



VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

ALINA LUKASHOVA

RUSISTIKA (LITERATŪRA, LINGVISTIKA, KULTŪRA)

SASPENSAS FIODORO DOSTOJEVSKIO ROMANUOSE
MAGISTRO DARBAS

Darbo vadovė doc. dr. Dagnė Beržaitė

Vilnius

2026



ВИЛЬНЮССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

АЛИНА ЛУКАШОВА

РУСИСТИКА (ЛИТЕРАТУРА, ЛИНГВИСТИКА, КУЛЬТУРА)

САСПЕНС В РОМАНАХ ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО
МАГИСТЕРСКАЯ РАБОТА

Научный руководитель доц. д-р Дагне Бержайте

Вильнюс

2026

Lukashova Alina, Saspensas Fiodoro Dostojevskio romanuose, magistro darbas, vadovė doc. dr. Dagnė Beržaitė, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, 2024, 40 p.

Anotacija: Magistro darbas skirtas saspensos mechanizmų Fiodoro Dostojevskio kūryboje tyrimui. Pasitelkiant intermedialumo prieigą analizuojama, kaip rašytojas, naudodamas naratyvines atšakas, manipuliaciją laiku ir informacijos asimetriją, taip pat siekdamas išlaikyti skaitytoją nerimastingo laukimo būsenoje tampa skaitytojo suvokimo „režisieriumi“. Tyrimas leidžia naujai pažvelgti į rašytojo poetiką ir papildyti nusistovėjusias jo kūrybos interpretacijas.

Raktažodžiai: saspensas, F. Dostojevskis, naratyvinis karkasas, laiko manipuliacija, informacijos valdymas.

Lukashova Alina, Suspense in the Novels of Fyodor Dostoevsky, Master's Thesis, supervised by Doc. Dr. Dagnė Beržaitė, Vilnius University, Faculty of Philology, 2024, 40 p.

Abstract: The master's thesis is devoted to the study of suspense mechanisms in the works of Fyodor Dostoevsky. Employing an intermediality approach, the research analyzes how the writer, using narrative branching, temporal manipulation, and information asymmetry, as well as by striving to maintain the reader in a state of anxious anticipation, becomes the “director” of the reader's perception. The study offers a new perspective on the writer's poetics and contributes to established interpretations of his work.

Keywords: suspense, Fyodor Dostoevsky, narrative framework, time manipulation, information control.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА САСПЕНСА	6
1.1. К этимологии термина «саспенс».....	6
1.2. Из истории изучения саспенса.....	8
1.3. О некоторых теоретических подходах к изучению саспенса.....	10
1.3.1. Природа саспенса с точки зрения психологии и лингвистики.....	10
1.3.2. Литературоведческие и нарратологические концепции изучения саспенса.....	12
1.3.3. Киноведческий подход.....	15
1.4. Инвариантные признаки термина «саспенс».....	21
1.5. Модель анализа литературного саспенса.....	22
2. САСПЕНС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО	25
2.1. Структурная организация (нарративный каркас) саспенса.....	25
2.1.1. «Хозяйка».....	25
2.1.2. «Преступление и наказание».....	28
2.1.3. «Бесы».....	32
2.1.4. Рассказы: «Кроткая» и «Мальчик у Христа на елке».....	34
2.2. Манипуляция временем.....	37
2.2.1. «Хозяйка».....	37
2.2.2. «Преступление и наказание».....	40
2.2.3. «Бесы».....	42
2.3. Управление информацией.....	45
2.3.1. Вектор внимания.....	45
2.3.2. Асимметрия информации.....	48
2.3.3. Фиксированная перспектива.....	50
ВЫВОДЫ.....	52
ЛИТЕРАТУРА.....	55
Резюме.....	57
Santrauka.....	58
Summary.....	59

ВВЕДЕНИЕ

Объектом магистерского исследования является саспенс в романах Ф. Достоевского как комплексное интермедialное явление в литературном тексте.

Материалом исследования магистерской работы являются романы «Преступление и наказание» (1866) и «Бесы» (1872). Кроме того, в магистерской работе анализируются такие произведения, как «Хозяйка» (1847) и рассказы «Кроткая» и «Мальчик у Христа на елке». Перечисленные произведения были выбраны в связи с тем, что для анализа отбирались тексты, в которых элементы саспенса проявляются ярче всего. Кроме того, повесть и рассказы были включены в магистерскую работу для того, чтобы показать, что элементы саспенса можно обнаружить в совершенно разных по жанру произведениях Достоевского, написанных в разные творческие периоды.

Предметом исследования магистерской работы являются механизмы, структурные элементы и стратегии саспенса в прозе Достоевского. В работе уделяется внимание таким ключевым инструментам конструирования саспенса, как нарративные развилки, дисбаланс вероятностей, ретардация, стазис и асимметрия информации, которые используются писателем для удержания читателя в состоянии тревожного ожидания.

Теоретическим материалом для магистерской работы послужили труды представителей различных научных дисциплин: литературоведения и киноведения — литературоведческие и нарратологические концепции Ю. Иваты, М. Тулана, Н. Кэрролла и Р. Барони; а также киноведческий подход к саспенсу, представленный в трудах А. Митты, О. Аронсона и А. Хичкока. Кроме того, для понимания происхождения термина был дан краткий обзор концепций психологов-когнитивистов А. Смутса и К. Маг Уидир.

Целью магистерской работы является выявление инвариантных признаков саспенса и анализ нарративной специфики его конструирования в прозе Ф. М. Достоевского с учетом его интермедialного характера.

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

- изучить теоретический материал;
- определить этимологию термина «саспенс»;
- изучить литературоведческие, нарратологические, киноведческие, психологические и лингвистические подходы к изучению саспенса;
- сопоставить литературоведческий и киноведческий подходы к изучению саспенса;
- выявить сходства литературного и кинематографического саспенса;

- после изучения и сравнения различных теоретических подходов выявить инвариантные признаки саспенса;
- выделить обобщенную дефиницию термина «саспенс»;
- разработать модель анализа саспенса с учетом его интермедийного характера;
- по разработанной модели анализа саспенса проанализировать выбранные тексты Достоевского;

Основные понятия, используемые в магистерской работе: саспенс, нарративная развилка (макро- и микроразвилка), дисбаланс вероятностей, эротетическая наррация, ретардация, стазис, асимметрия информации, манипуляция нарративными скоростями, вектор внимания, фиксированная перспектива.

Методология. В магистерской работе используется междисциплинарный подход. В его основе лежит адаптированная модель анализа литературного саспенса, разработанная на базе двухуровневой системы Ю. Иваты. Данная система дополняется положениями О. Аронсона о нарративном каркасе создания кинематографического саспенса.

Новизна магистерской работы определяется тем, что понятие «саспенс» до сих пор остается недостаточно изученным с теоретической точки зрения. Кроме того, имеющиеся теоретические положения крайне редко применяются к произведениям русской литературы XIX века, в частности, к произведениям Ф. Достоевского. Более того, не удалось обнаружить исследований саспенса, в которых бы соединялись литературоведческие и киноведческие подходы к изучению механизмов создания саспенса. Так же в настоящей работе будет предпринята попытка оспорить тезис А. Хичкока о том, что крупная литературная форма не способна беспрерывно удерживать саспенсное напряжение.

Структура. Магистерская работа состоит из введения, теоретической части («Теоретическая основа саспенса»), практической части («Саспенс в произведениях Достоевского», где рассматривается структурная организация саспенса, манипуляция временем и управление информацией), выводов, библиографии, а также резюме на русском, литовском (Santrauka) и английском (Summary) языках.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ОСНОВА САСПЕНСА

1.1. К этимологии термина «саспенс»

Проследить исторические корни термина «саспенс» представляется крайне затруднительным. Мне не удалось найти литературу, которая бы комплексно описывала процесс становления этого понятия. Например, этимологический словарь¹ дает следующее толкование термина: «существительное *suspense* произошло от англо-французского; в английском языке появилось в середине XV в. в сфере юриспруденции, что означало состояние неопределенности, временное прекращение (права и т. д.); состояние неисполнения юридических дел» (Douglas 2001)².

По словарю 'The Random House Dictionary of the English Language' (1987) получается, что в своем первичном и широком значении понятие «саспенс» сохраняет устойчивый семантический компонент — состояние неопределенности. Словарь определяет этот термин как «состояние или условие ментальной неизвестности или волнения, возникающее, например, при ожидании решения или результата; обычно сопровождается определенной степенью опасения или тревоги» (Flexner 1987).

Само явление того, что сегодня обозначается как «саспенс», то есть как эффект, который характеризуется состоянием тревожной неопределенности, встречается ещё со времён античной литературы, например, в частности, в трагедии Софокла «Царь Эдип»³. А. Митта пишет, что древнегреческая трагедия о царе Эдипе — это эталонный пример саспенса, в котором есть все: нагнетание тревоги, ожидание неизбежного (зритель знает, в отличие от героя, что виновник всего происходящего — он сам); напряжение вызывает не вопрос «кто убийца?», а мучительное ожидание, когда же герой узнает страшную правду. Кроме того, Митта обращает внимание на то, что такой сюжетный поворот, где герой ищет преступника, но на самом деле сам им оказывается — это смелый прием даже для современного кино⁴ (Митта 1999, с. 24).

Вместе с тем, саспенс является одним из элементов готической традиции и литературы ужасов. Но понятие саспенса — это не что-то характерное только для жанра ужасов или триллера. Саспенс может проявляться независимо от жанра (кино или литературы). Например, О. Аронсон пишет, что ассоциация саспенса с триллером или детективом пошла от того, что «<...> изобретатель саспенса А. Хичкок снимал именно такого рода фильмы» (Аронсон 2007,

¹ Harper Douglas, "Etymology of suspense," Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/word/suspense>.

² Здесь и далее перевод мой, А. Л.

³ На это указывает и А. Митта в книге «Кино между адом и раем» (1999).

⁴ Похожий сюжетный поворот можно встретить и в фильме «Остров проклятых» ('Shutter Island') 2010.

с.271). Преемственность в использовании этого приема можно проследить на протяжении всей истории развития литературы: от ранних образцов, таких как «Удольфские тайны» А. Радклиф (1794) — эффект саспенса в этом романе достигается за счет оттягивания развязки и суггестивности, а так же свойственным Радклиф тревожным описаниям окружающей атмосферы и ярким описаниям психологического состояния героини с целью заставить читателя сопереживать. Саспенс проявляется и в творчестве М. Шелли («Франкенштейн», 1818) и новеллистике Э. А. По. Например, С. Сидорук⁵ пишет, что «напряженная атмосфера в произведениях (Э. По — А. Л.) создается в детальных описаниях эмоционального состояния героев, находящихся в ожидании надвигающейся катастрофы, и читатель, сопереживая им, испытывает аналогичные чувства — чувства тревоги, страха и ужаса, которые не отпускают его даже после того, как «страшные» и психологические новеллы уже прочитаны» (Сидорук, Евстафииди 2023, 87). Несомненно, саспенс встречается и в произведениях современных авторов, в частности С. Кинга («Мизери» 1987). Вспоминается пример из романа «Мизери», в котором саспенс проявляется через тревожное ожидание, что вот-вот случится что-то ужасное: удастся ли герою Полу Шелдону спастись от фанатки-психопатки Энни Уилкс или нет, действительно ли она отрежет ему ноги или она только блефует? Читатель переживает за героя и с тревогой ждет следующего сюжетного поворота.

⁵ С. Сидорук, О. Евстафииди «Лексико-стилистические средства создания саспенса в новеллах Эдгара Аллана По» (2023).

1.2. Из истории изучения саспенса

Американский искусствовед и теоретик кино N. Carroll (Н. Кэрролл) в своей книге *The philosophy of horror* («Философия Хоррора») (1990) пишет: «Хотя это понятие («саспенс» — *А. Л.*) постоянно используется при обсуждении нарративного искусства, оно не подвергалось точной теоретической разработке. <...> саспенс является довольно неопределенным понятием»⁶ (Carroll 1990, 129). На недостаточную изученность этого термина указывают и другие исследователи. Например, M. Friedrichsen (М. Фридрихсен) в своей статье «Проблемы измерения саспенса»⁷ отмечает: «Рассмотрение феномена саспенса с точки зрения социальных наук связано со значительной проблемой, которую можно сформулировать в одном простом вопросе: что же такое саспенс на самом деле? По сей день четкого и общепризнанного определения этого понятия представлено не было»⁸ (Friedrichsen 1996, 618). Описанная Фридрихсеном проблема стала ключевой и при написании настоящей магистерской работы.

Парадокс заключается и в том, что, несмотря на признаваемую исследователями слабую теоретическую проработку самого термина, корпус эмпирических данных и описаний конкретных механик саспенса достаточно обширен. Это обусловлено тем, что представители различных научных дисциплин — литературоведения, киноведения, психологии и лингвистики — трактуют природу и принципы саспенса исходя из специфики своих областей. Тем не менее, при внимательном рассмотрении становится очевидно, что большинство этих трактовок, несмотря на различия в формулировках, описывают одни и те же механизмы.

В частности, на проблему теоретической недоработанности указывает киновед P. Wuss (П. Вусс), отмечая, что до сих пор не выведено четкого комплексного определения саспенса (Wuss 1996, 111). Причиной этого научного упущения он считает тот факт, что «с одной стороны, напряжение заложено в самой структуре произведения. С другой же стороны, оно базируется на психологически значимых функциональных формах — то есть представляет собой специфическую эстетическую реакцию. Это требует междисциплинарного подхода к исследованию, способного опираться на данные как киноведения, так и психологии» (там же).

Думается, что последовательный обзор литературоведческих, лингвистических, психологических и киноведческих концепций позволит не только систематизировать

⁶ “For though it is a concept that we constantly use to discuss narrative art, it has not been subject to precise enough theorizing. That is, though frequently employed, suspense is a pretty amorphous concept in narratology” (Carroll 1990, 129).

