

А.А. Казаков

Томский государственный университет

Герой-бес в сюжете «Бесов» Ф.М. Достоевского

Эта работа посвящена месту Петра Верховенского в художественном мире романа «Бесы». Положение этого героя в сюжете интересно в связи с тем, что это персонаж, плетущий интригу, и если вспомнить, что интрига – это собственно сюжетная категория, придется признать, что наличие такого героя предопределяет особенности структуры сюжета и сущность жанра «Бесов».

Петр Верховенский плетет интригу, является тайным режиссером всех происходящих событий. Представление о скрытой от глаз других изнанке происходящего и тип героя, контролирующего тайные пружины действия, непосредственно восходят к жанровой модели мира, выработанной в романе-фельетоне. Как известно, Достоевского очень сильно интересовал этот жанр, и в частности творчество Эжена Сю, признанного мастера романа-фельетона. Самым непосредственным образом с тем типом романа, который мы видим в «Парижских тайнах», соотносятся «Униженные и оскорбленные» (по признанию самого автора). Князь Валковский из этого произведения Достоевского является одним из непосредственных прообразов Петра Верховенского в рамках творчества самого этого русского писателя.

Но очевидно, что в жанровой модели мира романа-фельетона на пути от «Униженных и оскорбленных» к «Бесам» произошла существенная перемена. Суть этой перемены в том, что теперь представление о тайной изнанке событий и соответствующем герое используются по отношению к миру политики, а не частной жизни, как это было раньше. В «Парижских тайнах» и то, и другое сочетается; о Бадино, агенте Родольфа, сказано: «этот пройдоха притворяется, будто принимает всерьез доверенные ему государственные дела и восхищается тайными связями, которые существуют между частными интересами и судьбами империй» [Сю, 1989, с. 166].

Состояние России в данный исторический момент определяется тайными интригами ее врагов – вот суть художественной модели политической ситуации, предложенной в «Бесах» Достоевского (и, скажем, в «Соборянах» Лескова, вышедших на страницах «Русского вестника» через год после публикации там «Бесов»; один из героев этого произведения, Термосесов, как и Верховенский, олицетворяет черты нового поколения нигилистов, и «Соборяне» создаются в прямом соотношении с «Бесами»¹).

1© А.А. Казаков, 2003

Доказательством этого могут послужить переклички в системе мотивов: Термосесов предлагает Борноволокову стать Иваном-царевичем, как Верховенский Ставрогину (правда, в менее принципиальном контексте). Римфоплет капитан Повердовня из «Соборян» напоминает капитана Лебядкина из «Бесов» (См. об этих перекличках в комментариях И.З. Сермана: [Лесков, 1956, с. 536, 539]. Из числа более концептуальных перекличек: нигилист Препотенский считает приемлемыми грязные средства (шпионаж, например), если они служат его целям (мотив теории Шигалева). Термосесов использует нигилистические идеи для собственной корысти, он, как и Верховенский, – один из тех, кто должен захва-

Этому политическому изводу жанровой картины мира романа-фельетона предстоит большое будущее. Именно во второй половине XIX века эта жанровая модель набирает силу (и появление названных романов Достоевского и Лескова – одно из свидетельств этого).

Суть этой картины в следующем: в политике есть тайная изнанка, где подлинные властители мира руками агентов, шпионов плетут интриги, определяют политическую ситуацию, решают, кому быть правителем страны, когда быть войне, когда заключить мир и т.д. Сегодня мы постоянно имеем дело с такой картиной мира – и не только в «низовой» литературе (скажем, в политическом детективе в духе, например, Эдуарда Тополя), но и в том образе власти, политики, который нам предлагают средства массовой информации (имеется в виду, конечно, сюжет об олигархах, построенный исходя из названной выше жанровой модели мира)¹.

Эта актуализация жанровой модели мира, выработанной в романе-фельетоне, стала возможной на соответствующем этапе развития буржуазной цивилизации, капитализма. Используемый в данном случае образ власти, политики может быть противопоставлен власти монархическо-аристократической (традиционно характеризуемой средствами героической поэтики) прежде всего по сути мотивации, определяющей политическую деятельность. Если для аристократии был важен пафос славы (поэтому уход в тень, на тайную сторону не столь актуален; наоборот, нужно действовать на виду), то мотивы политиков нового типа, согласно фельетонной модели, – слепое желание чистой власти, материальная выгода, для этого продаются целые народы, государства и т.д. И это предполагает перенос действия на теневую сторону мира.

