблемы: если довести мысль до предела, можно издать сборник рассказов из романа «Идиот» — и это будет собрание законченных произведений. Да, они изменятся в своем значении и смысле — но формально это возможно, потому что они связаны с основным повествованием не сюжетно — они с ним связаны, очень связаны — но ***непонятно как***.

Они связаны не с фабулой — но с сюжетом ***другого уровня*** (добавила я), и именно поэтому такой сборник либо мало будет иметь отношения к идеям романа «Идиот» — либо окажется *не сборником*, поскольку все вошедшие в него тексты будут связаны сверхидеей, меняющей идею каждого рассказа, взятого изолированно, довольно радикально.

В.В. Борисова поставила вопрос о том, как соотносятся «вставные новеллы» романов и произведения малой формы «Дневника писателя», находящиеся в публицистическом контексте. Они все же различаются и по степени эмансипации, и по необходимому контексту, и по функции — и, видимо, их необходимо различать и терминологически.

Докладчик, отвечая, указал на то, что Достоевский непрерывно движется и меняется — и роман «Братья Карамазовы» отличен от романов, предшествовавших «Дневнику писателя» (и в некотором смысле ведших к нему) — он написан со ***структурным*** опытом «Дневника писателя» — и он ***принципиально*** от них отличается. В «Идиоте» собрание «вставных новелл» — это пусть не хаотиче-

ская, но достаточно свободная структура. В «Братьях Карамазовых» все иначе — заметим, там даже главы имеют названия, чего не было в предыдущих романах — и это он делает вслед за называнием глав в «Дневнике писателя».

Владимир Николаевич Захаров (Москва, РЦНИ) в докладе **«"Малые формы": а где жанр?»** сказал, что ему бы вообще не хотелось говорить о концепте «малые формы» у Достоевского, и поставил вопрос: в чем заключается ***содержание*** (или — если опираться на концепт, предложенный авторами трехтомной Теории литературы ИМЛИ 1960-х годов, ***содержательность***) малой формы у Достоевского? (В том смысле, как Бахтин положил содержанием творчества Достоевского **жанр** — ***полифонический*** роман.) Этот вопрос заключает в себе следующий: что такое **малые** и **большие** формы? Достоевский создавал не формы, а жанры: романы, повести, рассказы, фельетоны, статьи, критику, объявления о подписке, полемику, записки — но именно жанры, дефиниции которых имеют смысловое содержание. Жанры обычно ясно определены уже в названии — но с ними исследователи почти всегда не считаются, хотя Достоевский всегда прав в своих художественных решениях. Когда Достоевский называет «Кроткую» в тексте повестью (хотя в подзаголовке стоит «Фантастический рассказ»), нужно иметь в виду, что у Достоевского есть жанровые дефиниции — и жанровые дефиниции, которые Достоевский употребляет в нежанровом значении. «Фантастический рассказ» — определение произведения по типу повествования, а повесть — это повторное переложение, весть о событии — и это внежанрово, хотя по объему «Кроткая» больше многих рассказов Достоевского. Если говорить о небольших по объему произведениях Достоевского — то лучше говорить о малых жанрах, а не формах. Но насколько они малы? Как их измерить? С чем сравнивать? Петербургские повести Достоевского по размеру существенно больше петербургских повестей Пушкина и Гоголя. По объему содержания же каждая из них — безмерна. Объем текста и объем содержания — разные понятия, они далеко не всегда идентичны. В поэтике Достоевского количественные критерии не действуют. Романы «Белые ночи» (меньше 3 а.л.) и «Роман в 9 письмах» (меньше 1 а.л.) по содержанию вполне сопоставимы с другими романами Достоевского. «Роман в 9 письмах» (13 страниц) — полноценный эпистолярный роман, со всеми содержательными и формальными признаками жанра. Сопоставления по количественным параметрам текстов Достоев-

ского не работают, по этому параметру тексты сопоставимы, но все сопоставления случайны по отношению к нашим представлениям. Как быть, если отказаться от понятия «малые» и «большие формы»? Собственно, есть жанры и их типология. Бахтин всю жизнь собирался заняться речевыми жанрами, есть огромный объем его записей — и это огромная тема для разработки нынешними исследователями. У Достоевского есть медиажанры, есть вставные жанры. Всем хватит. «Вставные новеллы», предложенные Павлом Евгеньевичем, не очень удачное название. Нужно обратить внимание на то, что жанр существует, когда он осознается. У Достоевского новеллы как жанра не было, он не использовал это слово. Лучше говорить не о вставных новеллах, а о вставных жанрах (рассказах, например). Речевых жанров у Достоевского много — и не предосудительно их выделять. Они существуют в диалогах и вне их, есть рассказы, рассказы в рассказах и т.д. Что касается «Великого инквизитора» — нужно иметь в виду, что он существует в двух видах — как диалогический эпизод в 5 книге «Братьев Карамазовых», неизвлекаемый из контекста без изменения смысла, — и как поэма вне диалогической композиции, с предисловием автора, подготовленная для публичного чтения — и это чистый жанр, вне романных коннотаций, отдельное произведение. У читателя есть выбор — и зачем же нам отказываться от авторского текста именно поэмы «Великий инквизитор». Этот текст существует в репертуаре Достоевского-чтеца. В изучении речевых, вставных и медийных жанров Достоевского многое не исследовано. Стоит обратить внимание не на то, что затоптали другие поколения исследователей, а на эти неразработанные аспекты поэтики Достоевского.

Я обратила внимание докладчика на то, что «Великий инквизитор», существующий как читавшаяся в собрании поэма, имеет предисловие автора, где автор говорит, что это не его текст, а сочинение героя, обладающего определенными личностными и мировоззренческими чертами. И эти черты в предисловии точнейшим образом обозначены (что как раз не сделано в романе). То есть — поэма и в этом виде не существует вне контекста романа, поскольку в предисловии максимально выразительно и резко описан ее автор — герой романа[4]. (Докладчик здесь ответил, что авторы плутуют, выдавая

[4] Видимо, нужно привести здесь это «Вступительное слово, сказанное на литературном утре в пользу студентов С.-Петербургского университета 30 декабря 1879 г. ***перед чтением главы*** “ВЕЛИКИЙ ИНКВИЗИТОР”» (так его назвала А.Г. Достоевская), чтобы читатель мог судить сам, насколько сопровожденное

свои сочинения за сочинения своих героев.) Кроме того, гениальный чтец Достоевский имел в своем распоряжении массу способов (интонационных, мимических, жестовых) оформить свое чтение таким образом, чтобы читатель получил насыщенную ***внетекстовую*** информацию о поэме, компенсирующую отсутствие контекста.

Остались за кадром вопросы: 1) что значит: «**Кроткая**» — **повесть в нежанровом значении** у Достоевского? 2) Докладчик сказал: «**Лучше говорить не о малых формах, а о малых жанрах**». Но как одно можно заменить другим, если у Достоевского некоторые романы — одни из самых малых форм — и, как бы мы не старались «безмерно» описать их содержание — и по нему тоже они очевидно не сопоставимы с большими романами?

Владимир Александрович Викторович (Коломна, Государственный социально-гуманитарный университет), прежде чем приступить к докладу **«“Картинки” и “фантазии” в становлении жанра “Дневника писателя”» (1873)**[5], заметил по поводу предшествующего разговора, что Достоевский не был радикально против извлечения текстов из исходного контекста: он благословил Анну Григорьевну выбрать тексты из «Дневника писателя» и напечатать их в сборнике для детей. Текст вынослив, он способен регенерировать произведенные обрезки. Он способен жить в разных контекстах и разных условиях. Текст обладает прочностью — и потому можно выделить «Великого инквизитора». А доклад был посвящен

таким предисловием сочинение героя можно считать самостоятельным текстом. «Один страдающий неверием атеист в одну из мучительных минут своих сочиняет дикую, фантастическую поэму, в которой выводит Христа в разговоре с одним из католических первосвященников — Великим инквизитором. Страдание сочинителя поэмы происходит именно оттого, что он в изображении своего первосвященника с мировоззрением католическим, столь удалившимся от древнего апостольского православия, видит воистину настоящего служителя Христова. Между тем его Великий инквизитор есть, в сущности, сам атеист. Смысл тот, что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом **социальной** любви к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему. Изложено в виде разговора двух братьев. Один брат, атеист, рассказывает сюжет своей поэмы другому» [Достоевский, 1972–1990, т. 15, с. 198]. Здесь и далее в цитатах — полужирный — выделено цитируемым автором; курсив и полужирный курсив — выделено мной — *Т.К.*

[5] РНФ, проект № 24-18-00785 «“Гражданин” Достоевского: концепция, полемика, атрибуция, исследование (1872–1874)».

названию — и жанровой дефиниции — самого Достоевского (неоднократно использованной) — «***Маленькие*** картинки», которые, кроме публикации в «Дневнике писателя», были опубликованы как ***отдельное*** произведение в сборнике «Складчина». Жанровым определением «картинки» Достоевский называл не только свои произведения, но и те, которые редактировал, отделяя их от жанра «рассказа». Определяя свои тексты так, Достоевский «простодушно» объяснял: «Я думал, что название спасет меня: маленькие картинки, а не большие, с маленьких не так спросят» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 113]. [Что — замечу я — прямо указывает на то, что объем для него ***значим***, причем в разных аспектах, в данном случае он прямо указывает на аспект читательских ожиданий и авторской ответственности, пусть все это и иронично высказано: то есть — совсем не значит, что читательские ожидания или авторская ответственность и в самом деле *меньше*, если речь идет о *маленьком* тексте — но значит, что на «маленьком» материале он позволяет себе строить глобальные заключения — *Т.К.*]. Потому что дальше он делает из «маленьких» картинок огромный вывод: «Меня утешало, что я хоть ***намекнул*** на мой главный вывод, то есть что в огромном большинстве народа нашего, даже и в петербургских подвалах, даже и при самой скудной духовной обстановке, есть все-таки стремление к достоинству, к некоторой порядочности, к истинному самоуважению; сохраняется любовь к семье, к детям» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 113]. ***Намекает*** — значимое для Достоевского слово, оно как раз и указывает на процесс извлечения большого из маленького, ***мирового*** из частного, из того, что представляется незначительным. Жанр «маленьких картинок» зарождается в фельетоне Достоевского, в котором ***наблюдатель***, глядя на ***картинку***, видит ее ***изнанку***. Этот жанр у Достоевского — от Бальзака. Наблюдение, перерождающееся в ***фантазию***, — описание рождения писателя Достоевского. И фантазия — это и есть углубленное видение реальности, в том числе — ***восполняющее*** отсутствующие в реальности элементы (не ***придумывающее*** их). «Дневник писателя» — то, что видит ***писатель*** — а не журналист, не имеющий права додумывать. Интересно, что, уничтожая Достоевского-публициста, враждебная газета напечатала «Мальчик у Христа на елке» — и Достоевский был рад другому контексту.