⁷ Problems of Measuring Suspense 1996, 618.

⁸ The consideration of the phenomenon of suspense from a social-scientific point of view holds a considerable problem that may be phrased in one simple question: What is suspense anyway? To the present day, a clear, generally valid definition has not been submitted (Friedrichsen 1996, 618).

имеющийся материал, но и выявить инвариантные признаки саспенса, на которых строится его воздействие на аудиторию.

В следующем параграфе представлен краткий обзор некоторых психологических и лингвистических теорий саспенса. Особое внимание уделено литературоведческому и киноведческому подходам, поскольку именно они послужат теоретической основой для последующего анализа произведений Достоевского, который будет представлен в практической главе магистерского сочинения.

1.3. О некоторых теоретических подходах к изучению саспенса

1.3.1. Природа саспенса с точки зрения психологии и когнитивной лингвистики

Исследовательница А. Лещенко подробно описывает процесс становления изучений понятия «саспенс» (см. Лещенко 2014, с. 55–57). С ее точки зрения, ученые из области психологии и психолингвистики⁹ первыми обратили внимание на наличие в структуре текста специфических стимулов, побуждающих реципиента продолжать чтение. При изучении понятия «саспенс», по словам Лещенко, исследователи выяснили, что ключевым фактором, удерживающим внимание аудитории, является «интерес». Такой вывод был сделан ими путем серии экспериментальных исследований: первоначально методология отрабатывалась на коротких, искусственно сгенерированных текстовых моделях, а позже — на материале полноценных художественных произведений. Далее категорию интереса стали напрямую соотносить с понятием саспенса, в связи с чем в дальнейших исследованиях на первый план вышли именно испытываемые в процессе чтения эмоции и механизмы их возникновения.

Например, психологи-когнитивисты А. Ortony, G. L. Clore, A. Collins (А. Ортони, Дж. Клор и А. Коллинз)¹⁰ вывели структурную модель саспенса, базирующуюся на трех компонентах: страхе перед негативным исходом, надежде на позитивный исход и когнитивном состоянии неопределенности. При этом исследователи установили, что интенсивность переживания напрямую зависит от степени этой неопределенности и значимости того, что ценно для героя. Исследователи предлагали следующую дефиницию: «саспенс состоит из эмоций страха, надежды и когнитивного состояния неопределенности» (по Smuts 2021).

Именно условие обязательности ощущения неопределенности приводит к «парадоксу саспенса»¹¹ — возможности испытывать напряжение при повторном чтении, даже зная развязку.

Для разрешения этого противоречия А. Смутс (A. Smuts) выдвигает «теорию фрустрации желания». Он смещает акцент с незнания будущего на бессилие перед ним: саспенс возникает не из-за тайны финала, а из-за невозможности реципиента повлиять на ход события (Smuts 2021). В качестве примера Смутс приводит эпизод и фильма Хичкока «Окно во двор» (1954), в котором есть «сцена, где Лиза (Грейс Келли) ищет улики убийства в квартире напротив. В бинокль Джефф (Джеймс Стюарт) видит, как Торвальд входит в свою квартиру,

⁹ Например, такие ученые как, П. Торндайк, Д. Румельхарт, Р. Шанк и Р. Абельсон, Т. ван Дейк и В. Кинч и др.

¹⁰ A. Ortony, G. L. Clore, A. Collins, 'The Cognitive Structure of Emotions' (1988).

¹¹ На этот парадокс указывает ряд исследователей саспенса, в том числе и выше упоминаемый Н. Кэрролл. Но для этой части магистерского исследования взята статья А. Смутса «Парадокс саспенса» (A. Smuts "The Paradox of Suspense", 2021).

пока Лиза обыскивает спальню. Положение Джеффа зеркально отражает положение зрителей: мы не можем предупредить Лизу об опасности, будучи совершенно неспособны использовать наше знание, чтобы повлиять на исход» (Smuts 2021).

Иной взгляд на определение саспенса предлагает К. Маг Уидир (К. Маг Уидир) в статье An Eliminativist Theory of Suspense («Элиминативистская теория саспенса») (2011). Исследовательница отказывает саспенсу в статусе самостоятельной эмоции, определяя его как подвид предчувствия (apprehension). В трактовке исследовательницы саспенс

<...> сам по себе не является подлинной, самостоятельной эмоцией, а скорее представляет собой категорию, включающую в себя все (и только) те подвиды эмоций (например, опасение, предвкушение, тревога...), которые главным образом характеризуются необходимостью неопределенности (например, саспенс — это опасение, для которого необходима неопределенность) и относятся преимущественно к сфере (главным образом вымышленного) нарративного опыта.

(Mag Uidhir 2011, p. 126–127).

1.3.2. Литературоведческие и нарратологические концепции изучения саспенса

При рассмотрении некоторых литературоведческих концепций стоит обратиться к британской исследовательнице Y. Iwata (Ю. Ивате), которая в своей докторской диссертации ‘Creating suspense and surprise in short literary fiction: a stylistic and narratological approach’ («Создание саспенса и неожиданности в короткой литературной прозе: стилистический и нарратологический подход») (2008) подробно излагает литературный подход к изучению саспенса. Особое внимание она обращает на концепцию М. Тулана о нарративной развилке и отложенного разрешения. Под нарративной развилкой подразумевается, что в определенный момент сюжет разветвляется на несколько (чаще всего два) возможных и предсказуемых для читателя исходов повествования. Например, персонаж хватает пистолет, что он с ним сделает: выстрелит в собеседника, в себя или вообще никого не убьет?

Согласно его концепции, пишет Ивата, для возникновения саспенса необходимы два условия:

a. повествование «разветвляется» (forks) в бартовском смысле, достигая такого этапа развития, когда возможны лишь несколько (часто всего два) альтернативных продолжения, и исход становится в высокой степени предсказуемым, так что одно или два (лишь несколько) возможных завершения ясно «предвидятся» читателем.

b. в этой точке повествовательного разветвления между в целом предсказуемыми завершениями все завершения «удерживаются»: раскрытие того, какое именно завершение реализуется в данном повествовании, заметно откладывается — сверх того момента, когда о нём уже было бы разумно сообщить

(Iwata 2008, p. 22).

Таким образом, концепция Тулана сосредоточена на том, что саспенс (или точка максимального напряжения) возникает в момент сюжетного разветвления, при этом все возможные варианты исхода могут восприниматься читателем как более или менее желательные. Кроме того, Тулан отмечает, что важным моментом является оттягивание возможного разрешения ситуации или вообще его отсутствие (открытый финал). Приведу пример из работы Тулана, также используемый Иватой — рассказ Р. Карвера «Ванна» (1989). В нем «<...> мальчик по имени Скоти становится жертвой аварии <...> в свой день рождения и несколько дней находится в коме в больнице. Его родители страшно переживают за его состояние, затем рассказ заканчивается довольно неожиданно странным телефонным звонком от неназванного мужчины, который упоминает имя Скоти» (Iwata 2008, p. 23).

Н. Кэрролл подходит к саспенсу в рамках концепции эротетической наррации (Erotetic Narration), где повествование рассматривается как серия вопросов и ответов. Такой тип

повествования, по мнению Кэрролла, является характерным именно для популярной литературы, в частности, литературы жанра ужасов, детективов и т. д. Именно эротетическая наррация, по словам Кэрролла, создает эффект глубокого погружения читателя в текст. Описываемый тип наррации предполагает, что в начале произведения задается вопрос, например, кто убийца, в процессе повествования даются подсказки, а в финальной сцене заключительный ответ. Кроме того, сами вопросы могут делиться на макро и микро вопросы: макро вопросы — ключевые вопросы текста¹², вокруг которых строится повествование; микро вопросы связывают между собой отдельные эпизоды и движут повествование к решению макро вопроса. Исследователь использует пример из романа «Мизери», в котором ключевой вопрос — выживет ли главный герой или нет. Так же на ум приходит всем хорошо известный пример из русской литературы. В романе «Отцы и дети» (1862) И. Тургенева можно выделить два макро вопроса — 1) выдержит ли нигилизм Базарова столкновение с повседневной жизнью, идеями и традициями семьи Кирсановых; 2) сможет ли Базаров справиться со своей любовью к Одинцовой. Еще один пример одного из микро вопросов этого романа — чем закончится дуэль между Базаровым и Павлом Кирсановым.

Однако, как упоминалось ранее, несмотря на то, что структура «вопрос-ответ» часто лежит в основе сюжетов многих популярных жанров, например, детективов, она не всегда создаёт саспенс. Чтобы понять, где настоящий саспенс, а где просто читательское любопытство (желание переверачивать страницу за страницей), Кэрролл выводит следующие условия появления саспенса.

Саспенс возникает, когда а) нарративный вопрос подразумевает два логически противоположных ответа; б) при этом морально правильный исход представляется маловероятным, а негативный — высоковероятным (Carroll 1990, 130). То есть, по мнению Кэрролла, саспенс возникает только тогда, когда есть строго два противоположных варианта развития событий, условно — либо жизнь, либо смерть. Ограниченное количество вариантов развития ситуации является важным отличием саспенсной истории от, например, детектива, в котором может быть столько возможных вариантов, сколько у следователя подозреваемых в совершении убийства. Кэрролл приводит, по его словам, достаточно распространенный пример саспенса, «<...> когда наша героиня привязана к рельсам, моральный исход — ее спасение — маловероятен, тогда как злой исход — ее гибель — вероятен» (там же, 138).

¹² Чаще всего в произведении есть один глобальный вопрос — выживет герой или нет, но Кэрролл пишет, что в некоторых сюжетах может быть два макро вопроса, например в фильме «Жена Франкенштейна»: «Первый вопрос — убедит ли доктор Петориус барона Франкенштейна провести эксперимент по реанимации <...>, а второй вопрос — появится ли у монстра друг <...>. Эти два вопроса поочередно определяют основную проблематику большинства сцен в фильме» (Carroll 1990, 135)

Таким образом, саспенс, по мнению Кэрролла, «<...> возникает тогда, когда из всех возможных вариантов развития событий наиболее нравственно правильный — с точки зрения ценностей, заложенных в произведении, представляется менее вероятным (или, по крайней мере, не более вероятным, чем исход трагический или злой)»¹³ (там же, 137).

Логика Кэрролла вступает в прямой диалог с теорией Тулана. То, что Кэрролл описывает как конфликт вероятностей (моральное/невероятное против злого/вероятного), структурно представляет собой ту же бинарную оппозицию, о которой пишет Тулан в контексте «нарративной развилки». Следовательно, можно проследить единый структурный инвариант — саспенс, условно, строится на противопоставлении «спасение против гибели». Однако, чтобы саспенс реализовался в полной мере, важным инструментом является оттягивание финала. Раскрытие того, какой именно из двух путей будет реализован, должно быть намеренно отложено автором для того, чтобы оказать на читателя максимальное эмоциональное воздействие.

В свою очередь, Р. Барони вносит важное уточнение, разграничивая понятия любопытства и саспенса через направленность вектора внимания. Любопытство, по мнению исследователя, основано на взгляде в прошлое («Что случилось?») и стратегической неполноте информации, тогда как саспенс ориентирован на будущее («Что случится?») и базируется на намеренном оттягивании автором развязки (цит. по Лещенко, 2014, 56). В качестве примера к термину «любопытство», о котором пишет Барони, может подойти роман А. Кристи «Убийство Роджера Акройда» (1926). В этом романе Пуаро и сами читатели обращаются в прошлое, чтобы восстановить детали убийства.

Пример саспенса в понимании Барони можно найти и в русской литературе, например, в повести Н. Гоголя «Вий» (1835). В третью ночь, когда Хома читает молитвы у гроба панночки, он уже знает, что в этот раз нечисть будет активнее. Соответственно, главный вопрос как всей повести, так и этой сцены — доживет ли семинарист до рассвета или нет. В этой сцене Гоголь оттягивает финал и создает напряжение при помощи подробных звуковых и визуальных описаний. Вий появляется не сразу: сначала описывается гнетущая тишина, потом шорохи, за чем следует вихрь, срывающий иконы. После чего автор описывает, как нечисть врывается в церковь, однако откладывает появление главного монстра до последнего момента. Таким образом, появляется ощущение, что читатель как будто вместе с героем считает минуты до рассвета.

¹³ “Suspense in fiction generally results when the possible outcomes of the situation set down by the story are such that the outcome that is morally correct, in terms of the values inherent in the fiction, is the less likely outcome (or, at least, only as likely as the evil outcome).”

1.3.3. Киноведческий подход

Принято считать, что активное обсуждение и изучение саспенса в кинематографе началось после выхода на экраны фильмов А. Хичкока. Об этом упоминают И. Задерий в статье «Эффект саспенса и решение его драматических репрезентаций» (2015) и А. Митта в книге «Кино между Адом и Раем» (1999).

Наиболее репрезентативными для понимания механизма создания эффекта саспенса являются концепции технического саспенса А. Митты и философско-кинематографическая трактовка нарративного напряжения О. Аронсона, предлагающая глубокую рефлексию хичкоковского метода. Опираясь на книги Митты и О. Аронсона «Коммуникативный образ. (Кино. Литература. Философия)» (2007), в частности, его разбор хичкоковского метода создания саспенса, можно выделить ключевые аспекты понимания и конструирования саспенса в кинематографе.

При изучении кинематографического саспенса можно выделить два вектора создания этого эффекта: технический и нарративный. Согласно нарративной концепции саспенс — это исключительно кинематографический нарратив, отличный от литературного нарратива (этой концепции придерживается О. Аронсон). Согласно концепции технического саспенса — напряжение и внимание зрителя удерживаются в первую очередь техническими возможностями кинематографа (монтаж, звуковые эффекты, операторская работа и т. д.). Этого направления при описании саспенса придерживаются такие исследователи, как Р. Альжанов, Н. Самосюк; режиссеры А. Митта, сам А. Хичкок; авторы статей на различных кинофорумах, образовательных проектах, например, «КультураРФ» и т. д.

