



© 2026. Татьяна Ковалевская

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия*

Фантастическое в малой послеострожной прозе Достоевского: жанровые характеристики фантастической прозы в контексте европейской литературы

© 2026. Tatyana V. Kovalevskaya

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia*

The Fantastic Element in Dostoevsky's Post-Prison Short Stories: Genre Characteristics of the Fantastic Prose and European Literature

Информация об авторе: Татьяна Вячеславовна Ковалевская, доктор философских наук, доцент, заведующий кафедрой европейских языков Института лингвистики, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125047 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-0527-2289>

Email: tkowalewska@yandex.ru

Благодарности. Автор выражает искреннюю благодарность В.В. Борисовой, Т.А. Касаткиной, А.Д. Рогатых (по алфавиту) за вопросы и замечания, высказанные при обсуждении доклада на тему статьи на VII международной онлайн-конференции «Достоевский: современное состояние изучения. Малые формы – 2», прошедшей 28 февраля – 2 марта 2026 года и организованной Институтом мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Научно-исследовательским центром «Ф.М. Достоевский и мировая культура» и Комиссией по

изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского Научного совета «История мировой культуры» РАН.

Аннотация: В статье анализируется регулярное, зачастую центральное, сюжетообразующее место фантастического элемента в малой прозе Достоевского послеострожного периода по сравнению с эпизодическим, второплановым присутствием фантастического в крупноформатных романах. Проблематика фантастического в целом рассматривается в контексте развития европейской литературы и критического осмысления фантастического элемента в зависимости от литературного направления, господствующего в определенную эпоху. Прослеживается эволюция фантастического от опционального сюжетного хода в сатирах и утопиях Нового времени («Человек на луне» Ф. Годвина, «Микромегас» Вольтера и др.) через «чудесное» готического романа ужасов (френетической готики), наследующего восприятие «чудесного» как элемента экзотической культуры (ср. действие готических романов, практически всегда разворачивающееся в чужих для автора странах) к «чудесному» европейского романтизма, где оно или формирует особый мир, противопоставленный повседневной буржуазности, или воспринимается как элемент народной культуры. В русской литературе «чудесное» воспринимается прежде всего как элемент фольклорной культуры и, следовательно, как элемент малой прозы. Но как элемент мифа и сказки оно также представляет собой макросодержание, заключенное в миниформу. Достоевский, с одной стороны, воспринимает фантастическое как сюжетообразующий элемент именно малой формы, с другой связывает его не только и не столько с фольклором, сколько с «чудесным» в религиозном смысле, что позволяет ему активно пользоваться малыми формами прежде всего как частью более обширных произведений, сохраняя при лаконичности формы крупноформатное содержание; малая форма как манифестация трансцендентного «чудесного» позволяет трактовать малоформатные произведения как «свернутые» романы.

Ключевые слова: фантастическое, чудесное, трансцендентное, утопия, сатира, сентиментализм, готический роман, романтизм, двоемирие, фольклор

Для цитирования: Ковалевская Т.В. Фантастическое в малой послеострожной прозе Достоевского: жанровые характеристики фантастической прозы в контексте европейской литературы // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 3 (35). С 159–179. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-3-159-179>

Information about the author: Tatyana V. Kovalevskaya, DSc in Philosophy, Associate Professor (VAK), Chair, European Languages Department, Institute of Linguistics, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-0527-2289>

E-mail: tkowalewska@yandex.ru

Acknowledgements: The author expresses her sincere gratitude to Valentina V. Borisova, Tatiana A. Kasatkina, and Alexey D. Rogatykh (listed alphabetically) for their questions and comments at the 7th International online conference “Dostoevsky: Current State of Research: Short Texts – 2” held on February 28 – March 2, 2026

and organized by the A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS, "Fyodor Dostoevsky and World Culture" Research Center, and Commission for Research into Dostoevsky's Legacy at the "History of the World Culture" Research Council of the RAS.

Abstract: The article analyzes the regular and often central, plot-building place Dostoevsky accords to the fantastic element in his so-called "shorter prose" (*malaya proza, malye formy*) in the post-prison period, particularly compared to the episodic presence of the fantastic in his larger novels. Generally, the problem of the fantastic is treated here in the context of the overall development of European literature and of the conceptualization of the fantastic in literary criticism depending on a specific literary movement that dominated a given era. The article traces the evolution of the fantastic from an optional plot device in satires and utopias of Modernity (Francis Godwin's *The Man in the Moone*, Voltaire's *Le Micromégas*, etc.) via "the mysterious" of the Gothic of horror that inherits the perception of the fantastic as an element of some exotic culture (Gothic romances are generally set in some country foreign to their authors) to the "fantastic" of the European Romanticism where it either forms a world of its own contrasted with the everyday world of bourgeois life, or is perceived as an element of the folk culture. In Russian literature, "the fantastic" is perceived primarily in this folklore vein and, consequently, as proper for shorter prose texts. However, as something linked to the myth and the fairy tale, the fantastic is also an example of macro-contents enclosed in a mini-form. Dostoevsky, on the one hand, treats the fantastic as a plot device specifically for shorter texts, while on the other, he links the fantastic not only and not so much with folklore, as with the "miraculous" taken in its religious sense; therefore, Dostoevsky is able to actively use shorter texts primarily as part of larger works; he retains their combination of a laconic form and a potentially extensive content; shorter texts manifest the miraculous and allow readers to treat shorter texts as "folded" novels.

Keywords: the fantastic, the miraculous, the transcendental, utopia, satire, sentimentalism, Gothic romance, Romanticism, two worlds, folklore

For citation: Kovalevskaya, T.V. "The Fantastic Element in Dostoevsky's Short Post-Prison Works: Genre Characteristics of the Fantastic Prose and European Literature." *Dostoevsky and World Culture. Philological Journal*, no. 3 (35), 2026, pp. 159–179. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-3-159-179>

Прежде чем приступить собственно к теме статьи, необходимо сделать одну оговорку. Ее тематика в соотношении с объемом такова, что неизбежно подразумевает высокий уровень абстракции и зачастую отсылочные упоминания конкретных текстов. Необходимость представить обзорную картину использования фантастического в европейской литературе также обуславливает тот факт, что собственно Достоевский появится в тексте работы уже ближе к ее завершению. Однако также представляется тем не менее, что вопрос категорий фантастического в их соотнесенности с отдельными литературами, а также конкретными литературными направлениями

и формами заслуживает того, чтобы хотя бы пунктиром проложить пути изучения и описания этого вопроса.