Я тут уточнила (в согласии с докладчиком), что Достоевский не другому контексту был рад — а вторжению ***своего*** в этот чуждый

контекст — то есть он радовался не захвату своего в плен чужого — а отвоеванию себе места в этом чужом — и тому, что его текст начал этот враждебный контекст потихоньку перестраивать.

Докладчик мимоходом заметил, что «Хозяйку» можно рассматривать как сон Ордынова. Но тут надо заметить, что *Ордынову снится совсем другой сон — и он описан автором как сон, который вскрывает существо происходящего.* То есть в повести определенно есть *разные* уровни реальности — и их вряд ли продуктивно смешивать или сводить один к другому.

Александр Борисович Криницын (Москва, МГУ) в докладе **«“Чужая жена и муж под кроватью” в контексте поэтики и проблематики прозы Достоевского»** обозначил малое внимание исследователей к тексту, который, однако, позволяет понять общую логику поэтики Достоевского; в данном случае, это переход от первоначально шутливо-водевильного рассказа к гротескному и даже фантастическому повествованию. Докладчик отметил важные моменты, которые я укажу концентрированно. Смена — или вернее отмена — общественного статуса в процессе «личной истории». Тела и лица героев (тело в наличии — лицо нужно скрыть). «Значительное лицо» (общественный статус, иерархическая лестница). Тела уравнивают («между нами, молодыми людьми»: молодость для лиц — ущерб, для тел — преимущество). **Дружба–вражда между мужем и любовником**. ***Интимное*** пространство дома и проникновение туда нескольких мужчин (потрясающая символика). Райская гармония, достигаемая путем позора и стыда (потом Ростанев и Мышкин с вазой) — здесь — убийство болонки. Лежание под кроватью как **метафора похорон** (живые мертвецы, «Бобок»). Попадание под кровать как попадание в крокодила (неприличный пассаж, из которого можно нечто извлечь). Любовный треугольник — это треугольник мужа и двух любовников, где жена — точка посередине (на абсолютно первый план выходит не любовь, а ревность — а ревность — путь развоплощения и потери себя). Жена — вещь, потеря которой угрожает потерей статуса и сущности (если статус и есть сущность). Второй (настоящий) любовник — человек **бесконечного** роста (гоголевский мотив конца «Шинели»).

Н.Н. Подосокорский заметил, что есть рассказ, на который, видимо, «Чужая жена и муж под кроватью» писался как литературный ответ: это рассказ Плещеева «Енотовая шуба».

Я отметила (по поводу «любовника бесконечного роста»), что деталь у Достоевского никогда не воспроизводит гоголевскую деталь, но всегда предлагает ряд дополнительных измерений. Так любовник «бесконечного роста» здесь не только указывает, в свете конца «Шинели», на того, кто приходит из посмертного бытия (то есть получается, в связи с показанной в докладе другой структурой «любовного» треугольника, что выход за пределы классического «треугольника» — это как бы и выход за пределы 3-х измерений («точка» жены — и есть четвертое, неосвоенное героями, сводящими ее к функции и вещи, измерение) — не забудем, что Достоевский — инженер, причем недавно выпущенный из учебного заведения, то есть — он мыслит математически), но указывает еще и на бесконечность количества тел, а не только на размеры одного тела: после появления второго любовника количество любовников может возрастать бесконечно (второй член (в математическом смысле) открывает арифметическую прогрессию). А вопрос мой состоял в том, что происходит, когда мы уже преобразованную Достоевским деталь, посредством указания на литературный прецедент, сводим обратно к гоголевской? Не уплощает ли это текст Достоевского? В ответ развернулась беседа о значении этой детали у самого Гоголя.

Николай Венальевич Капустин (Иваново, Ивановский государственный университет) сделал доклад на тему **«Скверный анекдот» Достоевского: игра с новеллой (притяжения и отталкивания)**, отметив предварительно в рамках общей дискуссии, что для него также исследование литературы невозможно вне категории жанра, и что бахтинская идея речевых жанров, не востребованная, по словам В.Н. Захарова, в достоевсковедении, вполне востребована в чеховедении.

Докладчик сказал: то, что Достоевский не любил слова «новелла», ни о чем не говорит, его не любили все русские писатели, но при этом работали в жанре новеллы. [Тут встает вопрос: кто определяет здесь жанр? Исследователь? На основании ***собственных***, а не автора, представлений о жанрах, очевидно? То есть — вторгаясь в авторские представления собственной, не соответствующей им теорией — *Т.К.*] «Скверный анекдот», однако, не новелла, а рассказ с новеллистической ситуацией — то есть новелла, в высшей степени трансформированная Достоевским за счет глубочайшей содержательности, появления ***двуплановости***. (Сходство с новеллой отражено и в названии «анекдот»: присущее анекдоту (историческому анекдоту)

свойственно и новелле (Гете говорил, что главный признак новеллы — «неслыханное событие»)). Второй план (трансформирующий новеллу) возникает за счет деталей, подробностей и очень сильной интертекстуальности (не только евангельской и фольклорной, которые исследовались, но и гоголевской). На втором плане рассказ — это противопоставление Ветхого и Нового завета, на чем и строится дальнейший анализ.

Из интересных попутных замечаний:

Достоевский показывает, что самоанализ свойствен самолюбивым людям.

Пралинский — это Достоевский. [Что справедливо как минимум в том смысле, что сатира Достоевского всегда направлена в первую очередь на него самого — *Т.К.*]

Достоевский гениально изображает психологию пьяного.

Н.Н. Подосокорский ответил на вопрос докладчика, усомнившегося в том, доступно ли было Достоевскому «Слово о законе и благодати», что оно было опубликовано в 1844 году церковным историком Александром Горским в издании «Прибавления к Творениям св. Отцов».

Рицуко Кидера (Япония, Киото, Университета Киото Сангё) в докладе **«“Село Степанчиково и его обитатели” как зачаток поздних романов»** выделила в «Селе Степанчикове» и «Преступлении и наказании» общую линию счастливых брачных союзов, находя наиболее адекватным проявлением любви стремление обеспечить благополучное материальное положение невесты и почти приравняв в этом смысле Ростанева и Лужина (списав обвинение последнего Раскольниковым в стремлении владычествовать над взятой из нищеты женой на его раздражение от того, что Лужин во время визита заговорил об убийстве). Также признала зачатком обращения в «Братьях Карамазовых» Маркела перед смертью смерть генерала в «Селе Степанчикове» — струсившего при приближении смерти бывшего атеиста и вольнодумца, плакавшего от нежелания умирать. Достоевский (по мнению докладчицы, всю жизнь колебавшийся между верой и атеизмом) сначала создает малую комедийную форму, которая перерастает в трагические романы с серьезной социальной и религиозной проблематикой.

Татьяна Александровна Боборыкина (Санкт-Петербург, Факультет Свободных Искусств и Наук СПбГУ) сделала доклад **«“Белые ночи” Достоевского: от малой формы к большой судьбе»**,

легший в основу блестящей обширной статьи, уже опубликованной в предыдущем номере нашего журнала (см.: [Боборыкина, 2025]).

Кямаля Айдын гызы Умудова (Азербайджан, Баку, Бакинский славянский университет) в докладе «**От Девушкина до Мышкина: к генезису характера положительно прекрасной личности у Достоевского**» рассказала о том, что герои ранних произведений: Девушкин, Шумков, Мечтатель (которых можно рассматривать как героев одного произведения) — это варианты одного характера «маленького человека», в котором пробуждается «сокровенный человек», — и предшественники Мышкина, с которыми он *генетически* связан.

Интересен для меня в докладе показался образ Шумкова («Слабое сердце») — трактованный как образ *мечтателя*, который получил все, о чем мечтали герои «Бедных людей» и «Белых ночей» — и не выдержал своего «беззаконного» счастья. С ним наиболее последовательно докладчик сопоставляет Мышкина, указывая и расхождения: на Васю давит красота мечты, на Мышкина — безобразие действительности.

Но, пожалуй, самое интересное в докладе — отмеченная докладчицей предшественница минуты Мышкина перед припадком в ранних произведениях: например, минута счастья, которой хватит на целую жизнь человеческую, у героя «Белых ночей». Минута, сказала бы я, которая всегда выделена из обычного течения жизни и может стать переходом от одного к другому — а может закапсулироваться в себе как амулет-воспоминание.

Денис Александрович Жерноклеев (США, Нэшвилл, Вандербильдский Университет) в докладе «**Похоть очей: фельетон и исповедь в поэтике Достоевского**» рассматривал важность фельетона именно для романной поэтики Достоевского. Вопрос не в том, являлся ли гениальным фельетонистом сам Достоевский, а в том, почему фельетонистом является Иван Карамазов. Почему невинный мечтатель ранних текстов, бродящий по улицам в поисках впечатлений оказывается настолько важен, что Достоевский вводит его как центральную фигуру в свой последний роман. Диалог Ивана с Алешей — это исповедь, не устоявшая перед искушением превратиться в фельетон. В «Записках из подполья» Достоевский впервые открывает тяготение исповеди к фельетону: то, что Августин назвал «похоть очей» — бегство сознания от истины посредством растворения себя в ярких гротескных образах. Следствие этого — невоз-

можность естественной исповеди. Исповедь — чудо, дар свыше: в такой исповеди сознание не проговаривает правду о себе — но впервые слышит ее от Бога. Руссо оспаривает Августина и уверен в возможности естественной исповеди. Антиавгустинизм становится оправданием и основой современной Руссо литературы, романа. Достоевский в «Записках из подполья» возвращается к Августину, отталкиваясь от Руссо, вновь утверждая, что **похоть очей делает исповедь невозможной**. Полифоничность Бахтина зарождается из фельетонной фрагментарности. Сознание у Достоевского фельетонно — но у Достоевского это повод для печали. Бахтин не видит потока, направленности фельетона у Достоевского, для него фельетон — заводь. Фельетонное сознание = эпистемологическая катастрофа. **Фельетонист взламывает и пытается переформатировать сознание собеседника посредством гротескного образа, серии образов, по видимости фрагментов, картинок, создающих однако поток (мощный вектор воздействия)** (первая встреча подпольного с Лизой). Бахтин называет троеточия в речи подпольного моментами ощущения им на себе читательского сознания. Но подпольный реагирует на это направленное на него сознание так же, как он реагирует на взгляд Лизы — фельетонно — он забрасывает это сознание гротескными, могильными изображениями себя. Могильность и гротескность у Достоевского — связанные вещи, в «Идиоте» они встречаются между собой при появлении картины Гольбейна. Цель фельетониста — ввергнуть сознание взаимодействующего с ним в состояние эпистемологической беспомощности и беззащитности.