А. Митта предлагает достаточно широкую трактовку саспенса, определяя его как «эмоциональную реакцию, волнение, тревогу, беспокойство, отчаяние, страх...». При этом режиссер подчеркивает когнитивный аспект восприятия — любопытство побуждает реципиента интеллектуально и эмоционально погружаться в историю, чтобы узнать дальнейшую судьбу героя (Митта 1999, с. 36). Процесс возникновения саспенса представляется Миттой как последовательность трех этапов: любопытства, тревоги и самого состояния напряжения.

Таким образом, Митта понимает кинематографический саспенс как результат максимальной драматизации сюжета, что созвучно определению самого А. Хичкока: «саспенс — самое интенсивное представление о драматической ситуации, которое только возможно» (там же, с. 37). Кроме того, на основе распределения информации между зрителем и героем принято делить саспенс на открытый и закрытый, когда и зритель, и персонаж обладают

одинаковой информацией¹⁴. Как пишет Митта, пример закрытого саспенса можно увидеть в футбольном матче, когда команда и болельщики знают, что есть соперник, которого нужно победить, но как разрешится этот матч, не знает никто. В качестве примера открытого саспенса, основанного на асимметрии информации (когда зритель знает больше, чем персонаж), Митта приводит сцену из фильма «Психо»: сестра убитой девушки обыскивает дом, не подозревая о присутствии убийцы, в то время как аудитория уже осведомлена об опасности.

Следовательно, можно сделать вывод, что понимание саспенса как механического приема у А. Митты строится на убеждении, что напряжением можно управлять. Режиссер утверждает, что «саспенс — регулируемый фактор», который поддается сценарному планированию. Сила воздействия на зрителя напрямую зависит от степени угрозы: «Чем меньше шансов на спасение, тем больше саспенс» (там же с. 42). По словам Митты, «Смерч на горизонте — любопытно, не больше. Если же смерч срывает крышу дома героя, вы получаете хороший саспенс» (там же).

Митта также отмечает, что режиссер способен регулировать степень воздействия на зрителя с помощью конкретных визуальных средств: ритма монтажа, выбора ракурса камеры (крупные планы, сцены от первого лица) и искусственного растягивания времени. Именно манипуляция длительностью кадра позволяет превратить секунды экранного действия в минуты напряженного зрительского переживания. Мнения, что время на экране условно и его можно то ускорять, то растягивать, придерживался и Хичкок¹⁵.

Думается, что наиболее ярким примером растягивания времени могут служить сцены из фильмов ужасов, когда герой пытается убежать от опасности и, если в реальности путь из подвала до входной двери займет примерно минуту, то на экране время будет растягиваться до максимума.

Вначале этого параграфа упоминалось, что О. Аронсон оспаривал механическое происхождение саспенса. Если Митта писал о том, что драматическую ситуацию саспенса можно отрегулировать при помощи монтажа, то есть сам монтаж решает насколько драматическим будет тот или иной момент, то Аронсон, наоборот, считал, что саспенс сам диктует способ монтажа. Например, «крупный план в хичкоковском кинематографе — не то, что регулирует взгляд зрителя, но знак в повествовательной конструкции, напоминающий о детали, которую следует вмонтировать в целое» (Аронсон 2007, с. 282). То есть, по мнению

¹⁴ Закрытый саспенс также приравнивается Миттой к эффекту сюрприза, например, если бомба под столом резко взрывается во время ужина героев и зритель об этом не догадывается, то это сюрприз.

¹⁵ Об этом и другом режиссер подробно рассуждает в интервью с Ф. Трюффо, которое записано в книге «Кинематограф по Хичкоку» (1966).

Аронсона, технический фактор (монтаж) саспенса обуславливается нарративным каркасом, проще говоря, правильно написанным сценарием.

Соответственно, Аронсон акцентирует внимание на особом саспенсном нарративе, который отличен от традиционно литературного. В его понимании саспенс — это особый кинематографический нарратив, который принципиально отличается от нарратива в традиционном литературном понимании (Аронсон 2007, с. 272).

Особенности повествования образа-саспенса в кино Аронсон выводит через особые «хичкоковские мотивы». Далее будут перечислены эти кинематографические «хичкоковские мотивы» и то, как они встраиваются в тот особый нарратив саспенса, о котором рассуждает исследователь.

Первый мотив — это преступление, которое, по словам Аронсона, скрепляет конструкцию фильма. Важно, что преступление — не просто загадка, а аномалия, что-то, что выбивается из обыденности. Преступление не служит поучением, а характеризуется тем, что выбивает зрителя из бытовой логики (как обыденного опыта, так и стандартного повествования) и помещает в состояние аффекта¹⁶. Например, фильм «Психо» начинается как криминальная драма о краже денег. Однако на середине повествования это преступление перечеркивается другим, гораздо более иррациональным — убийством героини в душе.

Другой мотив — это несправедливое обвинение в преступлении. Аронсон пишет, что этот мотив у Хичкока «заставляет персонажа принять законы мира преступления, начать действовать по его правилам» (Аронсон 2007, 273). Этот мотив, по словам Аронсона, обусловлен не просто информационным разрывом (в отличие от мира кино, зритель знает, что персонаж не виновен), а самой двойственностью персонажа (жертва способна на преступление и наоборот). Самыми характерными сценами Аронсон считает, например, финал сцены из «Фильма дурная слава» (1946): «(одиноким и растерянным герой Клода Рейнса, так и не сумевший убить свою жену <...> и теперь обреченный на смерть)»; то есть оппозиция преступник-жертва переворачивается.

Следующий хичкоковский мотив — это двойничество. Двойничество в концепции Аронсона — это и особая связь между персонажами (преступник и несправедливо обвиняемый, или жертва и преступник могут находиться в родственной связи или быть любовниками) и двойственность определенных деталей. Например, блондинка¹⁷, как пишет Аронсон, в первую очередь как женская фигура, заключает в себе двойственность: она существует на грани обыденности и мира преступления; она способна видеть, то что скрыто

¹⁶ Скорее всего, это соответствует рассуждениям Н. Кэрролла о том, что саспенс обостряется в момент, когда положительная развязка становится менее вероятной, чем отрицательная (вероятнее всего, что поезд раздавит жертву, а не то, что она каким-то образом сможет покинуть рельсы).

¹⁷ Любимый персонаж Хичкока, который присутствует почти в каждом фильме.

от других; при этом фигура блондинки у Хичкока является и системой образа, в которой акцентируется не внутренний психологизм персонажа, а внешний образ (что также, по мнению исследователя, является важным мотивом хичкоковского саспенса), который «<...> создает ситуацию, в которой логика страха становится логикой самого зрителя. И поэтому пугающими должны стать самые обыденные вещи или обстоятельства» (Аронсон 2007, с. 274). Например, нож, которым героиня режет овощи, может стать орудием убийства: «<...> все вещи двойственны, и через каждую можно войти в мир преступления» (там же)¹⁸; то есть, по мнению Аронсона, абсолютно любая вещь может сосредоточить в себе саспенс.

К фигуре блондинки, как медиатора между мирами обыденности и преступления, примыкает и персонаж наивного рассказчика, через которого реципиент узнает детали истории (преступления), которые скрыты от остальных. У Хичкока часто это какая-то малоприметная девочка (но не обязательно), которая наблюдает за ходом расследования со стороны и видит то, что не доступно другим. Как пример исследователь приводит старушку из фильма «Птицы», «<...> которая выдает посетителям бара все необходимые сведения о пернатых» (там же, с. 275). Однако, такой наивный рассказчик не может давать совета ни персонажу, ни зрителю. Таким образом, знание при отсутствии опыта порождает большую концентрацию напряжения.

Последним (но не по важности) Аронсон выделяет принцип остановки времени. По его мнению, в отличие от классического литературного нарратива, история в кино-саспенсе происходит во времени, отличном от реальности. Если в литературной традиции или в экшен-фильме (action movie) действие постоянно должно идти вперёд, то в саспенсе главную роль играет остановка действия, или же, по определению Аронсона, «состояние 'стазиса', своеобразного ступора, в который впадает жертва при приближении опасности и в котором открывается страх» (Аронсон 2007, с. 277). Подтверждением тезиса Аронсона о «стазисе» может быть сцена из фильма Хичкока «Подозрение» (1941). В эпизоде, где главный герой поднимается по лестнице со стаканом (возможно, отравленного) молока, Хичкок фактически осуществляет остановку событийного времени. Пока персонаж медленно преодолевает ступени, действие не движется вперед в привычном смысле; вместо этого зритель погружается в растянутое состояние тревожного ожидания. Героиня, находясь в постели, пребывает в том самом «ступоре», который описывает Аронсон: её неподвижность и невозможность предотвратить приближение потенциальной угрозы превращают экранное время в автономную субстанцию, отличную от реальности.

¹⁸ Следуя размышлениям Аронсона, думается, что важна не только сама функция предмета, как проводника в мир преступления, а и то, что абсолютно любая деталь может вызвать тревогу у зрителя/читателя, например, как сцена с поеданием курицы в «Бесах», о которой подробнее будет написано в практической части этой работы.

Резюмируя концепцию Аронсона об особом кинематографическом нарративе, можно заметить определенные сходства с литературным нарративом, в первую очередь, с тем, что описано в параграфе 1.3.2 о литературных концепциях саспенса.

Аронсон выделяет следующие принципиальные отличия кинематографического нарратива от литературного:

а) в литературе делается упор на сюжетную перипетию, а в саспенсе — на захват внимания зрителя и эмоциональную составляющую;

б) в литературе и в сюжетном кино напряжение создается через скорость, тогда как в саспенсе — через остановку действия;

в) в саспенсе, в отличие от литературной традиции, отсутствует психологическая проработка персонажа;

г) в литературе интрига создается сокрытием информации до конца повествования, в то время как саспенс обращается к избытку информации: зритель знает больше, поэтому хочет вмешаться в экранное действие;

д) фигура рассказчика (в отличие от литературы) не вмешивается в историю, не дает советов, а лишь дополнительную информацию.

Несмотря на то, что Аронсон склонен противопоставлять кинематографический нарратив литературной традиции, представляется логичным сопоставить его идеи с концепциями Тулана, Н. Кэрролла и Барони. При сопоставлении основных принципов литературного и кинематографического саспенса можно выявить 4 основных сходства между кино и литературой:

1. Ключевым инструментом саспенса в обеих семиотических системах является отказ от скорости в пользу искусственного замедления действия, а иногда и полной остановки времени или состояния стазиса. В литературоведении этот механизм описывается Туланом как «отложенное разрешение», а Барони — как «стратегическое откладывание развязки».

2. Обе теории сходятся в том, что напряжение возникает из-за предчувствия и ожидания худшего исхода, неминуемой катастрофы. Кэрролл утверждает, что для саспенса необходима ситуация, в которой негативный («злой») исход выглядит высоковероятным, а позитивный (спасение) — крайне маловероятным, что создает своеобразный конфликт вероятностей.

3. В отличие от детектива или историй, основанных на любопытстве (где фокус смещен в прошлое — «Что случилось?»), саспенс всегда ориентирован в будущее («Что случится?», по определению Барони). Для этого читатель или зритель должен быть поставлен перед «нарративной развилкой» (Тулан) и обладать необходимым знанием об угрозе. В кино это реализуется через то, что Аронсон называет «избытком информации», а Хичкок — «открытым саспенсом», а также через фигуру «наивного рассказчика», как источника дополнительной или

альтернативной информации. Кроме того здесь можно отметить сходство с одним из обязательных элементов литературного саспенса, который Ивата определяет как фиксированную перспективу (Fixed perspective). В рамках саспенс-эпизода, как пишет Ивата, точка зрения должна быть закреплена за конкретным субъектом (протагонистом или нарратором). Хаотичная смена фокализации разрушает целостность переживания угрозы. Как один из примеров, Ивата использует рассказ А. Чехова «Спать хочется» (1888), в котором единственный персонаж, чью перспективу перенимает рассказчик, — это тринадцатилетняя нянька Варька. Читателю недоступны мысли и мотивы ее жестоких хозяев; весь фокус направлен на отчаянную борьбу девочки с усталостью. «Поскольку точка зрения ограничена точкой зрения Варьки, читателям не предоставляется доступ к внутренним состояниям хозяина и хозяйки» (Iwata 2008, p. 124), что, по словам исследовательницы, многократно усиливает у читателя сопереживание к героине и сам саспенс.

4. Фокус внимания должен смещаться с самого преступления на элементы быта, таким образом, чтобы обыденная деталь стала источником тревоги. У Аронсона это выражается в «двойственности деталей» хичкоковского кинематографа, где обычный кухонный нож может стать пугающим маркером угрозы. Структурно этот же механизм работает и в литературе: например, физиологически обыденное действие может поддерживать или усиливать у читателя состояние тревоги. В условиях тревожного ожидания любая вещь может быть проводником в мир преступления.

Резюмируя рассмотренные выше концепции, а так же сходства и различия кинематографического и литературного саспенса, можно заметить некий парадокс. С одной стороны, термин «саспенс» получил свое распространение благодаря кинематографу (а именно популярности фильмов Хичкока), в связи с чем может сложиться впечатление, что и в литературу этот термин и его приемы пришли именно из кинематографа. Однако, с другой стороны, примеры, приведенные из произведений XIX в. (и более ранних), могут свидетельствовать об обратном: базовые принципы саспенса — это не изобретение кинематографа.

В связи с этим, представляется рациональным вывести модель анализа конструирования саспенса, которая бы основывалась на синтезе кинематографических и литературных концепциях.

1.4. Инвариантные признаки термина «саспенс»

Сравнив различные теоретические подходы, можно выделить ряд инвариантных признаков саспенса, которые можно заметить при анализе понимания саспенса в разных областях науки. К ним относятся: нарративная развилка (наличие бинарной оппозиции «спасение — катастрофа»), дисбаланс вероятностей в пользу негативного исхода, эмоциональная вовлеченность (эмпатия к протагонисту), темпоральная ориентация на будущее и искусственная задержка разрешения конфликта.