В воспоминаниях Н.Н. Страхова о Достоевском есть примечательная фраза: «Федор Михайлович любил эти вопросы, о сущности вещей и о пределах знания» [Страхов, 1883, с. 225]. Вопрос фантастического — это всегда в каком-то аспекте вопрос о пределах знания, насущного и потенциального, как бы мы ни определяли собственно фантастическое. В русской литературе XIX века фантастическое чаще всего воплощается в жанре русской романтической *повести*. Насколько удалось установить, не ставился вопрос о том, почему в России такое распространение получили именно *повести* и *рассказы*, но не романы, которых в западной традиции писалось великое множество, начиная с конца XVIII века и на всем протяжении века XIX. Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к истории фантастического в европейской литературе.

Исследования вопроса об определении фантастического весьма многочисленны; сложности определения этого, казалось бы, интуитивно понятного явления становятся очевидны при обнаружении явственно противоречивых определений. Например, указав, что «говоря о фантастическом, следует *отличать* его от “чудесного” и “волшебного”, которые, с нашей точки зрения, более характерны для фольклора, мифа или раннего эпического повествования» [Скуднякова, 2012, с. 65], исследовательница далее пишет: «По мере развития форм фантастического определились и основные направления развития фантастических *мотивов и образов*. Это мотив превращения (“Метаморфозы” Овидия, “Золотой осел” Апулея), восточные мотивы (“Сказки тысячи и одной ночи”), фантастико-символические аллегории (“Божественная комедия”) и т.д.» [Скуднякова, 2012, с. 65]. Но Овидий — это, по сути дела, компендиум мифов, которые, казалось бы, нужно *отличать* от фантастического!

Большой популярностью пользуется определение Жан-Поля. Приведем его по той же работе:

Автор ряда трудов по эстетике Жан-Поль (Рихтер) *выделяет три способа введения фантастического в поэтику* произведения и, соответственно, три модели взаимодействия реального и фантастического, которое он называет «лунным светом чудесного» <...> «Первый, материальный способ состоит в том, чтобы превратить этот лунный свет в обыденный дневной по прошествии нескольких

томов, то есть расколдовать чудо...». Второй заключается в том, что поэты «не объясняют своих чудес, а только выдумывают их, что, конечно, просто, а потому само по себе и неправильно; ибо поэт не может доверять всему, что легко и не требует вдохновения, он должен отказываться от всего такого — это легкость прозы» <...>. Третий способ: «...Поэт и не разрушает чуда <...> и не оставляет его противоестественно в пределах физического мира... Пусть чудо не летает как птица дня, но пусть не летает и как птица ночи, — оно летает как вечерняя бабочка» [Скуднякова, 2012, с. 66].

Строго говоря, это описание фантастического ничего нам о нем не сообщает — и снова противоречит требованию отличать фантастическое от чудесного.

В своем обзоре критической рецепции фантастического в XIX веке О.В. Захарова отмечает другую проблему восприятия и изучения фантастического, возникающую на стыке русской и иностранных культур. Русское слово «фантастическое» включает в себя сразу две сферы, волшебное (по сути дела то, что в XX–XXI веке стали называть отдельным словом «фэнтези», хотя Захарова это слово не упоминает) и научно-фантастическое. Уже в этом охвате русская концептуализация «фантастического» начинает отличаться от англо- и франкоязычной. Как указывает Захарова, целый ряд исследователей отмечал, например, что концепция фантастического у Ц. Тодорова исключает научную фантастику [Захарова, 2016, с. 108–109]. Но это вполне естественно, потому что для носителей английского и французского языков научная фантастика может исключаться из сферы фантастического на чисто языковом уровне: она называется *science fiction*, т.е. вымысел о науке; не будем забывать, что вся литература, в частности, может именоваться *fiction* как противопоставленная *non-fiction*. Поэтому для англо- и франкоязычных исследователей научная фантастика по умолчанию в категорию фантастического не входит, а фантастическое, соответственно, остается миром чудесного, совершающегося вопреки законам физической реальности или же выходящего за рамки повседневного опыта человека; в русской же языковой реальности «фантастическое» оказывается более широким понятием, включающим в себя как невозможное, так и пока не существующее, но полагемое возможным. «Чудесное» же часто рассматривается как связанное с мифом и сказкой.

В данной статье под фантастическим будет прежде всего подразумеваться то, что в различных формах противоречит нашему повседневному опыту познания, повседневному представлению о законах, которым подчиняется мир (люди не летают; мертвые не оживают; железо не плавает), при этом нарушение этих законов может обозначать как причастность другому, потустороннему, чудесному миру (мертвые оживают), так и существование некоторых, пока не открытых, но вполне земных законов (железный корабль плывет; железный самолет летит). В некоторых случаях нарушение законов может иметь двойную причину: люди могут летать на аппарате тяжелее воздуха (научная фантастика), а могут летать благодаря собственным способностям, волшебному порошку и так далее (сказка, миф, фэнтези). Поэтому здесь мы не будем рассматривать употребление слова «фантастический» в значении «неожиданный, непривычный», если это фантастическое не нарушает повседневных, привычных нам законов мироздания.

Реакция на фантастическое в различные эпохи и у разных авторов также была различной. Захарова описывает например, критическую реакцию В. Скотта на фантастическое у Гофмана [Захарова, 2016, с. 102], уничижительные отзывы Белинского о «Двойнике» Достоевского (совпадающие с мнением Скотта о том, что фантастическому, по крайней мере некоторым его формам, место в лечебнице для умалишенных [Захарова, 2016, с. 102]) и «Упыре» А.К. Толстого [Захарова, 2016, с. 110]. Различия между положительной оценкой повестей Гоголя и отрицательной оценкой Достоевского и Толстого видятся здесь в эволюции взглядов Белинского. Далее, однако, мы попытаемся показать, что для такой разницы в оценках были и другие причины.