В последующей дискуссии выяснилось, кроме прочего, что Иван, стремясь вырвать Алешу из любовного отношения с миром, противопоставить его Божьему миру, одновременно пытается вернуть его в свойственное самому Ивану похотное отношение к миру — и тем самым все же восстановить общность и единство — пусть это даже будет единство в разделенности. Похоть — это другой полюс, радикально извращенная любовь (любовь — рай, похоть — ад).

Анна Алексеевна Кудалина (Москва, НИУ ВШЭ) сделала доклад «**Особенности темпоральной структуры и контингентность события в нарративе героя (“Кроткая” Ф.М. Достоевского)**». По ее мнению, в ходе повествования герой приходит к представлению о реальности как о том, что не поддается контролю (является контингентным). С самого начала герой задается идеей *порядка* высказывания — и ожидает, благодаря порядку, в процессе высказы-

вания найти ответ на свои вопросы (к такому же порядку и контролю он стремился и в своей жизни, *рассчитывая* свое будущее — в том числе, через накопление необходимой для его реализации суммы). Но порядка в повествовании не получается, «я все путаюсь», растерянность выражается междометиями и многоточиями (как не получается и достижения запланированного будущего: сосредоточенность на будущем приводит героя к игнорированию настоящего: оно оказывается важно лишь как фундамент *запланированного* будущего). В композиции (в речениях героя, комментирующих или структурирующих его изложение) также выражается идея жажды логичности и последовательности, которой не обнаруживается. Автор заявляет в предисловии о достижении героем истины, но что это за истина — остается вопросом. В процессе высказывания от категории «планов» герой переходит к категориям «причины» и «следствия», но телеологичность мышления далее разрушается обнаружением контингетности как основы реальности, которая прежде всего определяется наличием воли у другого. Связка нехватки времени и денег в произведении: брак Кроткой является следствием нехватки и того, и другого. Ле Гофф говорит о восприятии в средние века ростовщичества, как кражи времени, принадлежащего только Богу, — потому что ростовщик заставляет платить за время, прошедшее между ссудой и ее возвращением, — и закладчик Достоевского в принципе стремится распоряжаться тем, что ему не принадлежит, — и узурпированное время наказывает героя. Вероятно, та истина, к которой приходит герой в конце — в осознании контингентности, т.е. невозможности контроля как над высказыванием о реальности, так и над реальностью. Идея контингентности противостоит идее причинности (Достоевский показывает несостоятельность последней), господствующей в XIX веке.

Я задала вопрос: почему используется слово «контингентность», а не «случайность»? Поскольку контингентность, которую докладчица сложно описывала как примерно «беспричинную возможность» (или возможность, имеющую свою причину на недоступном позитивистскому взгляду уровне), просто и глубоко определил Пушкин, сказав, что *случай есть мгновенное мощное орудие Провидения*: то есть, он именно о том и говорит, что случайность одного уровня — есть закономерность другого уровня — и это все совокупляется в слове «случай». Докладчица ответила, что на обычном уровне восприятия

случайность все же противопоставлена необходимости — и «контингентность» тут может послужить словом, объединяющим антонимы.

Я сказала о том, что очень важна в докладе замеченная «капелька времени», данная на раздумья о браке, — только стоит еще обратить внимание на то, что она дана героине не только в начале — но и в конце (и не дана закладчику, который «всего только пять минут опоздал»). (Она, кажется, особенно интересна в сопоставлении с минуточкой, о которой умоляет в «Идиоте» графиня Дюбарри, — оказывается, это может быть не просьба о непонятно зачем на краткий миг продленном времени жизни — а о той минуте, за которую можно ***решиться*** на смерть.)

В.В. Борисова отметила как недостаток доклада то, что произошло наложение сторонней теоретической модели и искусственного языка на живой художественный текст.

Ольга Анатольевна Меерсон (США, Вашингтон, Джорджтаунский университет) в докладе **«Рамочный рассказ в “Честном воре” как ключ к аксиологии совести у Достоевского»** говорила о присутствии в ранних произведениях *структурного* зародыша позднейших *аксиологических* максим и систем, развиваемых в больших романах. В «Честном воре», за счет сходства сюжета и сложного соотношения нюансов рамочного и внутреннего рассказов, именно структурно выражена идея: «преступника, грешника нельзя осуждать, когда его осуждает его собственная совесть; в таком случае должна отступить и строгость закона»[6]. Докладчица считает, что *событие* рассказа (кража бекеши неведомым вором, как полагает она — по сговору с Астафием) происходит в рамочном рассказе, а весь внутренний рассказ — лишь притча, рассказанная Астафием о восприятии (осознаваемом и неосознаваемом) этого события им самим и рамочным рассказчиком, в которой сам Астафий оказывается на месте рассказчика, а его место занимает Емеля. Астафий передает внутренние муки и ад, в котором оказывается не признающийся преступник, так, как можно передать лишь пережитое самим человеком. А его презрение и высокомерие по отношению к Емеле становится описанием чувств рамочного рассказчика к самому Астафию, в которых тот себе даже не признается, не только их не высказывает —

[6] Я бы иначе сформулировала эту идею в больших романах и публицистике Достоевского: преступник, которого обличает совесть, ***получает облегчение*** от внешнего осуждения по закону: внешнее осуждение ***разрешает*** невыносимое напряжение осуждения внутреннего.

но Астафий предлагает его совести это зеркало внутреннего рассказа. (Как скажет потом Раскольников: подлец человек, и подлец тот, кто его за это подлецом называет.) И единственная возможная мотивировка рамочного рассказа, повторяющего сюжет внутреннего рассказа — эта мысль о цепной реакции совести. «Преступление и наказание» ясно показывает, что совесть активизируется в преступнике только тогда, когда его перестают ловить — физически или на слове.

Я заметила, что сходство, структурное или идейное, рамки и рассказа — фундаментально для текстов Достоевского. Что касается, например, «Кроткой», в ней сходство идеи рамки и рассказа — в стремлении отменить смертную казнь. И если мы этого сходства не учитываем — мы растериваемся в восприятии «Кроткой», потому что она точно не о тех психологических проблемах межполовых взаимодействий, которые из нее так часто вычитывают. Но — в случае «Честного вора» все же возможно и другое объяснение рамки — рамочный рассказ здесь, возможно, затем (и поэтому жалко утратить Емелю, поняв его как чистую проекцию Астафия), чтобы показать, что ты отдаешь (и материально, и эмоционально) лишь и ровно то, что сам получишь ***потом*** (и тут перед нами почти в открытом виде оказывается не такая уж редкая парадоксальная временная структура у Достоевского), когда сам будешь нуждаться — не больше? (Как бы ты, давая без отдачи, даешь взаймы Богу, и, кстати, поэтому то, что ты однажды отдал, не позволит тебе опуститься совсем до состояния того, кому ты благодетельствовал. Потому что Бог возвращает с процентами.) И тогда это не цепная реакция больной совести — а цепная реакция взаимных благодеяний?

Т.Г. Магарил-Ильяева указала на обратную ситуацию в «Двойнике», когда Голядкин приходит в начале к Кристиану Ивановичу и рассказывает о чем-то достойном, что он совершил — но как будто про «одного своего знакомого», оказываясь неспособным присвоить себе тот свой поступок, которым мог бы гордиться, вынужденный поставить между таким поступком и собой другого, который это может делать.

Далее я сделала свой второй доклад: **«“Демон” Лермонтова в “Кроткой” Достоевского»**, посвященный присутствию в «Кроткой» ***не упомянутого*** там произведения Лермонтова, опознаваемого при этом не как ситуативная аллюзия, но как сплошная сюжетная «подкладка» текста, создающая ценностные ориентиры во всех

ключевых местах и позволяющая зачастую полностью изменить их этическую оценку и иначе увидеть онтологические свойства происходящих событий.

Эниса Успенская (Сербия, Белград, Университет художеств) сделала доклад **«“Кроткая” Ф. М. Достоевского и “Злоупотребление” И. Андрича»** статью на основе которого можно прочесть в этом номере нашего журнала [Успенская, 2025].

Людмила Ивановна Сараскина (Москва, ГИИ) сделала доклад **«“Сто лет как-то странно действуют до сих пор на человека...” Сокровенная цель одного путешествия»**, статья на основании которого уже опубликована в нашем журнале (см.: [Сараскина, 2025]). Докладчица тоже отметила резкое расширение масштаба проблематики и уровня ее осмысления при переходе от зафиксированной в реальности «картинки» к тому, что «мерещится» автору, выходящему усилием воображения за пределы сообщенного ему наблюдателем.

Докладчица, по ознакомлении с обзором, сочла нужным дополнительно акцентировать следующие вопросы:

1) как фактор «малой формы» влияет на содержание произведения (и влияет ли?)?

2) почему разработка художественного образа, созданного писателем, при этом интересного и важного для него, укладывается в малое пространство текста?

3) вообще – есть ли какая-то причинная связь между избранной писателем малой формой и тем содержанием (иногда весьма значительным), которое вынуждено втискиваться в крохотный объем?