Синтез этих признаков позволяет сформулировать обобщенную дефиницию: саспенс — это комплексный нарративно-психологический феномен, представляющий собой состояние тревожного ожидания и эмоциональной напряженности реципиента, возникающее в ответ на драматическую ситуацию с бинарной вероятностью исхода. Такое состояние формируется благодаря специфическим повествовательным стратегиям (задержке, ограничению осведомленности), при которых угроза благополучию персонажа воспринимается как высоковероятная, а спасение — как желаемое, но труднодостижимое.

Думается, что предложенное определение является достаточно исчерпывающим, так как оно соединяет в себе все выделенные ранее уровни¹⁹ функционирования феномена саспенса: аффективный (эмоциональная реакция напряжения); когнитивный (оценка вероятностей исхода); структурный (конструкция текста и стратегии задержки); коммуникативный (взаимодействие реципиента и объекта эмпатии).

¹⁹ Как отмечалось, перечисленные ниже уровни можно выделить на основе анализа концепций ученых из различных научных областей: Ортони, Клор, Коллинз, Маг Удир, Ивата, Тулан, Кэрролл, Барони, Митта и Аронсон.

1.5. Модель анализа саспенса в литературном тексте

При разработке интермедиальной²⁰ модели анализа можно отталкиваться от наработок Иваты, чья система изначально создавалась для анализа литературного саспенса²¹. Особенность её подхода заключается в выделении двухуровневой структуры саспенса: базы и дополнительных условий. Базу, в ее понимании, образуют пять необходимых условий — сюжетная развилка, конфликт, угроза, фиксированная перспектива и удержание неопределенности. Дополнительные условия включают в себя три вида факультативных авторских стратегий, которые направлены на поддержание напряжения²² — игра с читательскими ожиданиями через нарастание негативной вероятности, ограниченную фокализацию и отказ от традиционного «счастливого финала». Однако, как было отмечено ранее, литература и кинематограф могут обладать общими инвариантными признаками саспенса, по этому ограничиваться только нарративными стратегиями Иваты было бы упущением.

Таким образом, мной будет предпринята попытка переосмыслить и даже немного упростить модель Иваты для того, чтобы при анализе саспенса акцентировать именно его интермедиальный характер. Адаптированная модель должна быть сосредоточена на том, как приемы, используемые в кино-саспенсе, соотносятся с литературным-саспенсом и как они могут проявляться в литературных текстах.

Однако, в связи с объективными ограничениями (в первую очередь, это формат и объем магистерской работы) модель анализа будет включать только нарративную сторону создания саспенса. Для полной модели также важно учитывать и визуально-аудиальный аспект создания саспенса, а точнее то, как он проявляется и трансформируется в литературном тексте.

Ниже будут еще раз приведены некоторые положения, для уточнения конкретной схемы, которая будет использоваться при дальнейшем анализе.

1. Структурная организация (нарративный каркас)

- Нарративная развилка. Описываемая ситуация предполагает строго ограниченное число прогнозируемых исходов (как правило, не более двух-трех). Чаще всего они образуют радикальную бинарную оппозицию (например, «спасение/гибель» или «победа/поражение»).

²⁰ Данное понятие взято из концепции Ханзен-Леве и используется в значении «перенос одной художественной формы в другую» (цит. по Голубева 2022, с. 188).

²¹ Свою модель Ивата сформировала на основе различных теорий: история и дискурс Чатмана, нарративное время Женетта, теория смены точки зрения Симпсона, различные психологические теории ожидания (Кэрролла), теория аффекта Брюэра и др.

²² Можно провести параллель между рассуждениями Митты о том, что саспенс — это регулируемый фактор.

- Дисбаланс вероятностей. Ключевое условие саспенса — иллюзия неизбежности катастрофы. Читатель должен воспринимать негативный исход как наиболее вероятный, тогда как шансы на благополучное разрешение ситуации кажутся ему ничтожно малыми.

- Фокус на угрозе и конфликт. В центре событий находится риск потери чего-то жизненно важного для персонажа: физического существования (своего или близких), статуса либо базовых моральных ориентиров. Эта угроза неизбежно провоцирует активное противостояние — как внешнее (борьба с обстоятельствами), так и внутреннее (сомнения, внутренний конфликт убеждений).

- Амбивалентность развязки. Традиционное разрешение конфликта в сцене или произведении в целом не является обязательным. Допускается как открытый финал, так и шокирующее завершение с реализацией негативного сценария²³.

2. Темпоральная динамика и манипуляция временем

- Ретардация и отложенное разрешение: автор намеренно оттягивает развязку, таким образом, вызывает у читателя состояние неопределенности и тревожного ожидания; искусственное оттягивание финала продлевает состояние тревожного ожидания, тем самым усиливая напряжение.

- Манипуляция скоростью повествования: сюжетное время становится условным — объективная длительность события перестает совпадать с субъективным восприятием. Например, несколько секунд реального времени могут растягиваться на несколько страниц текста, и наоборот. Подобные деформации ритма работают на психологическое нагнетание тревоги.

- Состояние «стазиса»: в наиболее опасные и напряженные моменты повествование может полностью замирать. Герой словно впадает в ступор перед лицом надвигающейся катастрофы, что приводит к отказу от скорости и радикальной остановке внешнего действия.

3. Управление информацией

- Вектор внимания: саспенс всегда должен быть ориентирован на будущее («что случится?»), что принципиально отличает его от детектива, который направлен в прошлое («что случилось?»); именно ориентация повествования на будущее обеспечивает не просто разгадку тайны, а важное для саспенса тревожно ожидание развязки.

²³ См. пункт дисбаланс вероятностей.

- Асимметрия информации (открытый саспенс): механизм саспенса запускается в ситуациях, когда читатель обладает большим объемом информации, чем персонаж. Подобный разрыв провоцирует у реципиента острое, но нереализуемое желание предупредить героя об опасности, что становится мощнейшим катализатором стресса.

- Фиксированная перспектива: для постоянного удержания напряжения точка зрения должна быть жестко привязана к протагонисту или вовлеченному нарратору. Хаотичная смена фокуса (переключения с одного персонажа на другого) может разрушить эмоциональную вовлеченность и дистанцировать читателя от переживания угрозы.

- Фигура «наивного рассказчика»: дополнительным транслятором информации нередко выступает персонаж-медиатор, находящийся между антагонистом и жертвой. Он может обладать эксклюзивным знанием о готовящейся катастрофе, однако в силу сюжетных ограничений лишен возможности напрямую вмешаться в события.

2. САСПЕНС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО

Чтобы проверить, как предложенная ранее модель анализа саспенса работает на практике, начнем с её базового уровня — нарративного каркаса.

2. 1. Структурная организация (нарративный каркас) саспенса

В отобранных для анализа произведениях Достоевского («Хозяйка», «Преступление и наказание», «Бесы», «Мальчик у Христа на елке» и «Кроткая») можно найти множество примеров нарративной развилки. При сопоставлении концепций эротетической наррации и нарративных развилок (эти концепции подробно описывались в теоретической части) мной было замечено, что повествовательные развилки можно поделить на макро- и микро развилки, которые выполняют разные нарративные задачи. Под макро развилкой понимается ключевая сюжетная альтернатива: она задает главную оппозицию исходов всего произведения, определяя, к какому глобальному финалу придет история. Микро развилка же представляет собой разветвление вариантов действий внутри локального эпизода. Если макро развилки отвечают за общий итог, то микро развилки создают локальный саспенс и поддерживают постоянное эмоциональное напряжение внутри отдельных сцен.

2. 1. 1. «Хозяйка»

В повести «Хозяйка» нарративная макроразвилка строится на оппозиции спасения Катерины и её физической или духовной гибели. Полюса этой дихотомии обозначены в столкновении позиций Мурина и Ордынова. Если старик утверждает обреченность героини из-за её слабой воли («Глупому сердцу и воля не впрок!» [Достоевский 1988, с. 401]), то Ордынов стремится удержать её от падения, хотя и сама Катерина признает свою несвободу («<...> да жизнь-то моя не моя, а чужая, и волюшка связана!» [там же, с. 370]).

В качестве примера одной из микро развилок в этой повести можно привести эпизод, в котором Ордынов в бреду заходит в комнату хозяев и достает нож. «Он чувствовал, что как будто кто-то вырывал, подмывал потерявшуюся руку его на безумство; он вынул нож...» (там же, с. 393) — убьет ли Ордынов Мурина, неизвестно до того момента, пока читатель «не слышит» звук падающего на пол ножа: «Он задрожал; нож выпал из рук его и зазвенел на полу» (там же, с. 394). Описанный пример микро развилки показывает, как сюжет балансирует между двумя исходами — сможет Ордынов убить Мурина или нет.

С самого начала повести автор задает дисбаланс вероятностей. Согласно теории саспенса, пик читательского напряжения возникает в тот момент, когда желательный положительный исход кажется маловероятным, а негативный, наоборот, неизбежным. У Ордынова есть главная миссия — вызвать Катерину из-под власти Мурина, но в повести постоянно указывается на физическую и моральную слабость Ордынова, например, его лихорадочное состояние, галлюцинации и т. д. В противовес Ордынову, Мурин описывается могущественным, несмотря на его болезнь, обладающим сверхъестественной силой и имеет почти гипнотическое влияние над Катериной. Достоевский часто описывает взгляд Мурина: «из-под нависших, хмурых бровей сверкал взгляд огневой, лихорадочно воспаленный, надменный и долгий» (там же, с. 341); «<...> злобно засверкали глаза старика» (там же, с. 357), подчеркивая его дьявольский характер. Поскольку все покушения Ордынова на Мурина заканчиваются неудачей, а сама героиня добровольно принимает роль жертвы, возможность ее спасения для читателя кажется минимальной. Это ощущение усиливается через систему конфликтов: внешнего, сопряженного с риском для жизни, и внутреннего — борьбы рассудка Ордынова с безумием и метаниями Катерины между чистой любовью и мистической преданностью Мурину.

Эпизод интереса и конфликт в этой повести соответствуют макро развилке — спасение против гибели героев (душевной и, возможно, физической). В повести есть два типа конфликтов: внутренний и внешний, которые усиливают саспенсное напряжение. Внутренний конфликт присутствует как у Ордынова, так и у Катерины. В душе Ордынова происходит борьба между угасающим рассудком, надвигающимся безумием и жадой найти в себе силы спасти еще одну душу. Конфликт Катерины заключается в том, что она мечется между тягой к чистой любви Ордынова и своей мистической преданностью Мурину. Соответственно, внешний конфликт — это риск для жизни, например, когда Мурин выстреливает в Ордынова и промахивается, или неудавшаяся попытка последнего резать своего антагониста.

В повести «Хозяйка» присутствует и характерный для саспенса негативный финал, а также некоторая его амбивалентность, когда разрешение конфликта повисает в воздухе. Ордынову не только не удалось спасти Катерину, но он и сам оказался сломлен морально и физически: «<...> занемог и только через три месяца мог встать с постели. <...> Мало-помалу Ордынов одичал еще более прежнего <...>» (там же, с. 402–404). Двойственный или недоговоренный финал в этой повести характеризуется оборванным рассказом Ярослава Ильича, старого друга Ордынова, о дальнейшей судьбе Мурина и Катерины. Читатель осознает победу зла, но остается ощущение, что история все же недосказана, что еще раз подчеркивает трагизм произошедшего.

Такой одновременно открытый и негативный финал (Ордынцов так и не смог спасти Катерину) отчетливо вписывается в концепцию саспенса — напряжение должно держаться до последнего момента. Завершая повесть, Достоевский за счет недосказанности сохраняет интригу.

2. 1. 2. «Преступление и наказание»

В этом романе реализацию нарративной структуры саспенса можно заметить как на макро уровне, то есть глобально во всем произведении или на уровне одной части, так и на микро уровне отдельных эпизодов.

В романе «Преступление и наказание» можно найти множество примеров макро и микро нарративных развилок, однако в данной работе будут представлены только самые репрезентативные случаи. Роман, как известно, разделен на шесть частей, в каждой из которых присутствует соответствующее разветвление сюжета. Например, в первой части, в которой повествуется о подготовке Раскольникова к убийству процентщицы и конкретно о подробностях самого убийства, макро развилка — это снова оппозиция «жизнь-смерть» — убьет ли Раскольников процентщицу или нет: «Разве я способен на *это*? Разве *это* серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки! Да, пожалуй что и игрушки!» (Достоевский 1989, с. 6). Эта первая нарративная развилка проговаривается самим главным героем, запуская череду микро развилок; интрига перед разрешением усиливается еще и за счет неуверенности самого Раскольникова: «О боже! как это все отвратительно! И неужели, неужели я... нет, это вздор, это нелепость! - прибавил он решительно. - И неужели такой ужас мог прийти мне в голову?» (там же, с. 11).

Одним из самых ярких примеров микро развилки в первой части является эпизод из главы VII. В этой главе подробно описывается убийство процентщицы Алены Ивановны и ее сестры Лизаветы; после чего Раскольников забирает то, за чем пришел, и пытается скрыться с места преступления. После того, как Раскольников убил процентщицу и ее сестру, скрыл улики и попытался сбежать, появляются посетители Кох и Пестряков, которые настойчиво пытаются попасть в квартиру Алены Ивановны.