Вышеописанное фантастическое обычно служит в тексте конституирующим элементом, его наличие указывает на определенные представления о мироустройстве. Однако есть и другая категория фантастического, «фантастическое» как прием. Именно в таком качестве фантастическое часто выступает в литературе XVII–XVIII веков в различных утопиях или в сатирических произведениях. Так, в книге Фрэнсиса Годвина «Человек на луне» рассказчик Доминго Гонсалес поднимается на луну, используя особый вид лебедей. С помощью различных механизмов, от склянок с росой до пороха, пытается попасть на Луну рассказчик «Иного света, или Государств Луны» Сирано де Бержерака. Здесь фантастический элемент явля-

ется лишь способом достижения места действия, расположенного за границами не просто известного, но и в принципе достижимого мира.

Фантастическое в утопиях находится на тонкой грани между чудесным и научно-фантастическим и, несмотря на то, что напоминает скорее чудесное, позиционируется скорее как научно-фантастическое. При этом в структуре текста оно играет сугубо подчиненную роль, без него легко можно обойтись, заменив иной мир, например, луну, некоей далекой страной — именно так происходит у Дени Вераса в «Истории государства севарамбов», в «Утопии» Томаса Мора, в «Новой Атлантиде» Фрэнсиса Бэкона. Фантастическое легко удалимо из текста. В «Микромегасе» Вольтера, послужившем одним из источников вдохновения для «Сна смешного человека» (см., например: [Золотько, 2022]), роль пришельцев с Сириуса, оценивающих современный Вольтеру мир со стороны, вполне может сыграть человек, не знакомый с европейской культурой, например, индеец, как это происходит в другой повести самого же Вольтера, «Простодушный».

Вопрос о необходимости фантастического в произведениях сатирического жанра становится более сложным, если мы обратимся, например, к заключительной части «Путешествий Гулливера», где Гулливер оказывается в стране разумных лошадей, гуингнмов, в рабстве у которых находятся зверообразные люди еху. Фантастический элемент становится необходимым, когда речь заходит о человеческой природе и о ее сущности, не зависящей от социума. Если для критики человека как социального животного, по сути дела, не суть важно, сравнивать его с индейцем или пришельцем с Сириуса, то для критики человека как человека Свифт не может обойтись без сказочно-фантастического элемента, противопоставляя человеку разумное говорящее животное.

При этом жанровая принадлежность таких фантастических текстов определяется не столько их построением, сколько их длиной; еще Шкловский указывал, что романы вроде «Дон Кихота» по сути дела бесконечны, их можно окончить, только скомкав или выбрав некую удобную точку окончания [Шкловский, 1921, с. 3].

Описанное нами положение дел характерно прежде всего для XVII — первой половины XVIII веков. Середина XVIII века становится временем становления реалистического романа в Англии, чуждого любой фантастике, что вполне в духе эпохи Просвещения

с ее культом разума и рациональности; даже английский и французский сентиментализм и английский готический роман в основе своей базируются на разуме и рациональности, которым должны подчиняться самые пылкие чувства.

Но уже в середине XVIII века появляется готический роман, и фантастическое приобретает форму «чудесного». Горацио Уолпол, Уильям Бекфорд, Мэтью Грегори Льюис создают т.н. готический роман ужасов, или френетическую готику, где действие движется происками дьявола, родовыми проклятиями и т.д.

Возможно, что именно от фантастического как приметы утопической или сатирической литературы готический роман наследует оторванность «чудесного» от привычной реальности жизни. Во всей английской готической литературе ужасов действие отчасти происходит в Англии только в «Старом английском бароне» К. Рив и в «Вампире» Дж. Полидори. В, возможно, единственном образчике французского готического романа XVIII века, «Влюбленном дьяволе» Ж. Казота, действие также происходит не во Франции. Однако теперь, после достижений романистов XVIII века, прежде всего Филдинга с его «Томом Джонсом», создавшим традиционный для нас романский сюжет как обусловленный поступками героев механизм, готической роман становится в большей степени романом как привычным нам жанром; теперь это сложное повествование, где сюжет движется жизнями героев, а не простым нанизыванием элементов друг на друга, и чудесное — это механизм, отвечающий за работу сюжета. Чудесное невозможно изъять из сюжета и чем-то заменить.

Новые аспекты привносит в осмысление «чудесного» романтизм, считающийся панъевропейским течением. Романтики продолжают активно пользоваться фантастическим как чудесным, оно по-прежнему оторвано от повседневной реальности, но теперь эта оторванность проявляет себя не просто как экзотика; теперь это само по себе свойство чудесного. У романтиков, особенно немецких, возникает мотив двоимирия: они изображают фантастическое в аспекте *противостояния* повседневному (категоризацию двоимирия, см., например, в: [Берберова, Кучукова, Манкиева, 2023]). Фантастическое превращается в борьбу с «филистерством», с мещанством как культурным явлением, с тем, что можно было бы назвать «буржуазным сознанием» (которое выступило на литературную сцену, возможно, впервые в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо). Таково, например, фантастическое/чудесное у Э.Т.А. Гофмана и Новалиса. Романтическое

двоемирие также порождало немало противоречивых трактовок. Так, М.Г. Абрамс, рассматривая европейский романтизм в отрыве от байронизма, видит основной романтический миф в примирении с миром, в разрешении двоемирия:

Поэт или философ, будучи в авангарде человеческого сознания, обладает видением неизбежной кульминации человеческой истории, которая станет эквивалентом возвращенного рая или золотого века. Движение к этой цели — окольный путь, оканчивающийся достижением самопознания, мудрости и мощи (или власти, power). Этот поучительный процесс — отпадение от первичного единства и впадение в разлад с собой, в самопротиворечие, в конфликт с самим собой, но падение это есть необходимый первый шаг на пути к высшему единству, которое станет оправданием страданий, перенесенных по дороге. Динамика процесса — тяготение к заращению разрывов, снятию самих противоположностей или «противоречий». Начало и конец пути — в родовом доме человека, часто связанном с женщиной, с которой человек, отправившись в путь, был разлучен¹ [Abrams, 1971, p. 255–256].

