



© 2026. Татьяна Боборыкина

Академия танца Бориса Эйфмана, Санкт-Петербург, Россия

Ранняя «малая проза» Ф.М. Достоевского: Визуальность («Осязательность») внутренних потрясений

© 2026. Tatiana A. Boborykina

Boris Eifman Dance Academy, St. Petersburg, Russia

Dostoevsky's Early Short Prose: The Visuality ("Tactility") of Inner Turmoil

Информация об авторе: Татьяна Александровна Боборыкина, кандидат филологических наук, доцент, преподаватель, Академия танца Бориса Эйфмана, ул. Б. Пушкарская, 14Б, 197198 г. Санкт-Петербург, Россия.

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

E-mail: boborykina.tatiana@gmail.com

Аннотация: Три произведения Ф.М. Достоевского — «Бедные люди», «Двойник» и «Слабое сердце» рассматриваются с позиций особого метода — пластически визуального («осязательного») изображения эмоциональных переживаний героев. Подобный подход характерен и для других произведений писателя, в частности, для романов «Преступление и наказание» (о чем я писала в статье «Хореография текста и текст хореографии») и «Подросток» (чему посвящены отдельные места в статье «Уже не подросток, еще не князь»). Здесь же утверждается, что прием визуализации незримого замечен уже на раннем этапе творчества писателя в произведениях «малых форм».

И в дебютном небольшом по объему романе, и в следующих за ним повестях отмечены моменты, когда Достоевский, подобно кинорежиссеру или хореографу, делает зримым то, что невозможно увидеть и, не описывая внутреннее

состояние героя, создает такие словесные картины — ситуаций, физических объектов или движений, которые говорят о движениях души.

Кроме того, в статье проводится мысль о том, что пушкинский мотив объединяет все три ранних произведения. В частности, герой «Слабого сердца» не только повторяет своими сокровенными несбывшимися надеждами сердечную историю Евгения из «Медного всадника», но так же, как и пушкинский «маленький человек» сходит с ума. При этом, в контексте заданной темы, важно, что это трагическое событие дано Достоевским, вслед за Пушкиным, не как сообщение факта, а опосредованно и физически «осязательно». Такой прием, когда действие переносится с абстрактного на нечто видимое, можно назвать «материализованной» или «визуальной» метафорой. Узнавание этого приема требует особой оптики от читателя, способности прочесть изображение как текст, написанный не напрямую. Прием этот прецедентен как в отношении специфической лексики кино и балета, так и в отношении современного «кинематографичного литературного текста».

Ключевые слова: Достоевский, «Двойник», «Бедные люди», «Слабое сердце», Пушкин, Э. По, «малые формы», визуальность

Для цитирования: Боборыкина Т.А. Ранняя «малая проза» Ф.М. Достоевского: Визуальность («Осязательность») внутренних потрясений // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2026. № 3 (35). С. 205–229. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-3-205-229>

Information about the author: Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Lecturer, Boris Eifman Dance Academy, B. Pushkarskaia St., 14B, 197198 St. Petersburg, Russia.

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

E-mail: boborykina.tatiana@gmail.com

Abstract: Three works by F.M. Dostoevsky—*Poor Folk*, *The Double*, and *A Faint Heart*—are examined through a particular method of plastically visual (“tactile”) representation of the characters’ emotional experiences. A similar approach can also be found in other works by the writer, in particular in the novels *Crime and Punishment* (which I discussed in my article “Choreography of Text and Text of Choreography”) and *The Adolescent* (to which several sections of my article “No Longer an Adolescent, Not Yet a Prince” are devoted). The article argues that the device of visualizing the invisible is already evident in the early period of the writer’s work, in his short fiction.

Both in his short debut novel and in the novellas that followed it, there are moments when Dostoevsky, like a film director or choreographer, makes visible what cannot literally be seen. Without directly describing the character’s inner state, he creates verbal images of situations, physical objects, or movements that convey the movements of the soul.

The article also argues that a Pushkinian motif unites all three early works. In particular, the protagonist of *A Faint Heart* not only repeats, in his innermost unfulfilled hopes, the story of Evgenii’s heart from *The Bronze Horseman*, but, like Pushkin’s “little man,” he also goes mad. In the context of the topic under discussion, it is important that, following Pushkin, Dostoevsky presents this tragic event not as

a factual report, but indirectly and in a physically “tactile” manner. Such a device, in which an action is transferred from the abstract to something visible, may be called a “materialized” or “visual” metaphor. Recognizing this device requires the reader to adopt a particular mode of perception and to be able to read the image as a text that is written indirectly rather than explicitly. This device is also relevant to the specific vocabulary of cinema and ballet, as well as to the modern concept of the “cinematic literary text.”

Keywords: Dostoevsky, *The Double*, *Poor Folk*, *A Faint Heart*, Pushkin, Edgar Allan Poe, short prose, visuality

For citation: Boborykina, T.A. “Dostoevsky’s Early Short Prose: The Visuality (‘Tactility’) of Inner Turmoil.” *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (35), 2026, pp. 205–229. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2026-3-205-229>

«Выразить мне это хотелось <...>
чтоб была ярче и осязательнее видна мысль»
Достоевский

Поскольку речь пойдет о ранних небольших по объему произведениях Достоевского, я хотела бы оттолкнуться от одного известного эссе, где в частности, говорится: «В “Бедных людях”, так же, как в “Двойнике” и “Хозяйке”, вы имеете дело с неловким еще, хотя и даровитым учеником, вдохновенно популяризирующим великого мастера, Гоголя, объясненного ему Белинским. <...> Читатель, пожалуй, немного потерял бы, если бы первые рассказы Достоевского навсегда остались в голове их автора» [Шестов, 2020, с. 45].

Отталкиваясь (причем буквально) от вышеприведенного тезиса, я предлагаю антитезис: в первых произведениях Ф.М. Достоевского сказывается, отнюдь не «неловкий ученик» и «популяризатор Гоголя», и кроме того — читатель многое потерял бы, если б эти произведения не были написаны. И самое главное — не только мы как читатели, но и художественный мир потерял бы немало, если бы эти первые публикации Достоевского не увидели свет.

И, если уж подойти к раннему Достоевскому с точки зрения интертекстуальности, не стоило бы ограничиваться только Гоголем. Мне приходилось писать о частичном воспроизведении сюжета эпистолярного романа Ричардсона «Кларисса» в «Бедных людях», а здесь я остановлюсь на пушкинском мотиве во всех трех первых произведениях Достоевского.

Но, прежде всего, я предлагаю рассмотреть ранние произведения малых форм — «Бедные люди», «Двойник» и «Слабое сердце» с точки зрения особого метода передачи внутренних состояний — зримого, часто пластически визуального их изображения. Принцип визуализации характерен для романов великого пятикнижия, в частности, для «Преступления и наказания» (о чем я писала в статье «Хореография текста и текст хореографии» [Боборыкина, 2022а]), для «Подростка» (чему посвящены отдельные места в моей статье «Уже не подросток, еще не князь» [Боборыкина, 2022б]), вплоть до последнего романа «Братья Карамазовы». Здесь же отмечается, что этот прием замечен уже на раннем этапе творчества писателя, в произведениях малых форм.