В этот критический момент возникает сюжетная развилка, которая предполагает два исхода сложившейся ситуации. Первый возможный поворот — Кох и Перстяков выломают дверь, или Раскольников из-за своего волнения сам себя выдает, после чего его немедленно арестуют. То, как Достоевский передает напряжение Раскольникова, можно проследить в следующей цитате: «В ужасе смотрел Раскольников на прыгавший в петле крюк запора и с тупым страхом ждал, что вот-вот и запор сейчас выскочит. <...> видите, как дверь отстает, если дергать? <...> И он неистово начал дергать дверь» (там же, с. 81–82);

Второй сюжетный исход строится вокруг шанса на спасение — посетители уходят за дворником, оставляя возможность для бегства: «Раскольников снял запор, приотворил дверь <...>, и вдруг, совершенно уже не думая, вышел, притворил как мог плотнее дверь за собой и пустился вниз» (там же, с. 84). За этим эпизодом бегства следует еще одна развилка такого

типа, которая не дает читателю и герою почувствовать облегчение. Выбежав на лестницу Раскольников снова рискует попасться на глаза людям: «Несколько человек, <...>, стали шумно подниматься на лестницу. Их было трое или четверо. <...> В полном отчаянии пошел он им прямо навстречу: будь что будет! Остановят, все пропало, пропустят, тоже все пропало: запомнят» (там же). Обе микро развилки следуют друг за другом. Складывается впечатление, что Достоевский, создавая напряжение, намеренно не дает ни читателю, ни герою перевести дыхание; кроме того, подобные сюжетные развилки привлекаются возможно и для того, чтобы отчетливее показать тонкую грань между двумя вариантами исхода.

Вторая часть анализируемого романа строится вокруг сюжетной макро развилки «признаюсь или скрою». Такая сюжетная оппозиция на протяжении всей части порождает серию микро развилочек. Микро развилки возникают в момент, когда Раскольников борется с собственным желанием понести наказание за преступление или сталкивается с какими-либо внешними факторами (например, когда в слух проговаривает гипотетическое предположение, что это он мог убить Алену Ивановну).

В качестве первого примера микро развилки можно привести случай, когда Раскольников получает повестку в полицию. В этой ситуации четко определяются два бинарных исхода. В первом Раскольников не выдержит давления и сознается в содеянном; во втором варианте есть шанс на то, что его вызвали по обыденному делу о вопросе старых закладов.

Ярким примером может служить эпизод, когда Раскольников встречается с Заметовым и в деталях рассказывает, что это как бы он, Раскольников, совершил убийство, фактически признаваясь в преступлении. В этом случае так же присутствует два варианта развития ситуации: либо Заметов верит прямому признанию Раскольникова; либо ему удастся выставить все как циничную шутку и сбить Заметова с толку. В этом случае микро развилка меняет природу напряжения — опасность исходит не извне, а напрямую от Раскольникова.

Дисбаланс вероятностей, как и нарративные развилки, проявляется в романе на макро- и микроуровне. На макроуровне главная сюжетная интрига строится на глобальной оппозиции: спасется ли Раскольников через искреннее покаяние или же окончательно погибнет — как физически, так и духовно. В соответствии с механикой саспенса, вероятность благополучного исхода на протяжении почти всего текста кажется ничтожно малой, и причина этому — непрекращающиеся душевные метания главного героя.

Дисбаланс в сознании Раскольникова четко виден на примере сцены, в которой он признается Соне в убийстве. На протяжении этого эпизода можно проследить, как от абсолютного отчаяния сознание Раскольникова переворачивается: «Разве я старушонку убил? Я себя убил <...>» (там же, с. 398) — в этот момент кажется, что Раскольников готов покаяться. Но как только Соня предлагает путь к искуплению, то Родион Романович резко отказывается:

«Нет! Не пойду я к ним, Соня. <...> может, я *еще* человек, а не вошь и поторопился себя осудить... Я *еще* поборюсь» (там же, с. 398–399).

Достоевский изображает такие эмоциональные перепады героя, чтобы показать, насколько он герой далек от истинного смирения. Писатель намеренно замедляет процесс внутреннего преображения героя, показывая, что главный враг Раскольникова — его собственный разум. Таким образом, автор максимизирует читательское напряжение — спасение кажется почти невозможным, потому что герой сам яростно ему сопротивляется.

Еще одним показательным примером микро развилки может служить сцена второго допроса Раскольникова (ч. 4, гл. 5). Достоевский сразу обращает читательское внимание на крайне расшатанную психику героя: у того «нервы раздражаются», он «дрожит от страха» (там же, с. 313, 315). Очевидно, что в таком болезненном состоянии шансы Раскольникова выдержать давление со стороны следователя равны нулю. Порфирий Петрович, наоборот, находится на своей территории — он спокоен, язвителен, полностью ведет беседу и явно видит, как подозреваемый пытается спрятать свой животный ужас.

Из-за этого явного дисбаланса разоблачение кажется predetermined. Однако прямо на пике напряжения Достоевский резко ломает сценарий: происходит нечто «до того неожиданное, <...> что уже, конечно, ни Раскольников, ни Порфирий Петрович на такую развязку и не могли рассчитывать» (там же, с. 332). Двойственность этого эпизода заключается в том, что формальное спасение не дает герою никакого облегчения. Катарсис так и не наступает — эта внезапная развязка лишь оттягивает разгром Раскольникова и как бы продлевает читательское напряжение.

Сюжетное напряжение в романе держится не только на внешней детективной интриге, но и на глубоком философском конфликте. Главной ставкой становится не просто свобода героя от каторги, а само его право на существование, выраженное в знаменитой дилемме: «тварь ли я дрожащая или право имею». Его теория в любом случае ведет к потере чего-то: в случае, если его теория верна, и он «тварь дрожащая», то он не имеет права на жизнь, ибо: «<...> я такая же точно вошь, как и все!» (там же, с. 397). Если же он «право имеет», то вынужден отказаться от своей совести, от матери, сестры, вообще от всего человечества: «<...> он как будто ножницами отрезал себя сам от всех<...>» (там же, с. 111). Как известно, магистральной линией романа является внутренний конфликт самого Раскольникова, его душевные терзания и самокопания.

Двойственность финала на макро уровне ярче всего проявляется в эпилоге романа. Несмотря на то, что формально разрешение макро развилки кажется спасительным (чистосердечное признание, каторга и намек на духовное воскресение героя), финал имеет

двойственный характер. Во-первых, Раскольников пришел в участок не из-за раскаяния или краха своей теории, а, скорее, из-за неспособности вынести психологическое напряжение. В доказательство этой мысли можно привести цитату из второй части эпилога: «Вот в чем одном признавал он свое преступление: только в том, что не вынес его и сделал явку с повинною» (там же, с. 513). Во-вторых, параллельно с его признанием происходит негативный исход макро развилки — самоубийство Свидригайлова, темного двойника главного героя²⁴, что подчеркивает, каким мог бы быть реальный конец для самого Раскольникова.

Из-за того, что Достоевский не описывает само духовное перерождение и покаяние Раскольникова, думается, что финал произведения можно считать открытым. Разрешение ситуации выносится за пределы текста: «Но тут уж начинается новая история, история постепенного обновления человека <...> Это могло бы составить тему нового рассказа, — но теперешний рассказ наш окончен» (там же, с. 520). Таким образом, автор не дает однозначного, закрытого разрешения судьбы Раскольникова, оставляя читателя с чувством некой незавершенности.

²⁴ Мысль о двойничестве Свидригайлова и Раскольникова высказывает К. Мочульский в книге «Достоевский. Жизнь и творчество» (1947).

2. 1. 3. «Бесы»

В романе «Бесы» одна из главных нарративных макро развилок связана с образом Николая Ставрогина. Его духовный путь разветвляется между добром и злом. Вся сюжетная линия Ставрогина — это мучительная развилка, растянутая на весь роман: «покаяние и спасение» против «духовной гибели». Эта глобальная развилка проговаривается как другими персонажами, ожидающими от героя великих свершений, в частности Петром Верховенским, так и самим Ставрогиным, который осознает свою неспособность сделать шаг в какую-либо сторону: «Я пробовал везде мою силу <...> но к чему приложить эту силу — вот чего никогда не видел, не вижу и теперь <...> Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие» (Достоевский 1990, с. 629).

Одним из интересных примеров микро развилки можно назвать эпизод самоубийства Алексея Кириллова из третьей части романа, шестой главы «Многотрудная ночь» (II). В эпизоде из указанной главы, Верховенский приходит к Кириллову с требованием написать признание об убийстве Шатова. Эта развилка возникает на фоне истории про политический заговор и строится вокруг бинарной оппозиции жизни и смерти — самоубийство Кириллова во имя теории «человекобога» против инстинкта самосохранения. После написания фальшивой записки с признанием в убийстве Шатова Кириллов прячется в темной комнате, а Петр Верховенский отправляется его искать. В этот момент формируется два возможных исхода этой сцены: первым положительным исходом может быть то, что Кириллов, охваченный животным страхом, откажется от своей идеи «человекобога» и останется жить; второй трагический исход заключается в том, что Кириллов доведет свой замысел до конца и умрет.

Возможность первого исхода появляется в момент, когда Кириллов проявляет несогласие с замыслом Верховенского (взять на себя вину за убийство) и выражает агрессию (направляет револьвер на Петра или кусает его за палец). В случае второго исхода Кириллов умирает во имя своей теории и обеспечивает алиби убийцам Шатова.

Дисбаланс вероятностей в этой сцене обеспечивается знанием психологии героев, четко осознается высокая вероятность негативного исхода (смерти) — либо Кириллов доводит свою фанатичную идею до конца, убивает себя и становится «человекобогом», либо его убивает Верховенский. Таким образом, вероятность того, Кириллов выживет и сбежит (желательный положительный конец) сводится до минимума.

В описанных выше примерах (судьба Ставрогина и эпизод с самоубийством Кириллова) можно проследить, как Достоевский вводит дисбаланс вероятностей не только за счет каких-

либо внешних факторов, а за счет экзистенциального тупика, в который попадают персонажи. Ярким примером дисбаланса в судьбе Ставрогина является то, как его воспринимает Верховенский — он видит в нем одновременно и бога, и силу, способную на великие разрушения: «Вы мой идол! <...> Вы предводитель, вы солнце <...>» (там же, с. 393) и следом за этим: «Мы провозгласим разрушения <...> Мы пустим пожары...» (там же, с. 395). В сознании самого Ставрогина тоже происходит борьба двух полюсов. Например, в письме к Дарье Шатовой (с. 629), в котором Ставрогин проговаривает, что он не чувствует удовольствия ни от зла, ни от добра — внутри него пустота. Когда читатель подозревает, что судьба Ставрогина разрешится одним из двух вариантов — покаянием и спасением души или полным моральным разложением (этот путь кажется более вероятным), то в это время Достоевский вводит третий исход, которым и заканчивается история Ставрогина, и сам роман — это не победа зла, а торжество небытия, самоубийство. Самоубийство Николая Всеволодовича — это победа пустоты, заполнившей его душу. По мнению Н. Бердяева, неспособность Ставрогина выбрать какой-то один путь кроется в его глубоком внутреннем опустошении (Бердяев 1914) .

Эпизод интереса и конфликт в упоминаемых сценах проявляется достаточно ярко и характерным для саспенса образом. В сцене самоубийства Алексея Кириллова присутствует как внешняя борьба — схватка с Верховенским, так и внутреннее противостояние обоих персонажей: у Верховенского — это борьба сомнений, напишет ли Кириллов признание или нет, застрелится сам или нет, или Петру Степановичу придется самому убить его. В случае Кириллова — это борьба между человеческой природой (естественный страх смерти) и его идеей, которая строится вокруг риска утраты жизни ради философской иллюзии об истинной свободе.

2. 1. 4. Рассказы: «Кроткая» и «Мальчик у Христа на елке»

Рассуждая о рассказе «Кроткая» можно подобрать достаточно много эпизодов, подходящих под критерии нарративной структуры саспенса, однако целесообразнее будет остановиться на самых ярких. Одним из самых показательных примеров нарративной развилки в этом рассказе является эпизод с револьвером (глава первая, VI. «Страшное воспоминание»). В сцене с покушением Кроткой на своего мужа саспенс достигает своей кульминации, когда муж кроткой (в какой-то степени и читатель) ощущает физическое напряжение²⁵: «Я слышал всё; хоть и настала мертвая тишина, но я слышал эту тишину. <...> и я вдруг, неудержимо, открыл глаза против воли» (Достоевский 1994, с. 359). В этой сцене проявляется четкая бинарная оппозиция — «смерть или жизнь». Интересно, что в этом случае оппозиции не имеют положительного исхода: в случае, если кроткая решится на убийство, ее муж умирает физически, а она духовно, юридически (ее посадят в тюрьму) или она застрелит себя в след за мужем. В противном случае положительного исхода — никто не умирает, но продолжатся психологические испытания.

Дисбаланс вероятностей в этом рассказе ярче всего проявляется во второй главе (раздел II. «Пелена вдруг упала»). В ней муж кроткой внезапно прозревает: кидается ей в ноги, клянется в любви и строит планы о поездке в Булонь, где они смогут начать все сначала. В этом эпизоде позитивный исход заключается искренней вере мужа в то, что все наладится, кроткая выздоровеет, а их семейные отношения наладятся. Такой исход представляется маловероятным, так как читатель понимает, что психика девушки окончательно сломлена: «<...> она зарыдала и затряслась; наступил страшный припадок истерики» (там же, с. 367–368). Таким образом, негативный исход кажется неизбежным, все мечты рассказчика о семейной идиллии невозможны. Трагический финал неизбежен — это закономерный результат длительного психологического противостояния героев. Далее структура рассказа опирается на другой важный элемент саспенса — череду конфликтов, которую запускает утрата достоинства рассказчика. Когда кроткая узнает правду о прошлом мужа, его статус добродетельного авторитета рушится в ее глазах: «<...> а ей только этого и надо было, этого нового моего унижения. Она злобно рассмеялась» (там же, с. 356). Этот эпизод запускает длительный психологический конфликт, который выражается демонстративным молчанием: «Да, это правда, мы совершенно молчали» (там же, 361). Совокупность всех выше приведенных примеров работает на то, чтобы не просто удержать внимание читателя, но и сохранить напряжение.