Она подчеркнула, что в рассказе «Столетняя» важен не только поднятый писателем вопрос о значении и смысле старости, в том числе и для изображения ее в искусстве, а то, что престарелая героиня рассказа – человек богатырского духа, мудрости и решимости (не зря образ старушки разрабатывался вместе с сюжетами эпоса об Илье Муромце). Других таких старичков и старушек, которые бы столь отважно и «непостыдно» смогли распорядиться своим уходом из жизни (героиня своим походом к «внучкам» буквально организовала себе достойную кончину), у Достоевского нет. Старушка Мария Максимовна, единственная в своем роде героиня Достоевского, заслуживала бы специального биографического рассказа, и Достоевский мог бы его написать. Но не написал. Не успел? Ведь тема убывающей, исчезающей жизни и способа ухода из нее здесь

связаны теснейшим образом. Ничего подобного в других его произведениях нет. Не знаю даже, есть ли вообще у кого-нибудь такое (не об эвтаназии речь). Сверхмалая форма смогла деликатно вместить уникальное содержание.

При обсуждении доклада было предложено сделать конференцию о стариках в литературе. Я отметила тенденцию, ***противостоящую*** нынешнему настойчивому тренду на то, что жизнь (по крайней мере, для женщины) есть лишь до 30 лет и быть / выглядеть старше стыдно. Эта тенденция давно развивается в философском фэнтези: например, у Терри Пратчетта самые потрясающие героини — старухи, а у Светланы Мартынчик в «Лабиринтах Эхо» могущая принимать свой облик по выбору героиня — самый знающий и могущественный маг в этих мирах — ***выбирает*** облик бабушки. Нынешний тренд на молодость, внушающий молодежи, что лишь они — настоящие люди, лишь их мнение ценно, очень понятен: молодыми людьми гораздо легче манипулировать, делая из них «полезных дураков», готовых стоять «за идею», что работает на чьи-то доходные масштабные проекты, вовсе не отвечающие заявленным публично идеальным параметрам — и не давать им умнеть по мере взросления, отправляя их в съедающую все силы и внимание погоню за ускользающей молодостью. И об этом надо говорить громко и часто.

Геннадий Юрьевич Карпенко (Самара, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева) в докладе **«“Старые люди” Ф.М. Достоевского (сказанное и прикровенное): В.Г. Белинский и Ф.М. Достоевский в “пушкинской перспективе”»** говорил об обозначенном через скрытые евангельские цитаты христоподобии Пушкина в речах Белинского и Достоевского о нем; о том (привожу тут чуть сокращенные собственные тезисы докладчика), что во Вступлении к «Дневнику писателя» Ф.М. Достоевский дает «кодовые ключи-подсказки» к прочтению и пониманию главному участнику События «Дневника...» — читателю. Читателя, чтобы ему что-то открылось, писатель намеревается ввести «здесь и сейчас» в ситуацию «дуэли», «последнего мгновения», в ту «дантову» — онтологическую — точку ада, где возможно «переворачивание»-преображение («здесь же всё вверх дном на тысячу лет»). Упоминанием «тысячи лет» писатель указывает на «переходность» мира и нашего читательского состояния, на возможность наступления «тысячелетнего царства», и, переходя почти без повествовательного разрыва от Вступления к характерологическому очерку

«Старые люди», обозначает открытость малой жанровой формы, ее всеобъемлющий — и «апокалипсический» — контакт с прошедшей и настоящей реальностью, «ибо время близко», и в свете «тысячелетнего царства» выражает мысль о своей ответственности как «нового» человека перед ним. В «Старых людях» образ Белинского — это ***alter ego прежнего Достоевского***, биографически отсеченный («скованный») образ «старого человека» (прежнего, уже отвергнутого: «низверг его в бездну»): «Я застал его **страстным** социалистом, и он прямо начал со мной с атеизма... я **страстно** принял всё учение его». Но как Достоевский, страстно принявший его учение, не идентичен в настоящем себе прежнему, точно так же и Белинский не равен самому себе, является не тем, каким он явлен в очерке: «...разве тут я всё сказал, разве то я мог бы сказать! И совсем-то, совсем его не понимают. Я хотел бы просто привести его собственные слова — и больше ничего... Ну, и не могу». **«Собственные слова» Белинского:** «В поэзии Пушкина отразилась вся Русь, со всеми ее субстанциональными стихиями, все разнообразие, вся многосторонность ее национального духа»; «Душе Пушкина присущна была прежде всего та поэзия, которая не в книгах, а в природе, в жизни, — присущно художество, печать которого лежит на “полном славы творении”... Пушкин был призван быть живым откровением ее (поэзии — *Г.К.*) тайны на Руси». Такая соотнесенность Пушкина с «живым откровением» выводит его творчество в ряд «благих вестей», «священных книг», где запечатаны-запечатлены тайны. «Светлый взгляд» на мир и на человека: «Он ничего не отрицает, ничего не проклинает, на все смотрит с любовью и благословением»; «Для него все предметы были равно исполнены поэзии». Опыт преображения. «Мы увидели даль без границ, глубь без дна, — с трепетом отступили назад... Что так поразило нас?.. дыхание занимается в груди нашей, и на глазах дрожат слезы трепетного восторга... Пушкин, Пушкин!.. И тебя видели мы... Неужели тебя?.. Великий, неужели безвременная смерть твоя непременно нужна была для того, чтобы мы разгадали, кто был ты?..» Белинский воспринимает и оценивает Пушкина в свете новозаветного Слова. «И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины; **и мы видели славу Его**», — свидетельствует апостол Иоанн в Евангелии об увиденном Боговоплощении. «**И тебя видели мы**», — со «слезами трепетного восторга», находясь в состоянии высшего изумления, свидетельствует критик о воплощении на Руси художественного Слова. В концепции Белинского пушкинское

творчество как «художество» вбирает в себя в претворенном виде все линии развития мирового духа и культурно-исторической жизни: инволюционные и «поэтико-эволюционные» процессы природы, античные и ветхо-новозаветные ценности, любовь ко всему родному и сердечную отзывчивость ко всему человечеству. Достоевский в «Речи о Пушкине» также задействует религиозные слова, соотносимые с образом Христа, и вводит поэта в контекст событий Священной истории. Пушкин есть явление *«невиданное и неслыханное»*, *тайна*, которая еще не разгадана, *новое слово*, освещающий темную дорогу русской истории *свет*, *пророк*, предрекший будущее своего народа. Как «идеал русского человека» Пушкин стал провозвестником будущего нового мира, когда воплотится «целое» человеческой личности. В своем творческом гении Пушкин выразил «полноту Христову», к которой тяготеет русский человек, — «всемирную отзывчивость», «всепримиримость», «всечеловечность».

Георгий Сергеевич Прохоров (Коломна, Государственный социально-гуманитарный университет) начал свой доклад «**Поэтика голосов: система точек зрения в очерке “Среда” Ф.М. Достоевского**» с напоминания о том, что Бахтин считал: в публицистике Достоевского полифония очень слабо выражена, почти не проявлена, преобладает голос публициста. Еще усилено это положение Зунделовичем, разделившим Достоевского на «художника» и «мыслителя». Очерк «Среда» — публицистика, и преобладает там тип высказывания «ментатив», логическое последовательное рассуждение, строящееся так: немотивированные оправдания в русском суде присяжных невозможно объяснить гуманностью, гуманность свойственна любому христианскому народу, такие оправдания — это не составляющая национального характера, а ошибка. Однако, как показывает Волгин, публицистические высказывания Достоевского не воспринимались как таковые его современниками-читателями — потому что «ментатив» в них оказывается пронизан «фантазиями» автора: фрагментами, не ориентированными на факт, тем, что ему «мерещится», «мечтается» — словами, отделяющими фрагмент от логикоориентированного текста — и фактологическая точка зрения сменяется на субъективную. Получается «ментатив», от которого отпочковываются художественные зарисовки, не поддержанные реалиями, что неожиданно и необъяснимо для публициста. Эти художественные зарисовки раскрывают внеположные ментативу точки зрения. Вероятно, задача приведенных картинок — расширить

ментатив, сделать его «телеснее», что есть задача — все же — эстетического порядка (конкретно-чувственная форма). Но голоса могут приходить и извне: из других газет, и из ***ниоткуда***. И эти голоса не подчинены напрямую голосу публициста: оценка публициста может подчеркивать неприятие данного голоса, но она не отменяет сказанное им, более того — идеологическое отвержение может сопровождаться эстетическим принятием. И в определенные моменты эти голоса могут очевидно для читателя становиться ***фактически точнее*** голоса публициста, поправляя то, что ему «мерещится». Если эти голоса облечь в тела — получился бы рассказ (типа «социальный реализм»), в котором разные герои с разными позициями спорили бы о суде присяжных в России (порой доотелеснивание героев и добавление черт к реальной ситуации происходит прямо в очерке). То есть — в «публицистическом» очерке Достоевского мы имеем дело с писательской лабораторией: мы видим, как идеи претворяются в мотивы, обрастают плотью, создают персонажей, как становится сюжет. Это создает как специфику очерка у Достоевского, так и проблемность читательского восприятия: читатель сталкивается с постоянной дилеммой: перед ним публицистическое рассуждение или художественная миниатюра? А перед ним текст, в котором два состояния литературы находятся в предельной напряженной взаимодополнительности.

То есть Достоевский у нас один, в публицистике мы находим те же процессы, что и при создании художественных текстов. Но интересно понять, что происходит, когда его «Дневник» воспринимается читателем, собирающимся прочесть ***журналистский*** (публицистический, ориентированный на факты) ***текст***. Термин «ментатив» был взят из теории журналистики, как определяющий тип публицистического нарратива — именно для того, чтобы показать, что у Достоевского он в чистом виде не работает.

Я обратила внимание на то, что в первый день конференции мы уже говорили об обличении в тела или события мыслей в «Дневнике писателя» — и вывод был тот, что у Достоевского не обнаруживается собственно публицистических текстов, что в «Дневнике» есть «условно нехудожественные» тексты в которых поднимаются проблемы — и которые в момент разрешения поставленных проблем сменяются «совсем» художественными текстами. Но главный вопрос — о том, можем ли мы считать хоть где-то (понятно, что в романах не можем: даже по сравнению со старцем Зосимой Достоевский

говорит нечто иное и гораздо более сложное) один из голосов — за голос автора. Возможно, ***авторская*** речь в «Дневнике писателя» и состоит из системы голосов, представляющих точки зрения, ни одну из которых автор не хочет упустить, но соединить их оказывается возможно лишь по принципу дополнительности. То есть — это не полемика — но высказываемые в тексте Достоевского идеи принципиально не укладываются в один нарратив, они из разных, и это очевидно — но они все должны быть учтены, чтобы состоялась хоть какая-то истина. У Достоевского (в отличие от Белинского, и недаром перед «Средой» идет воспоминание о словах Герцена об одном из текстов Белинского: «Ты-то умный, но что ж ты с таким дураком разговаривал?») нет собеседников-дураков, которые легко опровергаются, просто его голос складывается из ***несовместимых*** в области «насущного видимо-текущего» нарративов.