Вспомним, что в «Преступлении и наказании» (1866) движения Раскольникова по лестницам как бы воплощают его душевные движения то к «высокому», то к «низкому». Роман хочется назвать «симфонией лестниц», где сами ступени, ведущие то вверх, то вниз становятся лейтмотивом движений внутренних. «Эти векторы — то вверх, то вниз — наглядно, “осязательно” передают сложную динамику внутренних состояний героя» [Боборыкина, 2022а, с. 61]. Стоит уточнить, что слово «осязательно», означающее «ощутимо», «видимо», «зримо», «наглядно», «материально» — ключевое для этой статьи и взято оно из письма Достоевского редактору, в котором он объяснял замысел своего будущего романа: «Это — психологический отчет одного преступления. <...> Выразить мне это хотелось <...> чтоб была ярче и осязательнее видна мысль» [Достоевский, 1972–1990, т. 28, с. 136–137]. Такая видимая «осязательность» мысли — не событий, не сюжета, а именно мысли — на мой взгляд, одно из открытий и достижений писателя. Этот прием — своего рода овеществленной визуализации идеи — очень тонко работает, к примеру, и в позднем романе «Подросток» (1875). В статье о нем я обращаю внимание на эпизод синхронности движений Аркадия и лакея: «У подъезда дома вдруг прогремела карета; швейцар отворил двери, и из дому вышла садиться в карету дама, пышная, молодая, красивая, богатая, в шелку и бархате, с двухаршинным хвостом. Вдруг хорошенький маленький портфельчик выскочил у ней из руки и упал на землю; она села; лакей нагнулся поднять вещь, но я быстро подскочил, поднял и вручил даме, приподняв шляпу. <...> Карета загремела. Я поцеловал десятирублевую» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 39]. Приведенный момент романа можно трактовать следу-

ющим образом: «Это почти подсознательное “служение” деньгам показано Достоевским посредством визуальной метафоры – через параллельность действий Аркадия и лакея. Сцена с женщиной в экипаже и эпизод с лакеем — наглядное, пластическое воплощение “лакейства” подростка» [Боборыкина, 2022б, с. 281].

Подобный метод замечен и в ранних произведениях Достоевского. На второй конференции по «малым формам» Т.А. Касаткина отметила, что небольшой объем «все обостряет» и «многое проявляет в силу своей обозримости». Действительно в произведениях, которые по выражению Э. По можно «прочитать за один прием» [По, 1984, с. 659], все сгущается и концентрируется, более явными, выпуклыми и очевидными становятся и определенные художественные приемы и методы. В частности, такие, когда действие переносится с невидимого, абстрактного на нечто предметное, видимое. Прием этот можно назвать «материализованной» или «визуальной» метафорой. Это ситуации, когда за видимым, конкретным стоит нечто большее, невидимое, но что обязательно нужно увидеть, иначе мы буквально лишь скользим по поверхности текста, не открывая его истинный смысл. Так, говоря «об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского», Т.А. Касаткина отмечает: «качество читателей позволяет или не позволяет им заметить предлагаемый автором романов “исход” из мрака романной “действительности”. Такой “исход” в своем концентрированном виде дан в эпилогах романов “великого пятикнижия”. Дело в том, что, по крайней мере, четыре романа из пяти заканчиваются своеобразными “иконами”. <...> Но “иконы” разных сюжетов присутствуют и как бы нарисованные самими текстами эпилогов» [Касаткина, 1995, с. 18]. Как я понимаю, речь идет о том, что образ действий, мимика, жесты, взгляд, одежда — ее форма и цвет, расположение персонажей в той или иной мизансцене, создают эффект «появления видимой иконы на страницах романа» [Касаткина, 1995, с. 22]. Иными словами, это ситуации, когда сквозь внешний словесно явленный «рисунок» проступает его первооснова или когда сквозь видимый материальный мир читается то незримо вечное, что он призван означать. Способность увидеть за верхним слоем текстовой картины ее идейный «грунт» может открыть истинный глубинный смысл целого, дает возможность постигнуть ведущие мотивы философии Достоевского.

И до великих романов писатель также прибегает к приему создания зримого образа, воплощающего мысль. На раннем этапе, это,

быть может еще не столь глубинная философия, относящая нас к образу иконы, но уже в первых произведениях Достоевского удивительно тонко и мастерски визуализируется то, что скрыто в тайниках внутреннего мира человека.

Так в первом небольшом по объему эпистолярном романе «Бедные люди» (1846) обращает на себя внимание (с точки зрения избранной темы), момент, где описан исступленный бег отца за гробом сына. Вся эта драматическая сцена может трактоваться как пластически-зримая картина горя, граничащего с безумием. Но стоит начать с того, что здесь задается тема Пушкина и даже возникает ощущение его как бы физического присутствия. Героиня романа Варенька тратит последние деньги на собрание поэта — подарок бедному студенту Покровскому и отдает эти книги отцу молодого человека, чтобы тот подарил их от себя. А далее книги разлетаются из карманов старика, попутно теряющего и головной убор. Именно эти зримые потери усиливают ощущение утраты. Достоевский в письме Вареньки так показал это: «Наконец гроб закрыли, заколотили, поставили на телегу и повезли. Я проводила его только до конца улицы. Извозчик поехал рысью. Старик бежал за ним и громко плакал; плач его дрожал и прерывался от бега. Бедный потерял свою шляпу и не остановился поднять ее. Голова его мокла от дождя; поднимался ветер; изморозь секла и колола лицо. Старик, кажется, не чувствовал непогоды и с плачем перебегал с одной стороны телеги на другую. Полы его ветхого сюртука развевались по ветру, как крылья. Из всех карманов торчали книги; в руках его была какая-то огромная книга, за которую он крепко держался. Прохожие снимали шапки и крестились. Иные останавливались и дивились на бедного старика. Книги поминутно падали у него из карманов в грязь. Его останавливали, показывали ему на потерю; он поднимал и опять пускался вдогонку за гробом» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 45]. Наверное, в художественном отношении это самый сильный эпизод повести и именно потому, что так пластически-зримо показано отчаяние на грани психического срыва. И дождь, который становится «крупным планом» слез, и поднимающийся ветер — как вынесенное вовне волнение старика, и колкая изморозь — передающая ощущение укола, боли, и разлетающиеся из карманов книги, и развевающиеся, как черные крылья полы сюртука, дающие ощущение зримого образа смерти и утрат — все это материализация неуловимых внутренних движений. Книги — скорее всего те самые томики Пушкина — это

еще и отсылка к самому Пушкину и к моменту, когда его Евгений, сходя с ума от своей потери, бежит от преследующего его Медного всадника. Как отмечает Т.А. Касаткина: «В “Бедных людях” <...> сюжет “Медного всадника” оригинально обыгрывается Достоевским» [Касаткина, 2004, с. 102–103].

Причем, здесь можно заметить, что в поэме Пушкина бег Медного всадника — это, скорее всего, проекция больного сознания, опосредованное, визуальное изображение внутреннего состояния безумия Евгения: «Но бедный, бедный мой Евгений... Увы! его смятенный ум / Против ужасных потрясений / Не устоял. Мятенный шум / Невы и ветров раздавался / В его ушах. Ужасных дум / Безмолвно полон, он скитался. / Его терзал какой-то сон. И он по площади пустой / Бежит и слышит за собой — Как будто грома грохотанье / — Тяжело-звонкое скаканье / По потрясенной мостовой. / И, озарен луною бледной, / Простерши руку в вышине, / За ним несется Всадник Медный / На звонко-скачущем коне; / И во всю ночь безумец бедный, / Куда стопы ни обращал, / За ним повсюду Всадник Медный / С тяжелым топотом скакал» [Пушкин, 1957–1958, т. 4, с. 393–396].