А.Е. Махов, рассматривая европейский романтизм как единый с байронизмом, наоборот, видит в двоемирии мрачный финал романтических устремлений:

В позднем романтизме, с его конфликтом идеала и действительности (романтическое «двоемирие»), герой безвозвратно отчужден от мира, общества и государства <...>. Раздвоение претерпевает и сам романтический человек <...>; он либо осознает непримиримое противоречие в самом себе, либо сталкивается со своим демоническим двойником («Эликсиры дьявола», 1815–16, Гофмана; <...>). Раздвоенность реальности на метафизическом уровне понимается как непримиримая и безысходная борьба добра и зла, Божественного и демонического <...>. Мертвый механицизм, от которого романтизм, казалось бы, избавился благодаря своей метафоре мира как живого организма, вновь возвращается, персонифицированный в образе автомата, куклы <...>, голема (новелла Л. Арнима «Изабелла Египет-

¹ Здесь и далее перевод иностранных источников мой, если не указано иное. — Т.К.

ская», 1812). <...> Спасение видится в бегстве (романтический «эскапизм» <...>) в иные формы жизни, в роли которых могут выступать природа, экзотические и «естественные» культуры, воображаемый мир детства и утопии, а также в измененные состояния сознания: теперь не ирония, но безумие провозглашается естественной реакцией на антиномии жизни; безумие расширяет умственный кругозор [Махов, 2001, стлб. 900–901].

Представляется, что ни представление Абрамса о романтическом примирении, ни представления Махова о романтическом разочаровании не описывают адекватно исход таких повестей, как «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер», «Золотой горшок» и «Щелкунчик», где два мира, фантастический и повседневный, существуют каждый сам по себе, для разных людей; также представляется, что именно существование такого двоемирия могло подвигнуть Достоевского упрекнуть Эдгара По в отсутствии идеала, который есть у Гофмана; при этом идеал этот может и не быть идеалом для всех: Гофман «олицетворяет силы природы в образах: вводит в свои рассказы волшебниц, духов и даже иногда ищет свой идеал вне земного, в каком-то необыкновенном мире, принимая этот мир за высший, как будто сам верит в неперменное существование этого таинственного волшебного мира... <...> У Гофмана есть идеал, правда иногда не точно поставленный; но в этом идеале есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку. Это всего виднее в его нефантастических повестях, каковы, например, “Мейстер Мартин” или изящнейшая, прелестнейшая повесть “Сальватор Роза”» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 88–89]. Заметим, что лучше всего идеал виден в нефантастических повестях, т.е. там, где двоемирие отсутствует, но совершенно очевидно, что и фантастическим повестям Гофмана Достоевский в идеале не отказывает, хотя и не соглашается целиком с подобным двоемирным идеалом и делением людей на тех, кому он доступен, и тех, кто не может его постичь или к нему прикоснуться.

Но «фантастическое» в романтизме получает еще один аспект: оно теперь связывается с народным; появляется интерес к национальному прошлому, к фольклору [Гурченко, 2019]. Одним из первых идеологов обращения к национальному прошлому и народному творчеству становится И.Г. Гердер; о духе народа в истории рассуждает Г.Ф. Гегель [Перов, Сергеев, 1993]. Гердер собирает

и печатает песни разных народов, народные сказки собирают и публикуют братья Grimm. Фантастическое и чудесное есть неотъемлемый элемент народности.

«Чудесные» повести появляются и в России. Вплоть до XXI века их называли «романтическими», и только сейчас их стали называть готическими. Может показаться, что это логичное и даже верное решение, поскольку генетически, конечно, они происходят из френетической готики, но все же представляется, что такая смена обозначений в корне неверна. Русскую романтическую повесть от европейского готического романа отличают два качества — это именно повесть, не роман; и она не готическая не только потому, что в России готики не было, но и потому, что действие таких повестей чаще всего происходит в России, т.е. в стране создателей этих повестей, что для готического романа нехарактерно; там действие, как уже говорилось, практически всегда происходит в некоей экзотической стране. Также в отличие от готического романа русская романтическая повесть часто прямо связана с русским фольклором или же открыто позиционирует себя как «сказка». Таким образом, корни ее все же не только во френетической готике и романтическом двоемирии, в сатире или утопии, но и в значительной мере в народной сказке. Это тип «чудесного», радикально отличный от европейской готики.

Как указывалось выше, представляется, что не только эволюция взглядов заставила Белинского положительно отзываться о «малороссийских» фантастических повестях Гоголя, но при этом гораздо критичнее отнестись к его же петербургским фантастическим повестям, а Достоевского и А.К. Толстого вообще предать литературной анафеме. Именно «народность», фольклорность делает романтические повести критически приемлемыми, тогда как у позднего Гоголя, у Достоевского и А.К. Толстого фантастика уже чисто литературная, представляющаяся несвоевременной и как бы отжившей свое. Вот как пишет Белинский о «Вечерах на хуторе близ Диканьки»:

были поэтические очерки Малороссии, очерки, полные и жизни и очарования. **Все, что может иметь природа прекрасного, сельская жизнь простолюдинов обольстительного, все, что народ может иметь оригинального, типического, все это радужными цветами блестит в этих первых поэтических грезах г. Гоголя.** Это была поэзия юная, свежая, благоуханная, роскошная, упоитель-

ная, как поцелуй любви... Читайте вы его «Майскую ночь», читайте ее в зимний вечер у пылающего камелька, и вы забудете о зиме с ее морозами и метелями; вам будет чудиться эта светлая, прозрачная ночь благословенного юга, полная чудес и тайн; вам будет чудиться эта юная, бледная красавица, жертва ненависти злой мачехи, это оставленное жилище с одним растворенным окном, это пустынное озеро, на тихих водах которого играют лучи месяца, на зеленых берегах которого пляшут вереницы бесплотных красавиц... [Белинский, 1948, с. 141].

