

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (31), 2025.

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

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0+821+82.0

ББК 83.3(2Рос=Рус)+83.3+83

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-158-202>

<https://elibrary.ru/QZKRVB>



© 2025. Татьяна Боборыкина

*Санкт-Петербургский Государственный Университет,
Санкт-Петербург, Россия*

«Белые ночи» Достоевского: от малой формы к большой судьбе

© 2025. Tatiana A. Boborykina

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

Dostoevsky's *White Nights*: From Minor Form to Great Destiny

Информация об авторе: Татьяна Александровна Боборыкина, кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель Факультета Свободных Искусств и Наук СПбГУ, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Университетская наб., д. 7-9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Аннотация: Тема статьи рассматривается в нескольких аспектах. Прежде всего — ставится вопрос о малой форме «сентиментального романа», как назвал это произведение автор. В целом, постижение смысла «Белых ночей» дается через «расшифровку» названия, подзаголовка, посвящения и эпиграфа. Особое внимание уделяется именам героев. Анализируется динамика отношения Достоевского к типу героя, названного «мечтателем» и к самому понятию «мечтательности».

«Белые ночи» анализируются, с одной стороны, как пророческий набросок собственной судьбы молодого автора, чьи «мечты» и иллюзии столкнулись с жестокой реальностью, когда, петербургской белой ночью, вернувшись с очередной встречи петрашевцев, он был арестован.

С другой стороны, романтическая история, рассказанная Достоевским, трактуется, как увертюра к его масштабным сочинениям. Персонажи ранней «малой формы» обретают большую литературную судьбу в пространстве «великого пятикнижия», где, в частности, образ мечтателя обнаруживает свое новое содержание, вырастая либо в героя «Преступления и наказания», либо в героя другого романа — князя Мышкина.

И, наконец, в статье (на отдельных примерах) прослеживается большая кинематографическая, а также хореографическая судьба этого произведения.

«Сентиментальный роман» полон загадок, и он продолжает волновать воображение читателей (о недавно вновь вспыхнувшем к нему интересе говорится в начале статьи), критиков и постановщиков. Не утихают споры по поводу различных его интерпретаций. И все это вместе взятое — большая судьба произведения малой формы Ф.М. Достоевского — «Белые ночи».

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Белые ночи», «малые формы», Эдгар По, И.С. Тургенев, Роберт Бернс, А.С. Пушкин, экранизации, балет.

Для цитирования: Боборыкина Т.А. «Белые ночи» Достоевского: от малой формы к большой судьбе // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 3 (31). С. 158–202. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-158-202>

Information about the author: Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7-9, 199034 St. Petersburg, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Abstract: The topic stated in the title is explored in various aspects. First of all, the question of “minor forms” in relation to “A Sentimental Novel” (or rather, a Romance), as the author called his story, is discussed. The comprehension of the message of *White Nights* is approached through the decoding of its title, subtitle, dedication, and epigraph. Special attention is paid to the symbolic meanings of the characters’ names. *White Nights* is, on the one hand, analyzed as a prophetic sketch of the young author’s personal fate, whose “dreams” had to face bitter reality when, on one St-Petersburg white night, he was arrested after a meeting at Petrashevsky’s circle. On the other hand, Dostoevsky’s romantic narration is interpreted as an overture to his large-scaled compositions. The characters of the early “minor form” attain their great literary destiny in the realm of the Great Five Novels, where the notion of the “dreamer” reveals new content, transforming either into the hero of *Crime and Punishment* or growing into the character of yet another novel — Prince Myshkin. Finally, the essay investigates (through selected examples) the truly great cinematographic and choreographic destiny of *White Nights*. The “Sentimental Love Story” is full of riddles, and it continues to capture the imagination of readers (information about the newly sparked interest in it opens the essay), critics, and producers. Discussions around its interpretations remain ongoing. Taken together, all of this constitutes the great destiny of *White Nights* — the “minor form” composition by Fyodor Dostoevsky.

Keywords: Dostoevsky, *White Nights*, minor forms, Edgar Poe, Ivan Turgenev, Robert Burns, Alexandr Pushkin, film adaptations, ballet.

For citation: Boborykina, T.A. "Dostoevsky's *White Nights*: From Minor Form to Great Destiny." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (31), 2025, pp. 158–202. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-3-158-202>

«В этом черном городе лишь ночь бела...»
(из песни)

В самом деле, удивительна судьба «Белых ночей». Они продолжают волновать самых разных читателей, вновь и вновь переиздаются в самых разнообразных форматах. В начале текущего 2025 года вышло очередное прекрасно иллюстрированное издание повести с комментариями Б.Н. Тихомирова. А чуть раньше это произведение Достоевского вдруг пробивает глухую стену отчуждения, подрывая так называемую «культуру отмены», (которую правильнее было бы назвать «бескультурьем» отмены) и не где-нибудь, а как раз в самом эпицентре — «Белые ночи» стали хитом продаж в Великобритании. По сообщениям отечественных источников от 20.12.2024 читатели говорят, что «произведение русского писателя идеально подходит для тех, кто “когда-либо чувствовал себя одиноким”, или тех, кто просто “по уши хочет влюбиться”. Британские пользователи сетей делятся впечатлениями: “Вы думаете, что знаете, что такое любовь. А потом читаете «Белые ночи» Достоевского...”»¹.

В одной из ведущих английских газет — The Guardian — в статье, озаглавленной «Федор навсегда: как Достоевский стал сенсацией в соцсетях» («Fyodor fever: how Dostoevsky became a social media sensation»), отмечается: «В 2024-м маленькая черная книжка “Белые ночи” Достоевского, выпущенная издательством Penguin Classics, заняла четвертое место по количеству продаж переводной литературы в Великобритании. <...> Повесть знаменитого русского писателя 19 века стала явлением феноменальным». (“In 2024, the Penguin Classics little black book edition of Dostoevsky’s ‘White Nights’ was the fourth most sold work of literature in translation in the UK. <...> The celebrated 19th-century Russian writer’s novella has become a phenomenon”)².

Такой поворот событий в условиях сегодняшней действительности можно назвать еще одним этапом в развитии большой

¹ URL: <https://www.gazeta.ru/culture/news/2024/12/20/24671588.shtml> (дата обращения: 10.03.2025).

² URL: <https://www.theguardian.com/books/2024/dec/17/white-nights-fyodor-dostoevsky-social-media-instagram-booktok-tiktok> (дата обращения: 10.03.2025).

судьбы небольшого по объему раннего произведения Достоевского. В «Гардиан» не исключили, что популярность «Белых ночей» может быть также связана с краткостью текста, что делает его еще более привлекательным для читателей, слова которых приводятся в заметке: «Есть еще одна прозаическая, но существенная причина: <...> “Белые ночи” привлекли меня частично и из-за небольшого объема» (“There’s one prosaic but important reason: <...> ‘White Nights’ appealed to me partly because of its shorter length”)³.

В этом контексте мы подходим к вопросу о «малых формах». Как отмечает Т.А. Касаткина: «Достоевский — признанный мастер большой формы. Однако он не только работал в малых формах в начале своего творческого пути, но и позже, в эпоху больших романов, создавая “Дневник писателя”, использовал малые художественные формы как важнейшие элементы структуры этого новоизобретенного им жанра. <...> вопрос о том, что входит в случае рассмотрения творческой системы Достоевского в понятие “малой формы”, до сих пор иногда решается весьма произвольно и теоретически малообоснованно» [Касаткина, 2024, с. 10].

В данной статье «Белые ночи» (1848) Ф.М. Достоевского отнесены к «малой форме» прежде всего, по формальному признаку малого объема. Теорию «малой формы» по-своему сформулировал мастер короткого рассказа — Эдгар По. Достоевский был знаком с его творчеством, написал предисловие к изданию трех его рассказов, опубликованных в журнале «Время» (1861. № 17), где, в частности заметил: «Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение, и с какою силою проницательности, с какою поражающею верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!» [Достоевский 1972–1990, т. 19, с. 88].

Наблюдение это отражает и то, как работает сам Достоевский, в том числе, над интересующим нас произведением. Белые ночи — не только метафорически, но и как явление природы — есть некое «исключительное внешнее положение». Степень мечтательности героя можно отнести к психологически «исключительному положению». И, наконец, о «состоянии души человека» здесь, как и всегда

³ URL: <https://www.theguardian.com/books/2024/dec/17/white-nights-fyodor-dostoevsky-social-media-instagram-boooktok-tiktok> (дата обращения: 10.03.2025).

у Достоевского, рассказано с «поражающей верностью» и «силою пронизательности».

Об одном из рассказов — «Сердце-обличитель» (“The Tell-Tale Heart”, 1843) — вошедших в собрание произведений с предисловием Достоевского, режиссер и теоретик киноискусства Сергей Эйзенштейн писал, что прием «глагольной метафоры» является общим для По и Достоевского: «у Эдгара По <...>, где в основе сердцебиение от слушающего вынесено в окружение, охвачено разрастающимся стуком сердца спрятанного мертвеца. У Достоевского развившего эту тему в “Преступлении и наказании”, этот стук сердца в более повышенном порядке — в теме биения совести с такою же почти физиологической интенсивностью» [Эйзенштейн, 2000, т. 2, с. 270]. Описанными Эйзенштейном чертами, обладают и «Белые ночи» Достоевского, и особенно «Белые ночи» Висконти, о чем будет сказано ниже.

Итак, не чуждый Достоевскому Эдгар По, писал в 1847 году следующее по поводу «малых форм» в предисловии к изданию рассказов корифея этого направления Натаниэля Готорна:

«А если бы мне предложили указать род произведений, который <...> всего лучше отвечает требованиям гения и всего лучше служит его целям, предоставляя ему наибольшие возможности проявить себя и самую выгодную область для приложения сил, я сразу же назвал бы короткий рассказ в прозе <...>. Обычный роман не годится, <...> поскольку роман нельзя прочесть за один прием, он лишается огромного преимущества *целостности*. Житейские дела, в промежутках между чтением, меняют или изглаживают впечатления от книги или противостоят им. Достаточно простого перерыва в чтении, чтобы нарушить подлинное единство. В коротком же рассказе автор имеет возможность осуществить свой замысел без помех. В течение часа, пока длится чтение, душа читателя находится во власти автора <...>. Идея рассказа предстает полностью, ибо ничем не нарушена, — требование неперемное, но для романа совершенно недостижимое» [По, 1984, с. 659]. (“The idea of the **tale** has been presented unblemished, because undisturbed; and this is an end unattainable by the **novel**” [Пое, 1983, р. 324]).

Однако, при всем небольшом объеме, «Белые ночи», которые сегодня принято называть «повестью», сам Достоевский в подзаголовке называет романом: «Сентиментальный роман. (Из воспоминаний мечтателя)». Возможно, слово «роман» используется в смысле

“romance”, то есть история романтическая в отличие, скажем, от английского слова “novel”, также означающего «роман», и которое использует По, говоря, что в таком объеме и жанре нельзя добиться эффекта, когда «душа читателя находится во власти автора» (“the soul of the reader is at the writer’s control”).

Можно предположить, что, называя «Белые ночи» романом, Достоевский имеет ввиду содержание, подчеркивая романтическую, почти волшебную, быть может, даже именно «рыцарскую» природу рассказанной им истории. «В современном английском языке значения слов “romance” и “novel” четко разграничены. Классический словарь Вэбстера дает следующие определения: “Romance имеет дело с героическим, чудесным, таинственным и сверхъестественным, в то время как novel рассказывает только о достоверном”. В других словарях мы можем найти более развернутые определения: “Romance (от старофранц. roman) — прозаический или стихотворный рассказ о приключениях рыцарей, подобный рассказам о короле Артуре”» [Кожин, 1963, с. 63].

Интересно то, что знаменитая «Алая буква» (“The Scarlet Letter”, 1850) того самого Готорна, которому посвящено эссе Эдгара По, входит в список «Величайших американских романов» (Great American **Novels**), в то время, как сам Готорн называет это свое произведение романтическим **“romance”**, вынесенным на обложку, как часть названия [Hawthorne, 1850], примерно, как у Достоевского — «Сентиментальный роман». Небезынтересно также и то, что сборник рассказов Готорна, которому посвящено эссе Эдгара По называется в оригинале “Twice Told Tales”, где слово “tale” имеет двоякий смысл: «рассказ, история» или «сказка». И здесь стоит вспомнить рассказ Достоевского «Маленький герой», написанный вскоре после «Белых ночей» в Петропавловской крепости, куда писатель был заключён в апреле 1849 года, но опубликованный почти через 10 лет. Этот рассказ первоначально должен был называться «сказка». Рискую предположить, что термины «сказка» применительно к «Маленькому герою», также, как и «роман» в отношении «Белых ночей» — дополнительное указание не столько на структуру или объем, сколько на романтическую природу этих произведений. Важную в этом отношении мысль высказывает автор статьи, посвященной рассказу о маленьком герое: «Если в тюремных письмах Достоевского суметь увидеть проделываемую им работу духовного становления/укрепления, то выбор названия для текста (“Детская сказка”), напи-

сание 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» [Магарил-Ильяева, 2022, с. 21].

Здесь важно не только то, что сказка, как явление уже не фольклорное, а сугубо авторское, относится напрямую к историческому периоду Романтизма, но и тонко подмеченное автором статьи, характерное для романтической сказки явление возведения «своей личности на более высокий уровень развития». Как и в «Белых ночах» в рассказе «Маленький герой» в центре внимания возникновение первой любви, любви бескорыстной, лишенной эгоизма, по-своему «рыцарской» и именно эта любовь, в самом деле, определяет тот рост личности, который происходит по ходу развития сюжетов этих двух произведений. Эти свойства проявляются маленьким героем, играющим роль в домашнем спектакле в картине, которая «выражала сцену из средневековой жизни и называлась “Госпожа замка и ее паж”» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 277]. Но в жизни юноша, совсем еще маленький «герой», сыграл роль не столько пажа, сколько настоящего рыцаря, когда благородно передал письмо «госпоже» от своего условного соперника. Как отмечает Т.Г. Магарил-Ильяева: «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 M — и становится рыцарем» [Магарил-Ильяева, 2022, с. 27].