Я предлагаю увидеть этот момент в поэме как кинематографический прием «преломления» — то есть такой способ изображения, при котором реальность «преломляется» через взгляд на нее героя. В этом плане несущийся за Евгением «на звонко-скачущем коне» Медный всадник — это пластически визуальная картина «смятения ума» Евгения, зримая метафора его «внутренней тревоги». Через призму бега от всадника показан внутренний бег Евгения от самого себя. Подобный подход мы заметим и в творчестве Достоевского, и в этом отношении можно полностью согласиться с мыслью Т.А. Касаткиной: «именно в области творческого метода Достоевский наследовал Пушкину, причем он оказался одним из очень немногих» [Касаткина, 2004, с. 99].

И уже в первом романе Достоевского эпизод с бегущим за гробом стариком может также трактоваться как пластически-визуальное изображение «смятения ума», внутреннего смятения, граничащего с помешательством. Мистический образ «крыльев» и разлетающиеся книги — тоже проекция разлетающихся и рассыпающихся надежд. И здесь возникает невероятно многоплановая аллюзия к Пушкину. Прежде всего, визуальная картина переживания утраты, переживания, которое преследует человека и доводит его до безумия. Но эта аллюзия усиливается живым присутствием книг автора поэмы, кото-

рые, в свою очередь, то и дело падая из карманов в грязь, становятся материализованной метафорой потери чего-то очень дорогого.

Такой прием — вынесения внутреннего состояния вовне, в область визуальности, был подмечен в книге «Тайный код Достоевского», когда автор говорит о таинственных персонажах повести «Хозяйка»: «эта загадочная пара в значительной степени связана с воображением Ордынова, она отражает внутреннюю работу его души» [Мармеладов, 1992, с. 81]. Так и бег Медного всадника представляется «внутренней работой» души Евгения, и описание бега старика в «Бедных людях» — одновременно и зримой материализацией названия, и пластически-осязаемым воплощением горя.

Написанную сразу после «Бедных людей» повесть «Двойник» (1846) можно рассмотреть — в контексте избранной темы — как развернутую визуальную метафору внутренней двойственности человека, разорванности его сознания. Особенно это видно в 5-ой главе, где наглядно воплощены внутренние движения раненной души: «Итак, 5-я глава “Двойника”, представляет собой в основном запись движений. Причем, местами это похоже на указания хореографа на то, как именно нужно исполнять эту партию — начиная с падения Голядкина, его “тоскливой побегки”, его внезапных поворотов и т.д. Его бег, смена ритма шагов, резкие остановки, все это — сложная, динамичная, “хореография”, зримый “танец” распада личности. Пластическое соло, которое постепенно превращается в *pas de deux* или “дуэт” с самим собой» [Боборыкина, 2022а, с. 58]. Такое «осязательное» изображение «глубин души человеческой» через пластику тела, через прием визуализации — отличительный прием художественного мастерства писателя. Скажем, у Тургенева, скорее всего, было бы описание. У Достоевского — визуальность, изображение¹.

В статье «Литературный портрет: от Пушкина к Достоевскому» Степанян-Румянцева утверждает: «Но в XIX столетии парадоксальные изменения в словесное изображение внешности персонажа внесли Пушкин и Достоевский, — каждый на свой лад. Они предлагают литературе “новую изобразительность”, на первый взгляд

¹ Об этом, но под другим углом зрения, можно прочитать в статье Степанян-Румянцевой Е.В. «Визуальность в поэтике Достоевского», посвященной изобразительности в прозе Достоевского, прежде всего в романе «Подросток» [Степанян-Румянцева, 2015]. Также «о визуальных возможностях прозы Достоевского» и «многообразной визуальности романа “Подросток”» см.: [Степанян-Румянцева, 2022].

порывающую с приемами визуальных искусств. Правда, только на первый взгляд» [Степанян-Румянцева, 2020, с. 88]. Действительно, это «только на первый взгляд» происходит разрыв с визуальностью. Она переходит в иное качество и действует не напрямую, а опосредованно, когда через видимые действия, движения и поступки, мы получаем некий объемный «портрет» души персонажа.

В повести «Двойник» также ощутима глубинная связь с «Медным всадником». В статье «“Медный всадник” в творчестве Ф.М. Достоевского» В.А. Викторovich отмечает отзвуки поэмы Пушкина в «Петербургской поэме» Достоевского: «парафраз ощущается в хронотопе (ноябрь, Петербург <...>), в угрозе наводнения <...>. Пушечный выстрел предупреждает петербуржцев о надвигающейся страшной опасности, сопряженной с жизнью в этом городе» [Викторovich, 2019, с. 107–108]. И действительно, услышав выстрел, господин Голядкин подумал: «не будет ли наводнения?» [Достоевский, 1972–1990 т. 1, с. 140]. Болезненное волнение Невы, как это показано у Пушкина («Плеская шумною волной / В края своей ограды стройной, / Нева металась, как больной / В своей постеле беспокойной» [Пушкин, 1957–1958, т. 4, с. 384]), у Достоевского также предвещает болезнь души героя. Нельзя не согласиться с В.А. Викторovichем, что «Достоевский на протяжении творческой жизни **дописывал** поэму Пушкина». «Метафизический смысл “Медного всадника”, поразивший Достоевского еще в сороковые годы, останется лейтмотивом его творчества после возвращения с каторги. Он вспомнит о нем в “Петербургских сновидениях в стихах и прозе”. В этот фельетон Достоевский перенесет из “Слабого сердца” почти дословно всё описание фантастической грезы Аркадия <...> Еще один раз вернется Достоевский к идущей от Пушкина метафизической мифологеме Петербурга. “Видение на Неве” посетит другого Аркадия — в “Подростке” — накануне решающих испытаний в его жизни» [Викторovich, 2019, с. 118, 113, 116]. И здесь же автор приводит высказывание Александра Блока: «“Медный всадник”, — все мы находимся в вибрациях его меди» [Викторovich, 2019, с. 112]. Могу в своем контексте лишь сказать, что первые три рассказа Достоевского (как, впрочем, и произведения более поздние) без сомнения, «находятся в вибрациях» этой пушкинской поэмы.

В эссе «Путеводитель по переименованному городу»² И. Бродский отметил: «Но, возможно, больше, чем реками и каналами, этот, по слову Достоевского, “самый умышленный город в мире”, отражен русской литературой. Вода может свидетельствовать лишь о поверхностях, представлять их, и только их. Изображение внешнего и духовного интерьера города, его влияния на людей и их внутренний мир стало основной темой русской литературы почти со дня основания Петербурга. Фактически русская литература здесь и родилась, на берегах Невы. <...> Тон был, однако, задан Пушкиным в “Медном всаднике”» [Бродский, 2015, с. 213–214].

Образ двойственности города, отраженного как в зеркале в водах рек и каналов, как будто бы провоцирует зеркальную визуальность внутреннего «двойника» его обитателей. И одновременно — в творчестве Достоевского — говорит о власти этого «второго я» над самим человеком, как бы вытесняющего его из жизненного пространства. Эта тема получит свое развитие и своеобразную опосредованную «осязательность» в повести Мандельштама «Египетская марка» (1927), герой которой, по словам автора, ведет свою «родословную» от Голядкина [Мандельштам, 2014, с. 113]. И хоть он ошибочно назван «капитаном», все говорит о том, что речь идет о «Двойнике» Достоевского. Само название повести таит в себе намек на зримый эффект исчезновения — утраты личности, собственной идентификации, ведь на египетских марках, при попытке отделить их с помощью пара от конверта исчезало изображение. Так «исчезает», как будто «испаряясь» герой Достоевского и вслед за ним — родственный ему в этом отношении — герой Мандельштама, поэта, в творчестве которого слышится и тот характерный для автора «Двойника» пушкинский мотив, о котором шла речь выше.