Однако фольклорным и литературно-романтическим измерениями фантастическое как чудесное не ограничивается. У него есть еще один аспект — а именно, связь чудесного с некими могущественными потусторонними силами, прежде всего с божественными. Об этом аспекте чуда писал блж. Августин в «О граде Божием»: «совершаемое, по-видимому, чудесно (*mirifice* — удивительно, необыкновенно) и говорит об участии некоей силы как бы свыше» [Аврелий Августин, 2023, с. 447–448]. Разумеется, потусторонние силы не всегда оказываются божественными. Френетический готический роман как раз подразумевал общение прежде всего с инфернальными силами, потому что роману нужен антагонист, и без вмешательства адских сил конфликт не построишь. При этом предшествующие романы XVIII века, в частности, романы Филдинга, подготовили почву для такого поджанра, как готический *роман*, и в Европе готические романы продолжали писать на протяжении всего XIX века (и пишут, заметим, до сих пор). В XIX веке готическую прозу писал О. де Бальзак, однако постепенно готика в его творчестве уступает место чистой эзотерике, и от сатирического рассказа «Эликсир долголетия» (1830) и романов «Столетний старец» (1822) и «Шагреневая кожа» (1831) Бальзак переходит к новелле «Прощенный Мельмот» (1835) и к «Серафите» (1834), мистическому роману об андрогине, написанному в духе Сведенборга (о роли эзотерики в творчестве Бальзака см.: [Таганов, 2019]). Печать романов на манер «Серафиты» вряд ли была возможна в России с ее жесткой церковной цензурой, которая своей суровостью, всеохватностью и непредсказуемостью много превосходила, по словам исследователей, цензуру светскую [Карпук, 2015, с. 214]. А вот определение «чудесного» как мифа или сказки (в том числе мифа или сказки, создающих некую вселенную, отличную от повседневности, как в «Золотом горшке», «Крошке Ца-

хесе», «Щелкунчике») позволяет закрыть глаза на связь чудесного с трансцендентным и в целом делает «чудесное» более приемлемым как, так сказать, «суеверие эпохи детства человечества», как нечто сказочно-народное, что позволяет использовать чудесное, не выстраивая связи с «некоей силой как бы свыше» — или с некоей силой как бы снизу, добавим мы, перефразируя блж. Августина.

Миф и сказка, в свою очередь, сопряжены с определенными формальными традициями. Это всегда краткое повествование. Взятые вместе, они могут составлять большие объемы, но одна история из мира мифов, одна сказка всегда кратки. Это изначально устные тексты, к тому же тексты прозаические, они должны быть короткими. Но это не значит, что они малоформатны по своему наполнению, наоборот. Это макроистория, свернутая в миниформат. Сказка и миф — это огромный роман в свернутом виде, причем такой роман, который повествует о существенных основаниях бытия человека. Таким образом, потенциально малая фантастическая проза может выступать в качестве макроповествовательной. Поэтому фантастическое в русской традиции тяготеет именно к рассказу и повести. И именно в таком качестве и в таком формате «фантастическое» оказывается идеальным для Достоевского, у которого оно может быть разных видов.

Фантастическое в творчестве Достоевского подробно описано в ряде работ В.Н. Захарова (см.: [Захаров, 1974], [Захаров, 1986], [Захаров, 2008]) и в работах Т.А. Касаткиной ([Касаткина, 2023, с. 167–177], [Касаткина, 2025, с. 421–428]). Т.А. Касаткина дает следующее определение роли фантастического в творчестве Достоевского: «выводить читателя к истинному бытию из глубокого сна повседневности» [Касаткина, 2023, с. 177], и ключевой в понимании этой роли фантастического становится цитата из «Дневника писателя» за октябрь 1875 года: «нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это все еще для человека фантастическое» [Достоевский, 1972–1990, т. 23, с. 145], также [Касаткина, 2023, с. 169]. Но это определение тем более заставляет задаться вопросом, почему фантастическое проявляется наиболее ярко именно в малых формах, а в романах если и возникает, то эпизодически и практически всегда допуская рациональные объяснения.

На основании работ исследователей и наших собственных заключений в творчестве Достоевского можно выделить следующие виды фантастического:

1) Оно может быть по своей форме типичным утопическим ходом, позволяющим попасть в некое место действия, потребное для описания несуществующего мира; таковы «Сон смешного человека»; но при этом у Достоевского это фантастическое по своему качеству отлично от того, которое существовало в утопической европейской литературе Нового времени и ближе к фантастическому в сатирической литературе. У Вольтера, Годвина, де Бержерака и т.д., как уже указывалось, фантастическое не было обязательным, неземной мир можно было легко заменить на любую отдаленную, неизвестную, фантастическую страну (ср. Мор, Верас). У Достоевского же иномирность — обязательное условие текста, потому что нигде в нашем мире не может существовать мир до грехопадения; фантастическое в «Сне» формально напоминает приемы утопии, но качественно от него отличается; иной мир Достоевского — это мир, совершенно невозможный на нашей земле. Неотъемлемость фантастического элемента у Достоевского указывает на те аспекты человеческого бытия, которые прежде всего исследуются с помощью фантастики. Это не социум и его влияние на человека, не цивилизация как развращающая сила, но сущностные характеристики человеческой природы. Поэтому только фантастический элемент позволяет создать сатиру также и в «Бобке», ибо, как и у Свифта, предмет Достоевского — самая суть человечности.

2) Фантастическое как собственно литературное; таково фантастическое в «Кроткой» (об этом см., в частности, [Андрианова, 2018, с. 159–160]). Этот тип фантастического можно приравнять к условности литературы в целом (см.: [Захаров, 1986, с. 47–48]). В таком случае может быть не совсем понятным, зачем Достоевский напоминает нам о фантастичности литературы как таковой, ведь она практически вся — fiction, вымысел. Но представляется, что смысл такого максимального обнажения приема в том, что оно парадоксальным образом служит как бы аннулированию самого приема: предполагая условность *записи*, нас заставляют поверить, что в основе монолога лежит подлинная реальность.

3) Фантастическое как «чудесное» — и оно связано прежде всего с потусторонними силами как свыше, так и снизу. Именно фантастическое как чудесное, связанное со сказочным и мифическим

и одновременно «с некоей силой как бы свыше», позволяет создавать минитексты о макропроблематике, если можно так сказать, минитексты о судьбе человечества и судьбе человеческой души, которые могут по форме легко включаться в более крупноформатные тексты («Дневник писателя»), а по содержанию — разворачиваться в меру совпадения горизонта ожиданий читателя и горизонта ожиданий писателя.