Момент, когда Мечтатель в «Белых ночах» передает письмо Настеньки Жильцу, тоже «рыцарский» поступок. Романтическое, почти «сказочное» рыцарство, и буквально зримое «становление личности», скорее всего, и послужило авторским мотивом к определению двух ранних произведений Достоевского «малой формы», как «роман» и «сказка».

Отмечу здесь, что издание на английском, получившее недавно столь массовый отклик в Англии, вышло в переводе специалиста по

русской литературе Р. Мейера (Ronald Meyer), где подзаголовок переводится как “A Sentimental Love Story (From the Memories of a Dreamer)” [Dostoevsky, 2017], таким образом, подчеркивается, что это «история любви», иными словами, «роман». Такой перевод, пожалуй, наиболее близок к оригиналу и, может быть, даже к замыслу Достоевского.

В других случаях, как, например, у известной Констанс Гарнетт (Constance Garnett) подзаголовок ограничивается просто «Сентиментальной историей из дневника Мечтателя» (“A Sentimental Story from the Diary of a Dreamer” [Dostoevsky, 1918, p. 1]).

В отечественном издании на английском языке подзаголовок вообще отсутствует, а в комментариях произведение названо “story”, то есть «рассказ» или «история», хотя при этом его «деление на ночи» отнесено к «романтической традиции» [Dostoevsky, 1988, p. 383].

Действительно, помимо всего прочего, деление произведения не на главы, а на «ночи» подчеркивает его романтический характер. В исследовании «ночных» циклов в литературе, автор подчеркивает, что так называемый ночной жанр «приобрел большую популярность в эпоху романтизма» [Штерн, 2012, с. 403], также и Б.Н. Тихомиров в примечаниях к «Белым ночам» пишет: «Композиционное членение повести не на главы, а на “ночи” имеет устойчивую традицию в романтической литературе».

Повествование Достоевского, конечно, не просто так названо им «романом». В самом деле, «Белые ночи» — «романтический» роман или даже «романс», лейтмотивом которого звучат и поэтичность белой ночи, и общее романтическое и «мечтательное» настроение. Здесь есть и романтический любовный треугольник, символическая суть которого сводится к драматическому и именно романтическому столкновению Мечты и Действительности, воплощенных в образах Мечтателя и Жильца, чьи «имена» открыто намекают на эту антитезу. При этом роман «Белые ночи» вполне отвечает тем критериям объема, которые дают «огромные преимущества целостности» и «подлинного единства», о которых писал американский романтик.

Помимо упомянутого выше небольшого предисловия к публикации «Три рассказа Эдгара Поэ», имя этого писателя возникает и в черновом наброске Достоевского к рассказу «Сон смешного человека» (1877). В 3-й главе, где герой рассуждает о природе сновидений, автор помечает на полях: «У Эдгара Поэ» [Достоевский, 1972–1990,

т. 25, с. 231]. В данном контексте стоит обратиться к двум исследованиям. Во-первых, к статье Н.Н. Подосокорского, одно название которой поражает воображение — «Призраки “Белых ночей”: масон в паутине посмертия, майская утопленница и дух царя Соломона». Суть такого заголовка раскрывается следующим образом: «Роман “Белые ночи”, согласно нашей гипотезе, рассказывает о посмертных мучениях петербургских призраков, которые обречены скитаться по ночам, страдают от одиночества и грезят воспоминаниями о своем прошлом воплощении <...>. Настенька — душа самоубийцы-утопленницы, вынужденная блуждать между своим прежним жилищем и местом гибели» [Подосокорский, 2019, с. 90]. И далее автор уточняет: «Разгадка может заключаться в том, что перед нами не живой человек, а привидение, которое не сознает, что умерло, и лишь ощущает свою оторванность от всех остальных людей, испытывая по этому поводу недоумение, покинутость и страх» [Подосокорский, 2019, с. 91]. В статье приводятся убедительные подтверждения этой гипотезы, однако меня, прежде всего, захватили неожиданные именно для «Белых ночей», хоть и не названные, но явно возникающие аналогии с мастером «малой формы» Эдгаром По: и масонский мотив — «Бочонок Амонтильядо» (“The Cask of Amontillado”, 1848), и скитающиеся призраки, и посмертные мучения — «Падение дома Ашероу» (“The Fall of the House of Usher”, 1839) и другие рассказы на эти темы. Что касается «самоубийцы-утопленницы», то сразу вспоминается влюбленная утопленница из «Тайны Мари Роже» (“The Mystery of Marie Rogêt”, 1842)⁴, не говоря об известной близости целого ряда других произведений, в частности: «Бобок» (1873) и «Разговор Моноса и Уны» (“The Colloquy of Monos and Una”, 1841), а также «Двойник» и «Вильям Вильсон» (“William Wilson”, 1839)⁵ и так далее. Исходя из ряда тематических и других сходжений, а также из новой гипотезы «Белых ночей», ключевые слова которой созвучны Эдгару По, лишний раз убеждаешься, что и аргументы его в пользу «малой формы» были близки Достоевскому.

И второй момент. В статье «“Сон смешного человека”: личность как рычаг преобразования мира», посвященной рассказу, во время

⁴ «Тайна Мари Роже» — рассказ Э. По, о котором я довольно подробно писала в статье «Фокус на бесконечность: По, Бодлер, Достоевский в пространстве Эйзенштейна» [Боборыкина, 2017а].

⁵ На эту тему также писала в статье о «Двойниках». См.: [Боборыкина, 2017б, с. 203–211].

создания которого Достоевский вспомнил об Эдгаре По, Т.А. Касаткина отмечает (и это как раз на тему «малых форм»):

«“Сон смешного человека” — это рассказ, в котором на очень-очень маленьком пространстве обозначены практически все основные огромные темы позднего Достоевского. В каком-то смысле это его манифест, текст, где под страшным давлением сжато все, о чем пространно повествуется в других текстах» [Касаткина, 2019, с. 18].

Думаю, что «Белые ночи» допустимо рассмотреть так же, как «сжатый текст», где на «маленьком пространстве» обозначены многие огромные темы позднего Достоевского, как своего рода увертюру к масштабным сочинениям писателя и одновременно, как пророческий набросок его собственной судьбы.

Повесть посвящалась А. Плещееву, мечтателю-петрашевцу, как и сам Достоевский того периода. На следующий год после ее выхода в печати, Достоевский был арестован вместе с другими участниками революционного кружка, причем случилось это в самом начале петербургских белых ночей. Так мечты и иллюзии начинающего писателя трагически столкнулись с действительностью, что как будто было предсказано самим сюжетом, как некое смутное предчувствие грядущих событий.

Кроме того, в «Белых ночах» угадываются контуры героев будущих крупных произведений Достоевского. Уже говорилось о рассказе «Маленький герой», развивающем через сходную ситуацию с письмом тему «рыцарской» любви Мечтателя. И эта же тема через 20 лет обретет «большую судьбу» в романе «Идиот» (1868).

Автор статьи «Концепт “книга” в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» подвергает сомнению возможность соединить пушкинского «Бедного рыцаря», цитируемого в романе, Дон-Кихота и Мышкина, утверждая: «Вряд ли можно свести “донкихотский” вклад в романе к толкованию Аглаи, для которой Дон Кихот, “рыцарь бедный” и Мышкин абсолютно равны друг другу» [Корбелла, 2023, с. 47–48]. Однако, все же есть искушение согласиться с мыслью, высказанной героиней Достоевского: «Поэту хотелось, кажется, совокупить в один чрезвычайный образ всё огромное понятие средневековой рыцарской платонической любви какого-нибудь чистого и высокого рыцаря; разумеется, всё это идеал. В “рыцаре же бедном” это чувство дошло уже до последней степени, до аскетизма; надо признаться, что способность к такому чувству много обозначает и что такие чувства оставляют по себе черту глубокую и весьма, с одной стороны, по-

хвальную, не говоря уже о Дон-Кихоте» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 207]. Это высказывание наводит на мысль о развитии сокровенных черт героев «малой формы» — Мечтателя и его маленького «преемника» — в герое романа «великого пятикнижия».

В романе «Идиот», как представляется, нашли свое развитие все три главных героя «Белых ночей»: Мечтатель — Князь Мышкин, Жилец — Рогожин, Настенька — Настасья Филипповна, которая в известный момент произносит почти прямую цитату своей литературной тезки из «Белых ночей»: «я и сама мечтательница <...> так, бывало, размечтаешься, что с ума сойдёшь» [Достоевский, 1972–1990, т. 8, с. 144]. В небольшой статье «Две Насти в творчестве Ф.М. Достоевского: Настенька (“Белые ночи”) и Настасья Филипповна (“Идиот”)», где отмечается и внешнее сходство героинь, а также отчасти биографическое — общее для обеих сиротство — автор находит, кажется, очень верное слово для характеристики образа героини ранней «малой формы» по отношению к героине масштабного полотна зрелого романа: «предвосхищает». Говоря о внутренней сложности Настеньки, исследователь полагает, что ее «противоречивость» отразилась «прежде всего, в сценах метаний Настеньки между Мечтателем и Жильцом <...> образ Настеньки именно в этих эпизодах предвосхищает образ Настасьи Филипповны, бегущей от князя Мышкина “под нож к Рогожину”. Обе женщины бегут от чистой, высокой любви, выбирая неизвестность или неизбежную смерть». [Бочарова, 2017, с. 232]. Здесь можно обратить внимание и на косвенную, при этом верно угаданную характеристику Жильца.

В работе об особенностях структуры ранних «гностических» текстов Достоевского, Т.А. Касаткина отмечает следующее: «То, что будет описано Достоевским в “Братьях Карамазовых” в рассказе черта Ивану, как идея вечного возвращения: топора, летающего непрерывно по кругу, земли и ее истории, повторяющейся тысячи раз до единой черточки — это все <...> не появляется внезапно и случайно в последнем романе, а является отголоском того первоначального умонастроения и состояния Достоевского, которое зафиксировано в его ранних произведениях» [Касаткина, 2020, с. 108].

Эту мысль можно также отнести к ранней повести «Белые ночи» в плане ее «судьбы», ее превращений в развернутые большие темы поздних или «послекаторжных» романов Достоевского.

Мы помним, что повесть состоит из глав, сами названия которых говорят о том, что время ее действия укладывается в 4 ночи: «Ночь

первая», «Ночь вторая» (куда входит и «История Настеньки»), «Ночь третья», «Ночь четвёртая», «Утро». Французский режиссер Робер Брессон (он же автор сценария) именно так и назовет свой фильм: «Четыре ночи мечтателя» (“Quatre nuits d’un rêveur”, 1971), вынося в заглавие это число. Для Достоевского число «4» имело особое значение и можно предположить, что и здесь оно совсем неслучайное. Так в романе «Преступление и наказание» «четыре» связано с лестницами, которые часто ведут вверх к четвертому этажу или вниз с него. Повсеместно там появляются и четырехэтажные дома, и перекрестки. В истории воскрешения Лазаря, помещенной в 4-м Евангелии, которую Соня читает Раскольникову, Лазарь был мертв четыре дня и так далее. Число «четыре», в принципе, вмещает в себя очень много: 4 времени года, четыре стороны света, четыре стадии жизни человека. На символическом уровне, таким образом, оказывается, что несколько ночей, прожитых мечтателем повести, когда он встретился с любовью — это огромный масштаб вселенной, масштаб всей человеческой жизни. «В сущности, все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства, как два существа в беспредельности» [Бахтин, 1994, с. 78].

Но в заглавии своего романа Достоевский подчеркивает не число ночей, а кажущееся крайне противоречивым обстоятельство — их цвет. «Белые ночи» — есть как бы невозможное сближение белого и черного, это Pro et Contra или некие «инь-ян», символически означающие, что «все сущее делится на две категории, которые являются взаимно противоположными <...> небо и земля, свет и тьма» [Дашева, Хандархаева, 2022, с. 18]. Это и парадокс самого Петербурга — города, по большей части, «больного, странного и угрюмого» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 34], в котором, кажется, «только ночь бела».

И в этом символическом пространстве мироздания — четырех белых ночей — обозначены два пути: путь Мечтателя — возвышенный, жертвенный и путь Жильца — земной путь того, кто принимает чью-то жертву. В этом вселенском измерении Мечтатель, по сути, предвосхищает путь князя Мышкина и, соответственно, повторяет путь Христа: он «излечивает», возрождает к жизни Настеньку (чье имя «Анастасия» в переводе с греческого означает — «возвращённая к жизни»), и жертвует собой, своим счастьем, ради нее.

Кажется, под конец истории сама Настенька начинает это понимать. Вот, что она пишет Мечтателю, после того, как уходит

к внезапно вернувшемуся Жильцу: «Благодарю! да! благодарю вас за эту любовь. Потому что в памяти моей она напечатлелась, как сладкий сон, который долго помнишь после пробуждения; потому что я вечно буду помнить тот миг, когда вы так братски открыли мне свое сердце и так великодушно приняли в дар мое, убитое, чтоб его беречь, лелеять, **вылечить** его...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 140].

