https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0779-3-200-221
https://elibrary.ru/TEXKZE

This is an open access article
Distributed under the Creative Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

УДК 821.161.1.0+82.0
Научная статья / Research Article

© 2025. Татьяна Магарил-Ильяева

Некоторые размышления о теории раннего творчества Ф.М. Достоевского

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник научно-исследовательского центра «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.

http://orcid.org/0000-0001-7521-1898

E-mail: T.G.Magaril-Ilyaeva@yandex.ru

Аннотация: В статье приводятся размышления о духовном пути писателя в докаторжный период его жизни и творчества, основанные на свидетельствах как современников Достоевского, так и его самого. Анализируются его высказывания о том, что есть вдохновение и в чем состоит сама суть творческого процесса, рассматривается, каким образом эти установки автора отразились в его художественном творчестве. Также анализируются фельетоны, написанные Ф.М. Достоевским в 1847 году для рубрики «Петербургская летопись» в газете «Санкт-Петербургские ведомости», в которых писатель постарался представить общую картину своего мировидения, оперируя не философскими и богословскими понятиями, а художественными образами-символами, которые присутствуют и в других текстах этого периода, однако в случае публицистики, за счет отсутствия явного сюжета, они проступают гораздо рельефнее и могут быть считаны значительно проще, нежели будучи вплетенными в сложную структуру художественного произведения.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, авторская теория творчества, раннее творчество Достоевского, «Петербургская летопись», фельетоны, концепт новости, мотив солнца.

Для цитирования: *Магарил-Ильяева Т.Г.* Некоторые размышления о теории раннего творчества Ф.М. Достоевского // Авторские теории творчества / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 200–221. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0779-3-200-221

© 2025. Tatiana G. Magaril-Il'iaeva

Reflections on Theory in Dostoevsky's Early Works

Information about the author: Tatiana G. Magaril-I'iaeva, PhD in Philology, Senior Researcher, 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.

http://orcid.org/0000-0001-7521-1898

E-mail: T.G.Magaril-Ilyaeva@yandex.ru

Abstract: The article presents reflections on Dostoevsky's spiritual path during the pre-prison period of his life and work, based on testimonies of both Dostoevsky's contemporaries and himself. It analyzes his statements about inspiration and the essence of the creative process, and considers how these affirmations were reflected in his art. Additionally, it examines the feuilletons Dostoevsky wrote in 1847 for the column "St. Petersburg Chronicle" in the newspaper *Sankt-Peterburgskie Vedomosti*. In these texts, Dostoevsky sought to present a general picture of his worldview, operating not with philosophical and theological concepts, but with artistic images-symbols, which are present in other texts of this period. However, in his journalistic work, these images-symbols are more pronounced due to the lack of an explicit plot, making them easier to consider and understand compared to their integration into the complex structure of his fictional works.

Keywords: Fyodor Dostoevsky, authorial theories of art, Dostoevsky's early works, "St. Petersburg Chronicle," feuilletons, the concept of news, the motif of sun.

For citation: Magari-Il'iaeva, T.G. "Reflections on Theory in Dostoevsky's Early Works." Kasatkina, T.A., editor. *Authorial Theories of Art*. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 200–221. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0779-3-200-221

Прежде всего хочу отметить, что в данной статье приводятся наблюдения (анализ символических образов, используемых Ф.М. Достоевским в фельетонах), во многом сделанные ранее, в работе «Фельетоны 1847 года как "толковый словарь" философии раннего творчества Ф.М. Достоевского»[1]. Учитывая специфику данного труда, я попытаюсь показать, как эти наблюдения могут помочь яснее понять теорию творчества писателя в докаторжный период (теорию, которая осмыслялась им еще с 17 лет), а также отчетливее увидеть, как эти представления о сути творчества реализуются в художественных текстах 1840-х годов.

[1] См.: [Магарил-Ильяева, 2021].

В достоевистике можно назвать общим местом представление о том, что именно после пережитых на каторге испытаний Достоевский обратился к философским и богословским темам (если и не впервые, то в первый раз на такой онтологической глубине), которые стали основой его зрелого творчества, принесшего ему славу великого христианского писателя. Основанием для этого мнения нередко служат слова самого писателя о «перерождении убеждений» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 134]. Действительно, прямые высказывания Достоевского о роли Христа в жизни человека, о человечестве на пути богопознания, о взаимодействии Бога и мира начинают появляться в послекаторжный период. Так, через месяц после выхода с каторги в письме 1854 года, ставшем впоследствии одним из самых известных писем писателя, Достоевский прямо назвал и описал свой идеал — Христа, тем самым встроив в сознании будущих читателей и исследователей (несмотря на разницу их интерпретаций данного его утверждения) свое мировидение и последующее творчество в христианский дискурс. Осмысление через соотнесение с Христом жизненного пути как отдельной личности, так и всего человечества стало единственно возможным для писателя способом восприятия этого пути. В 1864 году Достоевский записывает для себя небольшой текст, не предназначавшийся к публикации — «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?». Он создает эту запись над телом только что умершей жены, будучи при этом человеком, пережившим собственную казнь, прошедшим каторгу и лишение социальных привилегий, то есть тем, кто столкнулся с очень серьезными испытаниями. В этом наброске Достоевский прямо указывает на цели и задачи человеческой жизни: «<…> Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек. Между тем после появления Христа как *идеала человека во плоти* стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте достижения цели), чтоб человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего *я*, — это как бы уничтожить это *я*, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастие. Таким образом, закон *я* сливается с законом гуманизма, и в слитии, оба, и *я* и *все* (по-видимому, две крайние противоположности), взаимно уничтоженные друг для друга, в то же самое время достигают и высшей цели своего индивидуального развития каждый особо. Это-то и есть рай Христов. Вся история, как человечества, так отча-

сти и каждого отдельно, есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой цели. <…> человек есть на земле существо только развивающееся, след<овательно>, не оконченное, а переходное» [2] [Достоевский, 1972–1990, т. 20, с. 172–173].

Однако отсутствие в ранний период жизни и творчества писателя прямых высказываний о Христе как в художественных произведениях[3], так и подобно приведенным выше, находящихся в личных бумагах, не может считаться подтверждением того, что подобные размышления и переживания не были важнейшей составляющей его мировидения и до пережитых испытаний. К тому же, в нашем распоряжении все же есть некоторые свидетельства самого Достоевского и его современников, указывающие на непроходящую важность для молодого писателя не только ряда глубочайших онтологических вопросов, но и образа Христа.

