

УДК 820 (73):821.161.1“19”

ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ ДОСТОЕВСКОГО И СОВРЕМЕННЫЙ АМЕРИКАНСКИЙ РОМАН О ПОДРОСТКЕ

Евгения Михайловна Бутенина

к. филол. н., доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации

Дальневосточный федеральный университет

690920, Владивосток, о. Русский, корп. D, каб.414. eve-butenina@yandex.ru

Роман о подростке стал осмысляться в США как важная часть национальной словесности с середины XX в., и для его развития отмечалась равная значимость «Приключений Гекельберри Финна» и «Записок из подполья». Однако не только и, возможно, не столько эта повесть Достоевского важна для американского повествования о юношестве. Так, классический роман Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и современный роман Донны Тартт «Щегол» скорее говорят о значении для этой традиции «Братьев Карамазовых» и «Подростка». В статье сопоставляются образы молодых героев Достоевского, Сэлинджера и Тартт через призму исповедального повествования. Подобное сопоставление позволяет увидеть синтетичность русской «родословной» Холдена Колфилда, а также некоторые переключки с героями Достоевского в образе Теодора Декера, протагониста романа Тартт. В заключение делаются выводы о нарративных и идейных параллелях между классическими русскими и современными американскими романами. Как и исповеди в романах Достоевского, исповедальные повествования Сэлинджера и Тартт выполняют самоаналитическую и нарративную функции. Молодых героев русского и американских писателей объединяет, главным образом, развитие ими какой-то большой идеи или теории. Кроме того, Сэлинджеру близка христианская символика Достоевского, а Тартт использует опыт русского классика для описания героя в обрамлении города. Вслед за Достоевским американские писатели приводят своих героев-подростков к определенному примирению с действительностью, в котором им помогает написание искренней исповеди.

Ключевые слова: Достоевский; исповедальность; «Братья Карамазовы»; Коля Красоткин; «Подросток»; современный американский роман; Сэлинджер; «Над пропастью во ржи»; Тартт; «Щегол».

doi 10.17072/2037-6681-2016-2-94-100

Роман о подростке стал осмысляться в США как важная часть национальной словесности с середины XX в., и для его развития отмечалась значимость повести Достоевского «Записки из подполья». Так, Ихаб Хассан заметил, что американская литература вышла не только из «Приключений Гекельберри Финна», но и из «Записок из подполья» [Hassan 1961: 24]; Лилиан Ферст подробно сопоставила повесть Достоевского и роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и заключила, что Холден Колфилд представляет собой не только американского подростка, но и антигероя «по другую сторону Атлантики» [Furst 1978: 85]. Однако не только и, возможно, не столько эта повесть Достоевского важна для американского романа о подростке. И роман

Сэлинджера, и роман современной писательницы Донны Тартт «Щегол» скорее говорят о значении для этой традиции романов «Братья Карамазовы» и «Подросток». В статье сопоставляются образы молодых героев Достоевского, Сэлинджера и Тартт через призму исповедального повествования.

Парадоксально, но в англоязычных работах об исповедальности и о юности в литературе практически не упоминается роман «Подросток» (1875), первоначальный ироничный подзаголовок которого, «Исповедь великого грешника, писанная для себя», определяет знаковое место романа в традиции фикционального дневникового письма молодого человека. Возможно, комментарий Джона Марри, в известной ранее моногра-

фии о Достоевском отнесшего этот роман в категорию текстов «меньшей значимости» [Murty 1916: x], определил мнение англоязычных критиков о нем на десятилетия. В 1965 г. американский «литературный лев», поэт и переводчик Кеннет Рексрот, отчасти попытался восстановить справедливость в своей популярной книге «Перечитывая классику», представляющей собой короткие эссе о великих книгах от древности до современности. В главке о «Братьях Карамазовых» Рексрот отметил, что насмешка героев Достоевского над самими собой наиболее очевидна в романе «Подросток», «редко читаемом сегодня, хотя наиболее восприимчивые критики, начиная с Мейера-Грефе¹, называли его раскрытием метода» писателя и его «величайшим романом». Далее Рексрот называет «Подростка» «почти пародией на “Дэвида Копперфильда” и комической вариацией всех любимых героев и ситуаций Достоевского», несколько туманно добавляя, что метод Достоевского в этом романе «становится сознательным и эксплицитным; послы растворяются, а с ними и дилеммы (*the messages dissolve, and the dilemmas along with them*)» [Rexroth 1986: 185–186].