Настенька благодарит не просто за любовь, а именно за «эту любовь», непохожую на ее любовь к Жильцу. Как отмечает Т.А. Касаткина в одной из своих лекций: «Посмотрим на “Белые ночи”. Есть любовная линия, привычная нам: Настенька и ее возлюбленный. Но это не в центре. В центре история совсем другой любви, и эта другая любовь становится главной у Достоевского. <...>. Мечтатель общается с городом, как с другом. Для него все вокруг наполнено душой. И вот эта другая любовь начинается здесь — в отношении человека к миру. То, как он жалеет дома, которые ему не принадлежат, он даже не их жилец. Он не заинтересованное лицо, он заинтересован в их непосредственном бытии. Это отношение и определяет другой тип любви. Это сентиментальный роман, роман чувств. Роман, любовная история, которая существует в области чувств — и ни в какой другой области. К женщине Мечтатель относится, как и ко всему миру — без желания обладать» [Касаткина].

В этом высказывании как бы вскользь прозвучала еще одна, очень важная, на мой взгляд, мысль: «дома, которые ему не принадлежат, он даже не их **жилец**». Как в отношении к домам, к людям, и к любви, Мечтатель, действительно, не Жилец. Он совсем другой.

При этом, кажется, что оценка мечтательности уже накрепко сформировалось в написанной чуть ранее «Петербургской летописи» от 15 июня 1847 года и оценка вполне негативная: «А знаете ли, что такое мечтатель, господа? Это кошмар петербургский, это олицетворенный грех, это трагедия, безмолвная, таинственная, угрюмая, дикая, со всеми неистовыми ужасами, со всеми катастрофами, перипетиями, завязками и развязками» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 32].

Эти мысли порой напрямую перекликаются и с мыслями Мечтателя «Белых ночей». Вот, что мы узнаем о нем, когда во вторую ночь он рассказывает Настеньке о себе: «— Ох, Настенька, Настенька! знаете ли, как надолго вы помирили меня с самим собою? знаете ли, что уже я теперь не буду о себе думать так худо, как думал в иные

минуты? Знаете ли, что уже я, может быть, не буду более тосковать о том, что сделал преступление и грех в моей жизни, потому что такая жизнь есть преступление и грех?» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 118].

А в чем, собственно, «грех» и «преступление» мечтательства? В другой лекции «“Белые ночи”: мечта и жизнь» Т.А. Касаткина говорит о «мечтательстве», как о «паутине», которая может опутать и самого человека: «Настенька сняла эту паутину, открыла мир, с которым он может войти в реальные отношения. Да, это горько, больно, но в этом контакте герой познает не только реальность, он познает сам себя. А это и есть цель жизни человека на земле по Достоевскому» [Касаткина]. С этой мыслью невозможно не согласиться, тем более, что и сам текст Достоевского дает все основания для такого вывода. Рассуждая о созерцательной «фантазии», Мечтатель, в частности, замечает, что она «захватывает» всех, «как мух в паутину» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 115].

И, однако, после опыта каторги бывший петрашевец по-иному посмотрит и на мечту, и ее носителя и на того, кто решится мечты свои воплотить в жизнь. Если Мечтатель вырастает в образ Мышкина, а, условно говоря, Жилец — в Рогожина, то мы видим, к каким результатам приводят его активные действия. А другой мечтатель, который, претворяя мечту в жизнь, как раз в петербургскую белую ночь хватается за топор⁶. Но в ранний период написания рассказа, сам Достоевский был как бы одновременно и Мечтателем, и Жильцом. Он со своими мечтами вступил в общество революционно настроенных людей. При этом — и это представляется принципиальным обстоятельством — его главный герой даже на этом этапе — все-таки не Жилец. И как бы Мечтатель ни стремился избавиться от своей «мечтательности», он остается мечтателем, романтиком, рыцарем. В этом его духовное превосходство над Жильцом. И все симпатии читателя на его стороне. Даже влюбленная в Жильца Настенька, начинает любить Мечтателя, и понимать, что он лучше, чем ее избранник: «вы лучше его, потому, что вы благороднее его, потому, потому, что он...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 136].

⁶ Здесь можно уточнить, что «мечты» героя «Преступления и наказания» претворяются в идеологию: «Мечта предполагает пассивность, герой-идеолог способен на активное действие», как отмечается в статье, где приводятся определения исследователей разных видов мечтателей Достоевского. См.: [Медведева, Казаков, 2015, с. 143]

В послекаторжный период Достоевский напишет роман, где вслед за своими мечтами, герой, воплощая их, идет по ошибочному пути, приведшему к преступлению. Оказавшись в белую ночь на мосту, как на перепутье, Раскольников молил Бога, чтобы Тот помог ему не приводить в действие его мечту, которая, при мысли о ее исполнении, начинала казаться ему «гадкой»: «Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... <...> Господи! — молил он, — покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!» [Достоевский, 1972–1990, т. 6, с. 50].

До опыта каторги, во время которой многое было переосмыслено, Достоевский далек от того, чтобы вложить нож или топор в руку антагониста Мечтателя, но Жилец «Белых ночей», тем не менее, уже достаточно темная фигура.

У Жильца есть своя какая-то тайна, отсутствие ответов на вопросы: почему он уехал? Куда именно уехал и уезжал ли вообще? Почему, в назначенный срок не встретился с Настенькой, как было обещано? Все это может вызывать сомнение в искренности его чувства, в его любви, да и, вообще, в нем самом. А, кроме того, наводит на мысль, что эта «таинственность» связана с его принадлежностью какому-то тайному обществу или «кружку».

В этом контексте стоит еще раз вспомнить посвящение «Белых ночей» петрашевцу Алексею Плещееву, что можно рассмотреть как своего рода отсылку и дань периоду увлечения «кружками», члены которых стремились, так или иначе, воплотить свои мечты в жизнь. И здесь же стоит взглянуть в эпитафию, вернее, в историю его трансформации. Слова эпитафии представляют собой неточную цитату из стихотворения И.С. Тургенева «Цветок», которое звучит так:

Тебе случалось — в роще темной,
В траве весенней, молодой
Найти цветок простой и скромный?
(Ты был один — в стране чужой.)

Он ждал тебя — в траве росистой
Он одиноко расцветал...
И для тебя свой запах чистый,
Свой первый запах сберегал.

И ты срываешь стебель зыбкий.
В петлицу бережной рукой
Вдеваешь, с медленной улыбкой,
Цветок, погубленный тобой.

И вот, идешь дорогой пыльной;
Кругом — всё поле сожжено,
Струится с неба жар обильный,
А твой цветок завял давно.

Он вырастал в тени спокойной,
Питался утренним дождем
И был заеден пылью знойной,
Спален полуденным лучом.

Так что ж? напрасно сожаленье!
Знать, он был создан для того,
Чтобы побыть одно мгновенье
В соседстве сердца твоего
[Тургенев, 1978, т. 1, с. 21].

У этого стихотворения довольно циничный смысл: ты погубил девушку, но это не страшно, сожаленье напрасно, она ведь для того и была создана, «чтобы побыть одно мгновенье в соседстве сердца твоего». Это очень похоже на растлевающее успокоение совести Дориана Грея лордом Генри в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (“The Picture of Dorian Gray”, 1890). Он объясняет молодому человеку, что погибшая из-за него девушка, возможно, и рождена была только для того, чтобы озарить его мимолетной любовью, на что, успокоенный Дориан отвечает: «Это был чудный душевный опыт. Вот и все!» [Уайльд, 1912, т. 2, с. 102] (“It was a marvellous experience. That is all” [Wilde, 1994, p. 82]). Однако, в отличие от автора «Цветка», сам Уайльд, который был знаком и с творчеством Тургенева, и с творчеством Достоевского, не принимает преступный эгоизм своего героя. Ведь, в конце концов, его роман тоже о «преступлении и наказании», причем наказании, которое свершается изнутри, начинается с угрызений совести, подсказанных уайльдовским символом веры — искусством. У Тургенева — «преступление без наказания», даже без раскаяния, поскольку он в принципе не рассматривает поступок

лирического героя своего стихотворения, как проступок. У Оскара Уайльда Дориан наказан. Также и для Достоевского, автора романа, название которого станет великой исторической, философской и нравственной формулой, даже на раннем этапе творчества невозможно, чтобы герой без «наказания» свершил такое нравственное «преступление», как потребительское отношение к человеку. Видимо, он внутренне сопротивляется «морали» тургеневского «Цветка», и, может быть, даже пишет «Белые ночи», чтобы показать «другую любовь», другую мораль, другого героя. Он в корне меняет концепцию стихотворения Тургенева. Крайне эгоистичное восклицание «напрасно сожаленье!» вообще отсутствует в эпитафии. А утверждение «Знать, он был создан для того», означающее у Тургенева, что «он» — то есть цветок или иносказательно — девушка, чья судьба загублена, сама по себе не представляет никакого интереса, важно лишь то, что она доставила мгновенную радость тому, кто ею обладал — претерпевает фундаментальные изменения. Оно заменяется у Достоевского вопросом, причем вопросом, обращенным к девушке, а местоимение «он» уже относится к мужчине, и теперь означает, что герой романа, к которому относится этот эпитафия, ничем не обладая, счастлив уже тем, что нашел душевный отклик на свое сердечное чувство:

...Иль был он создан для того,
Чтобы побыть хотя мгновенье.
В соседстве сердца твоего?..
[Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 102].

То есть, если сказать совсем просто и напрямую, в контексте романа Достоевского эпитафия означает: «Вероятно, Мечтатель был создан для того, чтобы побыть, хотя мгновенье, в соседстве сердца Настеньки?». Глубокую и многогранно аргументированную трактовку изменений в эпитафии и понимание их причин и следствий дают Т.А. Касаткина в уже названной лекции «“Белые ночи”: эпитафия» и Б.Н. Тихомиров в статье «Два слова об эпитафии к повести Достоевского “Белые ночи”» [Тихомиров, 2013].

Также, в уже упомянутом исследовании особенностей структуры ранних «гностических» текстов Достоевского Т.А. Касаткина говорит «о выходе героев в область <...>, суть которой — не алчное потребление, а самоотдача», — указывая при этом, что, — «анало-

гичные превращения происходят и с эпиграфом к “Белым ночам” (стихотворением Тургенева), под пером Достоевского изменившим свой смысл на противоположный» [Касаткина, 2020, с. 107].

Добавлю, что с изменениями в эпиграфе из «Цветка» Тургенева начисто исчезает поразительная бесчувственность, что невольно приближает его к возможному первоисточнику — стихотворению Роберта Бернса, поэта — сентименталиста, который, с чувством искреннего сострадания сравнивает судьбу, погубленного им «простого и скромного» цветка с судьбой девушки. В стихотворении «Горной маргаритке, которую я примял своим плугом» (“To a Mountain Daisy. On Turning One Down with the Plow, in April, 1786”) есть такие строки:

Так девушка во цвете лет
Глядит доверчиво на свет
И всем живущим шлет привет,
В глуши таясь,
Пока ее, как этот цвет,
Не втопчут в грязь (пер. С. Маршака)
[Бернс, 1982, с. 181].

Such is the fate of artless maid,
Sweet flow’ret of the rural shade!
By love’s simplicity betray’d
And guileless trust;
Till she, like thee, all soil’d, is laid
Low i’ the dust
[Burns, 1982, p. 180].

Тургенев был хорошо знаком с творчеством Бернса, о чем известно из его переписки с Н.А. Некрасовым (в частности, из письма Некрасова от 30 июня–1 июля 1855). Я сейчас выскажу — не гипотезу — просто мысль, внезапно возникшую в этом контексте: Тургенев мог по-своему переделать стихотворение Бернса, где в оригинале есть даже такая же «пыль», что и у Тургенева («И был заеден пылью знойной» / “is laid Low i’ the dust”), а Достоевский, перефразируя стихотворение Тургенева, как бы нечаянно вернул его к «первоисточнику», созвучному по «сентиментальности» его роману. В самом деле, Достоевский не просто меняет пару слов в стихотворении Тургенева, он меняет всю концепцию. Как отметил М.М. Бахтин, хоть и в ином

контексте: «менее всего Достоевский мог в чем-нибудь следовать и в чем-либо существенно сближаться с Тургеневым» [Бахтин, 1994, с. 75].

Казалось бы, автор «Белых ночей» мог обойтись без эпиграфа или взять другой текст, отвечающий его замыслу. Однако, он поступает иначе и, думаю, что внесенные изменения говорят, на уровне подтекста, в том числе и о том, что герой его романа намеренно и принципиально отличается от лирического героя тургеневского «Цветка». Как сформулировала Т.А. Касаткина: «То же чувство, то соединение героев, которое автор создает в “Белых ночах” <...>. Это чувство, не вытесняющее и не отвергающее, чтобы утвердиться на месте низверженного, это чувство, не имеющее названия на земле, но более всего похожее на братство, на полную самоотдачу без желания выгадывать в свою пользу» [Касаткина, 2020, с.105].

Как представляется, прямое отношение к эпиграфу имеет и самое начало повести, где описана встреча Мечтателя с природой, предвосхитившая его встречу с Настенькой. В его мыслях, когда он невольно оказывается за чертой города, звучит сочувствие природе, которую он сравнивает с девушкой: «Есть что-то неизъяснимо трогательное в нашей петербургской природе, когда она, с наступлением весны, вдруг выкажет всю мощь свою, все дарованные ей небом силы, опустится, разрядится, упестрится цветами... Как-то невольно напоминает она мне ту девушку, чахлую и хворую, на которую вы смотрите иногда с сожалением, иногда с какою-то сострадательною любовью <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 105].