Мотив этот звучит и в «Слабом сердце» (1848) — другом раннем рассказе Достоевского. Слово «сердце», вынесенное в название, представляет несомненный интерес. Автор книги «Философия Достоевского» выдвигает предположение, что Достоевский «вводит новое понятие, охватывающее как сферу бессознательного, так и сферу чувств, — понятие “сердце”. При этом он имеет в виду преимущественно бессознательное» [Лаут, 1996, с. 50]. Интерпретируя название, можно свести повесть к такому краткому ее изложению: на

² Авторское название эссе, вышедшего на английском “A Guide to a Renamed City” (1979). Эссе входит в сборник «Меньше единицы» (“Less than One”).

каком-то бессознательном уровне герой чувствует себя недостойным ответной любви. Сердце его оказывается слабым для груза счастья, внезапно «наставшего для него». В изложении И. Анненского краткое содержание повести звучит так: «В “Слабом сердце” Достоевский выполнил удивительную художественную задачу. Писарек Вася Шумков гибнет там у него от упреков совести: он, видите ли, не успел перебелить для своего благодетеля каких-то пять толстейших и глупейших и при этом вовсе даже не нужных тому тетрадей. Тут не столько страх, сколько совесть, так как его превосходительство добрый и даже не без великодушия. Но нам этот несчастный писарек, сошедший с ума на том, будто ему забрили лоб, предстоит воплощенным упреком уже нашей совести» [Анненский, 1987, с. 454].

Крайне интересно прочтение этой повести Т.А. Касаткиной, которая, на мой взгляд, совершенно справедливо далеко не во всем соглашается с интерпретацией И. Анненского: «Особенно очевидна работа Анненского на уровне тропологическом, когда он кратчайшим образом пересказывает “Слабое сердце” как историю гибели от упреков совести — между тем, как на анагогическом уровне это история “другой любви”, отношений по подобию Троицы, история о том, что все наши здешние дела, кроме любви, — это письмо сухим пером по ветхой бумаге: история духа, не сумевшего выйти за пределы своих здешних обязательств, не завершив их, не сумевшего разобраться в степенях любви (возникающих от погружения первоначальной искры во все более и более плотные слои материи), ответившего на снисходительную благожелательность полной самоотдачей, положившего жизнь на “несрочный труд”, на не очень-то нужный даже самому “работодателю” труд» [Касаткина, 2020, с. 104].

Со своей стороны, в ракурсе, предложенном в заглавии статьи, предлагаю несколько иной взгляд на «Слабое сердце». Но, прежде всего, развивая выше начатую тему, стоит, думаю, заметить нить, идущую от Пушкина, герои которого — игрок Германн и «маленький человек» — Евгений, как и Вася в «Слабом сердце», сходят с ума. Более того, кажется, даже в сюжете рассказа Достоевского, заметна явная перекличка с историей Евгения, который так же, как и Василий, человек незначительной должности и достатка, влюблен и думает жениться, при этом надеется зарабатывать чуть больше. Можно буквально сравнить по тексту. У Пушкина история Евгения начинается с того, что он возвращается домой и размышляет о своем скромном положении, о своей влюбленности и планах жениться:

Итак, домой пришед, Евгений
 Стряхнул шинель, разделся, лег.
 Но долго он заснуть не мог
 В волнение разных размышлений.
 О чем же думал он? о том,
 Что был он беден, что трудом
 Он должен был себе доставить
 И независимость и честь;
 Что мог бы Бог ему прибавить
 Ума и денег. <...>
 И размечтался, как поэт:
 «Жениться? Мне? зачем же нет?
 Оно и тяжело, конечно;
 Но что ж, я молод и здоров,
 Трудиться день и ночь готов;
 Уж кое-как себе устрою
 Приют смиренный и простой <...>
 Так он мечтал. И грустно было
 Ему в ту ночь, и он желал,
 Чтоб ветер выл не так уныло
 И чтобы дождь в окно стучал
 Не так сердито... [Пушкин, 1957–1958, т. 4, с. 835–836]

Примерно о том же мечтает и Вася Достоевского, когда придя домой делится со своим другом: «люблю ее — одним словом, всё!.. <...> Мы будем жить бедно, конечно, но счастливы будем; и ведь это не химера; наше счастье-то ведь не из книжки сказано: ведь это на деле счастливы мы будем!.. <...> чем они жили? Ведь пять-сот рублей в год на троих: ведь всего-то пенсиону после покойника столько. Жила она, да старуха, да еще братишка, за которого в школу платят из тех же денег, — ведь вот как живут! <...> А у меня, поди-ка ты, в иной год, в хороший, даже семьсот наберется» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 19–20].

Но у Пушкина в смиренные мечты Евгения вторгается судьба, которая часто врывается в «запланированную» жизнь его героев какой-то бушующей стихией — будь то метель, наводнение или буря страстей, охватившая, казалось, рациональную природу человека. В «Медном всаднике» Евгений теряет рассудок вследствие извне нахлынувшего наводнения и — как результат — потери любимой

и, соответственно, всех надежд на счастье. У Достоевского в «Слабом сердце» происходит как бы обратный процесс. Вася теряет возлюбленную и перспективу семейного счастья по мере того, как он теряет рассудок. И по большому счету, проблема в «Слабом сердце» как в «Пиковой даме», начинается внутри самого человека и там творится его судьба. О таком своем взгляде на эту повесть Пушкина я писала в статье «“Пиковая дама”. Коды пластической визуальности» [Боборыкина, 2025].

Итак, при всем сходстве завязки сюжета «Слабого сердца» с историей Евгения из «Медного всадника», внутренняя коллизия разворачивается (условно говоря) подобно «Пиковой даме» в том отношении, что именно крайнее внутреннее беспокойство, какая-то внутренняя ошибка приводят героя в конечном итоге к безумию, к утрате. В этом отношении, пожалуй, Василий, как и Германн — «совершенно петербургский тип» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 113].

Кульминационный момент того внутреннего состояния, когда герой «Слабого сердца» окончательно сходит с ума, показан зримо, я бы сказала, с помощью кинематографического «крупного плана». Мы видим, что листы, на которые Вася лихорадочно заносит свою каллиграфическую копию текста, остаются чисто-белыми: «Вася не шелохнулся. Он всё писал. Вдруг Аркадий с ужасом заметил, что Вася водит по бумаге сухим пером, перевортывает совсем белые страницы и спешит, спешит наполнить бумагу, как будто он делает отличнейшим и успешнейшим образом дело! “Нет, это не столбняк! — подумал Аркадий Иванович и затрясся всем телом. — Вася, Вася! откликнись же мне!” — закричал он, схватив его за плечо. Но Вася молчал и по-прежнему продолжал строчить сухим пером по бумаге» [Достоевский, 1972–1990, т. 2, с. 43].

Этот момент по степени эмоциональной силы визуальности можно сравнить с моментом в «Подростке», где также возникает многослойный по значимости, концептуальный «крупный план». Это эпизод с платочком, в который были завернуты деньги, принесенные подростку матерью. Содержимое у него отнимает Ламберт, но Аркадий сохранил платок «с ясно отпечатавшимся кругленьким оттиском монетки» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 273]. И эта деталь — оттиск монет на платочке, картина не монет даже, не платочка, а лишь оттиска на нем — не вещественное, но чувственное и даже зримое присутствие чего-то незримого. И метафора прозрачна: не

деньги ценны, а любовь. Этот момент в романе особенно кинематографичен. Во-первых — это явный «крупный план». И во-вторых — это совершенно кинематографический способ передачи внутренних переживаний героя через его взгляд на определенный объект и само «укрупнение» этого объекта говорит о его значимости, о том, что нам зачем-то надо в него взглянуть, что это о чем-то большем.