Интересно, что Лев Толстой, разоблачая в «Войне и мире» устаревший героический образ «истории царей», противопоставляет ему не только историю общенародного движения, но и образ мира политической интриги, слепой борьбы за власть. Роман Толстого писался именно в начале нового этапа развития капитализма, во время роста влияния фельетонной модели мира. Философия власти Ф. Ницше и М. Фуко тоже может считаться порождением этой эпохи.

Эта жанровая модель мира требует соответствующего героя: сперва это «сыщик», чье присутствие необходимо в романе-фельетоне, посвященном изнанке частного мира (ср. Маслобоев в «Униженных и оскорбленных»), потом – герой-шпион, герой – тайный агент. Вспомним, что в образе Верховенского чрезвычайно важен мотив возможной связи его с тайной полицией (эта амбивалентная связь облика революционера и агента тайной полиции с новой силой актуализируется в «Петербурге» Андрея Белого, насыщенном отголосками произведений Достоевского). Тайной полиции желает служить и Термосесов в «Соборянах» Лескова (правда, в этом случае мотив упрощается, теряется эффект амбивалентности).

Разоблачение изнанки происходящего (в том числе тайной душевной подоплеки, «подполья»), как известно, является одной из авторских стратегий в произведениях Достоевского. При этом, по мысли М.М. Бахтина, активно используется именно метод сюжетной провокации [Бахтин, 1994, с. 313], своего рода «интриги» автора против героя. О.М. Фрейденберг видела родство между сокращать власть в результате нигилистического бунта (хотя остальные нигилисты, чьими услугами они пользуются, об этом не знают). Наконец, именно Термосесов, как и Верховенский, плетет интригу (в «Соборянах» она ведет к гибели отца Савелия Туберозова). При этом «Бесы», в свою очередь, отсылают к лесковскому «На ножках» (обычно указывают на переключку в именах героев: Горданов – Верховенский [см.: Горячкина, 1988, с. 62]. Об интертекстуальных связях «Бесов» с антинигилистическим романом 60-х см.: [Смирнов, 1994, с. 121-123].

¹ Пример использования этой модели в произведениях «высокой» литературы – изображение скрытой подоплеки первой мировой войны и послевоенного мира в последней части «Очарованной души» Романа Роллана.

тической иронией и стратегией подмены подлинного мнимым, лежащей в основе интриги [Фрейденберг, 1973, с. 505]. Бахтин указывал на Сократа, как на одного из дальних прообразов диалогической позиции автора в полифоническом романе Достоевского. Действительно, одно из направлений авторской активности в произведениях Достоевского – провокация. В отличие от провокатора Верховенского, активность которого направлена на создание мира мнимости (этот вопрос мы еще рассмотрим), автор играет с мерой подлинного и мнимого именно для выявления подлинного, но так или иначе эти позиции восходят к единому инварианту (в этом нет никакого кощунства: ведь сам Достоевский считал возможным возводить к одному инварианту Зосиму и Ферапонта, Зосиму и Великого инквизитора).

Тем важнее понять природу героя-провокатора. Герой такого типа претендует на замещение автора и в другом отношении – в той мере, в какой он инициирует происходящие события, является их «автором», «режиссером». В художественном мире Достоевского с этим связывается вопрос о праве героя на такого рода безбожную инициативу, вопрос о самозванстве героя.

Но так или иначе, наличие такого героя качественно преобразует структуру произведения – и прежде всего сюжет; ведь интрига, организацией которой прежде всего занят такой персонаж, – категория собственно сюжетная. Будет или нет в сюжете интрига зависит от того, присутствует или нет в произведении такой персонаж. Конечно, можно указать и на жанровую традицию, которая тянется от новоаттической комедии через греческий роман, мещанскую драму и вплоть до современных сериалов (жанры, структура которых почти полностью сводима к интриге), где в центр выдвигается страдающий персонаж, не организующий интригу, а принимающий на себя ее удары. Персонаж – создатель интриги в этом случае может уйти на второй план или вовсе исчезнуть, но и в этом случае позиция субъекта, организующего интригу, не исчезает, эта функция передается судьбе, року. И судьба в этом случае несет все черты субъекта провокации, она вовсе не является чем-то, идущим от Бога, это языческий демон.