В самой любви Мечтателя к природе есть роднящее его с лирическим героем стихотворения Бернса сострадание к девушке брошенной и «увядшей», как цветок: «Но миг проходит, и, может быть, назавтра же вы встретите опять тот же задумчивый и рассеянный взгляд, как и прежде, то же бледное лицо, ту же покорность и робость в движениях и даже раскаяние, даже следы какой-то мертвящей тоски и досады за минутное увлечение... И жаль вам, что так скоро, так безвозвратно завяла мгновенная красота, что так обманчиво и напрасно блеснула она перед вами» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 105].

Эти мысли Мечтателя с одной стороны, прямо противоположны бесчувственному отношению к девушке в стихотворении Тургенева, а с другой — принципиально совпадают с сентиментализмом Бернса, и одновременно в какой-то степени предвосхищают историю

Настеньки. Ее тревожные слова в связи с отсутствием любимого, вызывают в памяти первоисточник эпиграфа: «И ни строчки, ни строчки! Хоть бы отвечал, что я не нужна ему, что он отвергает меня; а то ни одной строчки в целые три дня! Как легко ему оскорбить, обидеть бедную, беззащитную девушку, которая тем и виновата, что любит его!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 133]. Этот момент романа соответствующим образом трактуется в статье «Мотив цветка в романе Ф.М. Достоевского “Белые ночи”»: «Настенька думает, что жилец бросает её, как герой Тургенева сгубил бедный и беззащитный цветок» [Алексеева, 2019, с. 181–182].

Еще до начала романа, во взаимосвязях между названием, посвящением и эпиграфом, как и в отношениях оригинала эпиграфа с переделанными Достоевским строками, напрямую связанными с подзаголовком («сентиментальный роман»), уже намечена внутренняя драматургия «Белых ночей»: «белое» и «черное», любовь и обладание, мечта и действительность.

В этом контексте важно еще раз обратиться к пониманию образа Мечтателя. Мы помним, что он появляется у Достоевского незадолго до «Белых ночей» в «Петербургской летописи», состоящей из фельетонов, чей ироничный, развлекательный тон и импрессионистский формат можно сравнить с «Очерками Боза» (“Sketches by Boz”, 1833 - 1836) Диккенса и по стилю, и местами, по содержанию. Там также есть рассказчик, бродящий по городу с группой таких же, как он фланеров — праздношатающихся знатоков уличной жизни. Но у Достоевского фланер летописи и есть мечтатель и его мечтательство — при всей ироничности тона — осуждается «не в шутку». Мечтатель фельетона — это тот, в ком «притупляется талант действительной жизни. Ему естественно начинает казаться, что наслаждения, доставляемые его своевольной фантазией, полнее, роскошнее, любовнее настоящей жизни. Наконец, в заблуждении своем он совершенно теряет то нравственное чутье, которым человек способен оценить всю красоту настоящего, он сбивается, теряется, упускает моменты действительного счастья и, в апатии, лениво складывает руки и не хочет знать, что жизнь человеческая есть непрерывное самосозерцание в природе и в насущной действительности. <...> И не трагедия такая жизнь! Не грех и не ужас! Не карикатура!» [Достоевский, 1972–1990, т. 18, с. 34].

В свете анализа «Белых ночей», в частности, эпиграфа и той работы над ним, которую проделал Достоевский, становится понятно,

что Мечтатель романа, по большому счету, серьезно отличается от мечтателя «Летописи». Он не персонаж из фельетона, не праздная комическая фигура, он именно герой «сентиментального романа», а это уже человек другого рода. Как подчеркивает автор статьи «о типологии “мечтательности” в раннем творчестве Ф.М. Достоевского»: «одной из самых очевидных особенностей “типа” мечтателя является предельная внутренняя противоречивость. Начать с того, что два наиболее развернутых описания мечтателя — в “Петербургской летописи” и в “Белых ночах” — имеют существенно разный, почти противоположный смысл; в первом случае автор иронизирует над мечтателями и изображает их образ жизни как извращение всего естественного и общепринятого, в повести совершенно иное — здесь возникает очень поэтичный и безусловно положительный образ мечтателя. <...>. Это заставляет более внимательно всмотреться в “тип” мечтателя. В повести “Белые ночи” Достоевский дает его гораздо более полное и психологически более глубокое описание. Здесь мечтатель уже не выглядит курьезом» [Евлампиев, 2012, с. 162–163].

С этой мыслью можно только согласиться. Но, вернемся к теме «большой судьбы» раннего романа Достоевского. В масштабной кинематографической судьбе этого небольшого по объему произведения, именно в отечественной его экранизации Ивана Пырьева («Белые ночи», Мосфильм, 1960) Мечтатель, к сожалению, «выглядит курьезом» и более всего похож на действующее лицо фельетона.

Очевидно, руководствуясь идеей «Петербургской летописи», режиссер создает почти водевиль или фельетон и, соответствующий этому образ Мечтателя — какого-то опереточного персонажа в котелке, с тростью. Пырьев с самого начала предрекает ему ничемную старость спившегося неудачника — образ, как будто опять же заимствованный из фельетона: «Коль неудовлетворен человек, коль нет средств ему высказаться и проявить то, что лучше в нем (не из самолюбия, а вследствие самой естественной необходимости человеческой сознать, осуществить и обусловить свое Я в действительной жизни), то сейчас же и впадает он в какое-нибудь самое невероятное событие; то, с позволения сказать, **сопьется**, то пустится в картеж и шулерство <...>» [Достоевский, 1972–1990, т.18, с.31].

Возникает впечатление, что создатель фильма, как будто не заметил, что Мечтатель «Белых ночей» в чем-то перерос мечтателя фельетона, что он как раз смог, благодаря встрече с любовью,

«сознать, осуществить и обусловить свое Я». Между ним и героем летописи, хоть и написанной почти одновременно, огромная дистанция. Мечтатель «Белых ночей» не просто мечтает о любви, он любит, при этом остается в самом лучшем смысле слова мечтателем. Авторы статьи «Эволюция образа мечтателя в раннем творчестве Ф. М. Достоевского» отмечают: «Как видим, начиная с “Петербургской летописи” характер мечтателя постепенно усложняется, приобретая новые черты и особенности» [Богданова, Водопьянова, 2001, с. 92].

Чтобы определить вид и форму экранизации Пырьева, стоит обратиться к исследованию Н.М. Зоркой, которая, в частности, пишет: «Можно выделить основные типы фильма, снятого по классическому (общепризнанному) произведению литературы: экранизация-лубок, экранизация-иллюстрация, экранизация-интерпретация, экранизация-фантазия» [Зоркая, 1991, с. 36]. По этой шкале «Белые ночи» Пырьева — экранизация-лубок. Так же, как и для этого вида народного творчества, для его картины характерны комические образы, отличающиеся простотой и доступностью, как бы предназначенные для «неискушенного потребителя». Большой упор сделан на «мечты» героя — книжные, искусственные и снятые с таким картинным пафосом, что производят карикатурное впечатление. Пырьев буквально разворачивает в зримые пластические образы рассказ Мечтателя: «Посмотрите, какие разнообразные приключения, какой бесконечный рой восторженных грез» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 116], при этом многое придумывает «от себя», и все это с точки зрения искусства кино выглядит крайне архаично. Как остроумно замечает Л.И. Сараскина: «Пырьев же вообще сознательно снимал картину как экранную иллюстрацию повести. В ней, правда, многовато наигрышей, актерской восторженности, нарочитой, слегка искусственной неприкаянности, перебор бредовых картинок, воображаемых Мечтателем, — как он спасает прекрасную даму, как побеждает на дуэли, как танцует на бале, как его все любят...» [Сараскина, 2016, с. 236].

Режиссеру, видимо, всячески хотелось подчеркнуть, что «праздные» мечты героя — это, действительно, некий «грех» и карикатура. Хотя на самом деле «грех» как правило, возникает тогда, когда мечта претворяется в жизнь. Свобода, Равенство, Братство — прекрасная мечта, но ее претворение в жизнь повело к топору гильотины или топору Раскольникова, о чем говорилось выше.

А Мечтатель «Белых ночей» скорее жертва, чем палач. Это Вертер и не только по сюжетному сходству — любви к девушке, у которой есть жених, находящийся какое-то время в отъезде. Мечтателя Достоевского роднит с героем сентиментального романа Гёте «Страдания молодого Вертера» (“Die Leiden des jungen Werther”, 1774) и то, что он буквально жертвует собой, чтобы не мешать счастью своей любимой⁷.

В экранизации Пырьева Жилец — по ряду признаков — член тайного «революционного общества» или чего-то в этом роде. В целом, трактовка Мечтателя и Жильца и понятия «мечтательства» во многом отражает отношение к вопросу, характерное для критики того времени, когда снимался фильм. В частности, в издании 1970-го года, находим соответствующие оценки: «Мечтательность, утверждает Достоевский, это лишь воображаемое убежище от несправедливого и безобразно пошлого устройства жизни. И мечтатели произведений Достоевского, придавленные тяжестью бытия, не способны к действию во имя утверждения своих идеалов. Не способны они бороться и за свое личное счастье, за свою любовь. Поднимая тему “мечтательства”, Ф.М. Достоевский, деятельный участник кружка Петрашевского, как бы требовал от своих современников: утверждайте свое право на жизнь, воспитывайте в себе чувство собственного достоинства, будьте тверды в своих убеждениях и поступках. Достоевский понимал, что обществу нужны энергичные, сильные люди, способные бороться с окружающим их социальным злом» [Саруханян, 1970, с. 80–81].

Как это не похоже на тот образ Мечтателя, который предвосхищает, то есть уже где-то несет в себе, будущий образ князя Мышкина. Но, при всей, как представляется, недалёковидности режиссерской трактовки Мечтателя, фильм Ивана Пырьева не лишен достоинств, одними из которых можно назвать отдельные визуальные метафоры и это, прежде всего, образ города. Снятый по большей части в павильоне, он приобретает особенно вымышленный вид — воображаемый, нарисованный, несуществующий. И еще — мелькнувший в какой-то момент белый шарф Настеньки, который трепетно колыхается на ветру, дает намек на развеявшийся миг белой ночи.

⁷ О прямых отсылках Достоевского к «Вертеру» Гете, правда, в контексте другого его произведения, говорится в статье «“Страдания юного Вертера” Гете и “Сон смешного человека Достоевского”». См: [Золотко, 2016].

Есть в этом фильме и еще важное, на мой взгляд, концептуальное решение. У Достоевского Настенька приходит к Жильцу в его комнату с узелком, в который собрала свои вещи. Она ведет себя непосредственно, искренне и импульсивно, как пушкинская Татьяна, которая первая признается в любви, причем сразу — целиком и без остатка — вручая себя Евгению: «То воля неба, я твоя!». И в глубине души Татьяна остается верна этому своему первому чувству. Так и Настенька, по сути, отдает себя Жильцу. И ему она останется верна. Относительно этого, может быть, безрассудного прихода Настеньки к Жильцу Л.И. Сараскина пишет: «Это был поступок даже не Татьяны Лариной (не зря Жилец давал ей читать Пушкина). Та всего только написала Онегину признание в любви. А семнадцатилетняя Настенька готова была убежать со своим Онегиным куда глаза глядят» [Сараскина, 2016, с. 235].

Добавлю к этому следующее наблюдение. Заметим, что у Пырьева (так же, как до него у Висконти) в комнате Жильца видны не только книги, но и кровать. Спинка кровати показана таким образом, что она становится не периферийным фоном, а объектом в «фокусе» объектива, на котором сделан определенный акцент. В этой сцене ночного прихода Настеньки к Жильцу у Достоевского есть такие подробности: «я едва стояла на ногах. Сердце так билось, что в голове больно было, и разум мой помутился. Когда же я очнулась, то начала прямо тем, что положила свой узелок к нему на постель, сама села подле <...>. И стыд, и любовь, и гордость — всё разом говорило во мне, и я чуть не в судорогах упала на постель» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 124].

Конечно, у Достоевского нет намека на то, что Жилец и Настенька были физически близки (хотя имя «Жилец», пусть даже и в очень широком смысле, ассоциируется со словами «жить», «сожительствовать»). Но есть намек, что Настеньку повлекло к нему не только то, что он вырвал ее из бабушкиной «паутины» книгами и театром, но и то, что можно было бы назвать “sex appeal” и это определенно отличает ее любовь к Жильцу от любви к Мечтателю. «Влечение» играет не последнюю роль и в том, что заставило Татьяну «в ослепительной надежде» написать письмо Евгению, а затем увидеть во сне чувственный, если не сказать эротичный, момент желаемой близости, когда «Онегин тихо увлекает / Татьяну в угол и слагает / Ее на шаткую скамью / И клонит голову свою / К ней на плечо» [Пушкин, 1957–1958, т. 5, с. 108].

О присутствии Пушкина в «Белых ночах» Достоевского писали, отмечая, правда, как правило, другие его произведения⁸. В отсылках же к «Онегину», помимо вышеприведенной, параллель проводится в большей степени между реакцией Жильца на признания Настеньки и ответом Евгения на признание Татьяны: «Образ жильца связан не только с проекцией Германна — “освободителя”, но и с образом Евгения Онегина: “Послушайте, моя милая Настенька! <...> Клянусь вам, что если когда-нибудь я буду в состоянии жениться, то непременно вы составите мое счастье”. Ср. в “Евгении Онегине”: “Когда бы жизнь домашним кругом <...> Я верно б вас одну избрал / В подруги дней моих печальных, / Всего прекрасного в залог / И был бы счастлив ... сколько мог!”». [Николаева, 2008, с. 43].