Докладчик ответил, что и у него «публицист» — это не обозначение авторского голоса, а обозначение одного из голосов. Но в данном случае его больше интересовала глубинная взаимодополнительность, нерасчленимая сплетенность у Достоевского публицистического и художественного, которую совсем непонятно, с чем можно было бы сопоставить. Это очень напоминает лирический мир с его неразделимостью автора и героя.

Я заметила, что лирический мир, кажется, оказывается гораздо более прямолинеен, чем «Дневник» — уникальный журнал ***одного*** автора, где присутствуют ***все*** противостоящие друг другу нарративы с полным объемом аргументации (то есть — он оказывается даже гораздо более объемным, чем обычный, создаваемый многими авторами, журнал ***одного направления***). То есть — то что описывал Бахтин для романов, не дописывая только того, что при этом и в романах, и в «Дневнике» все равно формируется очень цельная авторская позиция, не могущая быть оформленной уровнями ниже, в прямом дискурсе.

Для рассмотрения «Дневника» важно, однако, еще учитывать, что и номер «обычного» журнала формировался в XIX веке очень целостно (и сейчас это практически не с чем сравнить), создавался единый, целостный по проблематике номер, в котором состыковывались публицистические статьи с публикуемыми художественными текстами, и одни художественные тексты были практическим комментарием к другим художественным текстам, то есть журналистское дело было на очень высоком уровне: тот журнал и та журналистика —

это СОВСЕМ не те журнал и журналистика, к которым мы привыкли в XX–XXI веке.

О.А. Меерсон предложила особое внимание в этом смысле обратить на «Современник» Пушкина, где художественные тексты и статьи друг друга оттеняют, служат примерами, собеседуют, и при этом есть явное единое видение издателя.

Анастасия Георгиевна Гачева (Москва, ИМЛИ РАН) в докладе «**Два приговора. Дело Корниловой и исповедь самоубийцы**» говорила о взгляде Достоевского на суд и пореформенный суд: что такое человеческий суд и как он соотносится с высшим, Божественным, судом; как человеческий суд, который должен быть судом милости, а не жертвы, определяет будущее прощение человека в вечности. Интересно было отмечено, что дело Корниловой в «Дневнике писателя» неизменно соседствует с темой самоубийства: сначала с исповедью логического самоубийцы — и затем с темой самоубийства в «Сне смешного человека» [впрочем, тема самоубийства — сквозная тема «Дневника писателя» с первого, предисловного, номера 1876 года — *Т.К.*]. А впервые заявляет о деле Корниловой Достоевский, отталкиваясь от дела Каировой, по поводу которого замечает: я рад, что Каирову отпустили, не рад, что оправдали, — показывая роковую проблему человеческого суда, могущего только *осудить* или *оправдать* — но не могущего назвать грех грехом, а преступление преступлением — и *помиловать* осознавшего преступление и увидевшего свой грех преступника, сознавая и собственную грешность. Из этой невозможности милости, из основания суда на принципе противостояния и победы ***одной*** из тяжущихся сторон, рождается проблема адвоката («нанятой совести») — так, желая оправдать Корнилову, адвокат почти вынужден был бы очернить пострадавшего ребенка. И это было бы, с точки зрения Достоевского, худшее преступление, потому что уничтожает ***сами критерии*** добра и зла — и мы сейчас можем совсем наглядно видеть, к чему привело это последовательное ниспровержение и смешение, вот это «кто бы из вас поступил иначе?» по отношению к самым невообразимым с точки зрения сердечного чувства делам, это уничтожение сердечного чувства. Достоевский говорил, что не столько страшен поступок, как утрата способности оценить свой поступок в соотношении с идеалом. Ключ к оправдательному приговору Корниловой — раскаяние преступницы, ее бесповоротное самоосуждение — и чудесное спасение девочки, Божье вмешательство. И после этого Достоевский начинает говорить

об аффекте, о помутнении сознания и утрате воли — и о внутреннем полном изменении Корниловой спустя время после преступления [то есть — насколько я поняла, докладчица считает возможность признания аффекта лишь *средством* изменения приговора, *причина* изменения которого — самоосуждение преступницы — *Т.К.*].

Я бы все же обратила внимание на то, что исходной точкой сомнения Достоевского в справедливости приговора было не раскаяние Корниловой — но ее личностное изменение в тюрьме в результате выхода из свойственного беременности состояния, *уничтожающего временно свободную волю в человеке*.

Николай Николаевич Подосокорский (Москва, ИМЛИ РАН) сделал доклад **«“Это был друг Наполеона”. Разговор о смерти маршала Ланна в “Зимних заметках о летних впечатлениях”»**, материал которого вошел в опубликованную, находящуюся в открытом доступе статью [Подосокорский, 2025]. Докладчик показал, как то, что читатель считает насмешкой над инвалидом-французом, выполнявшим обязанность гида в Пантеоне, оказывается насмешкой рассказчика над самим собой, поскольку, самоуверенно прерывая гида в его рассказе о смерти маршала Ланна, рассказчик каждый раз оказывается неточен или и вовсе ошибается. Достоевский здесь использует свой частый прием «непоправляемая ошибка героя» (см. подробнее: [Касаткина, 2015, с. 304–320], [Подосокорский, 2025а]), который не дает читателю незаслуженного преимущества перед героем (читатель может опознать ошибку, лишь если сам знает факт) — и одновременно показывает, какой уровень просвещения Достоевский полагал имеющимся у своих читателей.

Ольга Алексеевна Деханова (Москва) сделала доклад **«Скверный анекдот с шампанским»**, написанная на основании которого статья публикуется в этом номере нашего журнала [Деханова, Деханов, 2025].

Катерина Корбелла (Москва, ИМЛИ РАН) в докладе **«“Сон смешного человека” через призму Данте»** рассматривала еще прежде, в связи с «Преступлением и наказанием», поставленный ею вопрос о том, можно ли, и в какой мере, говорить о прямом влиянии Данте на Достоевского — и если можно, то какими путями Данте был доступен Достоевскому и как его присутствие (в основном — имплицитное, поскольку прямых упоминаний и цитат совсем мало) отражается на произведениях Достоевского. А если такого присутствия нет, то как объяснить сильное типологическое сходство их произведений

и что нам дает (если что-то дает) их сопоставление. Наблюдаемые сходства (которые заметив, невозможно развидеть, что Т.А. Касаткина предлагает как критерий истинности наблюдаемого) — это все же нечто наведенное, от чего нужно избавиться, чтобы ясно видеть тексты Достоевского, или они наоборот позволят глубже в них проникнуть? В «Сне смешного человека» присутствуют два важнейших для *фантастического рассказа* концепта, сильно отзывающиеся в сознании любого читателя «Новой жизни» Данте: это «память» и «новая жизнь». У Данте, как и у Достоевского, возможность *вспоминать* начинается с момента *возвещения истины*, который определяет *рождение новой жизни*. Эти концепты в их взаимосвязи подробно и глубоко анализировались докладчицей параллельно в «Сне смешного человека» и в «Новой жизни» и «Комедии» Данте.

Докладчица отметила, что, кроме *истины* [Замечу, что исследователи подробно показывают, что у Достоевского, когда он говорит об истине, речь идет о Христе, и однако ход мысли Достоевского в «Сне смешного человека», как всегда, сложен — ***и не тавтологичен, а экзегетичен*** — по отношению к Евангелию. Он раскрывает, *что значит*, что Христос есть истина, *какую именно* истину открывает Христос своим воплощением Человеком на земле, и она прямо выговорена смешным человеком: «Люди могут быть прекрасны и счастливы, ***не потеряв способности жить на земле***». — *Т.К.*], так вот, кроме истины, смешной человек еще открывает *ужасную правду*: «Я развратил их всех» [Что значит: именно я (каждый «я») — ***полюс*** удаленности от Христа, именно я удерживаю мир в отпадшем состоянии. — *Т.К.*].

В свете замеченного мною (в квадратных скобках) совершенно справедливой выглядит отмеченная докладчицей аллюзия на 84 псалом, говорящий о встрече *правды* и *истины* — Достоевский показывает, как эта встреча — и есть способ и момент преображения мира. И тогда не пародийной и не кощунственной (как полагали иные исследователи), а вполне оправданной и спасительной становится просьба смешного человека: «Я умолял их, чтобы они распяли меня на кресте, я учил их, как сделать крест» — потому что водружение «я» на крест и будет моментом встречи правды и истины: крест — единственно возможное место их встречи.

Теоретически важно отмеченное докладчицей: смешной человек, как и рассказчик-Данте уверены в истине возвещенного им в видении именно потому, что они не постигали умом, но ***видели*** истину.

Полагаю, исходя из этого, что переход Достоевского от «условно нехудожественных» текстов «Дневника» к художественным связан именно с переходом (и переводом читателя) от способности анализировать к способности ***видеть***, то есть он использует искусство не как «пособие для неграмотных» (как нередко называли событийные иконы и росписи соборов), а как ***пособие для незрячих***, то есть — неспособных видеть дальше «насущного видимо-текущего», и объясняет в рассказе, почему нужно именно ***видеть*** (а не знать и слышать), чтобы уже не сбиться в пути и следовании.

Т.А. Боборыкина заметила, что откровение новой жизни и движение от земли к звездам, спасение для Данте — и для героя «Сна смешного человека» — начинается со встречи с девочкой — и с зарождающейся (у Достоевского — через начальное отторжение и стремление оттолкнуть) любви к ней. Причем они *одного возраста*: у Данте — на 9-м году, у Достоевского — лет 8-ми — отметила докладчица — и это может быть как раз *прямая отсылка* к Данте. Была отмечена еще и связь девочки со звездочкой — как тоже что-то очень похожее на прямую отсылку, поскольку Беатриче ведет Данте именно к звездам (и как раз именно эта связь со звездой и возраст девочки трудно объяснимы в рассказе без обращения к Данте).