Кратко приведем пару примеров. Из записок петрашевцев Н.Ф. Львова и М.В. Буташевича-Петрашевского известно, что, стоя на плацу в ожидании казни, Достоевский обратился к Н.А. Спешневу с фразой: “Nous serons avec le Christ” (Мы будем со Христом). “Un peu de poussière” (горсткой праха) [Львов, Буташевич-Петрашевский, 1984, с. 57–58], — услышал в ответ писатель. Эти слова как минимум указывают на уже присутствующий в сознании Достоевского вопрос, пусть даже сформулированный столь прямо только под влиянием страшных обстоятельств. В 1871 году в письме Н.Н. Страхову Достоевский, размышляя о причинах печального положения современного ему общества, писал об отношении Белинского ко Христу: «Этот человек [Белинский] ругал мне Христа по-матерну, а между тем никогда он не был способен сам себя и всех двигателей всего мира сопоставить со Христом для сравнения. Он не мог заметить того, сколько в нем и в них мелкого самолюбия, злобы, нетерпения, раздражительности, подлости, а главное, самолюбия. Ругая Христа, он не сказал себе никогда: что же мы поставим вместо Него, неужели себя, тогда как мы так гадки. Нет, он никогда не задумался над тем, что он сам гадок. Он был

---

[2] Здесь и далее в цитатах курсив принадлежит цитируемому автору — *Т.М.-И.*

[3] Давно замечено, что в ранних текстах отсутствуют прямые высказывания героев на богословские или философские темы, как важные, смыслообразующие элементы произведения. Хотя позиция героя не может приравниваться к авторской, однако для многих читателей именно такое прямое упоминание той или иной темы может стать указанием на ее активное присутствие в задании автора.

доволен собой в высшей степени, и это была уже личная, смрадная, позорная тупость»[4] [Достоевский, 1972–1990, т. 29_1, с. 215].

Даже этих двух небольших примеров достаточно, чтобы увидеть, что Христос стал для Достоевского ориентиром на его жизненном пути еще до каторги, к Нему писатель обращался в сложнейшие моменты своей жизни, Его образом поверял свои суждения[5]. Однако образ Спасителя, Его роль в жизни человека еще не были осмыслены писателем на том уровне ясности, который был предъявлен им после каторги. Молодой Достоевский, как и его «маленький» герой, лишь отдается «первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению [своей] природы» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 295].

---

[4] В пользу того, что приведенное суждение не является исключительно умозаключением «повзрослевшего» писателя, но взглядом молодого Достоевского, возможно, в тот момент и не формулирующего этого таким образом, но тонко чувствующего (хоть когда-то и страстно принявшего, по его собственным словам, всё учение Белинского), могут указать воспоминания из Дневника писателя за 1873 год. Приведем только маленький отрывок, в котором пересказываются слова критика: «— Да знаете ли вы, — взвизгивал он раз вечером (он иногда как-то взвизгивал, если очень горячился), обращаясь ко мне, — знаете ли вы, что нельзя насчитывать грехи человеку и обременять его долгами и подставными ланитами, когда общество так подло устроено, что человеку невозможно не делать злодейств, когда он экономически приведен к злодейству, и что нелепо и жестоко требовать с человека того, чего уже по законам природы не может он выполнить, если б даже хотел...

В этот вечер мы были не одни, присутствовал один из друзей Белинского, которого он весьма уважал и во многом слушался; был тоже один молоденький, начинающий литератор, заслуживший потом известность в литературе.

Мне даже умилительно смотреть на него [Достоевского], — прервал вдруг свои яростные восклицания Белинский, обращаясь к своему другу и указывая на меня, — каждый-то раз, когда я вот так помяну Христа, у него всё лицо изменяется, точно заплакать хочет...» [Достоевский, 1972–1990, т. 21, с. 11].

[5] О духовной биографии писателя с первых лет его жизни см.: [Касаткина, 2007]. В.Н. Захаров придерживается мнения, что Достоевский был писателем христианской традиции, начиная с самых первых своих произведений. В книге «Имя автора — Достоевский» роман «Бедные люди» анализируется исследователем именно как христианский текст [Захаров, 2013], см. также: [Захаров, 1994], [Достоевский, 1995].

Конечно, радикальным толчком к встрече со Христом на этом ином, более высоком уровне ясности стала каторга, когда четыре года писатель жил с единственной позволенной ему Книгой — и людьми, от которых некуда было скрыться. Но кажется крайне важным понять: то, что в результате чудовищных испытаний произошла Встреча, а не падение, стало возможным благодаря уже проделанной Достоевским — еще до каторги — огромной внутренней духовной работе. Если обратиться к письму (22 декабря 1849), написанному брату Михаилу сразу после несостоявшейся казни, оказывается, что уже в то время, болезненный и мнительный, согласно некоторым воспоминаниям современников, да и его собственным суждениям о своей натуре, он выработал в себе основания, позволившие пройти испытания, не растеряв свои духовные силы, но, напротив, приумножив их: «Брат! я не уныл и не упал духом. Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть — вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я сознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою <…> On voit le soleil!» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 162]. А перед казнью, о которой Достоевский еще не знал, он пишет брату, что и не подозревал, сколько в нем скрыто жизненной силы — «не вычерпаешь» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 160].

Однако эти полные надежды и деятельной энергии мысли в один из самых тяжелых моментов жизни писателя составляют удивительный контраст с мировидением, описанным им десятью годами ранее. Будучи студентом Главного инженерного училища, Достоевский пишет брату Михаилу о бессмысленности любого дела и беспросветности существования. Человек представляется ему существом, чей «закон духовной природы нарушен», так как душа его «состоит из слияния неба с землею», только небесная часть одурманена и обманом порабощена земной, а мир наш — «чистилищем духов небесных, отуманенных грешною мыслию». Достоевский видит вокруг «одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная»[6] [Достоевский, 1972–1990,

[6] Т.А. Касаткина в лекции «Достоевский о смысле жизни и назначении человека» [Касаткина, 2020а], комментируя этот фрагмент из письма, поясняет, что Достоевский, будучи сам устремлен к духу и к главенству духовной жизни, находит себя в ситуации, когда везде в мире наталкивается на одну только оболочку, на самодовлеющую материю. Пропорции мира оказываются нарушены, и доступ к духу, к внутреннему содержанию перекрыт. Материя, должная быть вместилищем для духа, местом его присутствия, захватывает все пространство, сужая и искажая перспективу человеческого бытия.