Возможно, показав явление Настеньки у Жильца едва ли не через призму постели (как зримого образа некоего чувственного магнетизма и одновременно намек на то, что ночи Жильца — это не «белые ночи» Мечтателя), Пырьев вовсе не задавался целью показать нечто большее, чем напрямую сказано у Достоевского. Однако, визуальность, порой имеет свою силу воздействия и в данном случае, она вскрыла глубокий подтекст повести и усилила литературные аллюзии.

В стилистике, близкой Пырьеву, поставлен и отечественный балет «Белые ночи», а также фильм-балет, в основе которого постановка Большого театра 1971 года на музыку Шёнберга «Просветлённая ночь» (“Verklärte Nacht”, 1899). Длительность этого музыкального произведения позднего романтизма, как и длительность балета — 27–28 минут и в этом отношении это тоже своего рода «малая форма».

Туманный Петербург, как и весь фильм, снят в павильоне, что мы видели и у Пырьева. Но, если в экранизации нажим сделан на тип мечтателя из «фельетона», с оттенком негатива, то балет, основанный на классической школе, по определению передает романтическую атмосферу, во многом созвучную музыке Шёнберга, импульсом к созданию которой послужило одноимённое драматическое стихотворение Рихарда Демеля (1896). Первые и финальные строки стихотворения звучат так: «zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht» [Dehmel] (два человека идут сквозь высокую, светлую

⁸ См.: [Захаров, 1996], [Альмин, 1986], [Федорова, 2020] и другие.

ночь). Этот романтический мотив (а в стихотворении речь идет о бескорыстной любви юноши к девушке, которая раньше отдала себя другому), созвучен «Белым ночам» Достоевского.

Постановщики балета с самого начала почти буквально (и это, разумеется, не в их пользу) следуют за текстом Достоевского. Для того, чтобы перевести в пластическое действие разговор Мечтателя с покинутыми домами Петербурга, они заменяют их уличными фонарями, которые движутся в такт музыке и порой вступают в танец с Мечтателем. Затем, когда по сюжету следует рассказ Настеньки, на сцене появляются китайские фонари, и даже некий «китайский танец», который по мысли постановщиков, вероятно, воплощает ее фантазии: «Мечтатель? позвольте, да как не знать? я сама мечтатель! Иной раз сидишь подле бабушки и чего-чего в голову не войдет. Ну, вот и начнешь мечтать, да так раздумаешься — ну, просто за китайского принца выхожу...» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 111]. Эти фантазии переданы в балете слишком прямолинейно до примитивности, но их постановка обладает, по крайней мере, одним достоинством — фонари могут служить метафорой света. И, при всей безыскусности подхода, это решение не лишено глубокого смысла: свет — это то, что объединяет героев. Фантазии же, которыми делится с Настенькой Мечтатель, показаны в балете почти «слово в слово» по Пырьеву, с той, правда, большой разницей, что героиней его воображаемых картин выступает преображенная Настенька. И даже при этой, заслуживающей внимания идее, все выглядело бы почти карикатурно из-за, порой, излишней патетики, если бы не глубокая, драматичная музыка Шёнберга. Но в фильме-балете есть, вернее, могла бы быть, сильная сторона: Жильца и Мечтателя танцует один и тот же великолепный исполнитель — Михаил Лавровский. Это обстоятельство потенциально содержит в себе прием, однако, вместо того, чтобы «работать» на постановку, оно не только никак не обыгрывается, но и тщательно скрывается от зрителя. В каждой из двух ролей артист выглядит до неузнаваемости по-разному. В роли Мечтателя он создает романтически возвышенный образ, исполняя же партию Жильца, он становится похожим — по гриму, прическе и костюму на какого-нибудь приказчика из галантерейной лавки. А ведь у создателей этого балета в руках была концепция, скорее всего, даже незамеченная ими. Здесь уже не раз говорилось о том, что сам Достоевский в период создания «Белых ночей» был (метафорически выражаясь) одновременно и Мечтателем, и Жильцом.

В постановке, где эти две роли исполняет один артист, открывались большие возможности, даже исходя из самого текста повести: «О Боже! если б я могла любить вас обоих разом! О, если б вы были он!». «О, если б он были вы!» — пролетело в моей голове. Я вспомнил твои же слова, Настенька!» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 140]. Однако, судя по всему, отдавая обе роли — Жильца и Мечтателя одному артисту, создатели хореографической версии «Белых ночей» руководствовались совсем иными мотивами, далекими от сложного содержания романа.

В фильме Робера Брессона, о котором уже говорилось в связи с названием — «Четыре ночи мечтателя» — герой внутренне связан с автором «Белых ночей», он — художник и, подобно Достоевскому, воплощает в творчестве свои мечты. В этом, возможно, режиссер опирался на рассказ о себе «в третьем лице» самого Мечтателя: «он сам художник своей жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 116], и, с другой стороны, подобно режиссеру, он пишет портрет героини, записывает свои мысли на пленку. Брессон обратился к «Белым ночам» вскоре после того, как еще в 1969 году снял фильм «Кроткая» (“*Une femme douce*”) по одноименной повести Достоевского. Действие своих экранизаций французский режиссер переносит из Петербурга XIX века в Париж своего времени. Понятно, что за этим стоит идея «всемирности» и «вневременности» этих произведений. В его экранизации «Белых ночей» при этом есть известное парижское сходство с Петербургом — мосты, набережные, река, в которую готова броситься его героиня. И, как уже говорилось выше, вынесенное Брессоном в название фильма указание именно на 4 ночи, лишний раз заставляет задуматься о чем-то очень важном, даже независимо от того, вкладывал ли режиссер в такое название глубоко символический смысл. Возможно, он использовал его просто потому, что в Париже, куда перенесено действие, белых ночей не бывает. По классификации Неи Зоркой «Четыре ночи мечтателя» Брессона — это в большой степени экранизация-фантазия, снятая «по мотивам» повести.

Помимо фильмов Пырьева и Брессона, в большой кинематографической судьбе повести еще немало экранизаций, в том числе и индийских, о которых можно прочесть, в частности, в книге Л.И. Сараскиной «Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений» [Сараскина, 2018] и в уже цитированной статье [Сараскина, 2016], а также в статье «Трансформация

художественных образов средствами кинематографа» [Газиева, 2022, с. 231–240]. Но из всех существующих на сегодняшний день экранизаций самая интересная, мощная и тонкая — «Белые ночи» Лукино Висконти. Я бы даже сказала, что фильм итальянского режиссера не столько «экранизация», сколько интерпретация, авторское кино, самоценное произведение искусства, вдохновенное повестью Достоевского.

Фильм получил премию «Серебряный лев» Венецианского кинофестиваля 1957 года за лучшую режиссуру, однако, мне представляется, что он далеко недооценен. При том, что Висконти был первым, кто взялся за «Белые ночи», его обращение к русской литературе, в принципе, не случайно. Он ставил на театре «Преступление и наказание» Достоевского, «Трех сестер», «Дядю Ваню», «Вишневый сад» Чехова, и, сняв фильм «Белые ночи» продолжил тему Достоевского в фильме «Рокко и его братья».

По поводу же интересующего нас произведения в той же статье «История и география “Белых ночей”» Л.И. Сараскина пишет: «Первой незыблемость места и магию летних белых ночей преодолела мелодрама итальянского классика, гуру итальянского неореализма, Лукино Висконти “Le notti bianche” (1957)» [Сараскина, 2016, с. 232].

Название фильма имеет двойной смысл: “Le notti bianche” — это буквально «белые ночи» и одновременно идиома, означающая «ночи бессонные». Обыгрывая эти смыслы, режиссер обращается не столько к тексту, сколько к подтексту Достоевского и решает его почти хореографически, переводя «сентиментальный роман» в пространство пластической визуальности. Кстати, у Висконти гораздо больше «хореографии» и говорящей пластики, чем в одноименном балете на музыку Шёнберга (о котором речь шла выше). Удивительно, что, поставленный в 1971 году, через 14 лет после итальянского фильма, балет не воспринял «хореографические» достоинства и открытия Висконти, а стал всего лишь бледной безмолвной иллюстрацией к тексту.

Тонкое наблюдение Т.А. Касаткиной относительно возможностей балета, в данном конкретном случае, можно отнести не к хореографической версии «Белых ночей», а именно к фильму Висконти: «наиболее глубокие постановки произведений Достоевского совершаются в области наиболее удаленных по способу выразительности искусств, где, как это происходит в искусстве без слов — балете,

интерпретатор неизбежно вынужден полностью перевести текст на другой символический язык» [Касаткина, 2025, с. 15].

Итальянский режиссер в очень большой степени пользуется, как раз отмеченными Татьяной Касаткиной возможностями «искусства без слов», переводя вербальный текст на свой символический язык, в отличие от постановщиков балета, которые «читали с листа», создав отнюдь не глубокий танцевальный подстрочник повести Достоевского.

На свою картину Висконти пригласил звездный состав всех участников, начиная с композитора Нино Рота и актеров: Марчелло Матрострорьяни — Мечтатель (Марио), Мария Шелл — Настенька (Наталья) и Жан Марэ — Жилец. Режиссер изменил имена героев, тем самым более органично вписывая их в итальянский контекст. Надо сказать, что Мария Шелл через несколько лет после этого фильма опять станет героиней Достоевского, исполнив роль Грушеньки в фильме «Братья Карамазовы» режиссера Ричарда Брукса (США, 1958). Что же касается Жана Марэ, то кажется невероятным, что актер сыгравший такое количество главных и блистательных ролей, исполняет здесь короткую, эпизодическую роль «второго плана» — Жильца. Но, возможно, это объясняется тем, что «Жан Марэ играет некоего человека, внешне похожего на Жана Марэ. И это <...> характеризует не столько данного человека, сколько Наталью. Легко вообразить, что для нее бабушкин жилец наверняка предстал в ореоле ассоциаций с Рюи Блазом, графом Монте-Кристо и другими экранными образами, созданными Марэ и прославившими его» [Козлов, 1987, с. 43].

Здесь сразу стоит сказать о трактовке Жильца в противовес Мечтателю у Висконти. Если Мечтатель (названный в фильме Марио) предстает, как герой светлый, в чем-то наивный, искренний, то Жилец прямая его противоположность. Очень точную его характеристику дает Л.И. Сараскина: «Инфернальный красавец (вряд ли кто-нибудь сыграл бы эту роль лучше, чем Жан Марэ), так внимательно, так пристально смотревший на девушку, так властно, как право имеющий, обнимавший ее в опере (а слепая бабушка ничего этого не видела), кто он? За всю картину он произнес едва несколько фраз, но покорила девушку с первого мгновения до беспамьятства и безрассудства. Загадочно исчез и таинственно пропадал невесть где целый год, не написавший ей за время разлуки ни одной строчки, — что ждет с ним девушку?» [Сараскина, 2016, с. 233]. Такой образ,

созданный и актером, и режиссером, во многом согласуется с тем, что говорилось здесь о Жильце в контексте повести и ее интерпретаций.

Авторы статьи, оценившие фильм Пырьева выше, чем фильм Висконти, тем не менее, отметили достоинства итальянской версии Жильца: «Говоря об экранизации Л. Висконти, нельзя обойти вниманием и ту масштабную трансформацию, которой был подвергнут образ жильца — возлюбленного героини. У Достоевского это загадочный герой, о котором известно только, что он интеллигент, книжник, но фактически “человек без лица”. У Висконти это жесткий человек, убедительно воплотил которого Жан Марс, взгляд которого одновременно и роковой, и чувственный, и таинственный, и фатальный» [Яценко, Куньята, 2021, с. 93]. Думаю, что в этих «характеристиках» Жильца — в фильме Висконти и в тексте Достоевского много правды.

Принято считать, что Висконти переносит действие из Петербурга первой половины XIX века в Италию середины XX столетия, в портовый город Тосканы Ливорно. Этот город фигурирует практически во всех статьях, посвященных этой экранизации. Так Пьеро Нелли, назвав экранизацию Висконти «несомненно первоклассным произведением», утверждает: «Фильм “Белые ночи”, действие которого Висконти, вольно интерпретируя литературный первоисточник, перенес в современность и в итальянский город (Ливорно), сохранив, однако, сюжет и оригинальный текст Достоевского» [Нелли, 1986, с. 141]. Все в этом утверждении, кстати, достаточно спорно.

Другой критик, автор книги «Лукино Висконти и его кинематограф» справедливо отмечая, что этот фильм — «странность, загадка для критиков», далее пишет: «Итак, “Белые ночи”. От этого призрачного света, от этой рассеянной белизны, зачаровавшей Пушкина и тревожившей Достоевского, в фильме не осталось почти ничего. Уже хотя бы потому, что летний Петербург, заменился зимним Ливорно, пасмурным, мокрым, освещенным фонарями» [Козлов, 1987, с. 40–42]. Очевидно, что в этой части «загадка» фильма так и осталась неразгаданной для автора книги. И, пожалуй, только Дэн Шнайдер — сценарист, режиссер, который не очень высоко оценил этот фильм, сделал, однако, одно точное замечание о том, что безымянный город выглядит очень венецианским, хотя, по общему мнению, он смоделирован с Ливорно: “The anonymous town seems very Venetian, though it was reputedly modeled on Livorno” [Schneider, 2007]. Эта отсылка к Венеции представляется важной, поскольку здесь уже слышится

отраженный Петербург. Ведь по сути дела, ставший «общим местом», Ливорно ничего нам не дает. Кажется удивительным, что все критики как один повторяют это место действия фильма, столь сужающее его метафизическое значение. В этом отношении мне представляется более точным и дающим больший простор фантазии высказывание Джеффри Новелла-Смитта (редактора Оксфордской Истории Мирового Кинематографа и исследования о Висконти) о том, что перенеся действие из Петербурга в Италию, Висконти не следует своей обычной привычке снимать на натуре. Напротив, он снимает весь фильм в павильоне, «**приблизительно воспроизводящем** тосканский город Ливорно <...> декорации искусственны, что сделано намеренно, и это неожиданно придает всему **ощущение полусна**». «Visconti decided not to make “Le notti bianche” a costume drama. Instead, he updated the story to 1957 and transferred the action from Dostoyevsky’s St. Petersburg to Italy. Abandoning his usual habit of shooting on location, he filmed the entire project in a studio. To achieve the tight geographical focus needed, the director and his crew had one large set and various smaller ones constructed, **roughly modeled** on the Tuscan city of Livorno. <...> the setting is both artificial and clearly intended to be seen as such which produce an unexpectedly **dreamy look**» [Nowell-Smith, 2005].