В «Слабом сердце» Достоевским дана визуальная проекция внутреннего сложного процесса «ослабления сердца». Такое видимое изображение душевной травмы (своего рода «комплекса», возникающего на почве бедности, физического недостатка и невыполненного долга) можно назвать приемом так называемой «литературной кинематографичности». Этот стилистический прием характерен для современной прозы, заимствующей способ изображения у кинематографа. Прием этот становится все более актуальным и в последнее время появилось немало работ, посвященных «кинематографичности литературного текста» в отечественной и зарубежной литературе³.

Исследователей этой темы привлекают ставшие популярными у современных писателей использования визуальной метафоры в пространстве вербальности, а также традиционных приёмов кинематографа — монтажной техники композиции, смены планов (с акцентами на «крупный план») и других в организации художественного вербального текста.

Тем интереснее, что Достоевский пророчески открыл для себя эту «кинематографическую лексику» уже на самом раннем этапе своего творческого пути, в произведениях малых форм и далее развил ее в своих поздних великих романах. Но самое главное, удивительное и принципиальное отличие поэтики Достоевского состоит в том, что он создает этот способ повествования задолго до появления кинематографа как такового. Если современные писатели используют уже открытые приемы, то Достоевский, как и ценимый им Диккенс, предвосхитил в своем творчестве особую «технику» этого визуального искусства.

Как писал Сергей Эйзенштейн: «от Диккенса, от викторианского романа ведет свое начало самая первая линия расцвета эстетики

³ Для примера можно привести следующие работы: [Мартьянов, 2017], [Гудин, 2021], [Шастина, 2023], [Пименова, 2024], [Пименова, 2025].

американского кино, связанная с именем Дэвида Уарка Гриффита⁴. И как на первый взгляд ни казалось бы неожиданно и несовместимо со всеми представлениями, связанными у нас с кинематографом, и с кинематографом американским в особенности, — это фактически именно так, и, как увидим ниже, подобная связь к тому же вполне органична и “генетически” последовательна. Высказывания Гриффита на тему о связи метода его творчества с Диккенсом сохранили и его биографы и историки кино» [Эйзенштейн, 2002, с. 9]. Говоря о близости Диккенса к чертам кинематографа — «по методу, манере, особенностям видения и изложения», об «удивительной пластичности», «зрительности» и «оптичности» его письма, Эйзенштейн ссылается на «весьма колоритное описание» Стефана Цвейга: «Его взор ловит мелкие приметы, он замечает пятно на платье, слабый и беспомощный жест смущения <...> Он чувствует оттенки, ощущает при рукопожатии каждый отдельный палец, наблюдает переходы в улыбке <...> он как писатель выработал для себя род сжатой записи действительной жизни, описание заменял коротким значком, из многообразных фактов выжимал свою наблюдательскую эссенцию. Он обладал острым до жути зрением на внешние мелочи, от его взора ничто не ускользало, он, как объектив хорошего фотографического аппарата, улавливал движение, жест в одну сотую секунды. И эта острота усиливалась еще благодаря особой способности преломления, приводившей к тому, что предмет не отражался в его глазах в естественных своих соотношениях, как в обыкновенном зеркале, а принимал особо характерные очертания, как в зеркале вогнутом. В самом деле, гений Диккенса — в этой своеобразной оптике <...> Его психология начинается с видимого, он характеризует по внешним признакам — правда, по тем признакам, последним и тончайшим, которые доступны только творчески острому взору» [Эйзенштейн, 2002, с. 22–23]. И далее, развивая мысль о «резкой отчетливости изображения», позволявшей Диккенсу «с чисто экранной лаконичностью говорить о том, что ему было нужно», Эйзенштейн заключает: «Я не боюсь затянутых цитат, я не боюсь упрека, что отвлекаюсь в сторону, ибо достаточно переменить два-три имени действующих лиц и имя Диккенса переменить на имя героя моей статьи, чтобы почти дословно отнести все здесь сказанное на счет Гриффита»

⁴ David Griffith, 1875–1948.

[Эйзенштейн, 2002, с. 25–26]. Иными словами, подчеркивая «кинематографичность» стиля Диккенса, Эйзенштейн говорит о том, что кинематограф (в частности, такой гениальный режиссер как Гриффит) учился у Диккенса, заимствовал у него «кинематографическую оптику». Думаю, что «достаточно переменить имя» и все, процитированное и сказанное Эйзенштейном о Диккенсе, можно «почти дословно отнести на счет» Достоевского. Вспомним об оттиске монет на платочке подростка — это тоже «своеобразная оптика», когда «психология начинается с видимого». Или о «крупном плане» белой бумаги, на которой якобы пишет герой «Слабого сердца».

Из вышесказанного можно прийти к следующему выводу — принцип организации текста у Достоевского, как и у Диккенса, прецедентен по отношению к современным визуальным искусствам. Не случайно именно поэтому нельзя не заметить обращения создателей визуальных видов искусств — кинематографистов, хореографов — не только к собственно произведениям Достоевского, но и именно к его методу визуализации мысли, «осязательной» передаче внутренних состояний героев.

Напомню, что «Двойник» стал основой таких фильмов как «Партнер» (“Partner”, 1968) итальянского режиссера Б. Бертолуччи и «Двойник» (“The Double”, 2013) британского режиссера Р. Айоади. И там, конечно, найдены свои визуальные метафоры для передачи идей повести Достоевского. Но нас здесь интересует другая ситуация: открытие самим Достоевским тех тончайших выразительных средств, «которые доступны только творчески острому взору», открытие кинематографических приемов, которые становятся своеобразной школой и эталоном для кинематографистов. И в этом плане гораздо интереснее вспомнить экранизацию «Преступления и наказания» (1969) Льва Кулиджанова, который начинает свой фильм практически цитатой из «Двойника». В самом начале показан бег Раскольникова, причем создается полное ощущение (несмотря на то, что за ним гонятся), что он — как и герой «Петербургской поэмы» бежит от самого себя. Так это описано в 5-й главе «Двойника»: «господин Голядкин глядит теперь так, как будто сам от себя куда-то спрятаться хочет, как будто сам от себя убежать куда-нибудь хочет. <...> срывался как бешеный с места и бежал, бежал без оглядки, как будто спасаясь от чьей-то погони, от какого-то еще более ужасного бедствия...» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 139]. И именно такого характера бег возникает в первых кадрах «Преступления

и наказания» Кулиджанова. Кроме того, этот бег Раскольникова, как выясняется вскоре — фрагмент его болезненного, насквозь символического сна. Вскоре затем в реальности Раскольников оказывается на том же месте, выбегает на мост, и тут — кадр длится едва ли пару секунд — навстречу ему быстро идет кто-то очень на него похожий. Эта сцена снята не напрямую, а как отражение на колеблющейся поверхности реки, где мы видим темный силуэт Раскольникова, идущего по мосту и внезапно появившуюся фигуру другого мужчины, который движется в противоположном направлении. На мгновение их силуэты почти сливаются, и далее каждый из них продолжает свой путь. И это опять же почти «дословная» цитата из «Двойника». Еще раз режиссер настойчиво отсылает нас к 5-й главе, практически цитируя на уровне пластики ситуацию, когда Голядкин: «увидел впереди себя идущего ему навстречу прохожего, тоже, вероятно, как и он, по какому-нибудь случаю запоздалого. <...> Он тоже шел торопливо, тоже, как и господин Голядкин, был одет и укутан с головы до ног» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 140]. Здесь режиссер — как, прежде всего, сам Достоевский в «Двойнике» — сугубо визуально, за счет зрительного образа и бессловесной «хореографии» движений с первых минут фильма делает «осозательной» мысль о внутреннем расколе героя. С помощью такой визуальной отсылки к «малой форме» Достоевского в экранизации «Преступления и наказания» пластически зримо задана тема: путь Раскольникова одного к Раскольникову другому.