Стилианос Капатос (Греция, Афины, Афинский национальный университет имени Каподистрии) сделал доклад «**Богомильство XIX века и “Сон смешного человека”»** и, отвечая на вопрос, указал, что в фантастическом рассказе Достоевского к области богомильства, прежде всего, нужно отнести посмертное путешествие к другому миру с темным существом.

Ольга Сергеевна Крюкова (Москва, МГУ) и *Мария Борисовна Раренко* (Москва, ИНИОН РАН) сделали доклад **«“Сон смешного человека” в анимационном фильме А. Петрова: тайны и сокровища больной души»**. Докладчицы предположили, что слово «смешной» в рассказе Достоевского контекстуально заменяет слово «маленький» (смешной человек = маленький человек), что вызвало дискуссию о возможности интерпретации текста путем замены выбранного и настойчиво используемого автором слова и о значении и функциях смеха в произведениях Достоевского 1870-х годов.

*Юлия Вячеславовна Булдакова (*Киров, Вятский государственный университет) в докладе **«Трансформации образа мистического: рассказы “Мальчик у Христа на елке” и “Бобок” в любительской литературе»** говорила о литературе фанфикшн, создающейся

не только вокруг трансформирующегося «мифа» о персоне самого Достоевского и вокруг его больших романов, но и вокруг указанных в названии доклада текстов Достоевского, выделив в последней категории фанфиков то, как они работают с темой смерти (среди фанфиков есть и стихотворные). В одном из фанфиков на рассказ «Мальчик у Христа на елке» речь идет о семье мигрантов в европейском городе, умирающих на фоне празднования, украшений и салюта; мальчик, с восторгом глядящий на празднование неведомого ему праздника (автором фанфика подчеркивается не имущественное, а культурное различие), остается жив, он спасается в европейской семье, живущей в культуре Рождества. Смысл мистического у Достоевского в фанфиках теряется либо из-за сентиментальной, либо из-за авантюрной интерпретации сюжета. Фанфики «Мальчика у Христа на елке» как правило исключают двойную концовку рассказа Достоевского (елка у Христа и трупик за дровами): мальчик либо спасается в мистическом пространстве, открытом ему ангелом, либо просыпается в реальности.

Мария Николаевна Сдобина (Нижний Новгород, студентка НИУ ВШЭ-НН) сделала доклад **«Визуальная новелла “Бобок”: опыт переноса малой формы Ф.М. Достоевского в игровой формат»**. Речь, однако, шла не об игре в строгом смысле, а именно о визуальной новелле, в точности следующей сюжету произведения, с минимумом интерактивности, вышедшей 11 ноября 2021 года, к юбилею Достоевского. Посмотреть новеллу можно здесь: https://rutube.ru/video/eabc4e88d774a7624fe1fdfaf1bbae3a/

Новелла активно переводится на разные языки, служа знакомству молодых читателей разных стран с не столь известным произведением Достоевского.

Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева (Москва, ИМЛИ РАН) в докладе **«Путь Голядкина в контексте раннего творчества Ф.М. Достоевского»** напомнила о необходимости анализировать ранние тексты Достоевского в контексте всего творчества этого периода, поскольку только при таком подходе появляется возможность увидеть глубину и масштаб ряда тем и образов, в рамках одного произведения могущих остаться незамеченными или недооцененными, при том что для самого писателя они играли важнейшую роль. Достоевский первого периода в письмах к брату недаром сам постоянно сопоставляет свои произведения, указывая, что *это* в том же роде, что и *то*. «Неловкую» манеру выражаться героя и его сбивчивую

речь Достоевский использует для проявления — и появления — второго, глубинного смысла в его высказываниях. Диалог с Крестьяном Ивановичем указывает на смену героем места жительства, а эта — возможно, мало заметная в данном тексте вещь — в контексте всего раннего творчества неизменно выступает как точка радикальной смены жизненного вектора, сродная перерождению. [Я бы усилила этот тезис, сказав, что этот странный диалог: «— Да... я хочу... вы прежде, кажется, жили... — Жил, Крестьян Иванович, жил, жил и прежде. Как же не жить! — отвечал господин Голядкин, сопровождая слова свои маленьким смехом» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 343], — прямо указывает в контексте раннего творчества (и особенно «Хозяйки») на идею неоднократности жизни человека, на ***множественность*** его жизней — что делает гораздо более объяснимым явление двойника. — *Т.К.*] Голядкин настаивает, что у него есть своя дорога, которая идет отдельно от «большого света» — но в «большой свет» он все же является — незваный — на пир, который одновременно валтасаровский, но на нем подают и тельца — как блудному сыну, о встрече которого с отцом и сказано: «И начали веселиться». С этим евангельским эпизодом, а также и с философией веселости, окончательно прописанной Достоевским в «Подростке» (*веселость* равно *сообщительность*, веселый человек не может быть безбожником), докладчица связывает рекомендацию Крестьяна Ивановича «не чуждаться жизни веселой». Неспособность к веселости — вполне очевидно в «Подростке», но уже и в «Двойнике» — как раз и ведет к появлению двойника. Интересно, что когда, выйдя от Крестьяна Ивановича, герой ощущает себя «счастливейшим из смертных» — он собирается ехать в департамент и на миг забывает, что ехал на бал (счастливым не нужно на «бал света»? [я бы сказала — счастье примиряет с реальным положением и не заставляет стремиться туда, куда не звали и не пускают — *Т.К.*]) — в то время как присутствующих на бале всех описывают в высшем положении, чем их реальное (регистратор походил на статского советника и т.д.) — то есть — *за каждым стоит/просматривается их высший двойник* [NB! Это очень важное наблюдение, еще можно с полным основанием сказать — их «старший» двойник, их жизненная перспектива (переданная через *социальную* форму, но выражающая (или могущая выражать) *возрастание души в свете*) — *Т.К.*]. Голядкин проникает на бал незваным и оказывается выгнан — но и перед ним встает двойник — «*совершенно такой же, как и он сам*» [Достоевский,

1972–1990, т. 1, с. 359]. Нам предлагается две идеи двойничества: восходящая и нисходящая [я бы сказала, на основании приведенной цитаты: восходящая и стабилизирующая (хотя слово «младший» применительно к двойнику Голядкина действительно указывает на нисходящую линию), полагающая человеческий предел в уже наличном состоянии — и поэтому в дальнейшем нисходящая, так как живущий человек не стоит на месте, и если не идет вверх — идет вниз — *Т.К.*]. Восходящая концентрированно описана Анри Корбеном («Световой человек в иранском суфизме»), обращающимся к «Гимну о жемчужине», в котором «световая риза», утерянная принцем, есть его истинная природа и высший двойник. Голядкин, упустив «прямой путь» восхождения, словно опрокидывает свою вертикаль в горизонталь: в земном окоеме то, что должно было стать явлением высшего света, оказывается или представляется герою (несколько уточним сказанное докладчицей) *простым умножением идентичных сущностей, претендующих на его единственное, лишь ему принадлежащее место в мире, соревнующихся с ним, вытесняющих его* — и потому очень страшных (я давно говорю, что «Двойник» — это история неправильно пошедшей инициации — и докладчица, на мой взгляд, это прекрасно показала, найдя и указав точные детали, через которые Достоевский это выражает).

При обсуждении Н.Н. Подосокорским был поставлен вопрос о соотношении концептов «враг» и «бутылка» (Крестьян Иванович, отказываясь разговаривать о врагах господина Голядкина, настойчиво советует ему «не бывать врагом бутылки»; а единственным настоящим врагом героя станет господин Голядкин-младший, в чьем облике замечено *нечто вакхическое*). Я обратила внимание на то, что это может оказаться довольно очевидной отсылкой к *веселой* книге Рабле и его оракулу Божественной Бутылки, о котором сказано: «Под буффонной аллегорией оракула Божественной Бутылки скрывается призыв пить из светлого источника знаний, пить мудрость жизни» [Артамонов, 1966] — и это, кстати, очень свойственный именно суфизму символ, то есть тому духовному пути, который прозрачно зашифрован в имени хозяина и благодетеля «Двойника», Олсуфия Ивановича.

Анастасия Клокова (США) в докладе **«Евангельские мотивы в произведении Ф.М. Достоевского “Вечный муж”»** постаралась показать, как в рассказе вроде бы о любовном треугольнике Достоевский открывает глубину Евангелия. Были названы аллюзия на

притчу о блудном сыне (Вельчанинов), Наталья Васильевна — хлыстовская богородица, Трусоцкий — св. Иосиф Обручник (он и потом сватается к 15-летней, «для невинности»), Лиза — Дар Господень, Христос (в притче о блудном сыне Христос — закалаемый телец).

Зульфия Рафитовна Галиакбарова (Уфа, Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы) сделала доклад **«Иллюстрации к произведениям малой прозы Достоевского как обратный экфрасис».** Доклад вызвал обсуждение терминологических и теоретических проблем, прежде всего — вопроса, чем отличается «обратный экфрасис» от иллюстрации.

