

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 2 (18).

Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 2 (18), 2022.

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39>

<https://elibrary.ru/OHGASV>

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



© 2022. Татьяна Магарил-Ильяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой» как инициатический текст*

© 2022. Tatiana G. Magaril-Iliaeva

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia*

Fyodor Dostoevsky's "A Little Hero" as an Initiatory Text

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируется рассказ Ф.М. Достоевского «Маленький герой» — единственный художественный текст, созданный писателем во время его заключения в Петропавловской крепости. В работе раскрывается суть произведения как инициатического текста — поэтапного пути героя к обретению своей истинной духовной природы. Главный герой рассказа проходит путь от ребенка, которому нет нигде места, с которым играют как с куклой, к тому, в ком признали рыцаря, завоевавшего свое место в мире, к тому, в чей власти *оживить сердце* главной героини, m-me M, а главное к тому, кто в результате всех подвигов прозрел собственную истинную природу. В статье демонстрируется, как Достоевский через архитектонику, точно подобранные

* Основной сюжет исследования был мною опубликован в альманахе «Достоевский и мировая культура» в 2018 году [Магарил-Ильяева, 2018]. Публикуемая статья является расширенным и выверенным, стилистически более точным вариантом.

детали и образы связывает свой рассказ с европейскими текстами, в которых символически повествуется о пути и обретении духовной природы человека, то есть текстами, которые по своей сути являются инициатическими: с романом Гёте «Годы учений Вильгельма Мейстера» и поэмой Тассо «Освобожденный Иерусалим. В работе также отмечается ряд смысловых и символических совпадений с картиной Тициана «Любовь земная и любовь небесная».

Ключевые слова: Достоевский, «Маленький герой», инициатический текст, путь героя, истинная природа человека, воспоминания, Гёте, Тассо, Тициан.

Для цитирования: 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>

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Iliaeva, Associate Researcher, Centre “Dostoevsky and World Culture”, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

<https://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Abstract: The article analyses Dostoevsky’s short story “A Little Hero”, the only literary work written during the author’s imprisonment in the Peter and Paul Fortress. The article shows how the essence of this work is to be an initiatory text, describing the hero’s step-by-step journey to gain his true spiritual nature. The main character of the story starts his path as a child for whom there is no place, with whom anyone can play as if he was a doll, and eventually becomes the one that is recognized as a knight who gained his place in the world, the one who has the power to *revive the heart* of the main female character, m-me M., and what is more important, the one who as a result of all his deeds has seen into his own true nature. The article demonstrates that through architectonics and carefully chosen details and images Dostoevsky relates his story to several European texts where the path to acquiring man’s spiritual nature is told symbolically, i.e. texts, that are in essence initiatory: Goethe’s novel *Wilhelm Meister’s Apprenticeship* and Tasso’s poem *Jerusalem Delivered*. The article also identifies several semantic and symbolic coincidences with Titian’s painting *Sacred and Profane Love*.

Keywords: Dostoevsky, “A Little Hero”, initiatory text, the hero’s path, true nature of man, memories, Goethe, Tasso, Titian.

For citation: Magaril-Iliaeva, T.G. “Fyodor Dostoevsky’s ‘A Little Hero’ as an Initiatory Text.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 2 (18), 2022, pp. 18–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39>

Рассказ «Детская сказка» был написан Ф.М. Достоевским в 1849 году во время его заключения в Петропавловской крепости. Более известное название «Маленький герой» рассказ получил при первой публикации в 1857 году. Выбранное автором первое название этого текста поражает своей инородностью обстоятельствам его

создания — обстоятельствам, которые и без того обеспечивают ему особое положение в творческой биографии писателя.

Примечательно описание чувств автора, которое, согласно воспоминаниям Вс. Соловьева, дал сам Достоевский: «Когда я очутился в крепости, я думал, что тут мне и конец, думал, что трех дней не выдержу, и — вдруг совсем успокоился. Ведь я там что делал?... я писал “Маленького героя”» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 506]. Действительно, в первые месяцы заключения физическое и психологическое здоровье писателя было сильно подорвано, о чем он сообщал брату в редких письмах: «Здоровье мое хорошо, разве только геморрой да расстройство нервов, которое идет crescendo. У меня по временам стало захватывать горло, как прежде, аппетит очень небольшой, а сон очень малый, да и то с сновидениями болезненными. Сплю я часов пять в сутки и раза по четыре в ночь просыпаюсь» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 157]. Из-за постоянного нервного напряжения Достоевский боялся отдалиться творческому вдохновению и продолжить писать, хотя внутренняя работа с образами не прекращалась ни на минуту: «Я времени даром не потерял, выдумал три повести и два романа; один из них пишу теперь, но боюсь работать много. Эта работа, особенно если она делается с охотой (а я никогда не работал так сон амоге, как теперь), всегда изнуряла меня, действуя на нервы. Когда я работал на свободе, мне нужно было непрерывно прерывать себя развлечениями, а здесь волнение после письма должно проходить само собою» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 157]. То же в следующем письме, написанном спустя полтора месяца: «О здоровье моем ничего не могу сказать хорошего. Вот уже целый месяц, как я просто ем касторовое масло и тем только и пробиваюсь на свете. Геморрой мой ожесточился до последней степени, и я чувствую грудную боль, которой прежде никогда не бывало. Да к тому же, особенно к ночи, усиливается впечатлительность, по ночам длинные, безобразные сны, и, сверх того, с недавнего времени мне всё кажется, что подо мной колышется пол и я в моей комнате сижу, словно в паровой каюте. Из всего этого я заключаю, что нервы мои расстраиваются. Когда такое нервное время находило на меня прежде, то я пользовался им, чтоб писать, — всегда в таком состоянии напишешь лучше и больше, — но теперь воздерживаюсь, чтоб не доконать себя окончательно. У меня был промежуток недели в три, в который я ничего не писал; теперь опять начал. Но всё это еще ничего; можно жить. Авось успею поправиться» [Достоевский,