В числе современных «восприимчивых критиков» – известный немецкий славист Хорст-Юрген Геригк, предпринявший убедительную попытку сопоставления «Подростка» и «Над пропастью во ржи». Исследователь отметил и мучительные попытки обрести отца или наставника, способного его заменить, и концентрированность действия, занимающего несколько дней, и терапевтическую функцию исповеди, в обоих случаях описывающей события почти годичной давности [Gerigk 1983]², что принципиально отличает эти тексты от сюжетной главы «Записок из подполья», в которой зрелый герой рассказывает об эпизодах своей молодости. На статью Геригка полемически откликнулся Дональд Фиен, категорично называя ее «блестящей, но ошибочной» и предлагая взамен сопоставление Холдена Колфилда с Колей Красоткиным. Фиен приводит текстуальные доказательства того, что Сэлинджер рано прочел «Братьев Карамазовых» – ссылки на роман встречаются в его рассказах, – подробно сопоставляет переключки в эпизодах и религиозной символике двух романов и приходит к выводу, что двух подростков можно воспринять как цельный образ юного спасителя, мучительно мечтающего уберечь всех страдающих детей [Fiene 1987].

Многие параллели между двумя романами, действительно, поражают: в частности, пронзительный образ затравленного до смерти ребенка – умерший от мучительной болезни Илюша в

«Братьях Карамазовых» и покончивший самоубийством Джеймс Касл в романе «Над пропастью во ржи». При чтении романа Сэлинджера нельзя не обратить внимание на совпадение инициалов этого мальчика с инициалами Христа: James Castle – Jesus Christ, и эта отсылка усиливается ремаркой Холдена «<...> он всегда был сразу передо мной на переключке <...> Касл, Колфилд» (*always right ahead of me at roll call. <...> Castle, Caulfield*) (171)³. Так Касл, первым вызванный на переключке, становится первозванным (*the first called*), а Колфилд чувствует свое предназначение последовать за ним.

Холдена Колфилда и Колю Красоткина, безусловно, роднит сострадание к детям, предельная искренность, эмоциональность, ранимость, интеллектуальная развитость, что вызывает их нетерпимость, некоторое высокомерие и склонность дурачить окружающих (*horse around*, в романе Сэлинджера повторенное многократно). В отличие от Холдена, Коля не пишет исповедь для воображаемого читателя, но обращает довольно длинные монологи о себе к своему confidentу Алеше Карамазову. Оба мальчика стремятся независимо высказаться об официальной религии: по мнению Коли, «бог есть только гипотеза <...> для мирового порядка и так далее...»⁴ (XIV, 499), Холден же просто заявляет, что «он как бы атеист» (99). При этом и тот и другой непринужденно выказывают симпатию Христу. «И если хотите, я не против Христа. Это была вполне гуманная личность <...>», – говорит Коля (XIV, 500), и ему вторит Холден: «Мне нравится Иисус и все такое», однако американский подросток сопровождает свое признание скептической тирадой о Библии и апостолах (99). Независимое мышление порождает критические высказывания мальчиков об образовании. Пылкая фраза Коли – «Классические языки, если хотите все мое о них мнение, – это полицейская мера, вот для чего единственно они заведены, <...> – они заведены потому, что скучны, и потому, что отупляют наши способности» (XIV, с. 498) – соотносима с нарочито пустым эссе Холдена о египтянах и его манкированием практически всеми школьными предметами.