В таком формате фантастическое становится типологической чертой малых форм Достоевского и оказывается связанным с жанровой природой «Дневника писателя» как метатекста, частью которого являются малые формы. Сказочно-мифологическая природа фантастического в русской традиции позволяет рассматривать малые формы как мифологемы, т.е. малоформатные повествования об основах бытия человека. Слово «миф» мы рассматриваем не только в его классическом понимании, как словесное обрамление ритуала [Андреева, 2017], не в его связи как такового с литературой [Мелетинский, 2000] [Мелетинский, 2001], но в принципе как компактное повествование о неких первопринципах бытия человека. В этой связи отпадают вопросы о соотношении апсихологического мифа и традиционно называемого психологическим романом XIX века, поскольку миф как краткое описание базовых принципов человеческого существования никак не противоречит психологизму. Кроме того, нельзя не вспомнить высказывание самого Достоевского из черновых материалов к «Дневнику писателя»: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 65]. То есть психологическое есть производное от мифологического, понимаемого как повествование об основаниях бытия, а миф как малая форма позволяет представить это повествование в компактном виде, потенциально разворачивающемся в макроисторию.

Поскольку послеострожные произведения малых форм у Достоевского составляют части «Дневника писателя», уместно будет вспомнить работу Г.С. Морсона «Границы жанра: “Дневник писателя” и традиции литературной утопии», что возвращает нас к фантастическому как возможному элементу жанра утопии, с которого мы начали данную статью. Морсон определяет жанр «Дневника» как метаутопию, как «диалог сознания (mind) с самим

собой», «приключение души в утопических вопросах»² [Morson, 1981, p. 177]. Таким образом, в некотором роде фантастичность оказывается конституирующим элементом «Дневника писателя» в целом, дающим возможность нового взгляда на привычный мир, а малая форма с фантастическим содержанием оказывается здесь идеально подходящим художественным жанром — и по формальным, и по содержательным параметрам. Во-первых, если мы принимаем классификацию «Дневника писателя» как утопии, фантастическое эксплицирует элемент остранения, присущий утопическому жанру и реализуемый либо через фантастическое, либо через взгляд постороннего. Во-вторых, фантастическое позволяет включать в текст «Дневника писателя» малоформатные повествования, представляющие собой мифологические высказывания о человеке и основаниях его бытия, которые в этой связи имеют потенциал развертывания в макровысказывание. Фантастическое проверяет границы познания человека, выводя его из мира повседневности в иные миры, сопричастность которым для Достоевского имеет ключевое значение.

Писавший о романтическом двоемирии в связи с фантастическим Ю.В. Манн был склонен трактовать его очень широко, видя в нем либо собственно разновидность литературной типологизации, либо почти что символистское восприятие людей мира как отражения мира подлинных сущностей. Он писал: «За конкретным угадывается общее; перспектива ведет неограниченно далеко. Вообще романтическое двоемирие — вовсе не только там, где фантастика. Романтическое изображение “двоемирно” и вне фантастического плана благодаря расширению мотивировки, когда образ неминуемо двойится на конкретно-ощутимый и обобщенно-субстанциональный» [Манн, 1995, с. 110]. В каком-то отношении роль фантастического у Достоевского близка именно к такому пониманию, если конкретизировать фантастическое как некий модус доступа к трансцендентной

² Первое определение представляет собой популярную в англоязычном мире фразу, истоки которой возводятся к Платону; к сожалению, как это часто бывает с популярными цитатами, установить их источник зачастую оказывается затруднительным; наиболее близкую цитату удалось найти в статье М.К. Мамардашвили: «Мышление есть разговор души с самой собой о былых встречах с Богом» [Мамардашвили, 1991, с. 4]. Английский вариант определения поэзии как «разговора сознания с самим собой» пришел из предисловия викторианского критика и поэта М. Арнольда к собранию своих стихотворений [Arnold, 1853, p. vi]. Вторая цитата взята из «Современной утопии» Г. Уэллса [Wells, 1905, p. 2].

реальности, как утопический способ познания миров иных — прежде всего мира «как бы свыше» и остальных миров (человеческого и inferнального) как сотворенных этой высшей силой, в разной степени отпавшей от них и теперь выстраивающих с этим миром новые отношения (о широком спектре и разных трактовках таких отношений см.: [Касаткина, 2007, с. 5–7], [Капилупи, 2007]), но в жанровом отношении эта макрозадача решается в виде миниформы, к чему Достоевского привели, как представляется, общие тенденции развития воплощения фантастического в русской литературе, где сферу фантастического стремились ограничивать малоформатными мифами и сказками.

Список литературы

1. Аврелий Августин, 2023 — *Аврелий Августин*. О граде Божием. М.: АСТ, 2023. 1248 с.
2. Андреева, 2017 — *Андреева Н.С.* Миф как «словесный слепок» ритуала // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2017. № 1. С. 117–122.
3. Андрианова, 2018 — *Андрианова И.С.* Образ стенографа в «фантастическом рассказе» «Кроткая» Ф.М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2018. Т. 16. № 1. С. 155–172.
4. Белинский, 1948 — *Белинский В.Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя // *Белинский В.Г.* Собр. соч.: в 3 т. 1948. Т. 1. С. 100–147.
5. Берберова, Кучукова, Манкиева, 2023 — *Берберова Л.Б., Кучукова З.А., Манкиева Э.Х.* Романтизм: типология моделей художественного двоемирия (на материале зарубежной литературы XIX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2023. Т. 16. Вып. 3. С. 725–730.
6. Гурченко, 2019 — *Гурченко А.И.* Идея народности искусства в эпоху романтизма // Европа в Средние века и Новое время: общество, власть, культура. Ижевск: Ижевский ин-т комп. техн., 2019. С. 221–226.
7. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
8. Захаров, 1974 — *Захаров В.Н.* Концепция фантастического в эстетике Ф.М. Достоевского // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск: ПГУ им. О.В. Куусинена, 1974. С. 98–125.
9. Захаров, 1986 — *Захаров В.Н.* Условность и фантастика (взаимоотношение категорий) // Жанр и композиция литературного произведения. Петрозаводск: Петрозаводский ун-т, 1986. С. 47–54.
10. Захаров, 2008 — *Захаров В.Н.* Фантастические страницы Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2008. № 8. С. 385–397.
11. Захарова, 2016 — *Захарова О.В.* Из истории изучения фантастики в русской критике и литературоведении 1820–1970-х годов // Проблемы исторической поэтики. 2016. Вып. 16. С. 100–117.