Сам метод «материализованного» воплощения внутреннего противоречия известен в литературе и до и после Достоевского. Наиболее известный пример изображения внутренней двойственности, предстающей зримо «во плоти» в вербальном пространстве — повесть Стивенсона «Странная история доктора Джекилла и мистера Хайда» (“Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde”, 1886), где героя физически преследует отделившаяся от него темная, тайная сторона его личности. Автор и его персонаж приходят к открытию истины о том, что человек, на самом деле, не един, в нем всегда, по крайней мере, двое — “the man is not truly one, but truly two” [Stevenson, 1995, p. 42].

Но еще до «Странной истории» Стивенсона и до «Двойника» Достоевского был опубликован рассказ Эдгара По «Вильям Вильсон» (“William Wilson”, 1839), где так же вполне «осозательно», зримо «во плоти» предстает «второе Я» героя. В этом рассказе есть

не только визуальность отделенности совести человека от него самого — позже такая коллизия обретет пластически-зримые формы в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (“The Picture of Dorian Gray”, 1890), но и характерная для По закодированность смыслов. Сами эти коды предстают как визуально, так и в качестве воспринимаемых на слух созвучий. Одинаковые имена двойников — William Wilson и William Wilson — начинаются с повторяющейся в начале заглавной буквы. Их четырехкратное повторение или удвоенная двойственность даже чисто визуально говорит о ведущей теме рассказа — двойнике. Но если мы вслух произнесем заглавные буквы этих имен (на языке оригинала), то услышим, повторенное как эхо: “Double you”, “Double you”... (что-то вроде «удвоенный, повторенный ты»).

Кстати, хочу обратить внимание и на то, что имена героя и его двойника в рассказе Достоевского обладают почти тем же эффектом. Имя Яков (Иаков) древнееврейского происхождения, означающее «следующий по пятам» или «держась за пятку». Библейский персонаж Иаков родился, держась за пятку брата-близнеца. То есть Яков — второй из близнецов, который хотел быть первым. Кстати, многозначный момент, когда с героя «Двойника» слетает калоша — это тоже какая-то визуальная отсылка к первоисточнику имени. Но в имени есть и нечто, роднящее его с именем **Willian Wilson**. Оно так же начинается с буквы, у которой есть свое визуальное и звуковое «кодирование». Два Якова — это два имени, начинающиеся с буквы, которая одновременно является словом — местоимением «Я». Два героя с именем Яков — это удвоенное «Я». Местоимение «я» часто произносится Яковом Петровичем, что особенно заметно во второй главе, где герой начинает почти каждое свое высказывание со слова «Я», при этом, кстати, характеризуя себя: «**Я** <...>, люблю спокойствие, а не светский шум», «**Я** человек простой, незатейливый, и блеска наружного нет во мне» или «**Я** не мастер красно говорить» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 116] и так далее. Здесь, кстати, также используется прием, о котором пишет Степанян-Румянцева, когда портрет героя дается «от противного», отрицательно» [Степанян-Румянцева, 2020, с. 93]. Причем, в данном случае, за этим словесным «портретом» героя, опять же проступают контуры внутренней антитезы или двойственности, какого-то отрицания себя или борьбы с самим собой.

В повести имя героя часто повторяется подряд дважды: «**Яков** Петрович, **Яков** Петрович! — защебетали оба регистратора» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 123]. Или: «**Яков** Петрович, **Яков** Петрович!.. — послышался голос» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 126]. Причем, в этих «голосах» явно слышится ударение на первый слог — то есть на «Я», причем «Я» удвоенное, повторенное. В иных ситуациях это первое «я» имени предстает визуально как местоимение первого лица единственного числа: «Извините меня, что **я**, — начал господин Голядкин, — впрочем, позвольте узнать, как мне звать вас? — **Я...** **Я...** Яков Петровичем, — почти прошептал гость его, словно совестясь и стыдясь, словно прощения прося в том, что и его зовут тоже Яковом Петровичем» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 154]. Или, к примеру, в письмах Голядкина, когда мы воочию видим это «**Я**» в качестве подписи: «Во всяком случае, честь имею пребыть вашим покорным слугою Я. Голядкин» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 184]. Или: «Впрочем, пребываю готовым на услуги и — на пистолеты. **Я**. Голядкин» [Достоевский, 1972–1990, т. 1, с. 188]. Развивая мысль о концептуальном и функциональном (визуальном, звуковом) сходстве имен героев Достоевского и По, я хочу попутно здесь подметить сходства в экранизациях «Вильяма Вильсона» и «Преступления и наказания». Уже говорилось о том, что в самом начале фильма Кулиджанова заметна техника и даже пластически-визуальное «цитирование» «Двойника», в частности, когда Раскольников бежит, как бы убегая от самого себя. В фильме «*Три шага в бреду*»⁵, одна из трех новелл — «Вильям Вильсон» также начинается долгим бегом главного героя, снятого именно так, что мы понимаем — он пытается убежать от себя. Трудно сказать, заимствовал ли кто-то из режиссеров такую завязку (фильмы сняты практически в одно время) или это совпадение, возникающее на основе сходства концепций и приемов рассказа По и Достоевского, и той концепции, которую предлагает Кулиджанов в «Преступлении и наказании», прибегая к приему, заданному Достоевским в «Двойнике».

Также и хореографы, которые по определению говорят о незримом через пластическую визуальность, порой прибегают к технике

⁵ Франко-итальянский фильм «*Три шага в бреду*» (Tre Passi Nel Delirio, 1968) — экранизация трёх новелл Эдгара По тремя кинорежиссёрами. «Вильям Вилсон» снял французский режиссёр Луи Маль.

Достоевского, показанной им в 5-й главе «Двойника». Могу смело утверждать, что в создании осязаемого образа внутреннего alter ego хореограф Б. Эйфман опирался на открытия Достоевского в таких балетах, как «Чайковский», «Up and Down» (по роману Фицджеральда «Ночь нежна»), «По ту сторону греха» (по роману Достоевского «Братья Карамазовы»).

Пластически-визуальная метафора двойственности — каждый раз разная — может передавать и концептуальные глубинные прочтения тех или иных произведений. Так в балете «По ту сторону греха» (2013) через пластически зримый образ показаны внутренние противоречия среднего из братьев Карамазовых — Ивана. «Внутри него напряженно идет борьба между верой и неверием. Иван оказывается в дуэтах то с Дмитрием, то с отцом, то с Алешей. Его метания от безбожного старика к почти святому брату воплощают раздвоенность, несогласие с самим собой. В романе этот внутренний раскол так же обретает физически-зримые формы: Ивану является странный господин и ведет с ним диалог “по душам”. Эйфман нашел очень смелое решение, придав этому “собеседнику” облик старика Карамазова. По мысли хореографа, являющееся к Ивану его “второе я” — это часть его натуры, карамазовщина» [Боборыкина, 2020, т. 2, с. 120].