Однако порыв Коли Красоткина «умереть за все человечество, а что до позора, то все равно: да погибнут наши имена» (XV, 190) по размаху и пафосу сильно отличается от мечты Колфилда «просто быть ловцом во ржи» (173). В Коле сильны честолюбие и тщеславие (прозрачно обозначенные в его фамилии), ему жизненно необходимо поклонение, к которому он относится снисходительно («предался мне рабски», «слушает меня как бога» (XIV, 479)), любые робкие

попытки соперничества он безжалостно подавляет, а ради эффектной сцены способен на неосознанную жестокость (история с Жучкой). Холдену подобное стремление совершенно чуждо, ему нестерпимо практически любое общество, и даже в разговорах с любимой сестрой он порой испытывает неистовое раздражение. Его мечта – уединение с глухонемой женой в лесной хижине, где они «сами учили бы своих детей читать и писать» (199).

Разница между героями очень заметна в их отношении к чтению: Коле интересно найти в книгах что-то эффектное, чтобы произвести впечатление на публику (сразить учителя вопросом об основателях Трои или попытаться вызвать уважение Алеши Карамазова ссылками на Вольтера и Белинского, которых юный мыслитель пока «не то чтобы читал» или «не совсем читал» (XIV, 500–501)). Холден – тонкий читатель: в первой же строке своей исповеди он отрешивается от «всей этой муры в духе Дэвида Копперфильда» (1), остро чувствуя ее сентиментальность; с монахинями говорит о Меркуцио как о любимом герое «Ромео и Джульетты» и о несправедливости, когда «кого-то убивают – особенно такого умного и веселого и все такое – по вине других» (111); о Лоуренсе Оливье в роли Гамлета метко замечает, что такому красавцу больше подошло бы играть «какого-нибудь чертова генерала, а не грустного, потерянного парня» (117). Сленговое словечко *screwed up* Холден вскоре использует и для описания собственного состояния после осознания своей ошибки в неловкой сцене с мистером Антолини (195). Наконец, вызывает душевный отклик «исправленная» героем отсылка к Бернсу в заглавной идее романа: на самом деле, поймать «кого-то вечером во ржи» гораздо важнее, чем просто встретить.

В раскрытии аллюзивной идентичности Холдена значимо, что единственный сданный им в школе предмет – литература и единственный учитель, к которому он мог обратиться за поддержкой, – учитель литературы мистер Антолини, о котором рассказывается на той же странице, что и о ржаном поле (173). Только этот молодой учитель чувствовал, что сам Холден мог сорваться в «страшную пропасть» или «благородно умереть за какое-то абсолютно нестоящее дело» (187–188), и пытался его предостеречь.

Различия в натурах русского и американского подростков, конечно, объясняются в том числе разницей в возрасте, хотя в каком-то смысле они эмоциональные ровесники: Холдену в момент событий романа шестнадцать, но на первых же страницах своей истории он сообщает, что «иногда ведет себя, будто ему тринадцать» (9); Коля в

разговоре с Карамазовым дважды настаивает, что ему «через две недели четырнадцать» (XIV, 483, 500). Холден как будто стремится задержаться в детстве, однако вслед за признанием в инфантильности говорит о своих седых волосах и о том, что часто «ведет себя гораздо старше своих лет, но люди никогда этого не замечают» (9).

Сэлинджеру был интересен самый амбивалентный возраст подростка: ровно посередине «тинейджерства», в английском языке четко обозначенного периодом между тринадцатью (*thirteen*) и девятнадцатью (*nineteen*) годами. Примечательно, что этот возраст занимает срединное положение и между двумя юными героями Достоевского: тринадцатилетним Колей Красоткиным и девятнадцатилетним Аркадием Долгурюким. Уже поэтому можно говорить о синтетичности русской «родословной» Холдена, у которого немало общего и с героем «Подростка». Помимо отмеченных выше наблюдений Геригка и Львовой, можно отметить романтическую мечту о недостижимой возлюбленной: у Аркадия это совершенно недоступная ему богатая вдова Катерина Николаевна Ахмакова, а у Холдена – детская любовь Джейн Галлахер, которой он как будто может, но так за весь роман и не решается позвонить. В целом, противоречивость героя Сэлинджера, отчаянное одиночество, шутовская природа грубоватого юмора [Takeuchi 2007] сближают его и со многими другими героями Достоевского.