т. 28_1, с. 50]. Таким образом, мы можем предположить, что за последующие десять лет писатель проделывает путь от ощущения невозможности существования человека в мире, где жесткая оболочка замыкает бытие в рамках повседневности, к чувству, что живая жизнь возможна везде, более того, задача человека — не уныть и не пасть в любых предлагаемых обстоятельствах. Можно заключить, что в период раннего творчества Достоевским было осуществлено очень мощное внутреннее изменение.

Если обратиться к другим письмам конца 1830-х годов, то можно увидеть, что наряду с размышлениями о катастрофичности положения человека в нашем мире, из которого Достоевский на тот момент не видел для себя благополучного исхода[7], он все же нащупывает какой-то иной вариант преодоления оков этой оболочки. ***Вдохновение творца*** оказывается тем, что делает темницу, которой он ощущал окружающую его действительность[8], проницаемой: «Смотрю вперед, и будущее меня ужасает... Я ношусь в какой-то холодной, полярной атмосфере, куда не заползал луч солнечный... Я давно не испытывал взрывов вдохновенья... зато часто бываю и в таком состоянье, как, помнишь, Шильонский узник после смерти братьев в темнице... Не залетит ко мне райская птичка поэзии, не согреет охладелой души...» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 54]. Из других рассуждений, приведенных Достоевским в этом же письме, мы можем получить представление о том, как будущий писа-

---

Исследовательница сравнивает такое видение мира с современной нам идеей «научности», позитивистским мировоззрением, в то время как раз набиравшим силу.

[7] По мнению Достоевского, только волевой взрыв оболочки, на который человек едва ли способен, мог переломить положение вещей («Но видеть одну жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностию, знать и быть как последнее из созданий... ужасно!» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 50]). Скорее всего под волевым взрывом подразумевалось самоубийство, то есть перелом ситуации был возможен только в случае радикального выхода из нее.

[8] Т.А. Касаткина не раз отмечала, что проблематика раннего творчества сформирована Достоевским в гностической парадигме, когда материя мыслится как захватчица духа, которую можно только уничтожить, однако разрешает он поставленные проблемы в христианской парадигме, выстраивая иную иерархию земного и небесного, где земное не уничтожается, но вольно подчиняется небесному и становится его телом и храмом, а не тюрьмой и темницей, см.: [Касаткина, 2020b].

тель понимал суть творческого процесса на онтологическом уровне, в частности, в аспекте его способности пробивать (или преображать) ту гнетущую реальность, которую остро и болезненно ощущал вокруг себя будущий писатель. Вот как он пишет о том, что именно происходит в момент вдохновения: «Заметь, что поэт в порыве вдохновенья разгадывает Бога <…>» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 54]. Крайне важно заметить, что понимание Достоевским глубинной сути творческого вдохновения не сводится к этой краткой формуле. Из другого фрагмента этого же письма становится понятно, что творчество, по идее молодого человека, только тогда достигает своего истинного назначения, когда благодаря соприкосновению с ним хоть один человек становится сопричастен высшему восторгу, испытанному творцом. Именно поэтому эта идея описывается им в контексте размышлений о славе и ее роли в жизни поэта: «Мне кажется, что слава также содействует вдохновенью поэта. Байрон был эгоист: его мысль о славе — была ничтожна, суетна... Но одно помышленье о том, что некогда вслед за твоим былым восторгом вырвется из праха душа чистая, возвышенно-прекрасная, мысль, что вдохновенье как таинство небесное освятит страницы, над которыми плакал ты и будет плакать потомство, не думаю, чтобы эта мысль не закрадывалась в душу поэта и в самые минуты творчества. Пустой же крик толпы ничтожен» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 55]. Оказывается, что, когда слава нужна только для утехи эгоиста, она не достигает своей истинной цели, а действует на самом поверхностном уровне. Настоящая цель славы — дать возможность поэту через свое творчество соприкоснуться с другими в акте очищения и преображения душ. Эта идея необходимости соединения с другим для полноценного осуществления себя как творца крайне важна для понимания философских основ всего раннего творчества писателя.

Недаром исследователями отмечалось, что герои некоторых ранних текстов Достоевского сами являются творцами. Так, Н.Л. Зелянская пишет: «Многочисленные герои-творцы, судьбы которых являются вариантами возможных решений проблемы творчества, в ранних сочинениях Достоевского приходят к неизбежной гибели, вследствие неспособности выдержать сопутствующую любому творческому процессу свободу» [Зелянская, 2006, с. 106–107]. (По мнению исследовательницы, писатель сам страдал, представляя идеального творца и обнаруживая свое несоответствие ему.) Сейчас мы не будем анализировать обоснованность предложенной исследовательницей гипотезы, нам важно отмеченное схождение путей персонажей и автора в роли творцов. Герои ранних текстов как бы решают стоящие и перед писателем вопросы. Полагаю, однако, что мысль Достоевского,

воплощаемая им в его художественном творчестве 1840-х годов, была глубже и масштабней — для него каждый человек в своей самой глубокой, коренной сути есть творец и в то же время творение, о чем он напишет в фельетонах 1847 года, говоря о необходимости для человека создать художественное произведение из самого себя (подробнее об этом см. далее). Достоевскому открывается, что для осуществления себя как творца, когда становится возможным озарение вдохновением как таинством небесным, преодоление жесткой оболочки мира и соединение с Богом (то есть жизненный путь оказывается путем души к Богу), необходимо разделение этого пути еще хоть с одной душой[9]. Без созидания душевной связи в нашем мире оказывается невозможно возведение вертикальной связи.

Об этом пути души — из наличествующей действительности к установлению прерванной связи с божественным планом бытия — ранние тексты писателя, на самом деле именно об этом пути души — все великие тексты мировой культуры. Именно поэтому Достоевский заставляет своих героев выйти за пределы привычной уединенности, разобщенности (видимое проявление того, что писатель называл «жесткой оболочкой») и помещает их в ситуацию установленной душевной связи. Однако оказывается (как писал тогда еще будущий писатель в письме брату), что небесная составляющая одурманена земной, что человек привязан к «насущному видимо-текущему» и трудно выбирается из привычных колей[10]. Оказывается, что даже единожды состоявшегося прорыва вечности может быть недостаточно для установления связи высшего порядка. Достоевский в ранних текстах исследует это влияние жесткой оболочки на душу человека и ищет пути ее радикального преодоления.