1972–1990, т. 28₁, с. 159]. Медленная, прерываемая ухудшениями здоровья работа все же не бросалась Достоевским окончательно, а спустя четыре месяца своего заключения тот пишет брату Михаилу: «Но всё же, покамест, я еще жив, здоров. А уж это для меня факт. И потому ты, пожалуйста, не думай обо мне чего-нибудь особенно дурного. Покамест всё хорошо относительно здоровья. Я ожидал гораздо худшего и теперь вижу, что жизненности во мне столько запасено, что и не вычерпаешь» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 160]. В последнем же докаторжном письме, написанном после несостоявшейся казни, читаем: «On voit le soleil!»; «Никогда еще таких обильных и здоровых запасов духовной жизни не кипело во мне, как теперь» и далее: «Казематная жизнь уже достаточно убила во мне плотских потребностей, не совсем чистых; я мало берег себя прежде. Теперь уже лишения мне нипочем, и потому не пугайся, что меня убьет какая-нибудь материальная тягость. Этого быть не может» [Достоевский, 1972–1990, т. 28₁, с. 162, 163, 164]. Достоевский за несколько месяцев заключения проделывает огромную внутреннюю работу, которая позволила вскрыть запасы духовной жизни такой мощи, что физические тяготы, пережитые и еще предстоящие, перестали являть собой определяющий фактор качества проживаемой им жизни.

Если в тюремных письмах Достоевского суметь увидеть проделываемую им работу духовного становления/укрепления, то выбор названия для текста («Детская сказка»), написание которого неотступно сопровождало писателя в процессе этой работы, становится гораздо более понятным и адекватным ситуации его создания. Для того чтобы избежать редукции глубокого смысла, заложенного автором как в текст, так и в его название, необходимо учитывать значение, которое вновь приобрела сказка именно в тот исторический период и прежде всего среди романтиков, ведь первое проявление их деятельности заключалось в собирании и сохранении сказок. Дело в том, что они стремились восстановить базовый, изначальный смысл сказки, который можно обозначить как инициатическое повествование. В увлекательной форме молодому поколению преподносилась инструкция по возведению своей личности на более высокий уровень развития. Примечательно, что эта функция сказки понималась и широко использовалась адептами тайных духовных обществ для истолкования и распространения своих взглядов. Так популярный на рубеже XVIII–XIX веков журнал для детей, упомина-

емый не раз Достоевским как широко распространенное издание — «Детское чтение для сердца и разума» — издавался известнейшим масоном-просветителем Новиковым. Таким образом, «Детскую сказку» можно назвать работающим инициатическим текстом о возвышении духа над плотью, созданным писателем в один из самых тяжелых и неопределенных моментов его жизни.

Главный герой рассказа проходит путь от ребенка, которому нет нигде места, с которым играют как с куклой, а одна из двух главных героинь, блондинка, так просто тиранит его, к тому, в ком признали рыцаря, завоевавшего свое место в мире, к тому, в чей власти *оживить сердце* другой главной героини, m-me M, а главное к тому, кто в результате всех подвигов прозрел собственную истинную природу.

Тема воспоминания

Мы сказали несколько слов о смысле первого названия рассказа «Детская сказка», однако в печати текст вышел под другим названием — «Маленький герой», что выводит на поверхность, заложенную в произведении идею восходящего пути героя [Карлейль, 2008, Кэмпбелл, 2018], и в сопровождении жанрового определения — «Из неизвестных мемуаров».

В современном литературоведении уже довольно четко пролегла грань между литературоведческим понятием жанра и авторским. Для литературоведа определение жанра — это способ классификации художественных произведений в их исторической связи («Теоретику необходимо классифицировать произведение, то есть, условно говоря, поставить его по прочтении и исследовании на определенную полку, где будут находиться книги, отвечающие тем же *формально-содержательным* признакам, что и прочитанная» [Касаткина, 2004, с. 101]). Когда же автор определяет жанр своего произведения, то он, таким образом, помогает читателю выбрать правильный ракурс восприятия текста, расставляет необходимые акценты («<...> жанр определяет (и жанр определяют) не *правила построения* художественного целого (это происходит постольку поскольку...), а *правила восприятия* художественного целого <...>» [Касаткина, 2004, с. 103]).

«Мемуары» в переводе с французского означают «воспоминания» или «память». Выводя это слово в заголовочный комплекс, автор указывает читателю на важность темы воспоминания для понимания всего текста. В рукописном варианте рассказу пред-

шествовало предисловие, сюжет которого был выстроен вокруг рассуждений о воспоминаниях, однако в более поздней печатной версии текста предисловие было исключено Достоевским, а акцент, поставленный автором на теме воспоминаний, перешел из пространного предисловия в жанровое определение.

Однако все же обратимся к предисловию, в котором отчетливо прописана идея, проводимая автором через тему воспоминаний. В предисловии рассказчик беседует с девочкой Машенькой, которая просит развлечь ее историей, пробуждающей воспоминания: «<...>ведь сама же хотела ты, чтоб я рассказал что-нибудь такое, отчего бы воскресли пред тобой любимые воспоминания твои <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 456]. Воспоминания, которые должны в ней воскреснуть, то есть вновь стать реальностью, — о прошедшем лете, потому что «<...> кажется, только тогда и умели так хорошо говорить и смеяться, а теперь совсем разучились... <...> положено непременно так сделать, таким волшебствам быть, чтоб и в моем рассказе отразилось все это прошлое счастье, чтоб как-нибудь припомнилось нам и все прошлое лето<...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 457]. Примечательно, что данный запрос, вызывающий у девочки радостное предвкушение, наталкивает рассказчика на череду мучительных рассуждений — тот начинает сожалеть о необратимости прошедшего: «<...> давно уже прожито, чего уже и никаким наговором, никакой ворожкой не воротить и что только припоминать и осталось <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 457]. При этом, с одной стороны, его мучает вопрос: «Неужели же и в самом деле мне не дороже всего мое *настоящее* счастье <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 457], а с другой стороны: «Лучше ли нам было тогда, чем теперь, или нет? Или мы только капризные, недовольные, неблагодарные дети и просто хандрим <...>» и «<...> что тогда-то жизнь была, а теперь и жизнь не жизнь <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 457]. Оказывается, что-то кардинально изменилось в настоящем по сравнению с прошлым — нет прежней радости, легкости, близости общения. Рассказчик не может понять, где настоящая жизнь и счастье (недаром Достоевский подчеркивает слово «настоящее»). Верно ли ощущение, что они — в «золотых» воспоминаниях об их с Машенькой искреннем общении? Или это просто капризы и нежелание принять действительность?