И прямо в пределах художественного наследия Достоевского мы можем увидеть переклички между образом судьбы-демона и героя-провокатора вроде Петра Верховенского. В.В. Виноградов видел родство между образом демона из фельетона «Петербургские сновидения» и типом рассказчика в «Двойнике» [Виноградов, 1976а, с. 122], но еще больше оснований видеть родство между этим демоном и Петром Верховенским – «Петербургские сновидения»: «Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передвигал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал!» [Достоевский, 1972-1990, т. 19, с. 71]; Петр Верховенский (сам о себе по поводу «праздника»): «Непременно, сзади сидел, спрятался, всю машинку двигал!» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 380]¹. Напоминаю, что Родольф в «Парижских тайнах» Эжена Сю и граф Монте-Кристо у А. Дюма претендуют именно на роль провидения.²

Не будем забывать, что Петр Верховенский – лишь одна из версий общего инварианта. Если Верховенский Достоевского, Термосесов Лескова – разрушите-

1 П. Бицилли также считал, что герои Достоевского очень часто становятся «режиссерами» кукольного театра собственной жизни, наподобие демона из «Петербургских сновидений» [Бицилли, 1945-1946, с. 28]. Правда, он считал одной из характеристик такого рода «героя-режиссера» невоплощенность в реальном действии (и в качестве примера такого героя называл Алешу Карамазова, а в «Бесах» – рассказчика [Там же, с. 40]).

2 Вспомним также, что Октав в «Исповеди сына века» Мюссе и Печорин у Лермонтова тоже чувствуют себя орудием в руках судьбы (причем вовсе не доброжелательной). Таким образом, можно проследить родство (пусть и достаточно отдаленное) героя-провокатора и этих героев (в романах Мюссе и Лермонтова тоже важна интрига).

ли, то в других случаях герой такого типа (функционально замещающий судьбу в оговоренном смысле) может нести добро: благодеяния для праведников, справедливое возмездие для злодеев – таковы, например, Родольф из «Парижских тайн» Эжена Сю, граф Монте-Кристо из одноименного романа А. Дюма.¹ Но, как справедливо отметил С. Зенкин, такие персонажи, вершащие справедливость, используя интригу в качестве основного средства, все равно всегда сохраняют признаки дьявола, даже если об этом не заявлено буквально, как в случае с Воландом М. Булгакова, еще одном персонаже из этого ряда. Такие герои – всегда суть «часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», согласно гетевскому эпиграфу к «Мастеру и Маргарите» [Зенкин, 1989, с. 11, 14].

Герой, активно плетущий интригу, то есть, по сути, отвечающий за то, чтобы в романе происходили события, является демоном, бесом. В образах бесов у Достоевского подчеркивается отрицательная сущность их активности. Достоевский, таким образом, частично использует концепцию (особенно актуальную в эпоху романтизма), согласно которой развитие, динамика возможны только при наличии отрицания. Черт Ивана Карамазова говорит: «Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я определен «отрицать», между тем, я искренно добр и к отрицанию совсем не способен. <...> Если бы на земле было все благоразумно, то ничего бы и не произошло. Без тебя не будет никаких происшествий, а надо, чтобы были происшествия. Вот и служу, скрепя сердце, чтобы были происшествия, и творю неразумное по приказу» [Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 77].

Такая концепция динамики, развития активнейшим образом использовалась, конечно, и после Достоевского, в том числе с оглядкой на его опыт. Например, Алексей Толстой, пытаясь создать в «Петре Первом» положительный образ этого царя, решается обыграть чрезвычайно рискованную тему «Петр-антихрист», именно опираясь на идею развития через отрицание. Конечно, в этом романе А.Н. Толстого чувствуется подоплека марксистской историософии; безусловно, совпадение имени Петра Верховенского и героя более позднего произведения А. Толстого связано в первую очередь с тем, что русского царя действительно звали Петр, кощунства Петра Первого были реальным историческим фактом; но все же очевидно, что роман Алексея Толстого отсылает к «Бесам» (правда, изменяя оценки). Одним из главных доказательств этого является мотив связывания крови: именно так А. Толстой интерпретирует (опять-таки со ссылкой на документы, на то, что это «так и было») значение стрелецкой казни, то, что Петр заставил бояр собственноручно казнить стрельцов («Он придумал связать круговой порукой всех бояр» [Толстой, 1985, с. 349]).