Так, если обратиться к художественным произведениям 1840-х годов, то обнаружится, что почти в каждом из них главный герой в начале своей истории жил в замкнутом углу, отрешенный от мира и людей,

---

[9] В ином ракурсе эта идея раскрывается в «Оде к радости» Шиллера, столь ценимого Достоевским на протяжении всей жизни, — причастность радости обретается через вхождение в райский общий хоровод, примкнуть к которому могут только те люди, которые в земной жизни смогли создать сердечную привязанность хотя бы с одним человеком. Дружба, согласно Шиллеру, была одним из вариантов (наряду с любовью) такой сердечной привязанности.

[10] Так и Шильонский узник, с которым сравнивал себя юный Достоевский, получив наконец свободу, сожалеет о темнице: «Когда за дверь своей тюрьмы / На волю я перешагнул — / Я о тюрьме своей вздохнул» [Байрон].

в ходе же рассказа с ним происходит нечто, что вынуждает его выйти из состояния замкнутости. Сюжетно этот выход будет сопровождаться, с одной стороны, сменой жилья, не всегда добровольной[11], с другой — вхождением в контакт с человеком или людьми, затрагивающими его сердце и его чувства в такой степени, что дальнейшее отгораживание оказывается невозможным. Приведем несколько примеров.

В первом романе «Бедные люди» Варенька пишет главному герою: «Неужели ж вы так всю свою жизнь прожили, в одиночестве, в лишениях, без радости, без дружеского приветливого слова, у чужих людей углы нанимая? Ах, добрый друг, как мне жаль вас!» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 18]. Однако ради близости Вареньки, общение с которой оказывается *жизненно*[12] необходимо для Макара Девушкина, он меняет жилье. При этом свое предыдущее место обитания герой вспоминает с теплом — уединение было ему по душе. Выйдя же из него, он приобрел не только возможность быть рядом с Варенькой, но и совершенную незащищенность перед людьми, которые не способны видеть и ценить хрупкость души, явленной без жесткого панциря: «Что это вам вздумалось, например, такую квартиру нанять? Ведь вас беспокоят, тревожат; вам тесно, неудобно. Вы любите уединение, а тут и чего-чего нет около вас!» — сетует Варенька [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 18].

Но если Макар сам решается выйти из уединения, а близость Вареньки помогает выдерживать вынужденную открытость, то господина Прохарчина насильно вырывают из уединения и вбрасывают

---

[11] Этот сквозной мотив символизирует радикальную перемену в жизни героя — он оказывается вынужден покинуть жилье, в котором ему удавалась отгородиться от мира, и переехать туда, где он оказывается включен в «общественную жизнь», см.: [Магарил-Ильяева, 2019].

[12] «Ну что мы будем делать без вас; что я, старик, буду делать тогда? Вы нам не нужны? Не полезны? Как не полезны? Нет, вы, маточка, сами рассудите, как же вы не полезны? Вы мне очень полезны, Варенька. Вы этакое влияние имеете благотворное... Вот я об вас думаю теперь, и мне весело... Я вам иной раз письмо напишу и все чувства в нем изложу, на что подробный ответ от вас получаю. Гардеробцу вам накупил, шляпку сделал; от вас комиссия подчас выходит какая-нибудь, я и комиссию... Нет, как же вы не полезны? Да и что я один буду делать на старости, на что годиться буду? Вы, может быть, об этом и не подумали, Варенька; нет, вы именно об этом подумайте — что вот, дескать, на что он будет без меня-то годиться? Я привык к вам, родная моя. А то что из этого будет? Пойду к Неве, да и дело с концом» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 58].

в «общественную жизнь». Примечательно описание жизни в его первой квартире, уход откуда он пережить не смог: «Мы не будем объяснять судьбы Семена Ивановича прямо фантастическим его направлением; но, однако ж, не можем не заметить читателю, что герой наш — человек несветский, совсем смирный и жил до того самого времени, как попал в компанию, в глухом, непроницаемом уединении, отличался тихостию и даже как будто таинственностью; ибо всё время последнего житья своего на Песках лежал на кровати за ширмами, молчал и сношений не держал никаких. Оба старые его сожителя жили совершенно так же, как он: оба были тоже как будто таинственны и тоже пятнадцать лет пролежали за ширмами. В патриархальном затишье тянулись один за другим счастливые, дремотные дни и часы, и так как всё вокруг тоже шло своим добрым чередом и порядком» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 246]. Отметим, что это описание очень схоже с тем, которое приводит Достоевский в фельетонах для изображения обычных петербуржцев, разошедшихся по своим углам и кружкам.

Текст «Хозяйки» также начинается с поиска новой квартиры, так как старую, в которой «дичал» герой, он вынужден покинуть. Благодаря необходимости выйти на поиски жилья происходит судьбоносная для Ордынова встреча с Катериной. В повести наглядно описан процесс пробуждения сердца — когда человек выходит из скорлупы и открывается другому — как устремление цветов, обретших *новую* жизнь, к *солнцу*: «Наконец он не мог выдержать; вся грудь его задрожала и изныла в одно мгновение в неведомо сладостном стремлении, и он, зарыдав, склонился воспаленной головой своей на холодный помост церкви. Он не слыхал и не чувствовал ничего, кроме боли в сердце своем, замиравшем в сладостных муках. Одиночеством ли развилась эта крайняя впечатлительность, обнаженность и незащищенность чувства; приготовлялась ли в томительном, душном и безвыходном безмолвии долгих, бессонных ночей, среди бессознательных стремлений и нетерпеливых потрясений духа, эта порывчатость сердца, готовая наконец разорваться или найти излияние; и так должно было быть ей, как внезапно в знойный, душный день вдруг зачернеет всё небо и гроза разольется дождем и огнем на взалкавшую землю, повиснет перлами дождя на изумрудных ветвях, сомнет траву, поля, прибьет к земле нежные чашечки цветов, чтоб потом, при первых лучах солнца, всё, опять оживая, устремилось, поднялось навстречу ему и торжественно, до неба послало ему свой роскошный, сладостный фимиам, веселясь и радуясь обновленной своей жизни... Но Ордынов не мог бы теперь и подумать, что с ним делается: он едва сознавал себя...» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 271].