В ответ на тяжелые размышления повествователя девочка просто весело смеется, отчего он воодушевляется и решает отринуть

мучающие его вопросы и просто избавиться от воспоминаний: «<...> продам или даром отдам в твою власть, не ценя и не оглядываясь, все мое прошедшее, дорогую мне память мою, так что, пожалуй, все позабуду <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 458]. Однако Машеньку это заявление только огорчает, и она отводит глаза, на что рассказчик замечает: «<...> ты даже отвела свои глазки, плутовка, чтоб и вправду я не остался перед ними навек в созерцании, как Лотов столб <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 458].

Именно эта фраза рассказчика призвана сориентировать читателя в том, что Достоевский имеет в виду, говоря о воспоминаниях в этом произведении, и как связывает тему воспоминания, жизни в настоящем и настоящего счастья. Эта фраза отсылает к ветхозаветной истории об уничтожении Содома и спасении Лота и его семьи. Так, один из ангелов сказал Лоту: «Спасай душу свою; не оглядывайся назад <...>» (Быт. 19, 17). Но жена Лота, не послушавшись, обернулась и превратилась в столб. Может показаться, что именно обращение назад, то есть в прошлое, превратило ее в столб. Однако на самом деле обернулась она не в прошлое, а в их повседневную привычную материальную жизнь. Потому что если бы она обернулась в свое истинное прошлое, хранящееся в ее душе, то она бы вспомнила о рае, покинутом людьми, об их изначальной и утраченной природе, которую, однако, нельзя забывать и к которой надо стремиться, то есть вспомнила бы о настоящем счастье — сожалеть о Содоме уже не пришлось бы.

В Откровении Иоанна Богослова в главе 11, повествующей о двух свидетелях, говорится, по мнению многих толкователей, об Иерусалиме, который в то же время является Содомом: «<...> и трупы их оставит на улице великого города, который духовно называется Содом и Египет, где и Господь наш распят» (Откр. 11, 8).

Здесь открывается крайне важная тема для Достоевского, формулируемая Т.А. Касаткиной так: «Самый прекрасный мир, отгородившийся от Бога — это ад. Рай, обнесенный забором — это ад. Ад, в котором вспыхнула любовь, — рай» [Касаткина, 2015, с. 123] иными словами: «Поскольку свободная воля принадлежит в этом мире человеку, именно он оказывается творцом своего ада или рая, освещая мироздание багровым огнем или сияющим светом» [Касаткина, 2015, с. 114]. Таким образом, обернувшись назад, мы можем сожалеть об утрате Содома, а можем воскресить воспоминания о рае и начать свой путь к нему. Истинное воспоминание о прошлом

становится ориентиром для будущего. Поэтому рассказчик решает все же окунуться в воспоминания.

Путь маленького героя

История, выбранная рассказчиком, повествует о его *первом счастье*, точнее о *пути его обретения*. В предисловии автор обозначил, что путь к настоящему счастью — это *правильное* воспоминание о своей истинной природе.

Действие «Маленького героя» происходит между двух точек, которые мы легко находим, если учитываем заданную Достоевским тему воспоминания. В самом начале повествования герой говорит: «<...> я уходил куда-нибудь, где бы не могли меня видеть, как будто для того, чтоб перевести дух и что-то припомнить, что-то такое, что до сих пор, казалось мне, я очень хорошо помнил и про что теперь вдруг позабыл, но без чего, однако ж, мне покуда нельзя показаться и никак нельзя быть» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 269]. Заключает же свой рассказ фразой: «Я закрыл руками лицо и, весь трепеща, как былинка, невозбранно отдался первому сознанию и откровению сердца, первому, еще неясному прозрению природы моей... Первое детство мое кончилось с этим мгновением» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 295]. Герой проделывает путь от неясного, тягостного состояния припоминания до осознания своей природы и, как обозначал в предисловии этот момент сам рассказчик, до ощущения своего «первого счастья».

Можно сказать, что радикальный перелом от состояния припоминания к возможности прозрения своей природы происходит в сцене оседлания коня Танкреда, этот эпизод как бы разделяет путь героя на два этапа. При этом сам путь героя озаглавлен его взаимодействием с двумя женщинами, каждая из которых символизирует один из двух этапов, которые проходит мальчик. Так, на первом этапе основное общение, причем крайне неприятное, происходит у молодого человека с тиранкой-блондинкой, и он лишь мечтает о разгадке тайны, заключающейся в образе m-me M. На втором этапе, после укрощения коня, блондинка как по волшебству преображается в нежнейшего друга, охраняющего честь и спокойствие мальчика, а основные события в жизни героя оказываются связаны уже с m-me M и ее тайной, что в результате и приводит мальчика к точке его прозрения/воспоминания своей природы. Получается, что, не пройдя первый этап, он не может приступить ко второму.

Перед нами вырисовывается внутренняя структура текста. Начнем анализ со сцены оседлания коня, чтобы понять, в чем заключается суть перехода с одного этапа на другой, и следовательно — от чего и к чему переходит герой.

Достоевский предлагает, с одной стороны, абсолютно прямое, а с другой стороны, как будто не идущее к делу описание того, что происходит с мальчиком в момент его решения вскочить на коня: «Вмиг в голове у меня **загорелась идея...** да, впрочем, это был только миг, менее чем миг, как вспышка пороха, или уж переполнилась мера, и **я вдруг теперь возмутился всем воскресшим духом моим** <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285]. Автор описывает момент прозрения смысла — загорается идея, после чего восстает воскресший дух. Таким образом, Достоевский раскрывает символическое значение образа всадника, оседлавшего коня. Танкред — воплощение слепой материи, он бесконечно потребляет, не отдавая ничего взамен и, напротив, разрушая все вокруг: «Нужно заметить, что Танкред не приносил ему ни малейшей пользы, только даром хлеб ел; кроме того, старый гусар погубил на нем всю свою бывалую ремонтерскую славу, заплатив баснословную цену за негодного дармоеда, который выезжал разве только на своей красоте...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 284] — мощь без направления и идеи. Примечательно, что именно загоревшаяся в голове маленького героя идея становится первым импульсом, позволившим его воскресшему духу оседлать коня. Вообще образ всадника на коне достаточно известен в европейской культуре. В пособии по курсу «Религия, культура, искусство» Т.А. Касаткина, разбирая значение сна Раскольникова о несчастной лошади, среди прочего дает следующий комментарий: «Несколько упрощая, можно сказать, что символом человека-профана, не просвещенного мистериями, в греческой культуре был кентавр: человеческий дух (вертикаль образа — человеческий торс), вросший в конскую плоть (горизонталь образа — тело коня), не способный управлять своими низшими, звериными желаниями, носимый по воле своей конской плоти. Символом человека в христианской культуре становится всадник — дух оседлавший плоть, укротивший ее и правящий ею» [Касаткина].