В качестве примера продолжающегося диалога американского повествования о подростке с исповедальной традицией Достоевского можно рассмотреть роман Донны Тартт «Щегол» (*The Goldfinch*, 2013), удостоенный Пулитцеровской премии и других наград. Донна Тартт – уроженка штата Миссисипи, и, хотя действие происходит на Юге только во втором романе писательницы, психологическом детективе «Маленький друг» (*The Little Friend*, 2002), в ее обращении к наследию Достоевского могло сыграть роль и южное происхождение. «Щегол» – третья книга Тартт, и, несмотря на обилие хвалебных отзывов, многие критики отмечали мелодраматический диккенсовский колорит этого романа воспитания (характерно, что рецензия Джеймса Вуда в «Нью-Йоркере» называется «Новая лавка древностей»). Действительно, недостижимая Пиппа, ровесница тринадцатилетнего героя, которую он увидел в нью-йоркском Метрополитен-музее, когда там произошел взрыв, и полюбил на всю жизнь; их общий добрый покровитель Хоби, владелец нью-йоркской антикварной лавки, говорящий на некоем викторианском языке [Wood 2013]; многочисленные счастливые совпадения –

все это может выглядеть странно, если не принять условие, что Тартт пишет литературную модернизацию.

Диккенсовский текст вполне естественно сочетается в романе Тартт с текстом Достоевского, намеченном уже в имени героя, Теодоре, «тезке» писателя. Коллизия романа построена на архетипической модели преступления и наказания: в роковой день взрыва загадочный умирающий старик просит Тео вынести из музея картину Карела Фабрициуса «Щегол», и мальчик, будучи в состоянии шока, выполняет эту просьбу. В течение многих лет его будут мучить страх разоблачения и невозможность расстаться с картиной, которую особенно любила его погибшая во время взрыва мать. Он будет привязан к этому полотну, как изображенный на нем щегол к своей жердочке.

Через несколько месяцев после взрыва отец Тео неохотно забирает сына от случайных опекунов и привозит в Лас-Вегас, где в их жизнь вскоре вторгается одноклассник Тео, таинственный эмигрант по имени Борис. Тео комментирует, что Борис и его отец Ларри любят проводить время за «интеллектуальными разговорами», «обсуждая известных игроков в русской истории: Пушкина, Достоевского и других, чьих имен я не знал» (р. 285; с. 296)⁵. Ампула игрока в прямом и переносном смысле близко и Борису, и Ларри, и последнего оно вскоре приводит к самоубийству из-за долгов. Борис стремится обыграть жизнь, несмотря на незавидные исходные карты, и, узнав, что у Тео есть бесценная картина, незаметно ворует ее, сохраняя у того иллюзию, что содержимое запечатанного свертка осталось прежним. После этого Борис надолго исчезает из жизни Тео, и тот возвращается в Нью-Йорк, в лавку молчаливого антиквара Хоби, и взрослеет, практически предоставленный самому себе.