Эту двойственность и даже множественность личности Эйфман со всей очевидностью воплотил и в своей психологической балетной драме «Чайковский», где также совершается некий художественный экскурс «по ту сторону греха». Не случайно в последней редакции этой постановки к основному названию добавилось «Pro et Contra» (2016). Это балет на музыку самого П.И. Чайковского, где пластические формы обретает спор композитора с самим собой. И проблему внутреннего конфликта хореограф, естественно решает через визуализацию этого невидимого процесса. В последнем романе Достоевского, задуманном, как часть эпопеи «История Великого грешника», одна из книг называется «Pro и contra», и именно там, в главе «Бунт», Иван Карамазов приводит душераздирающие доводы «за и против» добра и зла, веры, и неверия, «pro et contra» божественного и земного. Эти мотивы Достоевского лягут в основу темы, выведенной Эйфманом в заглавие спектакля о гениальном композиторе. Постановщик и сам признается, что он ориентировался на Достоевского, обратившись к образу Чайковского: «И углубившись в его жизнь, я понял, какой двойной жизнью он жил среди людей... Это мученик.

И музыка его такая, в ней бесконечная тоска по тому идеалу, который не был ему доступен. Как минимум, было несколько Чайковских в нем самом. И это постоянный диалог с самим собой, постоянная борьба с самим собой... Он по типу близок Достоевскому, в нем тоже борьба добра и зла, борьба Бога и дьявола...»⁶.

И действительно, даже на чисто хореографическом уровне в этом балете заметны пластичеки-визуальные приемы, идущие еще от «Двойника» Достоевского: «Эйфман показал Чайковского <...> в сложных отношениях с его “вторым я”. Двойник, возникающий, как наваждение, моментами почти не отличим от Чайковского, и в то же время — он его некая зеркальная противоположность, воплощение тех соблазнов, с которыми ведет изнурительную борьбу душа» [Боборыкина, 2020, т. 2, с. 132–33].

Думаю, приведенные выше примеры, говорят о том, что ранние произведения «малых форм» — заслуживают изучения, в том числе, и в отношении стиля. В моем случае, речь идет, прежде всего, о приеме визуализации и «осозательности» невидимых внутренних состояний героев, о возможности сделать видимым самое движение мысли. В ранних произведениях «малых форм» с самого начала творчества писателя состоялись открытия художественного метода такого масштаба, что они проявят себя и в его крупных полотнах, и в искусстве будущего. Метод этот сегодня приобрел актуальность, стал нарративной стратегией современной организации текста или так называемой «литературной кинематографичностью». Принципиальные отличия метода Достоевского, конечно же, в глубине затронутых тем, а также в предвидении, опередившем время. Техника изображения, а не описания, пластическая, почти хореографическая природа повествования, когда видимое «осозательно» говорит о том, что физически невозможно увидеть. Открытия Достоевского применяются сегодня на очень широком поле искусства. В самом деле, художественный мир потерял бы очень многое, если бы первые публикации Достоевского, где видимой и «осозательной» становится сама мысль, «остались только у него в голове».

⁶ Главные слова Бориса Эйфмана. Документальный фильм. Часть 1. Реж. А. Малкин. Россия, 2016.

Список литературы

1. Анненский, 1987 — Анненский И. Речь о Достоевском // Избранное. М.: Правда, 1987. С. 443–455.
2. Боборыкина, 2020 — Боборыкина Т.А. Балет Бориса Эйфмана. Магический театр танца: в 2 т. СПб.: Редкая книга из Санкт-Петербурга, 2020.
3. Боборыкина, 2022a — Боборыкина Т.А. «Преступление и наказание»: хореография текста и текст хореографии // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 48–73. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77>
4. Боборыкина, 2022b — Боборыкина Т.А. Уже не подросток, еще не князь // Роман Достоевского «Подросток»: современное состояние изучения / гл.ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 275–308.
5. Боборыкина, 2025 — Боборыкина Т.А. «Пиковая дама». Коды пластической визуальности // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 123–154. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-123-154>
6. Бродский, 2015 — Бродский И.А. Путеводитель по переименованному городу // Меньше единицы: Избранные эссе / пер. с англ. СПб.: Лениздат, 2015. С. 203–231.
7. Викторович, 2019 — Викторович В.А. «Медный всадник» в творчестве Ф.М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2019. Т. 17. № 4. С. 107–122
8. Гудин, 2021 — Гудин Д.С. Кинематографичность прозы Е.Г. Водолазкина // Русская литература. 2021. Т. 14. Вып. 8. С. 2301–2306.
9. Достоевский, 1972–1990 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
10. Касаткина, 1995 — Касаткина Т.А. Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // Достоевский и мировая культура. Альманах. 1995. №5. С. 18–36.
11. Касаткина, 2004 — Касаткина Т.А. «Бедные Люди» и «Злые дети». (Достоевский — наследник творческого метода Пушкина) // Достоевский и мировая культура. Альманах. 2004. № 20. С. 99–104.
12. Касаткина, 2020 — Касаткина Т.А. Особенности структуры ранних «гностических» текстов Достоевского: Анагогическая история // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 2(10). С. 95–115. DOI 10.22455/2619-0311-2020-2-95-115
13. Лаут, 1996 — Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении / под ред. А. Гулыги; пер. с нем., М.: Республика, 1966. 447 с.
14. Мандельштам, 2014 — Мандельштам О. Египетская марка: Воспоминания, очерки, эссе. СПб.: Лениздат, Команда А, 2014. 288 с.
15. Мармеладов, 1992 — Мармеладов Ю.И. Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. СПб.: Петровская Академия Наук и Искусств, 1992. 144 с.
16. Мартыанова, 2017 — Мартыанова И.А. Кинематографичность литературного текста (на материале современной русской прозы) // Вестник ЮУрГГПУ. 2017. №1. С. 136–141.
17. Пименова, 2024 — Пименова А.В. Визуальная метафора в кинематографичной прозе Дмитрия Данилова // Вестник ВГУ. 2024. С. 129–137.
18. Пименова, 2025 — Пименова А.В. Концептуальная метафора в кинематографической прозе (на примере романов Виктора Пелевина): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2025. 228 с.

19. Пушкин, 1957–1958 — Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957–1958.
20. По, 1984 — По Э.А. Новеллистика Натаниэля Готорна // Избранное. М.: Худож. лит., 1984. 704 с. («Б-ка литературы США»)
21. Степанян-Румянцева, 2015 — Степанян-Румянцева Е.В. Визуальность в поэтике Достоевского // Искусствознание. 2015. № 1-2. С. 483–499.
22. Степанян-Румянцева, 2020 — Степанян-Румянцева Е.В. Литературный портрет: от Пушкина к Достоевскому // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2020. № 4(12). С. 86–104. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-4-86-104>
23. Степанян-Румянцева, 2022 — Степанян-Румянцева Е.В. «Подросток» — роман видения // Роман Ф.М. Достоевского «Подросток»: современное состояние изучения / гл. ред. Т.А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2022. С. 158–185.
24. Шастина, 2023 — Шастина Е.М. Литературная кинематографичность как нарративная стратегия в художественном тексте (на материале заметок Э. Канетти «Голоса Марракеша») // Научный диалог. 2023. Т. 12. № 3. С. 305–322.
25. Шестов, 2020 — Шестов Л. Достоевский и Ницше. Философия трагедии. М.: Академический проект; Культура, 2020. 462 с.
26. Эйзенштейн, 2002 — Эйзенштейн С. История крупного плана (Диккенс и Гриффит) // Метод: в 2 т. М.: Музей кино: Эйзенштейн-центр, 2002. Т. 2. С. 9–53.
27. Stevenson, 1995 — Stevenson R.Ls. The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde // Dr Jekyll and Mr. Hyde and other stories. Wordsworth Editions Limited, 1995. P. 3–54.