Татьяна Александровна Алпатова (Москва, Государственный университет просвещения) в докладе **«“Крокодил” Ф.М. Достоевского в полемике с утопией»** говорила о параллелях рассказа Достоевского «Крокодил» и литературы XVIII века. Для Достоевского внутреннее обращение к этому этапу развития литературы связано с потребностью освоения новой художественной манеры, необходимой для раскрытия запредельного жизненного опыта, пережитого им к тому моменту. Это предполагало пересмотр самих принципов литературности (в полной мере осуществившийся в «Записках из подполья»). Одним из предметов переосмысления в связи с этим процессом оказывается литература XVIII века, в связи с которой Достоевский рассматривает проблему соотношения и связи абсурдного и рационального. Рациональное у Достоевского этого периода пародируется. В связи с рассказом «Крокодил» было предложено рассмотреть общие принципы построения утопических и антиутопических произведений XVIII века, а в частности — роман Луи-Клода де Сен-Мартена «Крокодил или война между добром и злом, случившаяся в царствование Людовика XV. Эпико-магическая поэма в 102-х песнях, в которой есть продолжительные странствия без смертельных происшествий, немного любви, но без её неистовств, грандиозные битвы без капли пролитой крови, кое-какие поучения, но без академической шапочки, и которая, заключая в себе и прозу и стихи, в действительности могла бы и не быть ни прозой, ни стихами. Посмертный труд поклонника вещей сокрытых» (1798). Докладчица подчеркнула, что это не источник [в чем я не была бы так уверена — *Т.К.*]. Можно, для начала, заметить, что название рассказа Достоевского построено по аналогии с заглавиями XVIII века: «Крокодил. Необыкновенное событие, или пассаж в пассаже, справедливая повесть о том, как один господин, известных лет и известной на-

ружности, пассажным крокодилом был проглочен живьем, весь без остатка, и что из этого вышло». Некоторые элементы символико-аллегорического герметического повествования Сен-Мартена напоминают происходящее у Достоевского. Крокодил говорит (запись о говорящем / принимаемом за говорящего *именно крокодиле* была и у Достоевского в черновиках). Проглоченный крокодилом человек (а также — множество людей вместе с пространствами их пребывания) остается живым и может потом рассказать о том, что есть внутри крокодила. Внутрь Крокодила может вместиться вся вселенная, при этом он может быть сокращен до размеров обычного крокодила. В Крокодила попадают все умершие. Внутри Крокодила летают в материальной форме мысли ученых, постепенно исчезающие. Как можно выйти из Крокодила? По капилляру. У Достоевского (и это связывает его с Сен-Мартеном) возникает метафора крокодила как реторты природы: у Сен-Мартена начало процесса «переваривания» прямо описано как начало Великого делания: разделение и растворение. Обитатели Крокодила у Сен-Мартена абсолютно несчастливы, поскольку лишены свободы, ибо **должны следовать злу**. Докладчица провела здесь сравнение с «Записками из подполья»: так, подпольный употребляет свою свободу во зло — но она ему необходима [тут можно заметить, что подпольный *лишается свободы, теряет свободу, когда — и вследствие того — что поступает зло*. Собственно, поступив зло, он и попадает в подполье — *Т.К.*].

Екатерина Геннадьевна Падерина (Москва, ИМЛИ РАН) в докладе **«Почему Достоевский в “Селе Степанчикове...” не пародировал “Переписки с друзьями” Гоголя»** указала на то, что, начиная с 1852 года, в общественном пространстве наступает время абсолютной апологии «Выбранных мест...» Гоголя (Кулиш, Аксаков, Григорьев, Дружинин, Чернышевский и т.д.). И то, как Фома «пародирует» Гоголя, отражает у Достоевского вовсе не Гоголя, а всю ситуацию вокруг его книги, ее искажения в разного рода откликах и вышедших в 1840-х годах рецензиях на нее.

Елена Рафаэловна Матевосян (Москва, ИМЛИ РАН) в докладе **«“Дети солнца” в художественном мире Горького и Достоевского»** обратила внимание на метафору «дети солнца» у Достоевского («Сон смешного человека», 1877), которая у Горького становится устоявшимся выражением и названием произведения («Дети солнца», 1905; героя пьесы Павла Протасова также неоднократно называют *смешным*), и предположила, что здесь имеет место

прямое заимствование с целью радикального мировоззренческого переосмысления.

Ольга Борисовна Панова (Томск, Томский государственный университет) в своем докладе **«Достоевский — о Пушкине, Виндельбанд — о Гёте: две речи о значении национального гения в истории мировой культуры»** сопоставила две речи, прозвучавших в конце XIX века: речь о Пушкине Достоевского на открытии памятника поэту (1880, Москва) и речь Виндельбанда о философии Гете в связи с установкой памятника молодому Гете (1899, Страсбург). Оба автора поднимают вопрос о сути и значении творца / гения в истории человечества (в том числе — как воспитателя человеческого рода). Обе речи, посвященные конкретному человеку, сами становятся значительными явлениями национальной и мировой культуры, привлекая в дальнейшем ходе истории к своему обсуждению значительнейшие умы, поднимая самые обобщающие и глубинные философские вопросы. Оказывается, *малая форма* может оказать большое влияние на все осмысление мировой культуры.

Здесь я бы заметила, что ***именно*** *малая форма* может оказать ***особенное*** влияние, ***обладая высокой концентрацией высказывания и позволяя максимально целостное, не разорванное отвлечениями от чтения текста восприятие***. Были поставлены вопросы: *сходны ли высказывания Достоевского и Виндельбанда формально, по приемам ораторского искусства (по тому, что и как они делают со слушателем)?* Докладчица отметила, что способ высказывания Достоевского художественен, тогда как мысль Виндельбанда развивается в философском дикскурсе. Виндельбанд больше ставит вопрос: *почему?* — тогда как Достоевский больше говорит нам: *потому*. Н.В. Капустин поставил вопрос: не пропустил ли (может быть, намеренно) Достоевский в своей речи Гете как *протеиста*, способного входить в существо любой другой национальности — и потому вообще не является ли идея всемирной отзывчивости русского национальной мифологией? Я напомнила, отвечая, что Достоевский прекрасно понимал — и об этом неоднократно говорил — что ***все*** великие нации претендуют на объединение и даже завершение человечества. Но все они претендуют на него ***по-разному***. Что касается немцев — то Достоевский говорил, что они видят себя ***куполом*** человечества, его аккумулирующей и ***завершающей*** мыслью, считая, что нет ничего в человечестве, что могло бы выйти за пределы немецкой мысли, не могло бы быть ею охвачено и доведено

до логического конца. О других нациях здесь не будем говорить, поскольку не о них речь. Отличие русского не в том, что он *тоже* претендует на объединение человечества, а в том, ***как именно*** он на это претендует. Русские видят себя не куполом, но стволом или чашей — то есть пространством, в котором остальные могут размещаться, расти и развиваться ***безопасно, неограниченно и в соответствии со своей природой***, не подавляемой, не структурируемой извне, но непрерывно развивающейся в процессе вольного обмена между нациями *полезным* и *желанным*. То есть — русские видят себя тем, что питает и взращивает — тем, что не завершает, а ***стимулирует и поддерживает*** развитие других.

Вукашин Гаврич (Сербия, Нови Сад, аспирант Государственного института русского языка им. А.С. Пушкина (Москва)) сделал доклад **«Традиции малой прозы Достоевского в рассказах сербских писателей-реалистов»**, в котором рассказал о связи «русской идеи» с «Косовским заветом» (предполагающим непрерывный осознаваемый процесс выбора между земным и небесным царством на протяжении человеческой жизни и национальной истории), присутствующим в основе малой прозы сербских писателей XIX века. Он отметил, что феномен «Косовского завета» проходит красной нитью сквозь всю сербскую народную эпическую поэзию («Гибель сербского царства») и не перестает занимать важное место в творчестве писателей Нового времени вплоть до современной литературной ситуации (докладчик остановился на творчестве Симеона (Симо) Матавуля (1852–1908), чьи герои выбирают страдания, чтобы остаться верными своей вере).

Андрей Олегович Наседкин (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН) в докладе **«“План для рассказа (в «Зарю»)”: проблема жанрового определения»** отметил, что среди неосуществленных планов Достоевского много произведений именно малой формы. Просматривая записи и планы, можно увидеть, что становилось для Достоевского основанием для жанрового определения на самых ранних этапах работы. Интересно, что идеи Достоевского о произведениях малой формы тесно связаны с рефлексией над пушкинскими повестями и стремлением писать, как он (кратко, без объяснений, без психологических тонкостей). Можно даже предположить, что нереализованность замыслов в какой-то мере порождается невозможностью реализации желаемого «пушкинского» письма.

В.Н. Захаров при обсуждении доклада заметил по поводу проблемы жанровых определений замыслов, что Достоевский часто называет что-то «план». А «план» — это вполне жанр.

Это замечание не отменяет, однако, продемонстрированного докладчиком *калейдоскопа* жанровых определений, сопровождающих записи к замыслам, оставшимся нереализованными — хотя, надо заметить, что упоминание в связи с одним замыслом разных жанров *в письмах*, особенно — в письмах к заказчикам (где в разных письмах один потенциальный текст может называться чем угодно — от рассказа до романа), нельзя рассматривать как движение жанровой мысли автора в чистом виде: оно в этих случаях коммуникативно заряжено и отражает зачастую не полет вдохновения, а желание продать рукопись.

Сергей Тимофеевич Кругликов (Москва, духовно-культурный центр храма «Всех скорбящих Радость» на Большой Ордынке) в докладе **«“Дался вам этот фрагмент!” “Египетские ночи” как предмет и контекст “Ответа «Русскому вестнику»”»** показал удивительный композиционный и идейный параллелизм «публицистической статьи» Достоевского «Ответ “Русскому вестнику”» «Египетским ночам» Пушкина (два прозаических текста, строящихся вокруг одного и того же поэтического текста, своим существенным сюжетным элементом имеющих защиту женщины, обвиненной обществом в безнравственности из-за обращения к сюжету Клеопатры и ее любовников (г-жа Толмачева у Достоевского — некрасивая девица у Пушкина) — и важная деталь-соответствие: Божественный Искупитель Достоевского — импровизатор, который «вдруг шагнул вперед, сложил крестом руки на грудь»).

Александра Александровна Васильева (Университет Иннополис) в докладе **«Повесть Ф.М. Достоевского “Белые ночи”: анализ трёх переводов на японский язык с точки зрения эмоционального дискурс-анализа и перевода междометий»** проанализировала в указанном аспекте три из пяти существующих переводов «Белых ночей» на японский язык. Семантический аспект не затрагивался.