Не менее показательно описание уединенного образа жизни мечтателя: «Услышите вы, Настенька (мне кажется, я некогда не устану называть вас Настенькой), услышите вы, что в этих углах проживают странные люди — мечтатели. Мечтатель — если нужно его подробное определение — не человек, а, знаете, какое-то существо среднего рода. Селится он большею частию где-нибудь в неприступном углу, как будто таится в нем даже от дневного света и уж если заберется к себе, то так и прирастет к своему углу, как улитка, или, по крайней мере, он очень похож в этом отношении на то занимательное животное, которое и животное и дом вместе, которое называется черепахой» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 112] (подчеркивание мое. — *Т.М.-И.*). А вот как описывается момент раскрытия его личности навстречу Настеньке: «Теперь, милая Настенька, теперь я похож на дух царя Соломона, который был тысячу лет в кубышке, под семью печатями, и с которого наконец сняли все эти семь печатей. Теперь, милая Настенька, когда мы сошлись опять после такой долгой разлуки, — потому что я вас давно уже знал, Настенька, потому что я уже давно кого-то искал, а это знак, что я искал именно вас и что нам было суждено теперь свидеться, — теперь в моей голове открылись тысячи клапанов, и я должен пролиться рекою слов, не то я задохнусь» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 114].

То есть оказывается, что увиденное Достоевским средство его личного духовного становления, которое в то же время есть его понимание сути и цели истинного творчества, становится сюжетным элементом его произведений, темой его постоянных размышлений. В каждом тексте он описывает варианты того, каким образом может быть осуществлен выход из скорлупы, сковавшей и разъединившей людей; рассматривает проблемы, возникающие при соприкосновении двух личностей, — так, например, оказывается, что встреча оборачивается крахом, как только один из встретившихся решает посягнуть на другого, то есть когда на место братской любви встает страстная[13].

Однако метафизические вопросы мироустройства, осмысляемые в переписке с братом, с трудом опознаются в художественных текстах, ведь Достоевскому понадобилось радикально сменить внешнюю форму, «огранку» образов, сохраняя внутреннее содержание, чтобы перенести их в художественное творчество. Из-за смены дискурса образы оказались не очевидно связаны с мировидением, рефлексируемым в юношеских письмах, исследователями же считывался в первую

[13] См. об этом.: [Гачева, 2004], [Касаткина, 2004], [Магарил-Ильяева, 2018].

очередь самый верхний, «сюжетный» слой текста, поскольку выявление онтологического уровня требует кропотливой филологической работы[14].

Однако, помимо художественных текстов, в ранний период Достоевским были написаны несколько фельетонов, в которых писатель постарался проговорить общую картину своего мировидения, оперируя не философскими/богословскими понятиями, а через художественные образы-символы, которые присутствуют и в других текстах этого периода, однако в случае публицистики, за счет отсутствия выраженного и отвлекающего внимание исследователя сюжета, они проступают гораздо рельефнее и могут быть считаны значительно проще, нежели будучи вплетенными в сложную структуру художественного произведения. Эти тексты можно назвать «толковым словарем» писателя, в котором тот относительно наглядно разъясняет основные образы и приемы своего художественного творчества. Тема жесткой оболочки, нарушающей закон духовной природы, отделяющей человека от вечности и оставляющей его в одиночестве, переговаривается писателем через образы городских жителей в их повседневной рутине, отгораживающей их друг от друга, запирающей по углам и кружкам. Идея возможности раскрытия себя для установления связи высшего порядка будет представлена через образ солнца, излечивающего своим появлением больного от вечного уединения, и через концепт «нового».

Итак, четыре фельетона были написаны в 1847 году для рубрики «Петербургская летопись» в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Достоевский начинает первый фельетон с описания структуры петербуржского общества: «Но у нас более в употреблении *кружки*. Даже известно, что весь Петербург есть не что иное, как собрание огромного

[14] Действительно, по разным причинам этот глубокий философский подтекст ранних произведений Достоевского оказывался для исследователей не просто труднодоступным, но и вовсе невидимым. Мыслители рубежа веков устремили свое внимание к позднему творчеству писателя. В советский период учеными в первую очередь считывался социальный план или узнаваемые образы и сюжетные ходы других авторов (см., например: [Кирпотин, 1960], [Ермилов, 1965] и др.), собственно именно то, что располагается в самом верхнем слое текста; поэтому не только выявление, но и допущение наличия онтологической глубины не стали общепринятыми в достоевистике. Долгое время этот период воспринимался как ученический, в котором нет свойственной поздним текстам философской глубины, см, например: [Гроссман, 1925], [Кулешов, 1979], [Волгин, 1991] и др.

числа маленьких кружков, у которых у каждого свой устав, свое приличие, свой закон, своя логика и свой оракул <…> В кружке можно самым безмятежным и сладостным образом дотянуть свою полезную жизнь, между зевком и сплетнею, до той самой эпохи, когда грипп или гнилая горячка посетит ваш домашний очаг и вы проститесь с ним стоически, равнодушно и в счастливом неведении того, как это всё было с вами доселе и для чего так всё было?» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 12]. Одной из главных причин появления подобных кружков, по мнению автора, является тот факт, что жизнь в кружке позволяет петербуржцам избегать «общественной жизни», стремление к которой предполагается приличием, однако непосредственное столкновение вызывает отвращение и желание спрятаться в своем углу. Мотив «общественной жизни» проходит через все фельетоны, раскрываясь в различных аспектах. Можно сказать, что этот мотив выражает идеал совместного существования людей, недостижимого в полноте в насущной действительности, и потому кажущегося чем-то сложным, враждебным и пугающим, но приличествующим порядочному человеку.

В первом фельетоне Достоевский акцентирует внимание на одном из способов проявления гражданами «приличной» заинтересованности в «общественной жизни» — вопросе: «что нового?». Данный вопрос, по словам писателя, неизбежно вызывает уныние и тоску, но продолжает задаваться по неизъяснимой внутренней программе людей: «А уж известно, что после погоды, особенно когда она дурная, самый обидный вопрос в Петербурге — *что нового?* Я часто замечал, что, когда два петербургских приятеля сойдутся где-нибудь между собою и, поприветствовав обоюдно друг друга, спросят в один голос — *что нового?* — то какое-то пронзающее уныние слышится в их голосах, какой бы интонацией голоса ни начался разговор. Действительно, полная безнадежность налегла на этот петербургский вопрос. Но всего оскорбительнее то, что часто спрашивает человек совсем равнодушный, коренной петербуржец, знающий совершенно обычаи, знающий заранее, что ему ничего не ответят, что нет нового, что он уже, без малого или с небольшим, тысячу раз предлагал этот вопрос, совершенно безуспешно и потому давно успокоился — но все-таки спрашивает, и как будто интересуется, как будто какое-то приличие заставляет его тоже участвовать в чем-то общественном и иметь публичные интересы» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 11–12].