Рассказывая о взрослении Тео, Тартт использует опыт Достоевского для создания эмоциональной исповеди героя через призму восприятия им города. Дональд Фангер, исследуя творчество Достоевского как «наследника» романтического реализма Бальзака, Диккенса и Гоголя, отметил, что уже с «Петербургской летописи» Достоевский «открывает возможности завуалированной исповеди» своего рассказчика, фланера-мечтателя, которому свойственно новое «урбанистическое любопытство» [Fanger 1998: xv, 166]. Мечтатель Достоевского, как и фланер, описанный Беньямином, «ищет прибежище в толпе. <...> Толпа – это вуаль, через которую привычная городская среда подмигивает фланеру, как фантазмагория. В толпе город – то пей-

заж, то жилая комната» [Беньямин 2013: 50]. Такое ощущение выражал герой «Подростка» в начале своей истории: «Я вышел в каком-то восхищении. Ступив на улицу, я готов был запеть. Как нарочно, было прелестное утро, солнце, прохожие, шум, движение, радость, толпа» (XIII, 35). Радостное ощущение города посещает и героя Донны Тартт в нечастые минуты ощущения правильности совершенных поступков: так, выходя из хранилища, где он оставил мучивший его сверток с картиной, он ощущает головокружение и, словно впервые, видит «голубое небо и трубящее солнце», благодаря чему улица как будто «растягивалась в солнечное царство толпы и удачи» (396).

Однако зыбкость этого просветленного мироощущения выражена еще в монологах героя «Белых ночей» (1848): «Между тем слышишь, как кругом тебя гремит и кружится в жизненном вихре людская толпа, слышишь, видишь, как живут люди, – живут наяву, видишь, что жизнь для них не заказана, что их жизнь не разлетится, как сон, как видение, что их жизнь вечно обновляющаяся, вечно юная и ни один час ее не похож на другой, тогда как уныла и до пошлости однообразна пугливая фантазия, раба тени, идеи, раба первого облака, которое внезапно застелет солнце и сожмет тоскою настоящее петербургское сердце, которое так дорожит своим солнцем, – а уж в тоске какая фантазия!» (II, 18–19). Петербургский мечтатель излагает эти мысли Настеньке, как будто счастливо встреченной судьбе, но чувствует, однако, что его фантазия о счастье иллюзорна. Такое же смутное предчувствие испытывает нью-йоркский герой незадолго до своей несостоявшейся свадьбы на богатой девушке, уведенной соперником: «Мы вместе вышли на улицу, в рождественское столпотворение, и на меня накатила тоска и растерянность; от зданий в праздничной упаковке, от переливов витрин гнетущая печаль только разрасталась: темное зимнее небо, серые каньоны мехов и драгоценностей, сила и сплин богатства» (480, 491).

Даже мечтателям порой свойственно экзистенциальное восприятие мира и города как его части. «Подпольные» же петербургские скитальцы Достоевского, производившие «впечатление чудаков или пьяных, а то и просто сумасшедших» [Анциферов 1991: 25], с фланерами-мечтателями имеют мало общего, и в «Преступлении и наказании» писатель противопоставляет эти типажи: «Любите вы уличное пение? – обратился вдруг Раскольников к одному, уже немолodomу, прохожему, стоявшему рядом с ним у шарманки и имевшему вид фланера. Тот дико посмотрел и удивился. – Я люблю, – продолжал

Раскольников, но с таким видом, как будто вовсе не об уличном пении говорил, — я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер, непременно в сырой, когда у всех прохожих бледно-зеленые и больные лица; или, еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете? а сквозь него фонари с газом блистают... — Не знаю-с... Извините... — пробормотал господин, испуганный и вопросом, и странным видом Раскольникова, и перешел на другую сторону улицы» (VI, 121).

Подобное настроение близко герою Тартт: свое взросление Тео описывает как бесприютное скитальчество по промозглому городу, и многократно повторенные слова «бродить» (*wander*) и «туман» (*fog*) относятся не только к его прогулкам «под туманной короной уличных фонарей» Нью-Йорка (545), но и к пограничному состоянию между реальностью и невротическим безумием, нередко усиленным наркотиками. Третье ключевое слово воспоминаний Тео — *dream*, в английском языке имеющее значения и мечты, и сна, а для сироты, видящего мать только во сне, эти понятия становятся особенно неразрывны.