Достоевский создает целостную внутреннюю структуру текста — каждый смысловой узел связан с другими образами, что позволяет постоянно удостоверяться в верности интерпретации. Так, поклонник блондинки-тиранки, для которого изначально привели

Танкреда, даже не пробует сесть на коня, ему проще отказаться от поездки. Тайный же друг m-me М, полноценное общение с которой начинается у маленького героя после укрощения коня, напротив ни разу не спешивается, что настойчиво подчеркивает рассказчик. Таким образом, Достоевский не просто подкрепляет символ, давая к нему рифму, но сопоставляет образ каждой героини с конкретным этапом духовного становления мальчика, а «взаимоотношения» их кавалеров с конями приводит в качестве наглядного примера соотношения духа и плоти на каждом из этапов. Если на первом этапе укрощение коня-плоти просто невысказано, сила коня оказывается ведущей при принятии решений человеком, то на втором этапе конь — это тот, кто, подчинившись воле всадника, начинает действовать с ним заодно.

Обратимся к описаниям героинь, через образы которых автор показывает, что происходит с человеком на каждом этапе пути. Блондинка — пышущая жизнью красавица, вокруг нее всегда смех и веселье, она стремится разжечь в окружающих страстную любовь, в то время как сама может быть жесткой и властной. Слог, которым описывается блондинка, стилистически напоминает рыцарский роман: «Смех не сходил с ее губ, свежих, как свежа утренняя роза, только что успевшая раскрыть, с первым лучом солнца, свою алию, ароматную почку, на которой еще не обсохли холодные крупные капли росы» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 270]. Примечательно, что в момент скачки на Танкреде перед героем начинают мелькать образы тех же рыцарских романов: «<...> в закружившейся голове моей замелькали турниры, паладины, герои, прекрасные дамы, слава и победители, слышались трубы герольдов, звуки шпага, крики и плески толпы, и между всеми этими криками один робкий крик одного испуганного сердца, который нежит гордую душу слаще победы и славы <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285]. Имя коня, Танкред, также отсылает к теме рыцарства (подробнее о значении имени будет сказано ниже). Важно отметить, что, сев на Танкреда, маленький герой перестает быть пажом — а именно так его называют не только все вокруг, но и он сам говорит о себе как о паже m-me М — и становится рыцарем: «<...> я был рыцарь, герой» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285], а остальные подтвердят: «Делорж! Тогенбург!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 285]. Собственно, паж — первая ступень к посвящению в рыцари. Герой доходит до высшей точки развития, возможной на данном этапе, дальше он

будет действовать, исходя из приобретенных новых возможностей своей личности.

Вернемся к описанию блондинки. Примечательно, что рассказчик, пусть и с восхищением, говорит только о внешнем образе героини. Она — сама живая плоть, которая может дарить чувственное наслаждение и поработать, если ей подчиниться (что, собственно, произошло с ее мужем, который видит в ней идола, которому поклоняется). Однако по-настоящему плоть оживает (наполняется идеей и смыслом), если она становится вместилищем духа, который умиряет и направляет ее.

Духовное начало символизирует образ m-me M., которую рассказчик прямо называет Мадонной. Именно как желанное подчинение одной формы бытия другой описываются отношения героинь: «Между ними была какая-то нежная, утонченная связь, одна из тех связей, которые зарождаются иногда при встрече двух характеров, часто совершенно противоположных друг другу, но из которых один и строже, и глубже, и чище другого, тогда как другой, с высоким смирением и с благородным чувством самооценки, любовно подчиняется ему, почувствовав все превосходство его над собою, и, как счастье, заключает в сердце своем его дружбу» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 272].

Примечательно описание и самой m-me M в перспективе понимания ее как символического отражения духовной составляющей человека. Так рассказчик отмечает, что рядом с ней всем, с одной стороны, становилось свободнее, а с другой — сама она казалось придавленной страхом чего-то враждебного, и это чувство угнетения ощущалось всеми как их собственное, родное. В ней узнавали собственную душу, подавленную в материальном мире.

Через описание героини Достоевский показывает путь утешения души: «Есть женщины, которые точно сестры милосердия в жизни. Перед ними можно ничего не скрывать, по крайней мере ничего, что есть больного и уязвленного в душе. Кто страдает, тот смело и с надеждой иди к ним и не бойся быть в тягость, затем что редкий из нас знает, насколько может быть бесконечно терпеливой любви, сострадания и всепрощения в ином женском сердце. Целые сокровища симпатии, утешения, надежды хранятся в этих чистых сердцах, так часто тоже уязвленных, потому что сердце, которое много любит, много грустит, но где рана бережливо закрыта от любопытного взгляда, затем что глубокое горе всего чаще молчит

и таится. Их же не испугает ни глубина раны, ни гной ее, ни смрад ее: кто к ним подходит, тот уж их достоин; да они, впрочем, как будто и рождаются на подвиг» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 273]. Достоевский говорит о ране души, которая роднит каждого страждущего буквально с Мадонной, с той, в чьем сердце скрыта еще более глубокая рана («и Тебе Самой оружие пройдет душу, — да откроются помышления многих сердец» (Лк. 2, 35)), однако достоин ее сострадания и утешения только тот, кто не побоялся и пришел. Оказывается, что не побояться и прийти — далеко не общедоступное действие, а сложный и волевой процесс. На примере истории маленького героя видно, что путь к т-ме М и ее тайне требует подвига, совершить который можно только рискнув жизнью, и небывалой силы духа, способной укротить плоть. Через пару строк Достоевский разъясняет, в чем состоит болезнь души, с которой идут к т-ме М: «Я уже сказал, что непохвальные притязания коварной блондинки стыдили меня, резали меня, язвили меня до крови» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 273]. Достоевский описывает действия блондинки именно как процесс нанесения раны, чтобы связать два эпизода. Таким образом, если принять в расчет символическое значения образа блондинки, становится ясно, что именно подчинение плоти угнетает душу. Таким образом, само страдание, то есть пребывание под гнетом плоти, не является средством исцеления, но лишь проявлением искаженности отношения духа и материи; волевое возвышение духа открывает путь исцеления души.