²⁵ Такой вывод можно сделать по цитатам, где такое напряжение описывается через указания на обостренные чувства и неконтролируемые реакции тела.

Особый интерес в рамках структурной организации саспенса представляет финал анализируемого рассказа. С одной стороны, он не характерен для классического саспенсного примера (открытый финал, неоднозначный или шокирующий) — у Достоевского финал известен с первой главы — жена умерла: «Она теперь в зале на столе, <...> а гроб будет завтра» (там же, с. 341). С другой стороны, финал для самого рассказчика остается открытым, что подтверждается риторическим вопросом: «Нет, серьезно, когда ее завтра унесут, что ж я буду?» (там же, с. 375). Эта фраза закольцовывает конец и начало текста, в котором муж кроткой ставит себе цель прояснить, почему его жена совершила самоубийство: «<...> хочу себе уяснить это. <...> и все не соберу в точку мыслей» (там же, 341). Таким образом, Достоевский смещает фокус читательского напряжения. Саспенс строится не вокруг факта самоубийства кроткой, а на том, сможет ли рассказчик в ходе своей исповеди осознать свою вину в смерти героини. Открытый финал этого рассказа только подчеркивает, что герой, после своего исповедального рассказа так и не осознал свою вину.

Проявление механизмов саспенса в сюжетной структуре можно проследить в другом, отличном от раннее анализируемых произведений Достоевского — в святочном рассказе «*Мальчик у Христа на елке*». Нарративная развилка в этом произведении так же характеризуется четкой бинарной оппозицией спасения против гибели: найдет ли мальчик тепло и выживет, или замерзнет и умрет на улице. Достоевский подчеркивает и ту, и другую возможность: мальчик страшно голоден, на улице лютый мороз; однако, мальчик видит, что вошедших в богатые гостеприимные дома встречают теплом и кормят. В этот момент появляется надежда на спасение, которая тут же угасает, встретившись с человеческой жестокостью: «<...> на него закричали и замахали! <...> большой злой мальчик <...> треснул его по голове <...>» (Достоевский 1994, с. 17). В этот момент четко очерчивается дисбаланс вероятностей: шанс на спасение сводится к нулю как из-за равнодушия людей, так и из-за природных факторов. Кроме того, дисбаланс в этом случае многократно усиливается за счет намеренной (или нет) *игры* Достоевского с читательскими ожиданиями. Поскольку рассказ строится «более-менее в соответствии с европейским каноном жанра святочного или рождественского рассказа» (Бержайте 2025, с. 9), «горизонт ожидания» читателя включает в себя традиционно положительный исход²⁶ — спасение (или преображение) героя чудесным образом. Такой когнитивный диссонанс усиливает у читателя ощущение напряженного ожидания положительного исхода и в момент чтения этого произведения Достоевского.

Эпизод интереса и конфликт этого произведения, как и дисбаланс вероятностей, строится на противостоянии маленького мальчика двум безжалостным силам: природным

²⁶ Подробно о жанровых особенностях пишет Н. Старыгина в статье «Святочный рассказ как жанр» (1992).

условиям и равнодушному петербургскому обществу. Такая неравная борьба так же формирует читательское напряжение. В финале анализируемого рассказа проявляется характерная для атмосферы саспенса двойственность. С одной стороны, фактический исход трагичен и более чем очевиден: «<...>наутро, дворники нашли маленький трупик забежавшего и замерзшего за дровами мальчика <...>» (Достоевский 1994, с. 19); с другой стороны, Достоевский переносит фокус читательского внимания на то, что страдающий мальчик наконец обрел умиротворение на Христовой елке: «Ах, как хорошо тут, мама! <...> упрашивают их [матерей — *А. Л.*] не плакать, потому что им здесь так хорошо...» (там же, с. 18–19).

2. 2. Манипуляция временем

В книге «Кинематограф по Хичкоку» (1966) А. Хичкок, беседуя с Ф. Трюффо, рассуждал о том, что «природа саспенса требует постоянной игры со временем — сжатия его или, напротив, растягивания» (Трюффо 1996, с. 35), называя такую манипуляцию временем главным режиссерским навыком. При этом режиссер выражал скепсис в отношении романистов, приравнивая кинематографический саспенс к рассказам или пьесам. Хичкок полагал, что большая литературная форма, в отличие от кино, не способна непрерывно удерживать внимание аудитории и стремительно развивать сюжет²⁷.

Однако последующий анализ темпоральной динамики в произведениях Достоевского позволит оспорить тезис о том, что механизмы саспенса не работают в романах. Дальнейший анализ продемонстрирует, что Достоевский может выступать своеобразным «режиссером» читательского восприятия. Применяя механизмы ретардации и «стазиса» в кульминационных сценах своих произведений, писатель намеренно деформирует повествовательное время, ускоряя или замедляя его. Навык трансформировать секунды реального действия в длительное ожидание доказывает, что, вопреки скепсису Хичкока, автор крупной прозаической формы способен создать тот саспенс, о котором рассуждает режиссер. Однако для этого писатель пользуется приемами, которые характерны для литературы.

Важно отметить, что в этом пункте анализ темпоральной динамики будет сосредоточен на трех произведениях («Хозяйка», «Преступление и наказание» и «Бесы»), так как в них игра с нарративными скоростями проявляется ярче всего.

2. 2. 1. «Хозяйка»

В анализируемом произведении Достоевский создает напряженное повествование с помощью ретардации, намеренно замедляя повествование перед развязкой конфликта. В повести «Хозяйка» сюжетное время растягивается благодаря остановке на конкретных деталях. Например, во время второй встречи Ордынова с Катериной и Муриным в церкви фокус внимания смещается с героев на колебание пламени лампы и лучи света, скользящие по их лицам (Достоевский 1988, с. 345).

Еще более очевидному замедлению служат сцены бреда Ордынова, функционирующие как темпоральные провалы перед открытым столкновением главного героя с Муриным. Погружение Ордынова в «неясное сознание» затягивается на целых три страницы (с. 353–356).

²⁷ В теоретической части приводилось исследование Кэрролла, который использовал примеры из романов Кинга, доказывая, что приемы саспенса работают и в больших литературных формах.

Очнувшись от забытья, Ордынов пытается решительно действовать и врывается в хозяйскую спальню, все еще думая, «<...> что все это еще сон» (там же, с. 357).

Именно здесь возникает кульминационный эффект столкновения нарративных скоростей: сам Ордынов впадает в полный стазис — он замирает в полном бездействии; в то время как действия, происходящие вокруг него, многократно ускоряются. Катастрофа стремительно разворачивается перед парализованным взглядом протагониста: «Он видел, как вся вспорхнула и вздрогнула Катерина <...>. Он видел, как старик, не спуская с него своих глаз, блуждающей рукой наскоро ищет ружье <...>; видел потом, как сверкнуло дуло <...>. Раздался выстрел <...>» (там же, с. 357).

Еще одним ярким примером использования ретардации служит эпизод исповеди Катерины. В этой сцене Достоевский применяет стратегию отложенного разрешения, максимально растягивая ожидаемую развязку — раскрытие истинной природы власти Мурина над героиней (там же, с. 368–383). Замедление в этом фрагменте достигается несколькими способами. Во-первых, Достоевский искусственно замедляет фабульное время за счет самой формы подачи информации. Вместо прямого и логического прояснения событий своей прошлой жизни Катерина рассказывает свою историю фольклорным языком, как будто используя формулировки из, по выражению Мочульского, «шепотливых сказок» Мурина. Все, начиная с Белинского, считали этот момент самым слабым местом произведения. Так: «Он [Белинский — А. Л.] сообщал Анненкову: "Достоевский написал повесть "Хозяйка", ерунда страшная. <...> Повесть Достоевского была не понята и отвергнута современниками» (Мочульский 1947). Однако, подобный сказовый стиль и переключение стилистических регистров, которые вынуждают читателя пробираться сквозь насыщенный символами текст, может создавать эффект намеренного откладывания момента рационального понимания происходящего для того, чтобы читатель дольше находился в тревожном ожидании развязки.

Во-вторых, сюжетное напряжение удерживается через непрерывные аффективные паузы: рассказ героини раз за разом прерывается ее собственными физиологическими реакциями — рыданиями, внезапными приступами паники, переходом на шепот и обмороками («<...> глубокое волнение прервало было рассказ Катерины <...> Она вздрогнула <...> Словно в беспамятстве <...> бросилась лицом на подушки [Достоевский 1988, с. 379]). Такие постоянные остановки и эмоциональные срывы напоминают кинематографические приемы фокусировки кадра на лице жертвы. Разгадка кажется близкой, но Ордынов не в состоянии понять Катерину, а она до конца облечь свою мысль в слова. Читатель до последнего момента не понимает, реальна ли история, которую рассказывает героиня, или нет, что продлевает состояние читательской неопределенности. Таким образом, Достоевский использует исповедь

не для разрешения конфликта, а для его максимального растягивания, заменяя логическую развязку нарастанием неоправданной тревоги и доводя эффект саспенса до предела.

2. 2. 2. «Преступление и наказание»

Для создания атмосферы саспенса в романе «Преступление и наказание» Достоевский так же растягивает время или ускоряет его, используя прием ретардации и игру с нарративными скоростями.

Прием ретардации активно используется писателем, когда он описывает моменты сильного эмоционального напряжения Раскольникова. Самыми яркими примерами замедления повествования являются развернутые внутренние монологи героя. Например, в эпизоде, описывающем Родиона Раскольникова, в первый раз направляющегося к дому процентщицы (ч. 1, гл. 1), подробно указывается на его размышления о том, способен ли он на задуманное дело или нет. Физическое действие как будто останавливается, уступая место мучительным размышлениям героя. Раскольников погружается в самоанализ, пытаясь понять, способен ли он на задуманное: «На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! <...> Оттого и ничего не делаю, что болтаю. <...> Разве я способен на это? Разве это серьезно?» (Достоевский 1989, с. 6). Это один из примеров бесконечной мысленной рефлексии, которая искусственно растягивает время пути к месту преступления, заставляя читателя полностью погрузиться в вязкие сомнения и страхи героя. Кроме того, очевидному замедлению повествования в этой главе служит фрагмент с описанием костюма Раскольникова и его размышления о «слишком приметной шляпе». Достаточно резкая смена мыслей также может служить и своеобразным крючком, удерживающим внимание читателя.

Ретардация усиливается и за счет фиксации воспаленного сознания героя на микродеталях. Например, стоя перед дверью жертвы, Раскольников на несколько секунд выпадает из реальности, концентрируясь на звуке звонка, который «брякнул слабо, как будто был сделан из *жести*, а не из меди [выделено мной — А.Л.]» (там же, с. 8).

Подобное замедление художественного времени происходит и непосредственно в момент убийства процентщицы. Вместо стремительного развития событий Достоевский прибегает к приему ретардации, будто создавая эффект, который можно соотнести кинематографическим приемом замедленной съемки (*slow motion*). Течение сюжетного времени приостанавливается за счет того, что фокус восприятия Раскольникова смещается на микродетали: «крысиную косичку» и «осколок роговой гребенки» на затылке жертвы (там же, с. 76). Писатель максимально растягивает описания, детально фиксируя движения жертвы и физиологические подробности убийства. Например, оседающая на пол старуха «успела еще поднять обе руки к голове», всё ещё сжимая заклад, а «кровь хлынула как из опрокинутого стакана. <...> Глаза были вытаращены, как будто хотели выпрыгнуть, а лоб и все лицо были сморщены и искажены судорогой» (там же). При помощи такой детализации описание

мгновенного физического действия значительно расширяется в, что приводит если не к полной остановке повествования, то к замедлению темпа повествования.

Ретардация переходит в полный стазис непосредственно после совершения преступления, таким образом Достоевский словно доводит саспенс до предела. Ярчайшим примером остановки времени служит сцена, в которой Раскольников, запершись в квартире убитой им процентщицы, слышит, как по ту сторону двери Кох и Пестряков дергают за ручку. Физическое время в этот момент будто замирает и наступает полная тишина. Достоевский растягивает секунды ожидания при помощи фиксации внимания читателя на звуках и ощущениях героя:

Звуки <...> были такие особенные <...> Послышалась тяжелая отдышка <...> он точно окостянел. <...> Гость схватился за колокольчик и крепко позвонил. <...> ему вдруг как будто почудилось, что в комнате пошевелились. Несколько секунд он даже серьезно прислушивался. Незнакомец звякнул еще раз, <...> и вдруг, в нетерпении, изо всей силы стал дергать ручку у дверей.

(там же, с.81)

Контраст между активными по ту сторону двери Кохом и Перстяковым (они все время что-то активно обсуждают), с одной стороны, и замершим, неподвижным Раскольниковым, с другой ощущается читателем как никогда отчетливо. Там, где жизнь людей продолжается, сюжетное время развивается своим чередом. И только разрубивший топором связь с людьми Раскольников перестает действовать, он не может даже дышать. Такая разница нарративных скоростей одновременно также может создавать эффект бесконечно тянущегося времени, потому что читатель находится по ту сторону, что и Раскольников. Читатель замирает вместе с героем, т. е. также оказывается в ситуации полного стазиса. Читатель тоже как будто физически ощущает каждую секунду промедления, которая может стоять герою свободы и жизни.

Мочульский, много писавший о категории времени в творчестве Достоевского, отметил, что у писателя манипуляции временем зависят «<...> от духовного напряжения героев <...>», что изображенное время в романах Достоевского становится функцией сознания его героев. «Раскольников мыслитель-теоретик живет вне времени; Раскольников-деятель входит во время» (Мочульский 1947). Сопоставляя высказывания Мочульского с отдельными положениями теории саспенса, можно сделать вывод, что смена повествовательных скоростей, как и стазис, в романе Достоевского мотивируется идеологической и духовной наполненностью персонажей, а читатель получает возможность соизмерить миропонимание героя с собственными ощущениями, тем самым замедляя процесс чтения книги.