Образ Петра у А. Толстого актуализирует и одну из важнейших характеристик героев-бесов у Достоевского: они подстегают историю, совершают насилие над естественным течением жизни. Но все же эти переклички (как и модель движения через отрицание в целом) лишь несущественно затрагивают собственно формальную природу героя-provokatora у Достоевского; скорее здесь мы имеем дело общефилософской концепцией такого типа героя и такого рода активности.

В романе тайн, в котором структура героя-provokatora трактуется более формально, соотношение естественного течения жизни и демонической активности изображается через конфликт героев, связанных с биографическим сюжетом (который выступает в функции «естественного хода жизни»), и героев, плетущих интригу. Таково соотношение Эмилии Сент-Обер и злодея Монтони в «Удольфских тайнах» Анны Радклиф, юного Родольфа и его врагов из предыстории «Па-

¹ По сути благо несет и «пристав следственных дел» (т.е. герой из репертуара романа-фельетона, правда еще обращенного к изнанке частного мира, а не политического) Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании», персонаж, в котором тоже намечаются черты указанного типа героя.

рижских тайн» Э. Сю; такое же разрушение биографического сюжета интриганом можно увидеть в отношениях Вареньки Доброселовой и Быкова в предыстории «Бедных людей». В «Бесах» от этой структуры остаются лишь некоторые следы: роль биографического героя частично выполняет Степан Верховенский (роман тайн в принципе стремится вытеснить биографический сюжет в предысторию¹).

Как же характеризует Достоевский Петра Верховенского в формальном отношении? Петр Верховенский – это человек, который постоянно занят тем, что вводит в заблуждение, выдает неподлинное за подлинное (и наоборот), манипулирует мнениями, слухами. Уже при первом появлении (в главе «Премудрый змий») он показывает себя мастером мистификаций, манипуляций чужим мнением: вовремя сделанным, якобы нечаянным признанием о письмах отца к нему он добивается требуемой ему реакции Варвары Петровны (он расстраивает помолвку Степана Трофимовича с Дарьей Шатовой); внутри этого хода он делает еще один ход – нарочито показывает, что он сыграл роль, чтобы все подумали, что он это сделал в интересах Ставрогина, и тем самым хочет скомпрометировать последнего: «Она [Варвара Петровна Ставрогина] со злобным наслаждением выслушала все «правдивые» словоизвержения Петра Степановича, очевидно игравшего роль (какую – не знал я тогда, но роль была очевидная, даже слишком уж грубовато сыгранная)» [Достоевский, 1972-1990, т.10, с. 162]. Потом, в разговоре со Ставрогиным, он объяснит, какую роль он играл и зачем [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 176-177]².

Петр Верховенский – трикстер-маска; в полном соответствии со своим именем он – петрушка, так же как его предшественник Порфирий Петрович – «полишинель» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 269]. Ср.: «Сочините-ка вашу физиономию, Ставрогин; я всегда сочиняю, когда к ним вхожу» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 300].

Склонность к постоянному надеванию личин характерна для Петра Верховенского настолько, что в конечном счете возникает путаница, какое же лицо настоящее; мера отсчета между подлинным и неподлинным теряется: «Отправляясь сюда, то есть вообще сюда, в этот город, десять дней назад, я, конечно, решил взять роль. Самое бы лучшее совсем без роли, свое собственное лицо, не так ли? Ничего нет хитрее, как собственное лицо, потому что никто не поверит. Я, признаться, хотел было взять дурачка, потому что дурачок легче, чем собственное лицо; но так как дурачок все-таки крайность, а крайность возбуждает любопытство, то я и остановился на собственном лице окончательно» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 175]. Петр Верховенский создает мир мнимости, поэтому в его образе так важны хлестаковские и ноздревские ассоциации (ср. Черт Ивана Карамазова: «Ты кажешься, решительно, принимаешь меня за поседелого Хлестакова» [Достоевский, 1972-1990, т. 15, с. 76]).