Итак, после оседлания коня, положение героя принципиально меняется, блондинка из тиранки превращается в друга, и начинается история взаимоотношений с т-ме М. Как уже было отмечено, маленький герой остро чувствовал тайну, заключенную в образе этой героини, которая неотступно влекла его. Он как будто предчувствовал, что именно в ней заключается разрешение его странного состояния забвения: «<...> но отчего же из всех лиц, меня окружавших, только одно лицо уловлялось моим вниманием?.. <...> Похоже было на то, как будто я допытывался какой-нибудь тайны...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 274].

Первый жест, сделанный М-ме М навстречу герою, — это появление платка на прогулке, на которую его взяли благодаря выходке с конем. Она делает это, чтобы укрыть мальчика от холода, видя, что тот совсем продрог. Нам стоит внимательней проследить сюжет, связанный с платком, так как он поможет вскрыть некоторые симво-

лические уровни, заложенные автором в произведение. После прогулки мальчик возвращает платок хозяйке, за что получает упрек от его нового друга, блондинки: «Да ты бы просто не отдавал косынки, если тебе так хотелось иметь ее. Сказал бы, что где-нибудь положил, и дело с концом. Какой же ты! этого не умел сделать! Экой смешной!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 288]. Он не оставляет платок себе, несмотря на тайное желание. Получает же заветный платок герой после возвращения потерянного письма М-те М: «Я слабо вскрикнул, открыл глаза, но тотчас же на них упал вчерашний газовый платочек ее, — как будто она хотела закрыть меня им от солнца» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 294]. Мы можем явственно опознать мотив защиты или покрова (сначала она закрывает мальчика от холода, затем от солнца). Этот мотив также отсылает к образу Богоматери. Но здесь присутствует еще один нюанс — платок нельзя взять самому, его может отдать только хозяйка. Эта тема указывает, в свою очередь, на образ Исиды. Вообще, образы Богоматери и Исиды не противостоят друг другу, исследователями отмечаются многочисленные общие черты, как в смысловом плане, так и в символическом. Тема покрова Исиды раскрывается, например, в стихотворение Шиллера *Das verschleierte Bild zu Sais* («Саисское изваяние под покровом»), где повествуется о юноше, жаждущем познать тайную науку. Оказавшись в Саисе, он видит изображение Исиды, покрытое тканью, из слов жреца юноша узнает, что истина скрывается под покровом. Одержимый жаждой познания, он отмечает предупреждение жреца, что смертный не может сам снять покров, его может снять только сама Исида, — и сдергивает покрывало. После чего его находят полумертвым у основания статуи, навсегда потерявшим радость жизни. Мы видим, что маленький герой также влеком тайной, однако он удерживается от самовольного «сдергивания» платка, в прямом смысле, не оставляя его себе, и в символическом: он сохраняет тайну письма не только для общества, но и для себя самого — познать настоящую тайну можно только, если «Исида» сама снимет покров.

Суть познаваемой тайны раскрывается в сцене, предшествующей открытию истинной природы маленького героя. Прежде всего в этой сцене мы впервые узнаем имя m-те М, единственное имя, которое нам открывается в рассказе. Узнать чье-то имя — мощный символ познания тайны, самой сути того, чье имя открыто, и даже получения власти над его владельцем. Получается, что герой, сохранив «внешнюю» тайну m-те М, спрятав от всех и вернув ей письмо

тайного друга, оставив покров нетронутым, получает доступ к настоящей тайне. Однако этим значение сцены не исчерпывается. Достоевский уже в начале рассказа, когда имя героини еще неизвестно, акцентирует внимание на неслучайности его значения. Так, писатель настойчиво употребляет эпитет «родная» при описании m-me M, что собственно является прямым переводом имени Наталья. Указав на то, что имя будет использовано не просто как обозначение героя, но как носитель определенного смысла, Достоевский ставит имя во французском варианте — Natalie, что с еще большей отчетливостью отсылает нас к его значению — «Рождество» (Natalis Domini — Рождество Господне (лат.)). Таким образом, можно сказать, что узнанная как имя героини тайна есть тайна рождения иной природы в нашем мире. На то, что раздавшийся крик «Natalie» есть не только обращение к героине, но обозначение происходящего с героем благодаря его взаимодействию с m-me M, указывает описание реакции самой m-me M: «— Сейчас! — проговорила m-me M* своим густым, серебристым голосом, но заглушенным и дрожавшим от слез, и так тихо, что только я один мог слышать ее, — сейчас! Но в этот миг сердце наконец изменило мне и, казалось, выслало всю свою кровь мне в лицо. В тот же миг скорый, горячий поцелуй обжег мои губы» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 294–295]. Героиня произносит слово «сейчас» только для маленького героя, знаменуя, что это не ее ответ зовущим, но обозначение времени осуществления того, что сокрыто в возгласе — Рождество совершается сейчас.

Литературные связи «Маленького героя»

Достоевский через архитектонику, точно подобранные детали и образы связывает свой рассказ с рядом европейский текстов, в которых символически повествуется о пути и обретении духовной природы человека, то есть текстов, которые по своей сути являются инициатическими. Наиболее очевидно связь текстов осуществляется через имена, которых в тексте всего два — Танкреда и Natalie¹.

Наталья — имя героини романа Гёте «Годы учений Вильгельма Мейстера», таинственной амазонки, которую разыскивает и, в конце концов, обретает главный герой романа.