Существуя в таком амбивалентном состоянии, Тео даже не взглянул на свою бесценную картину, прежде чем оставить ее в тайнике, и о краже Бориса узнал лишь тогда, когда тот снова неожиданно возник в его жизни. Глава, в которой описывается это появление, называется «Идиот». При встрече Тео рассказывает своему пожизненному другу-врагу, как читал этот роман в программе русской литературы, выбранной им для подготовки в колледж, и представлял, будто слышит голос Бориса, когда-то несколько раз подряд читавшего книгу в оригинале. Борису не свойственна сентиментальность, но в ответ он выражает легкое раскаяние в своей краже, о которой, как он был уверен, Тео уже известно. Несмотря на естественную вспышку ярости и обиды, Тео снова не может устоять перед демоническим обаянием славянского афериста и в день своей несостоявшейся свадьбы следует за ним в Амстердам, чтобы попытаться найти уже кому-то проданную картину.

В последней главе герои, едва уцелев в криминальных разборках, сообщают о похитителях картины в полицию и получают вознаграждение за помощь в обнаружении краденых шедевров. После этого Борис раздражается длинным монологом о своем понимании романа «Идиот» и заканчивает его такой идеей: «Если от добрых дел бывает вред, то где сказано, что от плохих бывает только плохое? А вдруг иногда неверный путь как раз верный? Вдруг можно пойти по неверному пути и оказаться там, где хотел? Или иногда

сделать все не так, а оно все равно выйдет, как надо?» (697, 708). В этом монологе Борис косвенно уподобляет Тео князю Мышкину, а сам выступает как своеобразный анти-Мышкин, никогда не стремившийся делать добро, но тем не менее невольно спасший запутавшегося Тео.

Исповедальность составляет одну из основ художественного и эссеистического наследия Достоевского [Holquist 1977; Розенблюм 1981; Frank 2010; Ковалев 2011 и др.]. Как и исповеди в романах русского классика [Кривицын 2001], исповедальные повествования Сэлинджера и Тартт выполняют самоаналитическую и нарративную функции. Молодых героев русского и американских писателей объединяет, главным образом, развитие ими какой-то большой идеи или теории. Коля Красоткин и Холден Колфилд мечтали о спасительской миссии, Аркадий Долгорукий придумал, как стать Ротшильдом, чтобы обрести желанную свободу, Тео Декер открыл для себя существование некоего «промежуточного пространства», где можно найти и красоту, и любовь. Сэлинджеру близка христианская символика Достоевского; Тартт продолжает традицию описания героя в обрамлении города. При этом в образе юного нью-йоркского скитальца Тартт вполне сознательно создает параллели с романом «Над пропастью во ржи» (как до нее это делал, например, Дж. С. Фокс) и, возможно, не случайно дает своему герою фамилию, начинающуюся с «Д»: в переключке, начатой Сэлинджером, Декер может следовать сразу за Колфилдом. Вслед за Достоевским американские писатели приводят своих героев-подростков к определенному примирению с действительностью, в котором им помогает написание искренней исповеди.

Примечания

¹ О его концепции, упоминавшейся и Бахтиным, см., например: [Мотылева 1959]. Можно отметить, что роман «Подросток» был глубже воспринят в немецкоязычной, чем в англоязычной традиции. См., в частности: [Геригк 2012].

² *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и номера страницы в круглых скобках.

³ Вслед за Геригком это сопоставление предпринимает И.Л. Львова, подчеркивая, в частности, описания лицемерных и безжалостных нравов в школах для мальчиков [Львова 2010].

⁴ *Salinger J.D.* *The Catcher in the Rye.* New York; Boston: Little, Brown & Co., 1951. 214 p. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием номеров страниц в круглых скобках.