Однако если этот же вопрос задается в кружке, то он немедленно приобретает частный характер, а его общественная значимость нивелируется: «В кружке вам бойко ответят на вопрос — *что нового?* Вопрос

немедленно получает частный смысл, и вам отвечают или сплетнею, или зевком, или тем, от чего вы сами цинически и патриархально зевнете» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 12]. Казалось бы, вопрос «что нового?» предполагает в качестве ответа формальную вежливость или последнюю сплетню, но Достоевский выстраивает фразу таким образом, что мы вынуждены обратить внимание на то, что «новость» в данном контексте не общеупотребимое интуитивно понятное слово, а концепт, наделенный особым смыслом. Точнее будет сказать — не «особым», а восстановленным в полноте смыслом, который перестал считываться и учитываться в повседневном употреблении.

В первых же строках фельетона новостью называется явление солнца («Но вот наконец сияет солнце, и эта новость бесспорно стоит всякой другой» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 11]) — солнца, сменяющего зимний сезон на летний, когда жители получают возможность выйти не только из «плотно закупоренных комнат»[15], но в перспективе и за пределы города. Достоевский описывает момент встречи весенне-летнего солнца и выхода из домов как процесс выздоровления больного[16]. Важно отметить, что удручающий вопрос «что нового?» задается только зимой; собственно, безысходное отчаяние он вызывает именно потому, что нет надежды на настоящую новость — явление солнца. Между тем, как только приходит весеннее солнце, вопрос выходит из употребления, ведь новость явлена: «Вообще в петербургском жителе, решающемся насладиться весною, есть что-то такое добродушное и наивное, что как-то нельзя не разделить его радости. Он даже, при встрече с приятелем, забывает свой обыденный вопрос: *что нового?* и заменяет его другим, гораздо более интересным: *а каков денек?*» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 11].

Примечательно, что солнце для своего явления нуждается в поддержке жителей и самого города как воплощения их духа. Наталкиваясь на стену отчуждения, оно не наступает, но отступает: «Я вот шел по Сенной да обдумывал, что бы такое написать. Тоска грызла меня. Было сырое туманное утро. Петербург встал злой и сердитый <…> Петербург дулся. Видно было, что ему страх как хотелось сосредоточить, как это водится в таких случаях у иных гневливых господ, всю тоскливую

[15] Как уже отчасти было сказано, мотив выхода из закупоренных жилищ — важный элемент художественных текстов 1840-х годов. Немаловажна и его связь с идеей выхода навстречу солнцу. Так, солнцем многократно называется Катерина в «Хозяйке», а в угол мечтателя солнце само не заглядывает.

[16] За больным Ордыновым будет ухаживать солнце-Катерина.

досаду свою на каком-нибудь подвернувшемся постороннем третьем лице, поссориться, расплеваться с кем-нибудь окончательно, распечь кого-нибудь на чем свет стоит, а потом уже и самому куда-нибудь убежать с места и ни за что не стоять более в Ингерманландском суровом болоте. Даже самое солнце, отлучавшееся на ночное время вследствие каких-то самых необходимых причин к антиподам и спешившее было с такою приветливою улыбкою, с такою роскошной любовью расцеловаться с своим больным, балованым детищем, остановилось на полдороге; с недоумением и с сожалением взглянуло на недовольного ворчуна, брюзгливого, чахлого ребенка и грустно закатилось за свинцовые тучи» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 16]. Но даже будучи отторгнутым, солнце позволяет своему «посланцу» или «сыну», лучу, попробовать достучаться до людей, однако и он также вынужден исчезнуть, натолкнувшись на неверие в собственное существование: «Только один луч светлый и радостный, как будто выпросясь к людям, резво вылетел на миг из глубокой фиолетовой мглы, резво заиграл по крышам домов, мелькнул по мрачным, отсырелым стенам, раздробился на тысячу искр в каждой капле дождя и исчез, словно обидясь своим одиночеством, — исчез, как внезапный восторг, ненароком залетевший в скептическую славянскую душу, которого тотчас же и устыдится и не признает она. Тотчас же распространились в Петербурге самые скучные сумерки» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 16]. Следствием отказа от принятия новости-солнца в художественном пространстве фельетона будет смерть — в следующем же абзаце автор описывает погребальную процессию.

Через введение автором образа солнца[17] начинает заполняться смысловой объем концепта новости. Появление весеннего солнца

[17] Наверное, излишне говорить о том, что образ солнца как символ явления иного плана бытия был укоренен в сознании современников Достоевского. Вопрос лишь в глубине и серьезности подхода к осмыслению этого образа. См., например, саркастическое описание В.Г. Белинского, призванное показать несоответствие подобных символов «реальной действительности», как ее понимал критик: «Как приятно, после зимнего холода, появление весеннего солнца, роскошно изливающего свою плодородную и зиждительную силу, животворящего огнем своих лучей все прекрасное Божие создание! Не есть ли оно символ вечнотворящей любви Предвечного! Какая кипучая жизнь заступает место всеобщей смерти, когда целое творение проникается пламенем любви и мириады новых существ вызываются из праха ничтожества!.. Не сходен ли с этим солнцем и гений? Не есть ли и он символ творящей силы Всемогущего? Не производит ли и он также сонмы новых созданий, сонмы

открывает для человека путь излечения, что приравнивается к выходу из уединения. Это новость о раскрытии новых уровней бытия для человека, о возможности совершения первого шага на пути к осуществлению жизни на принципиально иных основаниях, «общественной жизни». Притом же возможность эта может быть принята только добровольно, сопротивление, неверие не дает новому бытию войти в жизнь человека.