В приведенном отрывке мне кажутся важными обороты «приблизительно» и «полусон», т.е. не конкретный город, а приблизительно какой-то город, увиденный как бы во сне. На мой взгляд, Висконти, действительно, придумывает и создает на студии «Чинечитта» в Риме специально для съёмок не безликий, никому ничего не говорящий Ливорно, а некий мистический город, «похожий на сон», где есть каналы, разделяющие людей и их миры, и есть мосты их соединяющие. Висконти создает не столько Ливорно, сколько пространство, в котором можно узнать какие-то признаки этого итальянского города, который имеет много общего с Венецией. Но не для того же во время работы над фильмом Висконти приезжал в Петербург, чтобы потом, обращаясь к «Белым ночам» воссоздать в римской студии Ливорно ради Ливорно! В кадрах фильма действительно можно узнать «Венецианский квартал» этого города с его каналами и мостиками, порт (имеющий сходство с Петербургом), а где-то вдалеке виднеется купол, «приблизительно» похожий на очертания Исаакиевского собора. Режиссер не переносит действие фильма в Венецию, что давало бы прямой намек на «Северную Ве-

нецию» — Петербург. Он работает более тонко — переносит действие в Италию, он воссоздает итальянский город, **похожий на Венецию**, как **похож на Венецию** Петербург в России.

По поводу города в фильме Висконти кинокритик Андрей Плахов писал: «Петербург, этот миф литературы и кинематографа, живописно театрализован и воплощён в “Белых ночах” так, будто это территория Луны, а не земного города, пусть даже далёкого русского» [Плахов].

Город Висконти при всей его статичности, совершает ряд трансформаций — от некоего более или менее оживленного уютного городка до полуразрушенного, пустынного места, где от домов остались только стены или части стен, где повсюду виднеются пустые, черные проемы окон, как бы предсказывающие крушение мечты. И, наконец, на этот темный, почти черный город, падает белый снег, превращая его в еще более нереальное место, в самом деле, похожее на сон. Я бы сказала, что город, который создан Висконти с какой-то запредельной точностью воспроизводит то, о чем писал Николай Бердяев: «Правда, у Достоевского есть город, есть городские трущобы, грязные трактиры и вонючие меблированные комнаты. Но город есть лишь атмосфера человека, лишь момент трагической судьбы человека, город пронизан человеком <...> Город — трагическая судьба человека. <...>. Все внешнее — город и его особая атмосфера <...> — все это лишь знаки, символы внутреннего, духовного человеческого мира, лишь отображения внутренней человеческой судьбы» [Бердяев, 1994, т. 2, с. 27].

Фильм Висконти, действие которого происходит гораздо дальше, чем тосканский Ливорно, где-то в пространствах внутренних миров героев — это, прежде всего, явление киноискусства. Здесь на уровне киноязыка, сплетенного из пластических визуальных метафор — вскрывается и обретает осязаемые, чувственные формы, не лежащие на поверхности смыслы повести Достоевского.

Фильм черно-белый и, думаю, сам этот факт объясняется не отсутствием технических возможностей. К началу 50-х — это был уже вполне технологически освоенный процесс. Кстати, все остальные фильмы по этой повести — цветные. В аскетичном же подходе Висконти к цвету заложена эстетическая основа и своя философия: на визуальном уровне воспроизводится один из смыслов названия романа Достоевского. Фильм концептуально строится на черно-бе-

лых контрапунктах. То, что обычно бывает черным — ночь, здесь чудесным образом, становится белым.

К визуальным, пластическим или «глагольным» метафорам (о которых писал Эйзенштейн), выражающим внутренний текст Висконти, можно отнести многое, назову лишь некоторые моменты.

После первой встречи с Настенькой (Натальей) герой пробегает мимо колонки с водой. Вдруг возвращается и пьет из нее воду. Этот эпизод фильма ничего не меняет в сюжете, но на уровне метафоры он вскрывает подтекст — наконец-то Мечтатель утолил жажду общения, жажду встречи с живым человеком.

Как мы помним, эпизод, когда Настенька передает Мечтателю уже написанное ею письмо к Жильцу, опосредованно связан с оперой Россини «Севильский цирюльник». Это та самая опера, на которую Жилец в свое время пригласил Настеньку и ее бабушку и на которую, по прошествии года, когда она сблизается с Мечтателем, они оба решают не идти. В примечаниях к новому изданию «Белых ночей» Б.Н. Тихомиров пишет: «Весь эпизод представляет собой повторение героями “Белых ночей” сцены из второго акта этой оперы: Фигаро настойчиво уговаривает Розину написать письмо ее возлюбленному графу Альмавиве, героиня смущается и не соглашается, но затем оказывается, что письмо уже заранее приготовлено ею» [Тихомиров, 2025, с. 91–92].

Висконти, для которого эта опера — родная стихия, в эпизоде с письмом вскрывает другой сюжет. Он обнажает тайное внутреннее искушение — не отдавать письмо сопернику. Герой Достоевского ведет себя не так, как показано в этой сцене. Но и у Висконти — это скорее мистическая сцена, безмолвно говорящая о тайных желаниях. Мечтатель, который должен передать письмо Жильцу, какое-то время стоит на мосту в раздумье. За его спиной появляется женщина — чувственная, зовущая, искушающая. Она просит закурить и, давая ей огонь, он обжигает себе пальцы. Это его внутреннее состояние — соблазн, который обжигает, искушение не отдавать письмо сопернику. И он рвет это письмо (возможно, только в мыслях), бросая обрывки в канал. Они летят и как будто тонут в «темных водах» подсознания. Висконти, мастер языка кино, визуализирует подтекст, придает пластически — осязаемый образ незримому.

По мере знакомства, герои Достоевского становятся все ближе. Как это показать? Режиссер приводит их в бар со знаковым названием «Sport» (откуда вышла и та женщина) и там они начинают

танцевать, прикасаясь друг к другу. В этой сцене явственно виден контраст между чувственным сексуальным «спортом» завсегдатаев этого места и неопытностью, неловкостью, невинностью героев. Хореографически, через пластику, в данном случае, буквально через танец, Висконти решает идейные задачи своего фильма.

В какой-то момент он помещает героев в лодку, и они медленно проплывают по каналам города, как плывут они по своим воспоминаниям, по своей жизни куда-то в будущее... Здесь режиссер, помимо прочего, отдает дань итальянскому неореализму, ставшим предтечей «Новой волны» в кинематографе. Это был новый стиль — интеллектуальный, высокохудожественный, менее коммерческий, где на первый план выходит новый герой — так называемый «маленький человек», находящийся в приближенных к жизни обстоятельствах. Сама повесть «Белые ночи» во многом отвечала этим новым направлениям. И в этом отношении кадры, когда герои плывут мимо примостившихся по берегам канала «бедных людей» — это отсылка не только к мотивам Достоевского, но и к итальянской жизни того времени. «Так на третьем плане, почти вскользь, возникает напоминание <...> о той реальности, которой не замечают наши зачарованные герои. Автор фильма о ней не забывает, даже и соблюдая принятые им правила романтического стиля <...>» [Козлов, 1987, с. 43].

Когда в очередную ночь герои встречаются, мы чувствуем из рассказа Достоевского, что Мечтатель не просто влюблен, он мечтает жениться на Настеньке. У Висконти эта встреча показана на фоне застекленных витрин, и останавливаются они как раз у той, где на черном бархате лежит белое подвенечное платье. Их лица поочередно отражаются в стекле, и это платье смотрится, как угаданные мысли, как увиденный подтекст. И это опять же, белое на черном.

И под конец, когда Марио и Наталья уже вместе мечтают о совместной жизни — неожиданно, среди «бессонной», но совсем не «белой» итальянской ночи идет крупный белый снег. И все вдруг становится белым. И это чудо, как чудо — белые ночи, как чудо — внезапная встреча с любовью. Марио заботливо накидывает ей на плечи свое черное пальто, и оно покрывается белыми пушистыми хлопьями так, что она становится похожей на невесту. Возникает миг счастья, почти реального. В этот момент появляется Жилец. Наталья бежит к нему, по дороге роняя пальто. И это пальто, как кто-то брошенный, ненужный лежит черным пятном на белом снегу, как обведенный мелом контур мертвого тела. Это перевернутая картинка

воображаемого счастья, когда белое подвенечное платье лежало на черном бархате. Теперь на белой бархатистой поверхности лежит это брошенное черное пальто. Снег растаял. Мечтатель медленно бредет по опустевшему городу, который вмиг утратил свою «подвенечную», сверкающую белую красоту... Совершенно хореографически, точно рассчитанными движениями, без слов передает Висконти весь драматизм столкновения мечты и реальности. Его «Белые ночи» — это любовь, мечта, которая длится недолго и исчезает так же быстро, как тающий снег.

Вот почему я категорически не могу согласиться со следующим мнением: «Возможно, в данном случае, в восприятии Достоевского, как русского писателя, свою роль сыграло и стереотипное представление о России как о холодной, заснеженной стране, хотя никакой символической значимости снега в “Белых ночах” <...> нет» [Потёмкина, Ружицкий, 2024, с. 38].

Скорее можно согласиться с толкованием снега у автора другой статьи: «Петербургская белая ночь — явление необычайное, присущее только северным широтам, — обернулось ночью белой от нежданно сошедшего с небес снега <...> и принесла с собой мираж — мимолетное ощущение любви и счастья для мечтателя — героя фильма <...>. И белым одиночеством и леденящим чувством поражения героя завершается картина Висконти, снятая в форме баллады: Марчелло Матростяни alias Марио уходит от нас вдаль в сопровождении бродячего пса по той же безлюдной улице, где шел нам навстречу в первых кадрах» [Шестакова, 2021, с. 550].

Сразу стоит отметить, что определение «баллада» гораздо ближе к стилистике фильма, чем постоянно приписываемая ему, формальная «мелодрама». По-своему «волшебная история» фильма, подобна балладам, которые еще в средние века рассказывались под музыку и танец. А, учитывая, что само слово «баллада» произошло от итальянского “ballare” — «танцевать», то в контексте столь хореографически тонко разработанной постановки, это слово звучит более, чем уместно.

Если вернуться к роли снега в фильме-балладе Висконти, то я бы сказала, что, помимо цвета, его специфические свойства, как субстанции ненадежной, обманчивой, тающей, исчезающей, играют здесь не последнюю роль. «В этом, пожалуй, главная метафора фильма, в которой заложено прочтение истинного смысла названия повести. Висконти увидел в этом названии не только и не столько

природное явление, характерное для летнего Петербурга, когда и ночью он озарен “прозрачным сумраком”, и одна заря спешит “сменить другую”. Достоевский рассказал о белых ночах и о чем-то, метафорически очень похожем на них. Исходя из сути рассказа, Висконти увидел в самом названии и реальность, и символ, своеобразную метафору любви». [Боборыкина, 2019, с. 11]. Притом, что он заменил вполне прозрачный, но непере译имый шифр «имен» главных героев — «Жилец» и «Мечтатель» на обычные итальянские, Висконти на своем киноязыке раскрыл тему столкновения Мечты и Реальности. Вот почему в момент иллюзорно воплощенной мечты, когда неожиданно появляется Жилец «снег мгновенно начинает таять — то есть мы буквально видим, как “истаивает” то, что казалось почти “возможно” и даже “близко”. Мечтатель остается один» [Боборыкина, 2019, с. 11].

Не берусь утверждать, что, предложенные мной прочтения пластически — визуального текста Висконти единственно возможные и верные. Коды и шифры фильма, его зримые и «глагольные» метафоры, как и текст Достоевского, представляют собой загадки с множеством правильных ответов и возможных интерпретаций. И все же трудно спорить с тем, что белый снег Висконти, как и белая ночь Достоевского — это близкие по смыслу метафоры чего-то недолговечного, не совсем реального и прекрасного. А та игра черного и белого, которую виртуозно ведет итальянский мастер кино, как будто воплощает здесь поистине «Петербургское сновидение»: «Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только <...> по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование...» [Достоевский, 1972–1990, т. 19, с. 69].

Думаю, что непревзойденная высота экранизации «Белых ночей» Висконти заключается в том, что он, прежде всего, глубоко вчитался в текст Достоевского, и при этом пересказал его на совершенно ином художественном языке. Поэтому, в отличие от Ивана Пырьева, от постановщиков балета на музыку Шёнберга, которые шли достаточно прямолинейным путем, оставаясь в плену текста, у Лукино Висконти получилась «одна из лучших экранизаций Достоевского — писателя, к которому почти невозможно подобрать экранный ключ. Его романы <...>, не могут быть интерпретированы

реалистическим методом, а прямая визуализация чаще всего их просто убивает» [Плахов].

И, в качестве короткого заключения, еще раз скажу, что раннее небольшое по объему произведение Достоевского, в самом деле, имеет большую, развивающуюся на наших глазах, судьбу.