References

1. Annenskii, I. “Rech’ o Dostoevskom” [“A Speech about Dostoevsky”]. *Izbrannoe [Selected Works]*. Moscow, Pravda Publ., 1987, pp. 443–455. (In Russ.)
2. Boborykina, T.A. *Balet Borisa Eifmana. Magicheskii teatr tantsa: v 2 tomakh [Boris Eifman’s Ballet: The Magical Theatre of Dance: in 2 vols]*. St. Petersburg, Redkaia kniga iz Sankt-Peterburga Publ., 2020. (In Russ.)
3. Boborykina, T.A. “‘Prestuplenie i nakazanie’: khoreografiia teksta i tekst khoreografii” [“Crime and Punishment: The Choreography of the Text and the Text of Choreography”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 48–73. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77>
4. Boborykina, T.A. “Uzhe ne podrostok, eshche ne kniaz” [“No Longer an Adolescent, Not Yet a Prince”]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman Dostoevskogo “Podrostok”: sovremennoe sostoianie izucheniia [Dostoevsky’s Novel The Adolescent: Current State of Research]*. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 275–308. (In Russ.)
5. Boborykina, T.A. “‘Pikovaia dama’. Kody plasticheskoi vizual’nosti” [“‘The Queen of Spades’: Codes of Plastic Visuality”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 1 (29), 2025, pp. 123–154. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-123-154>
6. Brodskii, I.A. “Putevoditel’ po pereimenovannomu gorodu” [“A Guide to a Renamed City”]. *Men’she edinitsy: izbrannye esse [Less than One: Selected Essays]*. Translated from English. St. Petersburg, Lenizdat Publ., 2015, pp. 203–231. (In Russ.)
7. Viktorovich, V.A. “Mednyi vsadnik” v tvorchestve F.M. Dostoevskogo” [“The Bronze

Horseman in the Work of F.M. Dostoevsky"]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 17, no. 4, 2019, pp. 107–122. (In Russ.)

8. Gudín, D.S. "Kinematografichnost' prozy E.G. Vodolazkina" ["The Cinematic Quality of E.G. Vodolazkin's Prose"]. *Russkaia literatura*, vol. 14, issue 8, 2021, pp. 2301–2306. (In Russ.)

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

10. Kasatkina, T.A. "Ob odnom svoistve epilogov piati velikikh romanov Dostoevskogo" ["On a Certain Property of the Epilogues of Dostoevsky's Five Great Novels"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 5, 1995, pp. 18–36. (In Russ.)

11. Kasatkina, T.A. "'Bednye liudi' i 'Zlye deti'. (Dostoevskii — naslednik tvorcheskogo metoda Pushkina)" ["'Poor Folk' and 'Wicked Children' (Dostoevsky as Heir to Pushkin's Creative Method)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh*, no. 20, 2004, pp. 99–104. (In Russ.)

12. Kasatkina, T.A. "Osobennosti struktury rannikh 'gnosticheskikh' tekstov Dostoevskogo: Anagogicheskaiia istoriia" ["Structural Features of Dostoevsky's Early 'Gnostic' Texts: An Anagogical Story"]. *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>

13. Lauth, Reinhard. *Filosofiia Dostoevskogo v sistematicheskoi izlozhenii* [Dostoevsky's Philosophy Presented Systematically]. Edited by A. Gulyga; translated from German. Moscow, Respublika Publ., 1966. 447 p. (In Russ.)

14. Mandel'shtam, O. *Egipetskaia marka: vospominaniia, ocherki, esse* [The Egyptian Stamp: Memoirs, Essays, Sketches]. St. Petersburg, Lenizdat, Komanda A Publ., 2014. 288 p. (In Russ.)

15. Marmeladov, Iu.I. *Tainyi kod Dostoevskogo. Il'ia-prorok v russkoi literature* [Dostoevsky's Secret Code. Elijah the Prophet in Russian Literature]. St. Petersburg, Petrovskaiia Akademiia Nauk i Iskusstv Publ., 1992. 144 p. (In Russ.)

16. Mart'ianova, I.A. "Kinematografichnost' literaturnogo teksta (na materiale sovremennoi russkoi prozy)" ["The Cinematic Quality of Literary Text (Based on Contemporary Russian Prose)"]. *Vestnik IuUrGGPU*, no. 1, 2017, pp. 136–141. (In Russ.)

17. Pimenova, A.V. "Vizual'naia metafora v kinematografichnoi proze Dmitriia Danilova" ["Visual Metaphor in Dmitrii Danilov's Cinematic Prose"]. *Vestnik VGU*, 2024, pp. 129–137. (In Russ.)

18. Pimenova, A.V. *Kontseptual'naia metafora v kinematograficheskoi proze (na primere romanov Viktora Pelevina)* [Conceptual Metaphor in Cinematic Prose (Based on the Novels of Viktor Pelevin): PhD Dissertation]. St. Petersburg, 2025. 228 p. (In Russ.)

19. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [Complete Works: in 10 vols]. Moscow, Izd-vo AN SSSR Publ., 1957–1958. (In Russ.)

20. Poe, Edgar Allan. "Novellistika Nataniel'ia Gotorna" ["Nathaniel Hawthorne's Short Fiction"]. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1984. 704 p. (In Russ.)

21. Stepanian-Rumiantseva, E.V. "Vizual'nost' v poetike Dostoevskogo" ["Visuality in Dostoevsky's Poetics"]. *Iskusstvoznanie*, no. 1–2, 2015, pp. 483–499. (In Russ.)

22. Stepanian-Rumiantseva, E.V. "Literaturnyi portret: ot Pushkina k Dostoevskomu" ["The Literary Portrait: From Pushkin to Dostoevsky"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (12), 2020, pp. 86–104. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2020-4-86-104>

23. Stepanian-Rumiantseva, E.V. “Podrostok’ — roman videniia” [“*The Adolescent: A Novel of Vision*”]. Kasatkina, T.A., editor. *Roman F.M. Dostoevskogo “Podrostok”: sovremennoe sostoianie izucheniiia* [F.M. Dostoevsky’s Novel The Adolescent: Current State of Research]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022, pp. 158–185. (In Russ.)

24. Shastina, E.M. “Literaturnaia kinematografichnost’ kak narrativnaia strategiiia v khudozhestvennom tekste (na materiale zametok E. Kanetti ‘Golosa Marrakesha’)” [“Literary Cinematic Quality as a Narrative Strategy in Literary Text (Based on E. Canetti’s Notes *The Voices of Marrakesh*)”]. *Nauchnyi dialog*, vol. 12, no. 3, 2023, pp. 305–322. (In Russ.)

25. Shestov, L. *Dostoevskii i Nitsshe. Filosofiiia tragedii* [Dostoevsky and Nietzsche: The Philosophy of Tragedy]. Moscow, Akademicheskii proekt, Kul’tura Publ., 2020. 462 p. (In Russ.)

26. Eizenshtein, S. “Istoriia krupnogo plana (Dikkens i Griffit)” [“The History of the Close-Up (Dickens and Griffith)”]. *Metod: v 2 tomakh* [Method: in 2 vols], vol. 2. Moscow, Muzei kino, Eizenshtein-tsentr Publ., 2002, pp. 9–53. (In Russ.)

27. Stevenson, Robert Louis. “The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde.” *Dr Jekyll and Mr. Hyde and Other Stories*. Wordsworth Editions Limited, 1995, pp. 3–54. (In English)

Статья поступила в редакцию: 07.04.2026

Одобрена после рецензирования: 14.07.2026

Дата публикации: 25.09.2026

The article was submitted: 07 Apr. 2026

Approved after reviewing: 14 July 2026

Date of publication: 25 Sept. 2026