⁵ *Tartt D.* The Goldfinch. New York; Boston; London: Little, Brown, 2015. 784 p. *Тартт Д.* Щегол / пер. А. Завозовой. М.: Corpus, 2015. 827 с. В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием номеров страниц в круглых скобках; в случае цитирования перевода за номером страницы оригинала указывается номер страницы перевода.

Список литературы

Анциферов Н.П. Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга [Репринт. изд.]. М.: Канон, 1991. 88 с.

Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: АдМаргинем Пресс, 2013. 144 с.

Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура: альманах. М., 2012. № 28. С. 11–29.

Ковалев О.А. Нарративные стратегии в творчестве Ф.М. Достоевского. Барнаул: Изд-во АлтГУ, 2011. 316 с.

Криницын А.Б. Исповедь подпольного человека: К антропологии Ф.М. Достоевского. М.: Макс Пресс, 2001. 372 с.

Львова И.В. Ф.М. Достоевский и американский роман 1940–1960-х годов: дисс. ... д-ра филол. наук. Великий Новгород, 2010. 286 с.

Мотылева Т.Л. Достоевский и мировая литература // Творчество Ф.М. Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 15–44.

Розенблум Л.М. Творческие дневники Достоевского. М.: Наука, 1981. 367 с.

Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol. Evanston: Northwestern University Press, 1998. 307 p.

Fiene D. M. J. D. Salinger and The Brothers Karamazov: A Response to Horst-Jurgen Gerigk's «Dostojewskis Jungling und Salingers The Catcher in the Rye» // Dostoevsky Studies. 1987. Vol. 4. P. 171–186. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/08/171.shtml> (дата обращения: 26.02.2016).

Frank J. Dostoevsky: A Writer in His Time. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010. 958 p.

Furst L.R. Dostoyevsky's Notes from Underground and Salinger's The Catcher in the Rye // Canadian Review of Comparative Literature. Winter, 1978. P. 72–85.

Holquist M. Dostoevsky and the Novel. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977. 216 p.

Gerigk H. J. Dostojewskijs Jungling und Salinger's The Catcher in the Rye // Dostoevsky Studies. 1983. Vol. 4. P. 37–52. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/04/037.shtml> (дата обращения: 26.02.2016).

Hassan I. Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel. Princeton: Princeton University Press, 1961. 362 p.

Murry J.M. Fyodor Dostoevsky: A Critical Study. London: Hogarth Press, 1916. 263 p.

Rexroth K. Classics Revisited. New York: New Direction Books, 1986. 214 p.

Takeuchi Y. On the Carnavalesque // J.D. Salinger's The Catcher in the Rye / ed. by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2007. P. 99–105.

Wood J. The New Curiosity Shop. Donna Tartt's "The Goldfinch." October 21, 2013. URL: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/10/21/the-new-curiosity-shop> (дата обращения: 26.02.2016).

References

Antsiferov N.P. Dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Byl' i mif Peterburga [Petersburg's soul. Dostoevsky's Petersburg. Petersburg's reality and myth]. Reprint. ed. Moscow, Kanon Publ., 1991. 88 p.

Benjamin W. Kratkaja istorija fotografii [A short history of photography]. Moscow, AdMarginem Press, 2013. 144 p.

Gerigk H. Ju. O "Podrostke" Dostoevskogo [About Dostoevsky's "The Adolescent"]. *Dostoevsky i mirovaja kul'tura* [Dostoevsky and the world culture. Almanac]. Iss. 28. Moscow, 2012. P. 11–29.

Kovaljov O.A. Narrativnye strategii v tvorcestve Dostoevskogo [Narrative strategies in Dostoevsky's works]. Barnaul, Altai State University Publ., 2011. 316 p.

Krinitsin A.B. *Ispoved' podpol'nogo cheloveka: K antropologii F.M. Dostoevskogo* [Confessions of the underground man: to Dostoevsky's anthropology]. M., Maks Press Publ., 2001. 286 p.