¹ Также маленького героя после оседлания коня называют Делоржем и Тогенбуром, что совершенно не случайно отсылает нас к стихотворениям Шиллера «Перчатка» и «Рыцарь Тогенбург».

Танкред — герой рыцарской поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», именно это произведение произвело на маленького Вильгельма, главного героя романа Гёте, огромное впечатление, а Танкред стал тем героем, с кем он нередко сравнивал себя. Таким образом, имя Танкред отсылает нас сразу к двум текстам — «Освобожденный Иерусалим» и «Годы учения Вильгельма Мейстера».

Внутренняя структура рассказа Достоевского и романа Гёте имеют ряд очевидных совпадений. Путь Вильгельма можно представить в виде двух глобальных этапов: первый — его увлечение театром и второй — уход из театра с последующим присоединением к тайному обществу, с которым связана Наталья. Этим этапам сопоставляются две героини — Филина и Наталья. Стоит отметить, что, как и в «Маленьком герое», в «Мейстере» Танкред упоминается в связи с первым этапом. Маленький Вильгельм, увлекшись театром, хочет сыграть на сцене именно его.

Обратимся к образам двух гетевских героинь и соответствующим им этапам. В образе Филины угадываются черты блондинки: «Белокурые волосы небрежно рассыпались по плечам <...>» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 73]², она проказлива до озорства, ее шутки балансируют на грани, а зачастую переходят ее. Излюбленной забавой блондинки было то, «что она сказалась влюбленной... по уши» в маленького героя и при этом «резала его <...> при всех» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 272]. Тоже делает и Филина, то ли в шутку, то ли всерьез она говорит о своей любви к Вильгельму, при этом продолжая вести себя вызывающе. Она участница театральной труппы, к которой примыкает Вильгельм. Увлечение театром становится для героя Гёте первым этапом, который он преодолевает. Примечательно, что с тиранкой-блондинкой герой Достоевского знакомится в домашнем театре во время представления, а наибольший восторг у актеров, приятелей Вильгельма, вызывают рыцарские драмы, в духе которых описана блондинка: «В ту пору внове были немецкие рыцарские драмы <...> Рыцари в латах, старинные замки <...> встретили дружное одобрение. Чтец старался изо всех сил, слушатели не помнили себя от восторга» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 100].

² Ф.М. Достоевский читал произведения Гёте в подлиннике. Все цитаты сверены с оригиналом [Goethe]. Для удобства чтения цитаты из романа «Годы учений Вильгельма Мейстера» даны по [Гёте, 1976–1980, т. 7].

Подобным образом можно найти значительные переклички в образах Натальи и М-ме М. В первую встречу с Натальей Мейстеру не удастся узнать ее имя, он лежит раненый в лесу, где она, как видение, является и оказывает помощь. Она видится Вильгельму в образе Мадонны, так же как и М-ме М рассказчику: «<...> ему вдруг почудилось, будто чело ее окружено лучами и весь ее облик постепенно заливают ослепительным светом <...> сознание его помутилось. И лик святой исчез из его глаз» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 185]. В этой сцене также возникает мотив покровы, который присутствует и в образе Natalie: «При этом она скинула плащ с очевидным намерением отдать его тому, кто лежал на земле израненный и раздетый» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 185].

Еще одним важным связующим звеном двух Наталий является образ коня. До того, как Вильгельм смог узнать, кто его таинственная спасительница, в тексте романа она называется исключительно амазонкой или наездницей, ведь в первое мгновение она является Мейстеру именно на коне.

Стоит также обратить внимание на схожесть описания характеров М-ме М и Натальи. Они обе «родны» всему миру. Наталья с раннего детства отдает любое излишество, имеющееся у нее или ее родных, тем, кто в большей нужде. При этом Филина, напротив, постоянно старается что-то взять для себя, умудряясь сохранить свое даже тогда, когда это никому не удастся, например, при нападении разбойников.

Между Филиной и таинственной Натальей также присутствует иерархия, причем гораздо более жесткая и не комплиментарная для Фирины: «Никогда еще Фирина не являлась ему в таком неблагоприятном свете. Она не смела, так думал он, даже приблизиться к этому благородному созданию, не то что коснуться его» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 185].

Наталья, как и М-ме М, окутана тайной, Вильгельм после первой встречи в лесу пытается хотя бы узнать ее имя, но все попытки оказываются бесплодными, только в самом конце романа ему удается открыть эту тайну. С раскрытием тайны имени незнакомки открываются двери тайного общества, члены которого открывают ему путь познания его собственной природы, называя все, что было до открытия тайны, годами учений: «Годы твоего учения миновали — природа оправдала тебя» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 409]. Вильгельм, как и маленький герой, открывает тайну собственной природы, но, в отличие от него, Мейстер на протяжении всего романа ведом членами братства, его

путь предопределен, а союз с Натальей раскрывается как желанное и обретаемое благо для него, однако остается не ясным, зачем этот союз ей.

Зачем же Достоевскому понадобилась связывать свой текст с романом великого Гёте? Для братьев Достоевских «Мейстер» был образцом того, как надо создавать роман. В каком-то смысле Достоевский создает своего Мейстера, как образец, высшую точку литературного творчества, ведь для него это вполне мог быть последний созданный текст в жизни. Однако это вовсе не копия, а размышление, диалог со старшим товарищем. Достоевский, ставя в основу сюжета идею возвращения к своей истинной природе, акцентирует внимание на значимости пути как личного выбора. Писатель создает героя, который усилием воли и духа прозревает свою истинную природу, таким образом в мире Достоевского путь к обретению истинной природы открыт каждому, кто готов личным усилием возвысить дух, а не только отдельным избранным.