2.2.3. «Бесы»

Для анализа того, как в романе «Бесы» темпоральная динамика работает на создание атмосферы саспенса, целесообразно обратиться к эпизоду самоубийства Кириллова, о котором рассказывается во второй части главы «Многотрудная ночь». В ней саспенсное напряжение проявляется наиболее ярко.

Начать разговор об этом эпизоде нужно с выявления элементов ретардации и отложенного разрешения. Как известно по сюжету романа, самоубийство Кириллова предопределено заранее — обосновано его философией («Всякий, кто хочет главной свободы, тот должен сметь убить себя» (Достоевский 1990, с. 112) и «Я хочу заявить своеволие. <...> Я обязан себя застрелить <...>» [там же, с. 575]). Однако Достоевский, как и в других произведениях, и в этом эпизоде искусственно оттягивает развязку, усиливая напряженное ожидание осуществления самоубийства. Вместо того, чтобы быстро совершить задуманное, Кириллов и Верховенский-младший, который реально выиграет от поступка несчастного инженера, как будто играют друг с другом: растягивают действие, отвлекаясь на словесные ссоры, размышления или посторонние детали.

Например, сцена с поеданием Верховенским курицы («Да я что-то примечаю там на окне <...> Ого, вареная с рисом курица!... <...> Он [Верховенский — А. Л.] <...> с чрезвычайной жадностью накинулся на кушанье» [там же, с. 569]), содной стороны, может казаться бессмысленной. Не случайно достоевисты не так часто обращают внимание на этот эпизод. Но, с другой стороны, она может служить символическим дополнением к пониманию образа Верховенского-младшего. К примеру, Л. Пузырева в своей докторской диссертации «Значение и функции частного» (2015), упоминая постоянную тягу Петра Верховенского к еде, пишет, что такое поведение «<...> демонстрирует снижение высоких революционных идей до эгоистического стремления к потреблению <...>» (Пузырева 2015, с. 80). Кроме того, по мнению исследовательницы, мясо «<...> в “Бесах” сопутствует насилию или убийству» (там же). Здесь можно дополнить мысль исследовательницы указанием на то, что поведение Верховенского в этой сцене также может быть проявлением психологического доминирования над жертвой — своеобразным жестом хищника. Но для настоящего магистерского исследования эта сцена с курицей особенно примечательна тем, что в ней обнаруживается и третья функция: она работает на создание тревожного ожидания, оттягивает развязку и удерживает внимание читателя перед катастрофой. Как, например, перед цунами в океане всегда случается отлив, происходит затишье перед бурей, так и в этой сцене поедание курицы служит своего рода «отливом», ретардацией перед самоубийством персонажа.

Держат читателя в напряжении и изображение писателем внезапных сцен проявления агрессии Кириллова и Верховенского: «Он [Кириллова — *А. Л.*] вскочил и поднял перед собою револьвер. <...> Петр Степанович <...> навел свое оружие на Кириллова» (Достоевский 1990, с. 570). Кроме того, Кириллов, то меняет свое решение о написании признательной записки («Я не напишу, что убил Шатова и... <...> Не будет бумаги!» [там же, с. 571]), то вступает в философский спор о своей вере в Христа («Знаете что, по-моему, вы веруете <...> В кого? В Него? Слушай 20 большую идею: был на земле один день, и в середине земли стояли три креста<...>» [там же, 575–576]). После чего начинаются споры уже о формулировках в предсмертной записке («Кому объявляю? Хочу знать, кому? <...> Не хочу, чтобы раскаиваться; <...> Стой! я хочу сверху рожу с высунутым языком» [там же, с. 577]). Более того, нарративное замедление происходит и в момент переключения внимания на мысли рассказчика: «‘Не застрелится’,— мелькнуло опять у Петра Степановича. <...> ‘Своим умом дошел’,— злобно проворчал Петр Степанович» (там же, 575). К тому же, такие авторские *перемещения* с одного голоса на другой, переход с одного внутреннего диалога на другой, могли бы соотноситься с техническим аспектом конструирования кинематографического саспенса, когда камера крупным планом снимает, например, глаза персонажа, потом переключается на взгляд другого или останавливается на какой-то другой детали. Таким образом, в литературном тексте Достоевский, словно режиссер, сам *визуализирует* свой текст..

Таким образом, читатель заранее знает, что должно произойти самоубийство, но ожидание выстрела растягивается из-за постоянных словесных и бытовых перипетий или будто неожиданного фиксирования случайного.

В изображении сцены с курицей у Достоевского присутствует ярко выраженное чередование нарративных скоростей. Смена скоростей становится очевидной, когда Кириллов с револьвером уходит в темную комнату, а Верховенский остается его ждать, как и в «Преступлении и наказании», где за дверью или за стеной время развивается совсем в другом темпе. В этой сцене «Бесов» Достоевский максимально растягивает время, опять концентрируясь на микродеталях. Интересно, что на этот раз писатель акцентирует внимание на фиксации времени самим Петром Веховенским, что создает острый контраст между реальным сюжетным временем и вязким субъективным, заставляет вслушиваться в пугающую «мертвую тишину», и также скрупулезно фиксирует мысли героя: «Он <...> каждый миг с мучительным беспокойством прислушивался <...> Тревожно взглянул на часы <...> минут десять как тот ушел...» (там же, с. 579).

После этого напряженного ожидания следует резкое ускорение темпа — активное действие: «<...> мелькнуло лицо Кириллова, стоявшего в глубине комнаты у окна, и зверская ярость, с которой тот вдруг к нему кинулся» (там же, с. 579–580). Отвлекаясь на детали,

читатель не замечает, как в комнату входит Кириллов — словно самое важное, автор скрывает под второстепенными деталями.

Однако такая ускоренная повествовательная динамика в этой сцене не получает развития и вновь сменяется замедлением. В эпизоде, когда Верховенский решается открыть дверь в соседнюю комнату, автор переводит фокус на звуковой контраст и напряженные мысли героя: «<...> ручка щелкнула, произошел стук и скрип. ‘Прямо выстрелит’ — мелькнуло у Петра Степановича. [очевидно, такое сравнение указывает на особо обостренное тревожное восприятие Верховенского — *А. Л.*] <...> но ни выстрела, ни крика...» (там же, с. 580). Читатель уже ожидает выстрела, который так и не последовал.

Сразу после этого эпизода у двери повествование переходит в состояние абсолютного «стазиса». Войдя в комнату, Верховенский обнаруживает Кириллова, забившегося в угол за шкафом. Сюжетное действие фактически останавливается: фигура Кириллова описана в полном оцепенении, он стоит неестественно вытянувшись, без движения и дыхания. Останавливается время — останавливается дыхание и, кажется, не только у героя. Эта статичная, немая сцена резко обрывается новым нарративным ускорением — Кириллов внезапно выходит из ступора и нападает на Верховенского, прокусывая ему палец.

Таким образом, автор выстраивает сложную амплитуду повествовательного ритма, чередуя нарративные скорости (замедленное ожидание — краткая вспышка активности — звуковой акцент у двери — полная статика за шкафом — физическое нападение). Подобный зигзагообразный переход от одной скорости к другой постепенно усиливает читательское напряжение, тревожность перед финальным выстрелом. Ожидаемое (самоубийство Кириллова) осуществилось, но не так, как планировал Верховенский и, главное, не так, как это представлял себе читатель.

Пиком этой темпоральной манипуляции становится сама развязка сцены — самоубийство Кириллова, оставленное «за кадром»: «[Верховенский — *А. Л.*] бросился бежать из дому, отыскивая в темноте дорогу. Вослед ему из комнаты летели страшные крики <...> Но он всё бежал и уже выбежал было в сени, как вдруг послышался громкий выстрел» (там же, с. 582). Получается, что Достоевский посвящает десятки страниц *искусственному* растягиванию времени и фиксации каждой случайной детали в ожидании смерти, но само нажатие на курок скрывает от читателя. Выстрел происходит вне *поля зрения* как Верховенского, так и читателя. Подобная асимметрия (бесконечно долгое ожидание и мгновенный, невидимый финал) подчеркивает архитектуру саспенса у Достоевского: трагедия и ужас заключаются не в самом факте смерти, а в психологической пытке временем.

2.3. Управление информацией

Перед тем, как перейти непосредственно к анализу текстов с точки зрения управления информацией, стоит обозначить, что в этой главе будет изменена система представления информации, так как в анализируемых текстах происходит повторение механизмов управления информацией.

2.3.1. Вектор внимания

В анализируемых произведениях Достоевского нет классической детективной интриги, например, разгадки убийства, которое произошло перед описываемыми событиями. Во всех анализируемых мной произведениях, писатель останавливается не на разгадке тайны прошлого, а на том, что случится в будущем. Во всех выбранных для данной работы произведениях Достоевского повествование ориентировано на вопрос «что случится?».

Например, в «Хозяйке», несмотря на то, что прошлое героев покрыто мрачной тайной их отношений, повествование сосредоточено на будущем — на том, получится ли у Ордынова спасти себя и Катерину. На протяжении всей повести герой отчаянно выражает это намерение: «Скажи, что ты хочешь... я сделаю. Пойдем же со мной, пойдем, не убей меня, не мертви меня!..» (Достоевский 1988, с. 380). Как только Ордынов поселяется в их квартире, атмосфера мгновенно накаляется. Читатель вместе с героем постоянно ждет взрыва: убьет ли Мурин Ордынова в очередной стычке? Сойдет ли сам Ордынов с ума от горячки и болезненной страсти? Кому достанется Катерина?

В романе «Преступление и наказание» убийство процентщицы — это не тайна, которую нужно разгадать, а, наоборот, старт, который задает дальнейшее сюжетное действие. Не случайно само преступление помещено в начало романа. В нем автор задает своему читателю вопрос: выдержит ли Раскольников груз содеянного, а если не выдержит, то в какой момент он признается в убийстве? Само ожидание развязки становится невыносимым как для читателя, так и для самого героя, что выражается в навязчивой мысли Родиона Раскольникова: «<...> думал он в мучительном недоумении. — Господи, поскорей бы уж!»²⁸ (Достоевский 1989, с. 90). Поэтому каждая встреча с Порфирием Петровичем — это не реконструкция преступления, а битва за то, какой шаг герой совершит в следующую секунду. Мочульский также указывает на то, что каждая встреча Раскольникова со следователем — это возможность «помериться

²⁸ В романе эта реплика звучит в сцене, когда Раскольникова вызывают в полицию. Однако она приобретает универсальный смысл для всего произведения, ставя перед читателем и другими героями главный вопрос: состоится ли в итоге покаяние за убийство?

силами» (Мочульский 1947). Порфирий Петрович намеренно отказывается от немедленного ареста преступника, превращая будущее в орудие пытки как для героя, так и для читателя. Примером служит сцена допроса из пятой главы четвертой части. Следователь использует психологическое давление на преступника, при этом открыто не угрожая последнему:

«<...> он [преступник — А. Л.] у меня психологически не убежит, хе-хе! <...> Видали бабочку перед свечкой? Ну, так вот он всё будет, всё будет около меня, как около свечки, кружиться; <...> сам себя кругом запутает, как в сетях, затревожит себя насмерть!.. <...> всё суживая да суживая радиус, — и — хлоп! <...> я его и проглочу-с <...>»

(там же, с. 321)

Можно предположить, что в указанной цитате Порфирий Петрович действует по законам хищника — ему важно не только поймать и уничтожить, но и наиграться с жертвой.

В «Бесах» Достоевский с самого начала смещает фокус с типичного для детектива вопроса «что случилось?» на саспенс ожидания — «что случится?». Читатель быстро понимает, что в провинциальном городе зреет нечто страшное. Главным двигателем сюжета становится не разгадка тайн прошлого, хотя они не перестают интриговать, как, например, скрытый брак Ставрогина, а ожидание неминуемого социального и личного взрыва.

Интересным примером ориентации на будущее в романе служит линия Ивана Шатова. Напряжение в связи с историей данного героя опять строится на тягостном ожидании: читатель, в отличие от приговоренного героя, знает, что его убьют. Но как именно это произойдет, читателю до конца неизвестно. В главе «Последнее решение» (часть третья, глава четвертая) Петр Верховенский совершает заговор и убеждает свою «пятерку» в необходимости крови: «Чтобы спасти себя от обвинения в прежнем участии, он донесет на всех. До сих пор он всё еще колебался, и я щадил его» (Достоевский 1990, с. 511). Достоевский описывает лишь намерение Верховенского, не вдаваясь в подробности убийства раньше времени.

Саспенсное напряжение в истории Шатова возникает так же за счет контраста, когда к герою внезапно возвращается жена Мари и рождает ребенка. В то время, как читатель уже знает о готовящемся убийстве, сам Шатов празднует духовное возрождение, он абсолютно счастлив и строит планы на будущее. В главе «Странственица» (часть третья, глава пятая) его эйфории от появления новой жизни передается следующими словами: «Было двое, и вдруг третий человек, новый дух, цельный, законченный, как не бывает от рук человеческих; новая мысль и новая любовь, даже страшно... И нет ничего выше на свете!» (там же, с. 552).

Столкновение безусловного счастья персонажа, устремленного в жизнь, и ясного знания читателя о том, что жить Шатову осталось считанные часы, — доводит читательское ожидание катастрофы до предела, тем самым реализуя один из механизмов саспенса.

Рассказ «Кроткая» в контексте разговора о направленности вектора внимания представляет достаточно интересный случай. Повесть начинается с констатации факта самоубийства героини, после чего следуют воспоминания ее мужа, которые должны пролить свет на эту смерть, как бы отвечая на вопрос «что произошло?», точно так, как бывает в детективных историях.