L'vova I.V. *F.M. Dostoevskij i amerikanskij roman 1940–1960kh godov.* Diss. dokt. fil. nauk [F.M. Dostoevsky and the American novel of the 1940–1960s. dr. philol. sci. diss.]. Veliky Novgorod, 2010. 286 p.

Motyleva T.L. Dostoevskij i mirovaja kul'tura [Dostoevsky and the world culture]. *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo* [F.M. Dostoevsky's works]. Moscow, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1959. P. 15–44.

Rozenbljum L.M. *Tvorcheskie dnevniki Dostoevskogo* [Dostoevsky's diaries of a writer]. Moscow, Nauka Publ., 1981. 367 p.

Fanger D. *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol.* Evanston: Northwestern University Press, 1998. 307 p.

Fiene D. M. J. D. *Salinger and The Brothers Karamazov: A Response to Horst-Jurgen Gerigk's*

"Dostoevsky's *The Adolescent* and Salinger's *The Catcher in the Rye*". *Dostoevsky Studies*. 1987. Vol. 4. P. 171–186. Available at: <http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/08/171.shtml> (accessed: 26.02.2016).

Frank J. *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2010. 958 p.

Furst L.R. Dostoyevsky's *Notes from Underground* and Salinger's *The Catcher in the Rye*. *Canadian Review of Comparative Literature*. Winter, 1978. P. 72–85.

Holquist M. *Dostoevsky and the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977. 216 p.

Gerigk H. J. Dostoevsky's Jungling und Salinger's *The Catcher in the Rye*. *Dostoevsky Studies*. 1983. Vol. 4. P. 37–52. Available at:

<http://sites.utoronto.ca/tsq/DS/04/037.shtml> (accessed: 26.02.2016).

Hassan I. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1961. P. 24. 362 p.

Murry J.M. *Fyodor Dostoevsky: A Critical Study*. London: Hogarth Press, 1916. 263 p.

Rexroth K. *Classics Revisited*. New York: New Direction Books, 1986. 214 p.

Takeuchi Y. On the Carnavalesque. *J.D. Salinger's The Catcher in the Rye*. Ed. by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2007. P. 99–105.

Wood J. *The New Curiosity Shop*. Donna Tartt's "The Goldfinch." October 21, 2013. Available at: <http://www.newyorker.com/magazine/2013/10/21/the-new-curiosity-shop> (accessed: 26.02.2016).

DOSTOEVSKY'S CONFESSIONAL NARRATIVE AND CONTEMPORARY AMERICAN ADOLESCENT NOVEL

Evgenia M. Butenina

Associate Professor in the Department of Linguistics and Intercultural Communication
Far Eastern Federal University

American critics have recognized the adolescent novel as a formative subgenre of the national literature since the middle of the 20th century, and some have found that Dostoevsky's *Notes from Underground* are as important for it as Mark Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn*. However, analysis of J. Salinger's classic *The Catcher in the Rye* and Donna Tartt's recent *The Goldfinch* shows that *The Karamazov Brothers* and *The Raw Youth (The Adolescent)* seem to be even more important for American first-person novels about a young hero as they draw a lot from Dostoevsky's confessional narratives. The comparison of classic Russian and contemporary American adolescent novels demonstrates parallels in Christian symbolism (Salinger) and urban imagery (Tartt) to reveal the protagonist's inner self. As in Dostoevsky, confessions in Salinger and Tartt perform both self-analytical and narrative functions. Following Dostoevsky's model, Salinger and Tartt bring their characters to some reconciliation with the reality thanks to the development of a great theory, or idea. For Salinger's hero it is a savior-like mission; for Tartt's it is a discovery of special "middle zone" where he can find both beauty and love. Writing a sincere confession helps both Russian and American adolescents arrive at this relatively peaceful state of mind.

Key words: Dostoevsky; confessional narrative; *The Karamazov Brothers*; Kolya Krasotkin; *The Adolescent*; contemporary American novel; Salinger; *The Catcher in the Rye*; Tartt; *The Goldfinch*.