Но Верховенский, в отличие от этих гоголевских героев, практический гений – причем он использует свою гениальность для разрушительных целей. И почти все (кроме, пожалуй, завоевания Ставрогина) ему удастся: он очаровывает все общество, подчиняет себе губернатора, организует праздник-катастрофу, организует убийство Шатова – и вовремя ускользает от правосудия. (О пятерке «наших»

1 Но нужно все-таки уточнить мнение М.М. Бахтина о значении биографического сюжета в мире Достоевского [см.: Бахтин, 1994, с. 309-312].

2 Манипуляция своей внешней явленностью важна также в облике Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании»: «Да ведь все притворяется, черт! – вскричал Разумихин, вскочил и махнул рукой. – Ну стоит ли с тобой говорить! Ведь он все это нарочно, ты еще не знаешь его, Родион! И вчера их [социалистов – А.К.] сторону принял, только чтобы всех одурачить. <...> Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем! Недавно вздумал уверять, что женится, что все уж готово к венцу. Платье даже новое сшил. Мы уж стали его поздравлять. Ни невесты, ничего не бывало: все мираж!» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 197-198].

перед убийством Шатова: «Чувствовали, что вдруг как мухи попали в паутину к огромному пауку» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 421]).

Петр Верховенский – владыка мира иллюзий, мира видимостей, человек, умело плетущий ткань мнений, ткань заблуждений, выдающий подлинное за неподлинное – и именно он оказывается мастером интриги. О.М. Фрейденберг показала в своих исследованиях, что сама художественная интрига возникла в архаическом искусстве в тесной связи с идеей иллюзии, обмана, потери меры подлинности и неподлинности и т.д. [Фрейденберг, 1973, с. 497-512]. Достоевский заново воскрешает эту связь: человек, плетущий интригу, – специалист по созданию иллюзии¹, «сочинению» собственного лица. Как мы видим, в контексте творчества Достоевского к этому комплексу прибавляется еще одна валентность: такой герой может оказаться властителем этого земного мира.

В черновиках «Подростка» есть набросок диалога Версилова и Аркадия, в котором первый произносит следующую фразу: «Друг мой, ты как юноша мечтаешь об звонкой жизни, желаешь захватить слишком видный жребий, Наполеона Первого например. Но, знаешь, эти мечты слишком уж первобытно; да и жребий-то сам не очень прельстителен – *слишком много на тебя смотрят, слишком много надо кривляться и сочинять себя*. Вкусы разные; то ли дело просто свобода» [Достоевский, 1972-1990, т. 16, с. 282, курсив мой – А.К.]. Раскольников в наполеонический период тоже, в разговорах с Порфирием Петровичем пытается надеть на себя маску, разыграть роль – или, по его собственному выражению, «выдержать» свою «подлую роль» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 195]: «как можно больше постарался законфузиться Раскольников <...> обратился он [Раскольников] к нему [к Разумихину], с ловко выделанным раздражением <...> отвернулся он опять поскорей к Разумихину [отвернулся от Порфирия], стараясь особенно, чтобы задрожал голос» [Достоевский, 1972-1990, т. 6, с. 192-193].

К сюжету беса прибавляется сюжет наполеонического героя. Это позволит нам на новом витке коснуться вопроса, как формальные схемы, имеющие древние корни, у Достоевского связываются со злободневным содержанием, с образом мира новейшего типа. Анализ героя наполеоновского типа (а тем самым, человека нового буржуазного мира) обычно учитывает характерную для такой жизненной стратегии установку на «самосочинение», построение собственной судьбы без опоры на нечто высшее (в первую очередь – на Бога), принципиальное отсутствие корней у такого героя. Но нужно уделить серьезное внимание и тому факту, что персонаж такого типа осуществляет себя именно в сфере видимости, иллюзии. Не будет большой натяжкой, если мы свяжем все это с такими институциональными основами новейшего мира, как предприятие, проективная научность и т.д. Ведь человек, себя в них реализующий, должен не изучать данные социальные или природные законы, для того чтобы определить свое место в существующей структуре мира и научиться что-то от нее получать – он должен создавать новые реальности из ничего.