Символическая связь концепта новости/нового и образа солнца будет использоваться Достоевским в художественном творчестве не только в ранний период, но и после каторги. Так, данная связка присутствует и в романе «Преступление и наказание»[18]. Здесь же мы рассмотрим, как работает символ новости-солнца в художественном тексте на примере небольшого фрагмента из «Униженных и оскорбленных», в котором эта связь отчетливо прописана автором. Также на этом примере можно проследить, каким образом данный символ работает на раскрытие глубинной идеи всего романа. Повествование в «Униженных и оскорбленных» ведется не в хронологическом порядке — для читателя история начинается с момента поиска новой квартиры рассказчиком. Иван сообщает, что, несмотря на явное недомогание, он все же вышел на улицу и после целого дня поисков к вечеру чувствовал себя совершенно больным. Однако внезапно он восклицает: «Я люблю мартовское солнце в Петербурге, особенно закат, разумеется, в ясный, морозный вечер. Вся улица вдруг блеснет, облитая ярким светом. Все дома как будто вдруг засверкают. Серые, желтые и грязно-зеленые цвета их потеряют на миг всю свою угрюмость; как будто на душе прояснеет, как будто вздрогнешь или кто-то подтолкнет тебя локтем. Новый взгляд, новые мысли... Удивительно, что может сделать один луч солнца с душой человека!» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 169]. Луч солнца, «работая» с душой человека, ме-

---

новых творителей?.. Но увы! Как солнце, вместе с муравой и цветами полей, вместе с златовидными мотыльками, вызывает и тмы эфемеров, тмы насекомых и червей гадких и отвратительных, так и гений, виновник созданий красоты и разума, бывает вместе неумышленным виновником чад безобразия и нелепости» [Белинский, 1976, с. 347–348].

[18] См. мой доклад «Тема нового, раскрываемая через образ явления солнца: от ранних текстов Ф.М. Достоевского к "Преступлению и наказанию"» на II Международной научной конференции «"Преступление и наказание": современной состояние изучения» [Магарил-Ильяева, 2023]. О значении концепта нового в романе «Идиот», см.: [Касаткина, 2020с].

няет на *новые* его взгляд и мысли. Сразу после этого обновления Иван начинает предчувствовать, хоть, как специально отмечается, он не мистик, что должно случиться «что-то необыкновенное» — в ту же минуту ему встречается старик с собакой. Благодаря этой *мистической* встрече герой находит жилье. Примечательно, что луч появится в романе еще только один раз — в день переезда в новую квартиру. Оказавшись в ней в качестве жильца, Иван подавлен убогой обстановкой, а пасмурная погода только усугубляет тоску. Но вдруг опять проглядывает солнце: «Только к вечеру на одно мгновение проглянуло солнце и какой-то заблудший луч, верно из любопытства, заглянул и в мою комнату» [Достоевский, 1972–1990, т. 3, с. 207]. После этого Ивана охватывает мистический ужас (слово мистический также употреблено во всем романе только два раза и оба раза это связано с появлением солнечного луча), и на пороге возникает Нелли. Появление луча, как носителя нового состояния маркирует раскрытие мистического плана бытия, в котором Иван встречается с Нелли. Именно она окажется ангелом (так ее назовет сам рассказчик), отдавшим свою жизнь, чтобы склеить разбитые чужие.

Как было сказано выше, солнце открывает для человека возможность перехода на новый уровень бытия, важным свойством которого является возникающая общность людей. В «Униженных оскорбленных» внутренняя связанность всех героев особенно заметна как за счет открывающихся родственных связей, так и за счет дублирования жизненных историй разных людей. Иван отзывается на призыв другого мира и в лице Нелли получает средство восстановления разорванных связей.

В следующем фельетоне автор продолжает раскрывать смысл концепта новости. Достоевский описывает, как новость способна преобразить человека, узнавшего ее: «Знаете ли, господа, сколько значит, в обширной столице нашей, человек, всегда имеющий у себя в запасе какую-нибудь новость, еще никому не известную, и сверх того обладающий талантом приятно ее рассказать? По-моему, он почти великий человек; и уж бесспорно, иметь в запасе новость лучше, чем иметь капитал. Когда петербуржец узнает какую-нибудь редкую новость <…> Он, в эту минуту, <…> разом освобождается от всех своих неприятностей; даже (по наблюдениям) излечивается от самых закоренелых болезней, даже с удовольствием прощает врагам своим. Он пресмирен и велик. А отчего? Оттого, что петербургский человек в такую торжественную минуту познает всё достоинство, всю важность свою и воздает себе справедливость» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 19]. За этими саркастическими описаниями сплетника проступает образ

преображенного человека: его тело и душа излечены, он прощает врагов своих и преисполняется собственного достоинства. Достоевский в той же шутливой манере разъясняет, что в насущном состоянии мира «новость» может воплотиться только в искаженном редуцированном виде, хотя воплотись она в полноте, смогла бы преобразить мир: «Я часто думал: что, если б явился у нас в Петербурге такой талант, который бы открыл что-нибудь такое новое для приятности общежития, чего не бывало еще ни в каком государстве, — то, право не знаю, до каких бы денег дошел такой человек. Но мы всё пробиваемся на наших доморощенных занимателях, прихлебателях и забавниках» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 19].

Примечательно еще одно размышление об «общественной жизни», для благополучного устроения которой никак не удается придумать нечто новое — дело в том, что для ее устроения оказывается необходимо искусство. Это размышления автора фельетона развивает идею о творчестве как о возможности соединения людей в акте их преображения (ведь творцу нужно быть искусным мастером, чтобы творение достигло своего высшего назначения). Достоевский отмечает, что идея такого искусства для простого гражданина слишком сложна, а для жизни в кружках и вовсе не нужна («К тому же для общественной жизни нужно искусство, нужно подготовить так много условий — одним словом, дома лучше. Тут натуральнее, не нужно искусства, покойнее» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 12]). Для чего же нужно искусство в процессе установления «общественной жизни»? Достоевский называет одним из главных недостатков кружков формирование в них особого рода людей — обладателей доброго сердца и «ничего кроме *доброго сердца*» (имя им, по Достоевскому, легион. — *Т.М.-И.*). Такие люди буквально сжирают объект своей любви, не заботясь о том, чтобы стать тем, кого бы хотелось полюбить в ответ. *Искусство же нужно* именно для того, чтобы огранить себя таким образом, *чтобы стать достойным любви*: «Да! только в уединении, в углу, и более всего в кружке, производится это прекрасное произведение натуры, этот *образец нашего сырого материала*, как говорят американцы, на который не пошло ни капли искусства, в котором всё натурально, всё чистый самородок, без узды и без удержу. Забывает да и не подозревает такой человек в своей полной невинности, что жизнь — целое искусство, что жить значит сделать художественное произведение из самого себя; что только при обобщенных интересах, в сочувствии к массе общества и к ее прямым непосредственным требованиям, а не в дремоте, не в равнодушии, от которого распадается масса, не в уединении может ошлифоваться в драгоценный, в неподдельный блестя-

щий алмаз его клад, его капитал, его доброе сердце!» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 13–14]. Замкнутое состояние человека не позволяет ему расти, искусно ограняя себя, что буквально названо Достоевским *настоящей жизнью*.