Тема прозрения мощно присутствует и в поэме Тассо «Освобожденный Иерусалим», которая также оказывается включена в структуру как романа Гёте, так и рассказа Достоевского. Обратимся к образу тассовского Танкреда. Он один из самых доблестных и знаменитых рыцарей, идущих освободить Иерусалим. Но, вместо того чтобы возноситься духом от величия цели, он разочарован и подавлен, так как страдает от любви к женщине: «Танкред, добыча гибельной любви, разочарован в жизни» [Тассо, 2007, п. 1, ст. 9]³. Его мучает любовь к Клоринде, великой воительнице, выступающей на стороне мусульман. Можно сказать, что он буквально ослеплен любовью. Это проявляется в постоянно сопровождающем образ Танкреда мотиве неузнавания. Неузнавание из-за ослепленности любовью преследует Танкреда и приводит каждый раз к большим несчастьям. Так, он принимает Эрминию, влюбленную в него и стремящуюся исцелить его раны, за Клоринду. В погоне за ней уезжает из стана, из-за чего попадает в плен. Затем, не узнав Клоринду в своем противнике, он смертельно ранит ее. Собственно, Танкред в каком-то смысле оказывается в положении жены Лота. Он, буквально идущий в град Божий, не видит его, он ослеплен Содомом.

³ Ф.М. Достоевский не читал по-итальянски, скорее всего, писатель познакомился с поэмой Торквато Тассо в ее французском переводе. Все цитаты сверены с французским изданием [Jérusalem délivrée, 1803]. Также цитаты сверены с итальянским оригиналом и другими французскими переводами XIX века. Для удобства чтения цитаты даны по изданию [Тассо, 2007].

Танкреду, в отличие от жены Лота, удается преодолеть свою слепоту. Перед смертью Клоринды происходит чудо, и в нее входит святой дух, ведь по своему происхождению она христианка. Господь открывает Танкреду, что случившаяся гибель Кларинды — благословение, так как теперь он, наконец, может вспомнить и вернуться на путь истинный — к освобождению Иерусалима, то есть на путь к царству Божьему:

Из рыцаря, из мстителя за веру,
Завещанную Богом, ты позорно
Становишься рабом на своего
Создателя восставшего созданья.
Карает заблуждение твое
И к доблестям забытым возвращает
Тебя благополучная развязка,
А ты отвергнуть хочешь эту милость?

Отвергнуть хочешь ты, неблагодарный,
Заботливость Небес! Куда ж, несчастный,
Влечет тебя отчаянье слепое?
Ведь ты уже над бездною повис
И все ее не видишь? Заклинаю,
Проснись ты наконец, открой глаза
И овладей печалью, неизбежно
Готовящей тебе двойную гибель!
[Тассо, 2007, п. 12, ст. 86–87].

Как символ нового пути, ему является Клоринда в образе Богоматери («Тогда ему является Клоринда в сверкающем венце из звезд небесных» [Тассо, 2007, п. 12, ст. 90]). Собственно, с этим образом сравнивает Вильгельм и Наталью в момент ее первого явления ему в образе Мадонны: «Ему казалось, что наконец-то он собственными глазами узрел благородную, отважную духом Клоринду» [Гёте, 1976–1980, т. 7, с. 190].

Любовь земная и любовь небесная

Мы видим, как Достоевский плотно сплетает три произведения. Писатель представляет путь к откровению истинной природы человека как поэтапный процесс, подчеркивая разные грани этих этапов

через отсылки к внешним текстам. Первый этап — это этап ученичества, именно так он назван у Гёте, и благодаря этому становится ясно, почему блондинка (как олицетворение первого этапа) называется школьницей. Временность этого этапа подчеркнута обращением к теме театральности. Это нечто, пока еще прикрытое маской, не истинная природа. Закрывание себя маской связано с образом слепоты не только по отношению к другим, но и к своей настоящей природе. Во всех трех произведениях на первом этапе присутствует мотив страстной любви, в то время как на втором — любви небесной, воплощенный в образе Богородицы, которая явлена во всех трех героинях. В «Освобожденном Иерусалиме» наиболее отчетливо и назидательно дана тема необходимости предпочтения небесной любви плотской. Эта тема раскрывается в образах многих героев: как только они поддаются страстям, то тут же уходят с духовного пути, и их начинают преследовать несчастья и поражения. В «Мейстере» мы также видим, что Филина (что значит любовь), раздает и берет только материальное, в то время как Наталья отмечена как героиня, никогда не любившая страстно, но при этом являющаяся центром любви духовной. Также и в «Маленьком герое» блондинка всегда делает акцент на любовь плотскую, она притворяется влюбленной в маленького героя, в своих шутках выставляет его соперником мужа М-те М, в то время как маленький герой постоянно подчеркивает полное отсутствие страстного интереса к ней.



Илл. Тициан. Любовь небесная и Любовь земная. 1514.
Fig. Tiziano Vecelio. *Sacred and Profane Love*. 1514.

Упомянутые авторы создают в своих текстах два символических женских образа — «Любовь земную и любовь небесную», что отсылает к сюжету, который в эпоху романтизма был настолько востребован, что даже давно известное полотно Тициана переименовывается в соответствии с ним. У нас нет достоверных сведений о том, видел ли Достоевский репродукцию картины до написания своего рассказа, однако нельзя не отметить удивительного сходства между описанными Достоевским последними сценами рассказа и пространством работы Тициана: «Тут, вблизи густого вяза, была скамья, иссеченная в огромном цельном камне, вокруг которого обвивался плющ и росли полевой жасмин и шиповник. (Вся эта рощица была усеяна мостиками, беседками, гротами и тому подобными сюрпризами.) М-ме М* села на скамейку, бессознательно взглянув на дивный пейзаж <...> Кругом стоял неумолкаемый концерт тех, которые «не жнут и не сеют», а своевольны, как воздух, рассекаемый их резвыми крыльями. Казалось, что в это мгновение каждый цветок, последняя былинка, курясь жертвенным ароматом, говорила создавшему ее: «Отец! я блаженна и счастлива!..» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 292] — это описание буквально воспроизводит пейзаж, изображенный на картине. Рощица располагалась на берегу реки, которая также присутствует на полотне. Стоит отметить, казалось бы, странное упоминание рассказчиком травинки, курящейся жертвенным ароматом, однако в «Хозяйке» именно через образ цветов, посылающих солнцу свой фимиам описано оживающее человеческое сердце, раскрывающееся навстречу другому и Богу: «<...> 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» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 271]. Примечательно, что на картине Тициана стоящая женщина держит в своих руках курительницу с жертвенным фимиамом.