Если разобраться в сложном клубке мотивов нигилизма, бесовской активности, наполеонизма (здесь же рядом оказывается и утопизм), то мы увидим, что нигилизм – необходимая стадия растянувшейся на века борьбы феодального (структурного, «натурального») мира и «виртуального» капиталистического. Нигилизм расчищает место, уничтожая структуру. И если Тургенев задавал вопрос, что же нигилисты построят на месте разрушенного, мы теперь можем ответить: то самое «ничто» (точнее, «ничто» становится материалом для организации нового мира). Достоевский, судя по «Бесам», в отличие от Тургенева ответ на этот вопрос знал.

¹ Ср. в указанной традиции «пассивной интриги» (новоаттическая комедия, греческий роман, мещанская драма). Мотивы, определяющие развертывание интриги в этих жанрах: потеря памяти, незнание своих родителей и т.д. – это варианты проблемы потери подлинного лица героя (т.е. опять-таки меры подлинности и неподлинности).

На языке старого мира новый мир иллюзии, видимости – это и есть собственно бесовской мир, в противовес космосу божественной подлинности, платоновскому миру идей. Один из самых знаменитых «бесов» XIX века, Ницше, начавшая свою борьбу против Бога, против платоновских вечных идей, выбрал в качестве опоры именно мир иллюзии, видимости – так характеризуется земной мир, к которому нужно, по Ницше, прийти, вернувшись с небес.

В этой связи нужно продолжить проблематизацию категории реальности, применительно к литературе XIX века, проблематизацию, начатую формалистами, но особенно интересно осуществленную В.В. Виноградовым [Виноградов, 1976б, с. 3-187]. Земная человеческая реальность, к которой обращаются писатели указанного столетия, вовсе не была миром житейской самотождественности, в котором все само собой разумеется. Это мир, принципиально лишенный ценностной оформленности в силу того, что он отчужден от неба. Здесь, по мнению автора «Бесов», возможен вопрос: «Если Бога нет, то какой же я после того капитан?» [Достоевский, 1972-1990, т. 10, с. 180]. Было бы ошибкой сводить к этому весь реализм, конечно же, были и другие модели реальности, не менее, а иногда и более важные (и у самого Достоевского все к этому не сводится). Но очевидно, что это понимание «реальности», как материальной иллюзии («меональности»), отчужденной от мира идей, сыграло значительную роль в судьбах реализма – а также сюрреализма, Объединения *реального* искусства Д. Хармса и т.д. В случае с Достоевским, утверждавшим, что нет ничего фантастичнее факта, это видно достаточно ясно.

Если суммировать идеи В.В. Виноградова, язык, который при этом используется, – имеющий давнее происхождение, но особым образом переосмысленный язык описания ада¹ (вспомним хотя бы первый том «Мертвых душ»). Учет этого факта может помочь заново переосмыслить место героя-беса (неизбежное повышение роли которого в литературе было, кстати, предсказано Гегелем и Шеллингом). Этот формальный комплекс широчайшего охвата еще ждет своего исследователя.

Литература

Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Киев, 1994.

Бицилли П. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Годичник на Софийския университет. Ист.-филол. фак-т. Т. XLII (1945-1946).

Виноградов В.В. К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник») // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976а.

Виноградов В.В. Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский // Виноградов В.В. Поэтика русской литературы. М., 1976б.

Горячкина М.С. Особенности сатиры в творчестве Лескова // Лесков и русская литература. М., 1988.

Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Л., 1972-1990.

Зенкин С. Мечты и мифы Эжена Сю // Сю Э. Парижские тайны: Роман. М., 1989. Т. 1.

Лесков Н.С. Собр. соч.: В 11 т. / Под общ. ред. В.Г. Базанова, Б.Я. Бухштаба, А.И. Груздева, С.А. Рейсера, Б.М. Эйхенбаума. М., 1956. Т.4.

Смирнов И.П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

Сю Э. Парижские тайны: Роман. / Пер. с фр. О. Моисеенко и Ф. Мендельсо-

¹ Не будем также забывать идеи М.М. Бахтина, указывавшего на громадную роль карнавального начала в романе нового времени. Карнавальный мир, по Бахтину, – преисподняя. Карнавал к тому же – детище третьего сословия, силами которого формируется новейшая капиталистическая действительность.

на. М., 1989. Т.1.

Толстой А.Н. Петр Первый. М., 1985.

Фрейдберг О.М. Происхождение литературной интриги // Труды по знаковым системам. Тарту, 1973. Вып. 6.