Заявленная в названии этой статьи тема отразилась в самых разных направлениях и областях. Например, в недавнем внезапно вспыхнувшем огромном интересе к русскому писателю и его роману в такое время и в таком месте, которые, казалось, не могли этого предвещать. Большая судьба «Белых ночей» — это и предсказанная судьба самого автора, чьи «мечты» столкнулись с жестокой реальностью, когда, одной весенней белой ночью он был арестован. Можно проследить судьбу «Белых ночей» и в творческом развитии Достоевского, когда его ранние герои — Настенька и Жилец — обретают сложность и объем таких персонажей, как Настасья Филипповна и Рогожин, а образ мечтателя обнаруживает свое новое содержание и вырастает в героя «Преступления и наказания» или в героя другого романа — князя Мышкина.

И, наконец, у этого произведения малой формы сложилась по-настоящему большая кинематографическая и даже хореографическая история. Этот «сентиментальный роман» продолжает волновать воображение читателей и критиков, не утихают споры по поводу различных его интерпретаций. И все это — большая судьба произведения «малой формы» Ф.М. Достоевского.

Список литературы

1. Алексеева, 2019 — Алексеева М.М. Мотив цветка в романе Ф.М. Достоевского «Белые ночи» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 1 (5). С. 177–182. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-177-182>
2. Альми, 1986 — Альми И.Л. Романы Ф.М. Достоевского и поэзия: учеб. пособие к спецкурсу. Л.: ЛГПИ, 1986. 84 с.
3. Бахтин, 1994 — Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев: Next, 1994. 508 с.
4. Бердяев, 1994 — Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 7–140.
5. Бернс, 1982 — Бернс Р. Стихотворения. Сборник/на англ. и русск. яз. М.: Радуга, 1982. 705 с.
6. Боборыкина, 2017а — Боборыкина Т.А. «Фокус на бесконечность: По, Бодлер, Достоевский в пространстве Эйзенштейна» // По, Бодлер, Достоевский: Блеск и нищета на-

ционального гения / коллективная монография. М.: Новое литературное обозрение. 2017. С. 420–431.

7. Боборыкина, 2017б — Боборыкина Т.А. «Глагольность метафоры». Двойники в творчестве Достоевского, Эдгара По и других // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2017. Т. 35. С. 203–211.

8. Боборыкина, 2019 — Боборыкина Т.А. В поиске визуальной метафоры: Достоевский на языке балета и кино // Вестник Томского Государственного Университета. Культурология и Искусствоведение. 2019. № 34. С. 5–18.

9. Богданова, Водопьянова, 2001 — Богданова О., Водопьянова Г.А. Эволюция образа мечтателя в раннем творчестве Ф.М. Достоевского // Вестник ТГУ. 2001. №5. С. 91–93.

10. Бочарова, 2017 — Бочарова А.А. Две Насти в творчестве Ф.М. Достоевского: Настенька («Белые ночи») и Настасья Филипповна («Идиот») // Формирование профессиональной компетентности филолога в поликультурной образовательной среде. Симферополь: Ариал, 2017. С. 230–234.

11. Газиева, 2022 — Газиева И.А. Трансформация художественных образов средствами кинематографа // Актуальные проблемы перевода и переводоведения в русском и южно-азиатских языках. Материалы II Международной научно-практической конференции 29–30 сентября 2021 г. М., 2022. 231–240 с.

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

13. Евлампиев, 2012 — Евлампиев И.И. Макар Девушкин как мечтатель (К типологии «мечтательности» в раннем творчестве Ф.М. Достоевского) // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2012. № 28. 161–181 с.

14. Захаров, 1996 — Захаров В.Н. Петербургский летописец // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты. Петрозаводск: Изд-во Петрозавод. ун-та, 1996. С. 683–698.

15. Золотко, 2016 — Золотко О.В. «Страдания юного Вертера» Гете и «Сон смешного человека» Достоевского // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2016. № 81. С. 170–185 с.

16. Зоркая, 1991 — Зоркая Н.М. Русская школа экранизации // Экранные искусства и литература: Немое кино. М.: Наука, 1991. С. 35–48.

17. Касаткина, 2019 — Касаткина Т.А. «Сон смешного человека»: личность как рычаг преобразования мира // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 2 (6). С.16–44. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-2-16-44>

18. Касаткина, 2020 — Касаткина Т.А. Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагигическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2 (10). С. 95–115. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-95-115>

19. Касаткина, 2024 — Касаткина Т.А. Достоевский: малые формы, принцип дополненности и еврей-Ахиллес, кто герой «Крокодила» и как начинались «Бесы». От редактора // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2024. № 4 (28). С. 10–20. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-10-30>

20. Касаткина, 2025 — Касаткина Т.А. Достоевский: общехристианская символика, концептная структура текстов, переводные тексты в круге чтения, освоение в XX и XXI веке.

От редактора // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 10–27. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-10-27>

21. Кожин, 1963 — *Кожин В.В.* Происхождение романа. М.: Сов. писатель, 1963. 439 с.

22. Козлов, 1987 — *Козлов Л.К.* Лукино Висконти и его кинематограф. М.: Всесоюз. бюро пропаганды киноискусства, 1987. 127 с.

23. Корбелла, 2023 — *Корбелла К.* Концепт «книга» в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2023. № 4 (24). С. 30–54. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54>

24. 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>

25. Медведева, Казаков, 2015 — *Медведева Д.А., Казаков. А.А.* Мечтатели и идеологи в мире Ф.М. Достоевского // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 4 (36). С. 141–150.

26. Николаева, 2008 — *Николаева Е.Г.* Тип петербургского мечтателя в повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» // Вестник Удмуртского университета. 2008. Вып. 1. С. 39–46.

27. Нелли, 1986 — *Нелли П.* Белые ночи // Лукино Висконти. Статьи. Свидетельства. Высказывания. М.: Искусство, 1986. С. 141–144.

28. Подосоковский, 2019 — *Подосоковский Н.Н.* Призраки «Белых ночей»: масон в паутине посмертия, майская утопленница и дух царя Соломона // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С.88–116. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-3-88-116>

29. По, 1984 — *По Э.А.* Новеллистика Натаниэля Готорна // Избранное. М.: Худож. лит., 1984. С. 651–661. («Б-ка литературы США»)

30. Потёмкина, Ружицкий, 2024 — *Потёмкина Е.В., Ружицкий И.В.* Достоевский в восприятии носителя иной культуры: интерпретационные константы. Статья 2. Особенности рецепции произведений Ф.М. Достоевского, отраженные в зарубежном кинематографе и театре // STERHANOS. 2024. № 5 (67). С. 26–48.

31. Пушкин, 1957–1958 — *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд-во АН СССР. 1957–1958.

32. Сараскина, 2016 — *Сараскина Л.И.* История и география «Белых ночей» // Проблемы языка, перевода и литература: Сборник научных трудов. Нижний Новгород: НГЛУ им. Н.А. Добролюбова, 2016. Т. 19. С. 230–242.

33. Сараскина, 2018 — *Сараскина Л.И.* Литературная классика в соблазне экранизаций. Столетие перевоплощений. М.: Прогресс-Традиция, 2018. 584 с.

34. Саруханян, 1970 — *Саруханян Е.П.* Достоевский в Петербурге. Л.: Лениздат, 1970. 272 с.

35. Тихомиров, 1993 — *Тихомиров Б.Н.* Два слова об эпиграфе к повести Достоевского «Белые ночи» // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1993. 2013. № 30. Ч. 2. С. 161–172.

36. Тихомиров, 2019 — *Тихомиров Б.Н.* Петербург Достоевского-петрашевца (опыт построения справочника-путеводителя) // Неизвестный Достоевский. 2019. № 3. С. 18–66.

37. Тихомиров, 2025 — Тихомиров Б.Н. Примечания // Ф.М. Достоевский. Белые ночи. СПб.; М.: Речь. 2025, С. 73–94.
38. Тургенев, 1978 — Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: в 12 т. М.: Наука, 1978.
39. Уайльд, 1912 — Уайльд О. Полн. собр. соч.: в 4 т. СПб.: Т-во А.Ф. Маркс, 1912.
40. Федорова, 2020 — Федорова Е.А. Пушкинское слово в произведениях Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова как способ характеристики героя // Слово.ру: балтийский акцент. 2020. Т. 11. № 2. С. 47–57.
41. Шестакова, 2021 — Шестакова Н.Н. Великие таланты стремятся друг к другу: «Белые ночи» Достоевского и Висконти // Русский язык и культура в зеркале перевода. 2021. № 1. С. 550–560.
42. Штерн, 2012 — Штерн М.С. «Ночные» циклы в литературе Романтизма: «Русские ночи» В.Ф. Одоевского и «Флорентийские ночи» Г. Гейне // Вестник Омского университета. 2012. № 2. С. 403–407.
43. Эйзенштейн, 2000 — Эйзенштейн С.М. «Глагольность метафоры» // Монтаж. 2000. Т. 2. С. 256–271.
44. Яценко, Куньята, 2021 — Яценко И.И., Куньята К. Ф.М. Достоевский и мировой кинематограф: диалог культур // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. С. 88–96.
45. Dehmel — Dehmel R. Verklärte Nacht. URL: <https://www.tanzschrift.at/pdf/verklaerte-nacht-richard-dehmel.pdf> (дата обращения: 10.03.2025).
46. Dostoevsky, 1918 — Dostoevsky F. White Nights. A Sentimental Story from the Diary of a Dreamer / trans. by Constance Garnett. New York: The Macmillan Company, 1918. 288 p.
47. Dostoevsky, 1988 — Dostoevsky F. Poor People and other stories of the 1840s. / trans. by Olga Shartse. M.: Raduga, 1988. 383 p.
48. Dostoyevsky, 2017 — Dostoyevsky F. White Nights. UK: Penguin Little Black Classics Publ. International Edition, 2017. 128 p.
49. Hawthorne, 1850 — Hawthorne N. The scarlet letter, a romance. Boston: Ticknor, Reed and Fields, 1850. 346 p.
50. Poe, 1983 — Poe E.A. A Review of Hawthorne's Twice-Told Tales // Prose and Poetry. M.: Raduga Publishers, 1983. С. 323 – 325.
51. Wilde, 1994 — Wilde O. Complete Works. Great Britain: HarperCollins Publishers, 1994. 1268 p.

Интернет-ресурсы

1. Касаткина — Касаткина Т.А. Лекция «Белые ночи»: мечта и жизнь // Предание. URL: <https://predanie.ru/audio/323710-belye-nochi-mechta-i-zhizn> (дата обращения: 10.03.2025).
2. Плахов — Плахов А.С. Белые ночи / Ie notti bianche. URL: <https://archivefest.ru/2021/films/le-notti-bianche> (дата обращения: 10.03.2025).
3. Nowell-Smith, 2005 — Nowell-Smith G. Le notti bianche. Essays. Jul 11, 2005. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/374-le-notti-bianche> (дата обращения: 10.03.2025).
4. Schneider, 2007 — Schneider Dan. 'White Nights' Movie Review: Luchino Visconti Un-Hollywoodian Love Story. URL: www.altfg.com/film/white-nights (дата обращения: 10.03.2025).

References:

1. Alekseeva, M.M. "Motiv tsvetka v romane F.M. Dostoevskogo 'Belye nochi'" ["The Motif of the Flower in Dostoevsky's Novel *White Nights*"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (5), 2019, pp. 177–182. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-1-177-182>
2. Al'mi, I. L. *Romany F. M. Dostoevskogo i poeziia: uchebnoe posobie k spetskursu [Dostoevsky's Novels and Poetry: Handbook]*. Leningrad, LGPI Publ., 1986. 84 p. (In Russ.)
3. Bakhtin, M.M. *Problemy tvorchestva Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's Poetics]*. 5th Edition. Kiev, Next Publ., 1994. 508 p. (In Russ.)
4. Berdiaev, N.A. "Mirosozertsanie Dostoevskogo" ["The Worldview of Dostoevsky"]. *Filosofiiia tvorchestva, kul'tury i iskusstva [A Philosophy of Creation, Culture and Art]*, vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, pp. 7–140. (In Russ.)
5. Burns, Robert. *Stikhotvoreniia. Sbornik [Poetry. A Collection]*. Moscow, Raduga Publ., 1982. 705 p. (In Russ., Eng.)
6. Boborykina, T.A. "Fokus na beskonechnost': Po, Bodler, Dostoevskii v prostranstve Eizenshteina" ["Focus on the Infinity: Poe, Baudelaire, and Dostoevsky in the Space of Eizenshtein"]. *Po, Bodler, Dostoevskii: Blesk i nishcheta natsional'nogo geniia [Poe, Baudelaire, Dostoevsky: Spark and Poverty of a National Genius]*. Moscow, NLO Publ., 2017, pp. 420–431. (In Russ.)
7. Boborykina, T.A. "'Glagol'nost' metafory'. Dvoiniki v tvorchestve Dostoevskogo, Edgara Po i drugikh" ["'A Metaphor in Motion.' The Doubles in Poetics of Dostoevsky, Edgar Poe, and Others"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, vol. 35, 2017, pp. 203–211. (In Russ.)
8. Boborykina, T.A. "V poiske vizual'noi metafory: Dostoevskii na iazyke baleta i kino" ["In Search of Visualized Metaphor: Dostoevsky in the Language of Ballet and Cinema"]. *Vestnik TGU. Kul'turologiia i iskusstvovedenie*, no. 1 (34), 2019, pp. 5–18. (In Russ.)
9. Bogdanova, O.A. and G.A. "Vodop'ianova. Evoliutsiia obraza mechtatel'ia v rannem tvorchestve F.M. Dostoevskogo" ["The Evolution of the Image of the Dreamer in Dostoevsky's Early Works"]. *Vestnik TGU*, no. 5, 2001, pp. 91–93. (In Russ.)
10. Bocharova, A.A. "Dve Nasti v tvorchestve F.M. Dostoevskogo: Nasten'ka ('Belye nochi') i Nastas'ia Filippovna ('Idiot')" ["Two Nastias in Dostoevsky's Works: Nastenka (*White Nights*) and Nastasya Filippovna (*The Idiot*)"]. *Formirovanie professional'noi kompetentnosti filologa v polikul'turnoi obrazovatel'noi srede [The Formation of a Professional Philologist in a Policultural Educational Environment]*. Simferopol', Arial Publ., 2017, pp. 230–234. (In Russ.)
11. Gazieva, I.A. "Transformatsiia khudozhestvennykh obrazov sredstvami kinematografa" ["The Transformation of Imagery through Cinema"]. *Aktual'nye problem perevoda i perevodovedeniia v russkom i iuzhno-aziatskikh iazykakh [Actual Problem of Translation and Translation Studies in Russian and South Asian Languages: Conference Proceedings]*. 2nd International Conference, 29–30 Sept. 2021. Moscow, 2022. pp. 231–240. (In Russ.)
12. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh [Complete Works: in 30 vols]*. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)