12. Золотко, 2022 — *Золотко О.В.* О «повторениях во вселенной» в рассказе Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека» // Достоевский и литературный процесс XIX века. Поэтика прозы Достоевского / ред.-сост. А.Б. Криницын. М.: МАКС Пресс, 2022. С. 27–38.
13. Капилупи, 2007 — *Капилупи С.М.* Вопрос о грехопадении и всеобщем спасении в романе «Братья Карамазовы» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наука, 2007. С. 187–225.
14. Карпук, 2015 — *Карпук Д.А.* Духовная цензура в России во второй половине XIX в. (по материалам фонда Санкт-Петербургского духовного цензурного комитета) // Христианское чтение. 2015. № 2. С. 210–250.
15. Касаткина, 2007 — *Касаткина Т.А.* Предисловие // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: Наука, 2007, с. 3–9.
16. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.
17. Касаткина, 2025 — *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>
18. Мамардашвили, 1991 — *Мамардашвили М.К.* О философии // Вопросы философии. 1991. № 5. С. 3–10.
19. Махов, 2001 — *Махов А.Е.* Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл.ред и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стлб. 893–902.
20. Манн, 1995 — *Манн Ю.* Динамика русского романтизма. М.: Аспект-пресс, 1995. 384 с.
21. Мелетинский, 2001 — *Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе. М.: Изд-во РГГУ, 2001. 168 с.
22. Мелетинский, 2000 — *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Восточная литература, 2000. 407 с.
23. Перов, Сергеев, 1993 — *Перов Ю.В., Сергеев К.А.* «Философия истории» Гегеля: от субстанции к историчности // Гегель Г.Ф.В. Лекции о философии истории. СПб.: Наука, 1993. С. 5–53.
24. Скуднякова, 2012 — *Скуднякова Е.* Фантастическое как категория поэтики литературного произведения: разнообразие трактовок // Вестник Московского государственного гуманитарно-экономического института. 2012. № 3 (11). С. 63–70.
25. Страхов, 1883 — *Страхов Н.Н.* Биография, письма и заметки из записной книжки Ф.М. Достоевского. СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1883. 839 с.
26. Таганов, 2019 — *Таганов А.Н.* Реальное и мистическое в художественном слове Оноре де Бальзака: «Прощенный Мельмот» // Филология. История. Философия. 2019. Вып. 3 (12). С. 21–24.
27. Шкловский, 1921 — *Шкловский В.* Развертывание сюжета. N.p: ОПОЯЗ, 1921. 60 с.
28. Abrams, 1971 — *Abrams M.H.* Natural Supernaturalism. New York, 1971. 550 p.
29. Arnold, 1853 — *Arnold M.* Poems. A New Edition. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1853. 248 p.

30. Morson, 1981 — Morson G.S. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's *Diary of a Writer* and the Traditions of Literary Utopia. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1981. 219 p.
31. Wells, 1905 — Wells H. A Modern Utopia. London: Chapman & Hall, Ltd., 1905. 393 p.

References

1. St. Augustine. *O grade Bozhiem [The City of God]*. Moscow, AST Publ., 2023. 1248 p. (In Russ.)
2. Andreeva, N.S. "Mif kak 'slovesnyi slepok' rituala" ["The Myth as a Verbal Copy of the Ritual"]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*, no. 1, 2017, pp. 117–122. (In Russ.)
3. Andrianova, I.S. "Obraz stenografa v 'fantasticheskom rasskaze' 'Krotkaia' F.M. Dostoevskogo" ["The Image of the Stenographer in Fyodor Dostoevsky's Fantastic Story 'The Meek One'"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 16, no. 1, 2018, pp. 155–172. (In Russ.)
4. Belinskii, V.G. "O russkoi povesi i povesiakh g. Gogolia" ["On the Russian Story and the Stories of Mr. Gogol"]. Belinskii, V.G. *Sobranie sochinenii v 3 tomakh [Collected Works in 3 vols]*, vol. 1. 1948, pp. 100–147. (In Russ.)
5. Berberova, L.B., Kuchukova, Z.A., and E.Kh. Mankieva. "Romantizm: tipologii modelei khudozhestvennogo dvoemiriia (na materiale zarubezhnoi literatury XIX veka)" ["Romanticism: A Typology of Two-World Models in Fiction (the Case of 19th-Century European Literature)"]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, vol. 16, issue 3, 2023, pp. 725–730. (In Russ.)
6. Gurchenko, A.I. "Ideia narodnosti iskusstva v epokhu romantizma" ["The Idea of the Folk Element in Art in the Romantic Age"]. *Evropa v Srednie veka i Novoe vremia: Obshchestvo. Vlast'. Kul'tura [Europe in the Middle Ages and in Modernity. Society. Power. Culture]*. Izhevsk, Izhevskii institut komp'iuternykh tekhnologii Publ., 2019, pp. 221–226. (In Russ.)
7. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
8. Zakharov, V.N. "Kontseptsiiia fantasticheskogo v estetike F.M. Dostoevskogo" ["The Concept of the Fantastic in Fyodor Dostoevsky's Aesthetics"]. *Khudozhestvennyi obraz i istoricheskoe soznanie [Poetic Image and Historical Mind]*. Petrozavodsk, PGU im. O.V. Kuusinen Publ., 1974, pp. 98–125. (In Russ.)
9. Zakharov, V.N. "Uslovnost' i fantastika (vzaimootnoshenie kategorii)" ["The Conventional and the Fantastic (the Relations between these Categories)"]. *Zhanr i kompozitsiia literaturnogo proizvedeniia [Genre and Composition in Works of Fiction]*. Petrozavodsk, Petrozavodsk University Publ., 1986, pp. 47–54. (In Russ.)
10. Zakharov, V.N. "Fantasticheskie stranitsy Dostoevskogo" ["Dostoevsky's Fantastic Pages"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, no. 8, 2008, pp. 385–397. (In Russ.)
11. Zakharova, O.V. "Iz istorii izucheniia fantastiki v russkoi kritike i literaturovedenii 1820–1970-kh godov" ["From the History of Research on the Fantastika in the Russian Criticism and Literary Studies of the 1820s–1970s"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, issue 16, 2016, pp. 100–117. (In Russ.)
12. Zolot'ko, O.V. "O 'povtorenniakh vo vselennoi' v rasskaze F. M. Dostoevskogo 'Son smeshnogo cheloveka'" ["On 'Repetitions in the Universe' in Fyodor Dostoevsky's Story 'Dream of a Ridiculous Man'"]. Krinitsyn, A.B., editor. *Dostoevskii i literaturnyi protsess XIX veka*.