Женщину, изображенную на картине сидящей, принято считать любовью земной. Стоящая фигура тоньше и выше, она окутана красной тканью, покровом, — величественный устремленный вверх образ Богоматери-Исиды, любовь небесная. В то же время мы видим устремленный внутрь себя как бы потухший взгляд сидящей женщины. Именно таким невидящим взглядом смотрела М-ме М, сидя на своей каменной скамейке, а автор не забывает упомянуть, что в это утро она была одета в белое платье. Образы сплетаются между собой,

переходя из одного в другой. Любовь земная может стать небесной, как это произошло с Клориндой, и наоборот, как это происходит на наших глазах с М-те М, когда ей грозит человеческий суд по законам любви земной. Сохраняя тайну, маленький герой возвращает М-те М в образ любви небесной, благодаря которому воскресает сам.

В небольшом рассказе «Маленький герой» сплетаются и раскрываются образы, созданные мастерами европейской культуры (Иоганна Вольфганга Гёте, Торквато Тассо, Тициана Вечеллио). Однако их образы не просто присутствуют в тексте, а осмысливаются и трансформируются по воле еще начинающего писателя Достоевского.

Список литературы

1. Гёте, 1776–1980 — *Гёте И.В.* Полн. собр. соч.: в 10 т. / пер с нем. Н. Касаткиной. М.: Худож. лит., 1976–1980.
2. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
3. Карлейль, 2008 — *Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героическое в истории М.: Эксмо, 2008. 864 с.
4. Касаткина — *Касаткина Т.А.* «Исповедь отрицания» // Учебное пособие по курсу «Религия, культура, искусство». URL: <http://www.verav.ru/common/mpublic.php?num=440> (дата обращения: 19.01.2022).
5. Касаткина, 2015 — *Касаткина Т.А.* Образ пространства: рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов // Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 114–148.
6. Касаткина, 2004 — *Касаткина Т.А.* Жанровое наименование как ключ к художественной реальности // О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 94–131.
7. Кэмпбелл, 2018 — *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. СПб.: Питер, 2018. 352 с.
8. Магарил-Ильяева, 2018 — *Магарил-Ильяева Т.Г.* «Маленький герой»: воспоминание, как путь к прозрению собственной природы // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2018. № 36. С. 32–46.
9. Тассо, 2007 — *Тассо Т.* Освобожденный Иерусалим / пер. В.С. Лихачев. СПб.: Наука, 2007. URL: http://az.lib.ru/t/tasso_t/text_0020.shtml (дата обращения: 19.01.2022).
10. Goethe — *Goethe J.W.* Wilhelm Meisters Lehrjahre. DigBib.Org: Die freie digitale Bibliothek. URL: http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre (дата обращения: 19.01.2022).
11. Jérusalem délivrée, 1803 — *Jérusalem délivrée: Poëme, Traduit de l'italien, Nouvelle édition revue et corrigée, Enrichie de la Vie du Tasse*, Paris, t. II. 1803. URL: https://archive.org/details/bub_gb_wM_wt22g5mkC (дата обращения: 19.01.2022).

References

1. Goethe, J.W. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [Complete Works: in 10 vols]. Trans. by N. Kasatkina. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1976–1980. (In Russ.)
2. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
3. Karleil, T. *Geroi, pochitanie geroev i geroicheskoe v istorii* [Heroes, Hero Worship, and the Heroic in History]. Moscow, Eksmo Publ., 2008. 864 p. (In Russ.)
4. Kasatkina, T.A. “Ispoved’ otritsaniia” [“Confession of a Denial”]. *Uchebnoe posobie po kursu “Religiia, kul’tura, iskusstvo”* [Textbook for the Course “Religion, Culture, Art”]. URL: <http://www.verav.ru/common/mpublic.php?num=440> Accessed 19 Jan. 2022. (In Russ.)
5. Kasatkina, T.A. “Obraz prostranstva: rai i ad v proizvedeniakh F.M. Dostoevskogo 1860-kh godov” [“Image of Space: Heaven and Hell in Dostoevsky’s Works in 1860s”]. *Sviashchennoe v povsednevnom: Dvusostavnyi obraz v proizvedeniakh F.M. Dostoevskogo* [The Sacred in the Ordinary: The Two-Folded Image in the Works of F.M. Dostoevsky], Moscow, IWL RAS Publ., 2015, pp. 114–148. (In Russ.)
6. Kasatkina, T.A. “Zhanrovое naimenovanie kak kliuch k khudozhestvennoi real’nosti” [“The Definition of Genre as a Key to Artistic Reality”]. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”* [On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of “Realism in a Higher Sense”], Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 94–131. (In Russ.)
7. Kempbell, Dzh. *Tysiachelikii geroi* [The Thousand-Faced Hero]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 352 p. (In Russ.)
8. Magaril-Ili’eva, T.G. ““Malen’kii geroi’: vospominanie, kak put’ k prozreniiu sobstvennoi prirody” [“A Little Hero’: Memory as a Way to Insight into One’s Own Nature”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, 2018, no. 36, pp. 32–46. (In Russ.)
9. Tasso, T. *Osvobozhdennyi Ierusalim* [Jerusalem Delivered]. Trans. by V.S. Likhachev. St. Petersburg, Nauka Publ., 2007. URL: http://az.lib.ru/t/tasso_t/text_0020.shtml Accessed 19 Jan. 2022. (In Russ.)
10. Goethe, J.W. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. URL: http://www.digbib.org/Johann_Wolfgang_von_Goethe_1749/Wilhelm_Meisters_Lehrjahre Accessed 19 Jan. 2022. (In German)
11. *Jérusalem délivrée: Poëme, Traduit de l’italien, Nouvelle édition revue et corrigée, Enrichie de la Vie du Tasse*. Vol. II. Paris, 1803. URL: https://archive.org/details/bub_gb_wM_wt22g5mkC Accessed 19 Jan. 2022. (In French)

Статья поступила в редакцию: 21.03.2022
Одобрена после рецензирования: 04.04.2022
Принята к публикации: 11.04.2022
Дата публикации: 25.06.2022

The article was submitted: 21 Mar. 2022
Approved after reviewing: 04 Apr. 2022
Accepted for publication: 11 Apr. 2022
Date of publication: 25 June 2022