13. Evlampiev, I.I. “Makar Devushkin kak mechtatel’ (K tipologii ‘mechtatel’nosti’ v rannem tvorchestve F.M. Dostoevskogo)” [“Makar Devushkin as a Dreamer (Towards a Typology of the Dreamer in Dostoevsky’s Early Works)”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Al’manakh*, no. 28, 2012. pp. 161–181. (In Russ.)
14. Zakharov, V.N. “Peterburgskii letopisets” [“The Chronicler of St. Petersburg”]. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: Kanonicheskie teksty [Complete Works: Canonical Texts]*. Petrozavodsk, Izd.-vo Petrozavodskogo universiteta Publ., 1996, pp. 683–698 (In Russ.)
15. Zolot’ko, O.V. “‘Stradaniia iunogo Vertera’ Gete i ‘Son smeshnogo cheloveka’ Dostoevskogo” [“*The Sorrows of Young Werther* by Goethe and ‘The Dream of a Ridiculous Man’ by Dostoevsky”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya*, no. 81, 2016, pp. 170–185. (In Russ.)
16. Zorkaia, N.M. “Russkaia shkola ekranizatsii” [“Russian School of Film Adaptation”]. *Ekrannye iskusstva i literatura: Nemoe kino [Screen Arts and Literature: Silent Cinema]*. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 35–49. (in Russ.)
17. Kasatkina, T.A. “‘Son smeshnogo cheloveka’: lichnost’ kak ryuchag preobrazheniia mira” [“‘The Dream of a Ridiculous Man’: Personality as the Instrument of Transfiguration of the World”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (6), 2016, pp.16–44. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2019-2-16-44>
18. Kasatkina, T.A. “Osobennosti struktury rannikh ‘gnosticheskikh’ tekstov Dostoevskogo: Anagogicheskaia istoriia” [“Anagogic Story as the Specific Structure of Dostoevsky’s Early ‘Gnostic’ Texts”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (10), 2020, pp. 95–115. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-2-95-115>
19. Kasatkina, T.A. “Dostoevskii: malye formy, printsip dopolnitel’nosti i evrei-Akhilles, kto geroi ‘Krokodila’ i kak nachinalis’ ‘Besy’. Ot redaktora” [“Dostoevsky: Short Forms, the Principle of Complementarity, and the Jew Achilles. Who is the Hero of ‘The Crocodile,’ and How Did *Demons* Begin? From the Editor”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (28), 2024, pp. 10–20. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2024-4-10-30>
20. Kasatkina, T.A. “Dostoevskii: obshchekhristsianskaia simbolika, kontseptnaia struktura tekstov, perevodnye teksty v krughe chteniia, osvoenie v XX i XXI veke. Ot redaktora” [“Dostoevsky: Shared Christian Symbolism, Conceptual Structures in Literary Texts, the Role of Translations in Reading History, and Reception in the 20th and 21st Centuries. From the Editor”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no.1 (29), 2025, pp. 10–27. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-10-27>
21. Kozhinov, V.V. *Proiskhozhdenie romana [The Origins of the Novel]*. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1963. 439 p. (In Russ.)
22. Kozlov, L.K. *Lukino Viskonti i ego kinematograf [Luchino Visconti and His Cinema]*. Moscow, Vsesoiuz. biuro propagandy kinoiskusstva Publ., 1987. 127 p. (In Russ.)
23. Corbella, Caterina. “Kontsept ‘kniga’ v romane F.M. Dostoevskogo ‘Idiot’” [“The Concept of the Book in Dostoevsky’s Novel *The Idiot*”]. *Dostoevskii i mirovaia*

kul'tura. Filologicheskii zhurnal, no. 4 (24), 2023, pp. 30–54. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2023-4-30-54>

24. Magaril-Il'iaeva, T.G. “Rasskaz F.M. Dostoevskogo ‘Malen’kii geroi’ kak initsiaticheskii tekst” [“Dostoevsky’s ‘A Little Hero’ as an Initiatory Text”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 2 (18), 2022, pp. 18–39. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-2-18-39>

25. Medvedeva, D.A., and A.A. Kazakov. “Mechtateli i ideologi v mire F.M. Dostoevskogo” [“Dreamers and Ideologists in Dostoevsky’s Word”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4 (36), 2015, pp. 141–150. (In Russ.)

26. Nikolaeva, E.G. “Tip peterburgskogo mechtatelia v povesti F.M. Dostoevskogo ‘Belye nochi’” [“The Type of St. Petersburg Dreamer in Dostoevsky’s Story *White Nights*”]. *Vestnik udmurtskogo universiteta*, no. 1, 2008, pp. 39–46. (In Russ.)

27. Nelli, Piero. “Belye nochi” [“White Nights”]. *Lukino Viskonti. Stat'i. Svidetel'stva. Vyskazyvaniia [Luchino Visconti. Articles. Witnesses. Statements]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, pp. 141–144. (In Russ.)

28. Podosokorskii, N.N. “Prizraki ‘Belykh nochei’: mason v pautine posmertii, maiskaia utoplennitsa i dukh tsaria Solomona” [“Ghosts of *White Nights*: A Freemason in the Net of Afterlife, The Maiden Drowned in May and the King Solomon’s Spirit”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 88–116. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/26190311-2019-3-88-116>

29. Poe, Edgar Allan. “Novellistika Natanielia Gotorna” [“The Novels of Nathaniel Hawthorne”]. *Izbrannoe [Selected Works]*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984, pp. 651–661. (In Russ)

30. Potiomkina, E.V., and I.V. Ruzhitskii. “Dostoevskii v vospriatii nositelia inoi kul'tury: interpretatsionnye konstanty. Statia 2: Osobennosti retseptsii proizvedenii F.M. Dostoevskogo, otrazhennye v zarubezhnom kinematografe i teatre” [“Dostoevsky in the Perception of Bearers of Another Culture: Interpretative Constants. Article 2. Features of the Reception of Works by F.M. Dostoevsky, Reflected in Foreign Cinema and Theater”]. *STEPHANOS*, no. 5 (67), 2024, pp. 26–48. (In Russ.)

31. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh [Complete Works: in 10 vols]*. Moscow, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR Publ., 1957–1958. (In Russ.)

32. Saraskina, L.I. “Istoriia i geografiia ‘Belykh nochei’” [“History and Geography of *White Nights*”]. *Problemy iazyka, perevoda i literatura: Sbornik nauchnykh trudov [Problems of Language, Translation, and Literature: Collected Works]*, vol. 19. Nizhnii Novgorod, NGLU im. N.A. Dobroliubova Publ., 2016, pp. 230–242. (In Russ.)

33. Saraskina, L.I. *Literaturnaia klassika v soblazne ekranizatsii. Stoletie perevoploshchenii [Literary Classics in the Temptation of Film Adaptations. A Century of Reincarnation]*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2018. 584 p. (In Russ.)

34. Sarukhanian, E.P. *Dostoevskii v Peterburge [Dostoevsky in Petersburg]*. Leningrad, Lenizdat Publ., 1970. 272 p. (In Russ.)

35. Tikhomirov, B.N. “Dva slova ob epigrafe k povesti Dostoevskogo ‘Belye nochi’” [“Two Words on the Epigraph of Dostoevsky’s Novel *White Nights*”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Almanakh*, no. 30, part 2, 2013, pp. 161–172. (In Russ.)

36. Tikhomirov, B.N. “Peterburg Dostoevskogo-petrashvetva (opyt postroeniia

- spravochnika-putevoditelia) ["St. Petersburg of Dostoevsky-Petrashevts (An Experiment of Creating a Handbook-Guide)]. *Neizvestnyi Dostoevskii*, no. 3, 2019, pp. 18–66. (In Russ.)
37. Tikhomirov, B.N. "Primechaniia" ["Notes"]. Dostoevskii, F.M. *Belye nochi* [*White Nights*]. St. Petersburg; Moscow, Rech Publ., 2025, pp. 73–94. (In Russ.)
38. Turgenev, I.S. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 12 tomakh* [*Complete Works and Letters: in 12 vols*]. Moscow, Nauka Publ., 1978. (In Russ.)
39. Wilde, Oscar. *Polnoe sobranie sochinenii: v 4 tomakh* [*Complete Works: in 4 vols*]. St. Petersburg, A.F. Marks Publ., 1912. (In Russ.)
40. Fedorova, E.A. "Pushkinskoe slovo v proizvedeniakh F.M. Dostoevskogo i V.V. Nabokova kak sposob kharakteristiki geroia" ["Pushkin's Words in the Works of Dostoevsky and Nabokov as a Way to Characterize the Hero"]. *Slovo.ru: baltiiskii aktsent*, vol. 11, no. 2, 2020, pp. 47–57. (In Russ.)
41. Shestakova, N.N. "Velikie talanty stremiatsia drug k drugu: 'Belye nochi' Dostoevskogo i Viskonti" ["Great Talents Strive for Each Other: *White Nights* by Dostoevsky and Visconti"]. *Russkii iazyk i kul'tura v zerkale perevoda*, no. 1, 2021, pp. 550–560. (In Russ.)
42. Shtern, M.S. "'Nochnye' tsikly v literature Romantizma: 'Russkie nochi' V.F. Odoevskogo i 'Florentiiskie nochi' G. Geine" ["Night Cycles in the Literature of Romanticism: "Russian Nights" by Odoevsky and "Florentine Nights" by Heine"]. *Vestnik Omskogo Universiteta*, no. 2, 2012, pp. 403–407. (In Russ.)
43. Eisenshtein, S.M. "Glagol'nost' metafory" ["The Movement of the Metaphor"]. *Montazh*, vol. 2, 2000, pp. 256–271. (In Russ.)
44. Iatsenko, I.I., and K. Kun'iata. "F.M. Dostoevskii i mirovoi kinematograf: dialog kul'tur" ["Dostoevsky and the Cinema: A Dialogue of Cultures"]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [*Works of the St. Petersburg State Institute of Culture*]. St. Petersburg, 2021, pp. 88–96. (In Russ.)
45. Dehmel, Richard. *Verklärte Nacht*. Available at: <https://www.tanzschrift.at/pdf/verklaerte-nacht-richard-dehmel.pdf> (Accessed 10 March 2025). (In German)
46. Dostoevsky, Fyodor. *White Nights. A Sentimental Story from the Diary of a Dreamer*. Translated by Constance Garnett. New York, The Macmillan Company Publ., 1918. 288 p. (In English)
47. Dostoyevsky, Fyodor. *Poor People and other stories of the 1840s*. Translated by Olga Shartse. Moscow, Raduga Publ., 1988. 383 p. (In English)
48. Dostoyevsky, Fyodor. *White Nights*. Translated by Ronald Meyer. UK, Penguin Little Black Classics Publ., 2017. 128 p. (In English)
49. Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter, a Romance*. Boston, Ticknor, Reed and Fields, 1850. 346 p. (In English)
50. Poe, Edgar Allan. "A Review of Hawthorne's Twice-Told Tales." *Prose and Poetry*. Moscow, Raduga Publishers, 1983, pp. 323–325. (In English)
51. Wilde, Oscar. *Complete Works*. Great Britain, HarperCollins Publishers, 1994. 1268 p. (In English)

Reference list of internet sources

1. Kasatkina, T.A. "Lektsiia 'Belye nochi': mechta i zhizn'" ["Lecture 'White Nights: Dream and Life'"]. *Predanie*. Available at: <https://predanie.ru/audio/323710-belye-nochi-mechta-i-zhizn> (Accessed 10 Mar. 2025). (In Russ.)
- 2 Plakhov, A.S. "Belye nochi/Le notti bianche." *Archivefest.ru*. Available at: <https://archivefest.ru/2021/films/le-notti-bianche> (Accessed 10 Mar. 2025). (In Russ.)
3. Nowell-Smith, Geoffrey. "Le notti bianche." *Essay*, 11 Jul. 2005. Available at: <https://www.criterion.com/current/posts/374-le-notti-bianche> (Accessed 10 Mar. 2025). (In English)
4. Schneider, Dan. "White Nights Movie Review: Luchino Visconti Un-Hollywoodian Love Story." *Altfg.com*. Available at: www.altfg.com/film/white-nights (Accessed 10 Mar. 2025). (In English)

Статья поступила в редакцию: 13.03.2025

Одобрена после рецензирования: 20.05.2025

Дата публикации: 25.09.2025

The article was submitted: 13 Mar. 2025

Approved after reviewing: 20 May 2025

Date of publication: 25 Sept. 2025