Poetika prozy Dostoevskogo [Dostoevsky and the Literary Process in the 19th Century. The Poetics of Dostoevsky's Prose]. Moscow, MAKSPress Publ., 2022, pp. 27–28. (In Russ.)

13. Capilupi, S.M. "Vopros o grekhopadenii i vseobshchem spasenii v romane 'Brat'ia Karamazovy'" ["The Question of the Fall and Universal Salvation in *The Brothers Karamazov*"]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ia Karamazovy": sovremennoe sostoianie izucheniia [Fyodor Dostoevsky's The Brothers Karamazov: Current State of Research]*. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 187–225. (In Russ.)

14. Karpuk, D.A. "Dukhovnaia tsenzura v Rossii vo vtoroi polovine XIX v. (po materialam fonda Sankt-Peterburgskogo dukhovnogo tsenzurnogo komiteta)" ["Ecclesiastical Censorship in Russia in the Second Half of the 19th Century"]. *Khristianskoe chtenie*, no. 2, 2015, pp. 210–250. (In Russ.)

15. Kasatkina, T.A. "Predislovie" ["Preface"]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ia Karamazovy": sovremennoe sostoianie izucheniia [Fyodor Dostoevsky's The Brothers Karamazov: Current State of Research]*. Moscow, Nauka Publ., 2007, pp. 3–9. (In Russ.)

16. Kasatkina, T.A. "My budem — litsa..." *Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo [We Will be Faces/ Persons... An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works]*. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)

17. Kasatkina, T.A. "Obzor VI Mezhdunarodnoi nauchnoi onlain-konferentsii iz tsikla 'Dostoevskii: sovremennoe sostoianie izucheniia': Dostoevskii: malye formy, 3–5 marta 2025 goda" ["Summary of the 6th International Online Conference in the Series: Dostoevsky: Current State of Research: Dostoevsky: Short Forms, March, 3rd–5th 2025"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (32), 2025, pp. 418–467. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-4-418-467>

18. Mamardashvili, M.K. "O filosofii" ["About Philosophy"]. *Voprosy filosofii*, no. 5, 1991, pp. 3–10. (In Russ.)

19. Mann, Yu. *Dinamika russkogo romantizma [The Dynamics of Russian Romanticism]*. Moscow, Aspekt-press Publ., 1995. 384 p. (In Russ.)

20. Makhov, A.E. "Romantizm" ["Romanticism"]. Nikoliukin, A.N., editor. *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii [The Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]*. Moscow, NPK "Intelvak" Publ., 2001. col. 893–902. (In Russ.)

21. Meletinskii, Ie.M. *Ot mifa k literature [From Myth to Literature]*. Moscow, RGGU Publ., 2001. 169 p. (In Russ.)

22. Meletinskii, Ie.M. *Poetika mifa [The Myth and its Poetics]*. Moscow, Vostochnaia literatura RAN Publ., 2000. 407 p. (In Russ.)

23. Perov, Iu.V., and K.A. Sergeev. "'Filosofia istorii' Gegelia: ot substantsii k istorichnosti" ["Hegel's 'Philosophy of History': From Substance to Historicism"]. Hegel, G.F.W. *Leksii o filosofii istorii [Lectures on the History of Philosophy]*. St. Petersburg, Nauka Publ., 1993, pp. 5–53. (In Russ.)

24. Skudniakova, E. "Fantasticheskoe kak kategoriia poetiki literaturnogo proizvedeniia: raznoobrazie traktovok" ["The Fantastic as a Category of the Poetics of Literary Works: The Diversity of Interpretations"]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo gumanitarno-ekonomicheskogo instituta*, no. 3 (11), 2012, pp. 63–70. (In Russ.)

25. Strakhov, N.N. *Biografiia, pis'ma i zametki iz zapisnoi knizhki F.M. Dostoevskogo [Biography,*

Letters, and Notes from Fyodor Dostoevsky's Notebook]. St. Petersburg, Tip. A.S. Suvorina Publ., 1883. 839 p. (In Russ.)

26. Taganov, A.N. "Real'noe i misticheskoe v khudozhestvennom slove Onore de Bal'zaka: 'Proshchennyi Mel'mot'" ["The Real and the Mystical in the Poetic Word of Honoré de Balzac: 'Melmoth Forgiven'"]. *Filologiya. Istorii. Filosofiya*, issue 3 (12), 2019, pp. 21–24. (In Russ.)

27. Shklovskii, V. *Razvertyvanie siuzheta* [*The Unfolding of the Plot*]. N.p., OPOYAZ Publ., 1921. 60 p. (In Russ.)

28. Abrams, M.H. *Natural Supernaturalism*. New York, 1971. 550 p. (In English)

29. Arnold, M. *Poems*. A New Edition. London, Longman, Brown, Green, and Longmans, 1853. 248 p. (In English)

30. Morson, G.S. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia*. Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1981. 219 p. (In English)

31. Wells, H. *A Modern Utopia*. London, Chapman & Hall, Ltd., 1905. 393 p. (In English)

Статья поступила в редакцию: 08.03.2026

Одобрена после рецензирования: 29.03.2026

Дата публикации: 25.09.2026

The article was submitted: 08 March 2026

Approved after reviewing: 29 March 2026

Date of publication: 25 Sept. 2026