В своих текстах «раннего периода», разных жанров и с совершенно непохожими внешними сюжетами, Достоевский удивительно последовательно и наглядно показывает присутствие и действие жесткой оболочки, порабощающей дух, в жизни каждого человека. Показывает он также и то, в каких обстоятельствах оказывается возможен выход за ее пределы, какими средствами и какой ценой дается человеку ее преодоление. Именно эта поставленная автором для своего творчества цель и объединяет в удивительно целостный универсум столь несходные на первый взгляд произведения раннего периода. Теория творчества оказывается теорией жизни, в самом прямом и в то же время глубоком ее значении *вглядывания*. Каждый призван научиться так вглядываться в себя и в другого, чтобы разгадывать в этом взгляде Бога. Можно предположить, что именно размышления над «теорией» творчества помогли писателю найти средства сформировать в себе те духовные основания, которые позволили ему пройти уготованные ему испытания и возрасти на них. То, каким образом ему это удалось, отчасти отражено в его последнем докаторжном произведении «Маленький герой», в котором мальчику, укротившему своим «воскресшим духом» дикого коня Танкреда (символ плоти, материи), удается поэтапно установить очень глубокую душевную связь с двумя героинями этого произведения, что в свою очередь позволило через символическое «рождество»[19] соприкоснуться со своей истинной природой[20].

Список литературы

1. Байрон — *Байрон.* Шильонский узник. URL: https://rustih.ru/dzhordzh-bajron-shilonskij-uznik-poema/ (дата обращения: 01.07.2024).
2. Белинский, 1976 — *Белинский В.Г.* Собр. соч.: в 9 т. М.: Худож. лит., 1976. Т. 1: Статьи, рецензии и заметки 1834–1836 / вступит. статья и примеч. Ю.В. Манна; подгот. текста В.Э. Бограда. 736 с.

[19] Примечательно, что уже после каторги в письме брату Достоевский сопоставлял свое заковывание в кандалы с временем Рождества: «Ровно в 12 часов, то есть ровно в Рождество, я первый раз надел кандалы» [Достоевский, 1972–1990, т. 28_1, с. 167].

[20] См. об этом: [Магарил-Ильяева, 2022].

3. Волгин,1991 — *Волгин И.Л.* «Родиться в России…» Достоевский и современники: жизнь в документах. М.: Книга, 1991. 605 с.
4. Гачева, 2004 — *Гачева А.Г.* «Нам не дано предугадать, Как слово наше отзовется…» (Достоевский и Тютчев). М.: ИМЛИ РАН, 2004. 637 с.
5. Гроссман, 1925 — *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М.: Гос. акад. наук, 1925. 191 с.
6. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
7. Захаров, 1995 — *Захаров В.Н.* Дебют гения // *Достоевский Ф.М.* Полн. Собр. Соч. Канонические тексты. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та. 1995. Т. 1. С. 609–637
8. Захаров, 1994 — *Захаров В.Н.* О христианском значении основной идеи творчества Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1994. № 2. С. 5–13.
9. Захаров, 2013 — *Захаров В.Н.* Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.
10. Ермилов, 1965 — *Ермилов В.В.* Ф. М. Достоевский. М.: Худож. лит., 1965. 280 с.
11. Зелянская — *Зелянская Н.Л.* Мифоонтология писательства. Федор Достоевский: творческий путь до эшафота. Оренбург: ИПК ГОУ ОГУ, 2006. 114 с.
12. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* «Другая» любовь в ранних произведениях Достоевского // О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 141–151.
13. Касаткина, 2012 — *Касаткина Т.А.* «Хозяйка»: гностический текст Ф.М. Достоевского. Семинар для учителей-филологов в Великом Новгороде. 08.10.2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AIwEiPFIA58 (дата обращения: 30.10.2021).
14. Касаткина, 2020a — *Касаткина Т.А.* «Достоевский о смысле жизни и назначении человека». Лекция. Международный Симпозиум «Извечные вопросы русской литературы». Донецк, 2020. URL: https://www.youtube.com/watch?v=MSmcoPA_1Fg (дата обращения: 14.05.2021).
15. Касаткина, 2020b — *Касаткина Т.А.* Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2 (10). С. 95–115. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-95-115
16. Касаткина, 2020c — *Касаткина Т.А.* Смерть, новая земля и новая природа в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 3 (11). С. 16–39. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-3-16-39
17. Кирпотин, 1960 — *Кирпотин В.Я.* Ф.М. Достоевский. Творческий путь (1821–1859). М.: Худож. лит., 1960. 607 с.
18. Кулешов, 1979 — *Кулешов В.И.* Жизнь и творчество Ф.М. Достоевского. М.: Детская лит., 1979. 206 с.

19. Львов, Буташевич-Петрашевский, 1984 — *Львов Ф.И., Буташевич-Петрашевский М.В.* Записка о деле петрашевцев // Первые русские социалисты. Сб. материалов. Л.: Лениздат, 1984. С. 57–58.
20. Магарил-Ильяева, 2018 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Ф.М. Достоевский и Вл. Соловьев: смысл любви // Литература и религиозно-философская мысль конца XIX – первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / отв. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. С. 287–295. (Серия «Русская литература и философия: пути взаимодействия». Вып. 2).
21. Магарил-Ильяева, 2019 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Мотив смены квартиры в произведениях Ф.М. Достоевского: от раннего творчества к роману «Униженные и оскорбленные» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 4 (8). С. 112–132. https://doi.org/ 10.22455/2619-0311-2019-4-112-132
22. Магарил-Ильяева, 2021 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Фельетоны 1847 года как «толковый словарь» философии раннего творчества Ф.М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4(16). С. 24–41. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-24-41
23. Магарил-Ильяева, 2022 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой» как инициатический текст // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18). С. 18–39. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39
24. Магарил-Ильяева, 2023 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* Тема нового, раскрываемая через образ явления солнца: от ранних текстов Ф.М. Достоевского к «Преступлению и наказанию» // II Международная научная конференция «“Преступление и наказание”: современной состояние изучения» (28 февраля – 2 марта 2023, ИМЛИ РАН). URL: https://www.youtube.com/watch?v=azTgFc7VHMk&t=18608s (дата обращения: 10.03.2023).