Людмила Борисовна Карпенко (Самара, Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева) в докладе **«Литературные наброски как разновидность текстов малой формы (на материале творчества Ф.М. Достоевского)»** поставила вопрос о *структуре содержания* набросков

(в частности — набросков к роману «Подросток»), а также о функции литературных набросков на *начальном* этапе работы над произведением. Наброски к роману были начаты 10 февраля 1874 года. В самых начальных набросках намечается замысел будущего произведения, задаются первые *образы-символы*: Гамлет-христианин и глиняные птицы («Евангелие детства»), знаменуя христоцентрическую направленность будущего произведения. Далее обозначаются темы и мотивы: дети (сведенные дети), мать, вышедшая вторично замуж и т.д. [Подход докладчицы, по сути, позволяет увидеть ход формирования двусоставного образа: сначала фиксируется *содержание* в образах-символах: глубинный слой образа; затем намечаются *темы*, в которых содержание будет реализовываться: внешний слой образа; далее в набросках, сопровождаясь дополнительными *пометами*, будут обозначаться *повороты темы* — сюжет; на одном из поворотов происходит смена героя: Достоевский понимает, что герой — мальчик, а не отец. — *Т.К.*] Докладчица отметила центральную для романа роль притчи о сеятеле, отразившуюся в разных, казалось бы, не связанных между собой деталях, в частности, истолковав фамилию Версилова через слово «вереск», а вереск как (библейск.) пустынный сорняк, то, что растет на *бесплодной* почве. В завязавшейся дискуссии о смысле фамилии с указанием на то, что корень все же довольно очевидно латинский (verso), Т.А. Боборыкина предложила еще один акцент, обратив внимание на versus в значении «против»: Долгорукий vs Версилов.

Ольга Алимовна Богданова (Москва, ИМЛИ РАН) сделала доклад **«Рассказ “Маленький герой” как малая форма “усадебного текста” Достоевского»**, на основании которого опубликована статья [Богданова, 2025].

Поскольку это первая из замысленных конференций по малым формам, подводить итоги было бы весьма преждевременно. Однако уже сейчас можно отметить продуктивность предложенного ракурса рассмотрения произведений Достоевского, отражающуюся и на понимании больших форм его творчества.

Список литературы

1. Артамонов, 1966 — *Артамонов С.* Франсуа Рабле и его роман // *Рабле*. Гаргантюа и Пантагрюэль. М.: Худож. лит., 1966. URL: https://svr-lit.ru/svr-lit/articles/artamonov-rable-5.htm (дата обращения: 13.11.2025).

2. Боборыкина, 2025 — *Боборыкина Т.А.* «Белые ночи» Достоевского: от малой формы

к большой судьбе // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 158–202. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-158-202

3. Богданова, 2025 — *Богданова О.А.* Рассказ «Маленький герой» как малая форма в «усадебном тексте» Ф.М. Достоевского // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 2. С. 220–239. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-220-239

4. Борисова, 2012 — *Борисова В.В.* Эмблематика Ф.М. Достоевского. Учебное пособие. Уфа, 2012. 220 с.

5. Деханова, Деханов, 2025 — *Деханова О.А. Деханов М.Е.* Скверный анекдот с шампанским // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 144–165. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-144-165

6. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

7. Захаров, 1985 — *Захаров В.Н.* Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. 209 с.

8. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

9. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. 528 с.

10. Касаткина, 2025 — *Касаткина Т.А.* Достоевский: теория образа и теория восприятия искусства // Авторские теории творчества / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 222–272.

11. Магарил-Ильяева, 2025 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Путь к обновлению: мотив выхода из города («Петербургская летопись» и «Белые ночи» Ф.М. Достоевского) // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 35–57. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-35-57

12. Подосокорский, 2007 — *Подосокорский Н.Н.* Наполеонизм князя Мышкина // Литературоведческий журнал. Секция языка и литературы РАН. ИНИОН РАН. 2007. № 21. С. 113–125.

13. Подосокорский, 2022 — *Подосокорский Н.Н.* Религиозный аспект наполеоновского мифа в романе «Преступление и наказание»: образ «Наполеона-пророка» и мистические секты русских раскольников-почитателей Наполеона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 89–143. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

14. Подосокорский, 2025 — *Подосокорский Н.Н.* Маршалы Наполеона в творчестве Ф.М. Достоевского // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. 2025. № 2. С. 69–107. DOI: 10.31249/lit/2025.02.05

15. Подосокорский, 2025а — *Подосокорский Н.Н.* «Истратить 100 000 при Маренго». Вторая итальянская кампания Наполеона в восприятии Ф.М. Достоевского // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2025. № 2. С. 24–38.

16. Сараскина, 2007 — *Сараскина Л.И.* Метафизика противостояния в «Братьях Карамазовых» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под. ред. Т.А. Касаткиной; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 523–564.

17. Сараскина, 2025 — *Сараскина Л.И.* «Сто лет как-то странно действуют до сих пор на человека...» Сокровенная цель одного путешествия // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 130–157. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-130-157

18. Тихомиров, 2018 — *Тихомиров Б.Н.* Евангельский пласт в архитектонике рассказа Достоевского «Скверный анекдот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 4. С. 65–77. DOI: https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-4-65-77

19. Успенская, 2025 — *Успенская Э.* «Кроткая» Ф. М. Достоевского и «Злоупотребление» Иво Андрича // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 4 (32). С. 205–231. https://doi. org/10.22455/2619-0311-2025-4-205-231

References

1. Artamonov, S. “Fransua Rable i ego roman” [“François Rabelais and His Novel”]. Rable, François. *Gargantyua i Pantagryuel’* [*Gargantua and Pantagruelle*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1996. Available at: https://svr-lit.ru/svr-lit/articles/artamonov-rable-5.htm (Accessed 13 Nov. 2025). (In Russ.)

2. Boborykina, T.A. “‘Belye nochi’ Dostoevskogo: ot maloi formy k bol’shoi sud’be” [“Dostoevsky’s *White Nights*: From Minor Form to Great Destiny”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 158–202. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-158-202

3. Bogdanova, O.A. “Rasskaz ‘Malen’kii geroi” kak malaia forma v ‘usadebnom tekste’ F.M. Dostoevskogo” [“The Story ‘A Little Hero’ as a Short Form in Dostoevsky’s ‘Estate Text’”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 2, 2025, pp. 220–239. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-220-239

4. Borisova, V.V. *Emblematika F.M. Dostoevskogo. Uchebnoe posobie* [*The Emblematics of F.M. Dostoevsky. Textbook*]. Ufa, 2012. 220 p. (In Russ.)

5. Dekhanova, O.A., and M.E. Dekhanov “Skvernyi anekdot s shampanskim” [“A Nasty Story with Champagne”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 144–166. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-144-165

6. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

7. Zakharov, V.N. *Sistema zhanrov Dostoevskogo: Tipologiia i poetika* [*The System of Dostoevsky’s Genres: Typology and Poetics*]. Leningrad, LGU Press Publ., 1985. 209 p. (In Russ.)

8. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vyshem smysle”* [*On the Creative Nature of the Word. The Ontological Nature of the Word in Dostoevsky’s Works as the Basis of “Realism in the Highest Sense”*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

9. Kasatkina, T.A. *Sviashchennoe v povsednevnom: dvusostavnyi obraz v proizvedeniiakh F.M. Dostoevskogo* [*The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in Fyodor Dostoevsky’s Works*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2015. 528 p. (In Russ.)

10. Kasatkina, T.A. “Dostoevskii: teoriia obraza i vospriiatiia iskusstva” [“Dostoevsky: The Theory of the Image and the Theory of Artistic Perception”]. Kasatkina, T.A., editor. *Avtorskie teorii tvorchestva* [*Authorial Theories of Art*]. Moscow, IWL RAS Publ., pp. 222–272. (In Russ.)

11. Magaril-Il'iaeva, T.G. "'Peterburgskaia letopis'' i 'Belye nochi' F.M. Dostoevskogo: zachem Mechtatel' vykhodit iz goroda?" ["Dostoevsky's 'Petersburg Chronicle' and *White Nights*: Why Does the Dreamer Leave the City?"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 35–57. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-35-57

12. Podosokorskii, N.N. "Napoleonizm kniazia Myshkina" ["The Napoleonism of Prince Myshkin"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 21, 2007, pp. 113–125. (In Russ.)

13. Podosokorskii, N.N. "Religioznyi aspekt napoleonovskogo mifa v romane 'Prestuplenie i nakazanie': obraz 'Napoleona-proroka' i misticheskie sekty russkikh raskol'nikov-pochitatelei Napoleona" ["The Religious Element of the Myth of Napoleon in the Novel *Crime and Punishment*: The Image of 'Napoleon-Prophet' and the Mystic Sects of Russian Schismatics, Worshippers of Napoleon"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 89–143. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-89-143

14. Podosokorskii, N.N. "Marshaly Napoleona v tvorchestve F.M. Dostoevskogo" ["Napoleon's Marshals in Dostoevsky's Works"]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki*, no. 2, 2025, pp. 69–107. (In Russ.)

15. Podosokorskii, N.N. "Istratit' 100 000 pri Marengo. Vtoraia ital'ianskaia kampaniia Napoleona v vospriiatii F.M. Dostoevskogo" ["'To Lose 100,000 near Marengo'. Napoleon's Second Italian Campaign in the Perception of F.M. Dostoevsky"]. *Palimpsest. Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2, 2025, pp. 24–38. (In Russ.)

16. Saraskina, L.I. "Metafizika protivostoianiia v 'Brat'iakh Karamazovykh'" ["The Metaphysics of Confrontation in *The Brothers Karamazov*"]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ia Karamazovy": sovremennoe sostoianie izucheniia* [*Dostoevsky's Novel* The Brothers Karamazov*: Current State of Research*]. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 523–564. (In Russ.)

17. Saraskina, L.I. "'Sto let kak-to stranno deistvuiut na cheloveka...' Sokrovennaia tsel' odnogo puteshestviia" ["'A Hundred Years Still Have a Strange Effect on a Person...' The Hidden Purpose of a Journey"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (31), 2025, pp. 130–157. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-130-157

18. Tikhomirov, B.N. "Evangel'skii plast v arkhitektonike rasskaza Dostoevskogo 'Skvernyi anekdot'" ["The Gospel Layer in the Structure of Dostoevsky's 'A Nasty Story'"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4, 2018, pp. 65–77. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2018-4-65-77

19. Uspenskaia, Enisa. "'Krotkaia' F.M. Dostoevskogo i 'Zloupotreblenie' Ivo Andricha" ['The Meek One' by Fyodor Dostoevsky and *Abuse* by Ivo Andrić"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 205–231. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-205-231

Статья поступила в редакцию: 01.09.2025
Одобрена после рецензирования: 24.11.2025
Дата публикации: 25.12.2025

The article was submitted: 01 Sept. 2025
Approved after reviewing: 24 Nov. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025