Вот как структуру этого «фантастического рассказа» описывает Мочульский: «Рассказ построен *ретроспективно*. Катастрофа, самоубийство Кроткой, поставлена в начале; медленно, нить за нитью распутывается клубок причин, вызвавших ее смерть. Психологический анализ, беспрецедентный по остроте, вскрывает трагедию самоубийцы» (Мочульский 1947, с. 249). Однако, в ходе исповедального самоанализа рассказчика проясняются (в первую очередь, для читателя) детали, которые привели героиню «Кроткой» к самоубийству. Таким образом, по мере поступления информации, вопрос «что случится?» трансформируется в напряженное тревожное ожидание «когда и при каких обстоятельствах произошла смерть?»: после пытки молчанием, внезапного истерического припадка Кроткой или в тот момент, когда в ее руках появился револьвер.

Для создания эффекта саспенса в этом произведении Достоевский использует реверсивное изложение истории, которая вместе с исповедальной формой повествования смещает фокус читателя с напряженного ожидания неизвестной развязки на психологический саспенс: ожидание того, осознает ли рассказчик (муж героини) свою вину.

В рассказе «Мальчик у Христа на елке», как известно, нет абсолютно никакой детективной загадки. Прошлое мальчика описывается кратко и сухо: приехали из чужого города, мать заболела, есть нечего. Как только мальчик просыпается в холодном подвале и выходит на морозную улицу Петербурга, внимание читателя устремляется в будущее персонажа. В ходе повествования у читателя возникает тревожное ожидание, которое выражается вопросами: что будет с мальчиком, накормят ли его, пустят в тепло или он замерзнет насмерть? Таким образом, и в этом произведении позднего Достоевского, ожидание трагической развязки становится основным механизмом создания напряжения. Автор намеренно уходит от ретроспективного анализа причин бедственного положения героя, сосредотачивая читательское восприятие исключительно на развитии событий в строго ограниченном хронотопе праздничного вечера.

2.3.2. Асимметрия информации

Специфика саспенса в повести «Хозяйка» заключается в том, что ощущение угрозы, изображенной в ней, носит не столько физический, сколько психологический характер — читатель с первых страниц начинает осознавать, что в тексте речь прежде всего пойдет о внутренних переживаниях главного героя и по мере развития сюжета безнадежность ситуации Ордынова будет только возрастать. Власть Мурина над Катериной — это не просто физическое пленение, а глубокий, почти гипнотический контроль над ее душой, «слабым сердцем» и ее чувством вины. Ордынов же, ослепленный не только своей страстью, но и комплексом спасителя, наивно полагает, что может просто «увести» Катерину от ее хозяина. Читатель испытывает тревогу, понимая, что Ордынов идет навстречу собственному разрушению и борется с силой, природу которой он не понимает, но никто не может ему помочь или предупредить его. Этот тезис подтверждается в сцене, где Мурин излагает свою философию власти над Катериной. Он заявляет Ордынову: «Дай ему волюшку, слабому человеку, — сам ее свяжет, назад принесет» (Достоевский 1988, с. 401). Читатель осознает масштаб психологической ловушки: Мурин удерживает Катерину не силой, а ее собственным страхом и жадой подчинения. Мы видим, что Ордынов с его наивным призывом к бегству обречен на провал в столкновении с этой почти мистической психологической силой, но не в силах остановить этот разрушительный романтический порыв героя.

В романе «Преступление и наказание» Достоевский использует прием асимметрии информации таким образом, что читатель находится в позиции своеобразного *соучастника* (или очевидца) преступления. Он владеет всей информацией о том, *как* Раскольников готовится к убийству. Читатель посвящен во все размышления Раскольникова, приготовления к убийству, знает, что происходит в сцене у дворницкой, когда герой думает, где бы взять топор; читатель *присутствует* в момент самого убийства, ему известны все самые кровавые подробности; читатель присутствует и при сокрытии улик (владеет информацией о тайнике под камнем: «Схоронены концы! И кому, кому в голову может прийти искать под этим камне?» [там же, с. 105]). А другие персонажи романа не обладают такой информацией. Например, на неведение Разумихина может указывать момент, когда он приписывает состоянию Раскольникова медицинские или другие причины (в четвертой главе второй части Разумихин вызывает Раскольникова врача, так как он долгое время находился в беспамятстве). Осведомленность следователя Порфирия Петровича тоже не полно: он подозревает Родиона Раскольникова в убийстве, но доказать пока ничего не может. На подобную ситуацию указывает эпизод во время допроса, когда следователь отказывается допрашивать подозреваемого по форме:

«[Слова Раскольникова — А. Л.] <...> вы вчера изъявили желание, чтоб я пришел для каких-то допросов. <...> извольте или спрашивать меня, или отпустить, сейчас же... а если спрашивать, то не иначе как по форме-с! <...> [Слова Порфирия Петровича — А. Л.] Да что ж по форме! Форма, знаете, во многих случаях, вздор-с. <...> Дело следователя <...> свободное художество <...>»

(там же, с. 316–319).

Именно такой разрыв в знаниях ситуации как у разных героев, так и у читателей создает эффект, который позже будут называть открытым саспенсом (по А. Хичкоку). Подобно зрителю, который видит заложенную взрывчатку и в ужасе наблюдает за ничего не подозревающими героями, читатель Достоевского ясно «видит» вину Раскольникова. Каждое взаимодействие убийцы с не ведающим окружением превращается для читателя в мучительное ожидание «взрыва» — читатель будто физически ощущает опасность каждого неосторожного слова героя. Ситуация будто становится небезопасной и для читателя — он словно вынужден оказаться поневоле неким соучастником преступника.

В романе «Бесы» прием открытого саспенса проявляется также достаточно отчетливо. Например, сеть интриг Петра Верховенского и отстраненность Ставрогина раскрываются для читателя гораздо яснее, чем это дано осознать их жертвам. Возникает классический эффект открытого саспенса: о смертельной угрозе становится известно заранее, однако сохраняется ощущение бессильного наблюдения, при которой возможность предупредить обреченных персонажей полностью отсутствует. К примеру, когда Верховенский организывает свою пятерку для убийства Шатова, читатель знает все основные подробности, но ничем не может помочь заранее обреченному. В этот момент напряжение в тексте только усиливается.

Еще один не менее репрезентативный пример — это сцена разговора Ставрогина с Дашей Шатовой, в котором Николай Всеволодович рассказывает о предложении совершить убийство Лебядкиных и своем молчаливом согласии.

«Один бесенок предлагал мне вчера на мосту зарезать Лебядкина и Марью Тимофеевну, чтобы порешить с моим законным браком <...>. Задатку просил три целковых <...> Это просто был Федька Каторжный <...> Я отдал ему все мои деньги из портмоне, и он <...> уверен, что я ему выдал задаток!»²⁹

(Достоевский 1990, с. 277–278).

Таким образом, Даша, как и читатель, становится пассивным и бессильным наблюдателем замышляемого убийства. Мы знаем, что убийство может произойти, но когда — это неизвестно никому. И снова от этого напряжение в тексте только усиливается.

²⁹ Убийство всё же совершится, но не руками Ставрогина.

2.3.3. Фиксированная перспектива

В романе «Преступление и наказание» ограниченная фокализация выполняет функцию усиления напряжения. Формально повествование идет от третьего лица. Роман начинается словами: «В начале июля <...> под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки <...> Он благополучно избегнул встречи с своею хозяйкой на лестнице» (Достоевский 1989, с. 5). В романе также присутствуют редкие эпизоды, в которых передается точка зрения других персонажей, как, например шестой главе шестой части. Она полностью посвящается Свидригайлову и события в ней передаются с его точки зрения.

Однако большая часть романа освещает события, которые передаются с точки зрения Родиона Раскольникова. Автор, как уже отмечалось, словно помещает читателя внутрь сознания главного персонажа романа. Поэтому, если с ним случается приступ лихорадки, то текст в таких главах становится неясным, противоречивым и путаным. Например, на утро после убийства указывается, что взгляд Раскольникова скачет с предмета на предмет, его мысли обрываются, он не знает, где находится: «Он схватил складной большой ножик <...> Вдруг он вспомнил <...> Мигом бросился <...> Вдруг он весь вздрогнул от ужаса <...> (там же, с. 87). Момент самого убийства также описан только с перспективы убийцы, повествование не передает мыслей и ощущений жертвы. К подобному типу эпизодов с фиксированной перспективой можно отнести и допрос в конторе следователя — здесь читатель все видит тоже через восприятие Раскольникова, у Порфирия Петровича присутствуют длинные развернутые реплики, но читатель *не слышит* его мыслей, так как его занимают только мысли Раскольникова: «‘Да что он в самом деле, что ли, хочет внимание мое развлечь глупою своею болтовней’?» (там же, с. 318). Таким образом, главным инструментом психологического давления и напряжения в романе становится то, что Достоевский как будто запирает читателя внутри болезненного сознания Раскольникова, тем самым лишая читателя объективного взгляда со стороны. Такая жесткая фиксация единственной точки зрения словно передает читателю весь спектр лихорадочного восприятия Раскольникова, тем самым еще больше усиливая напряжение и тревожность восприятия текста.

В рассказе «Кроткая» точка зрения тоже четко закреплена за героем-рассказчиком. Всё, что читатель знает о главной героине, он знает со слов ее мужа. Вот что он вспоминает о ее внешности: «Была она такая тоненькая, белокуренькая, средневысокого роста <...> (Достоевский 1994, с. 342); о ее манере общения: «Со мной всегда мешковата, как будто конфузилась (я думаю, и со всеми чужими была такая же <...>)» (там же); о поведении кроткой: «Да, это кроткое лицо становилось всё дерзче и дерзче» (там же, с. 352); муж обращает внимание даже на ее эмоции: «Испуг и удивление сменились в ней вдруг какою-то

озабоченною мыслью, чрезвычайным вопросом, и она странно смотрела на меня, дико <...>» (там же, с. 367).

Подобная ограниченная фокализация, проявляющаяся в том, что читатель видит только одну сторону истории, выполняет важнейшую функцию в механизме саспенса — она словно превращает внутренний мир Кроткой в принципиально недоступный для читателя «черный ящик». Читатель, как и в романе «Преступление и наказание», оказывается заперт в сознании рассказчика, и не может переключиться на восприятие жертвы, чтобы понять истинную степень ее отчаяния. Разрушительность этой односторонней, субъективной слепоты героя повести достигает пика в финале, когда он слышит внезапное пение кроткой и бежит клясться ей в любви, строить планы на совместную поездку в Булонь. Находясь в плену собственных иллюзий, рассказчик воспринимает это изменение в свою пользу. Однако такая однобокая перспектива может обнажать и фатальность самой ситуации: читатель понимает, что муж неверно интерпретирует предсмертную агонию чужой психики. Читатель, будучи ограниченным рамками взгляда героя повести, одновременно понимает иллюзорность его видения ситуации и может только тревожно и бессильно наблюдать за тем, как героиня движется к смерти, о которой было заявлено в самом начале истории.

Похожий пример ограниченной фокализации встречается и в рассказе «Мальчик у Христа на елке». После авторского вступления точка зрения повествователя жестко сосредотачивается на восприятии окружающего мира мальчиком. Текст исключает доступ к точке зрения (или восприятию) других действующих лиц: читателю неизвестны мотивы людей за яркой витриной, или логика барыни, сунувшей мальчику копейку и выставившей его на мороз, а так же неизвестно мнение самого рассказчика. Фокус внимания не рассредотачивается, а строго ограничивается телесными ощущениями и эмоциями героя (физиологическое чувство холода, голод, боль, страх). Как и в «Кроткой», эта непрерывная фиксация на оптике персонажа лишает читателя альтернативного видения. Оказываясь запертым в границах детского сознания, реципиент лишен возможности увидеть ситуацию через восприятие других персонажей, что делает переживание угрозы максимально концентрированным и вызывает то же чувство абсолютного бессилия перед надвигающейся трагедией.

ВЫВОДЫ

На основе изученного теоретического материала по теме, заявленной в названии магистерской работы, и проведенного анализа выбранных произведений Ф. М. Достоевского, можно сделать следующие обобщения.

Изучение научных публикаций на тему исследования показало, что, несмотря на постоянное использование термина «саспенс» при обсуждении литературных произведений, достаточно сложно найти комплексные теоретические исследования о природе «саспенса» в литературе. Представители различных научных дисциплин — лингвистики, киноведения, психологии и литературоведения — трактуют природу саспенса со своих позиций, однако описывают одни и те же базовые механизмы.

В ходе исследования выяснилось, что в таких произведениях Достоевского, как «Хозяйка», «Преступление и наказание», «Бесы», «Кроткая» и «Мальчик у Христа на елке», которые отражают все этапы творческого развития Достоевского, в целом проявляются все три аспекта создания саспенсного напряжения: структурная организация (нарративный каркас), темпоральная динамика (манипуляция временем) и управление информацией. Это позволяет говорить о возможности соотнесения классических литературных текстов с принципами конструирования саспенса.

При анализе нарративного каркаса саспенса в текстах Достоевского было обнаружено постоянное присутствие сюжетных макро- и микроразвилков, базирующихся на бинарной оппозиции, например, «спасение против гибели». Достоевский использует дисбаланс вероятностей: негативный («злой») исход всегда кажется читателю более реалистичным, а шанс на позитивное разрешение конфликта сводится к минимуму из-за душевных метаний героев или безнадёжных обстоятельств. Интересная трансформация была замечена в финалах анализируемых произведений: писатель не отказывается от разрешения ситуации в пользу двойственного финала, даже если он кажется завершённым. Разрешение конфликта в некоторых произведениях может выноситься за пределы текста (как в эпилоге «Преступления и наказания»), финал заменяться торжеством небытия (самоубийство Ставрогина в «Бесах») или же оставляется открытым (как в финале «Кроткой»).

Манипуляция временем в романах и повестях Достоевского разворачивается таким образом, что оно разворачивается в сторону намеренной его деформации. Вместо стремительного развития событий автор применяет механизмы ретардации и отложенного разрешения, погружая героев в состояние полного «стазиса» (оцепенения) перед неминуемой угрозой. Фокусируясь на микродеталях, воспаленных размышлениях героев, случайностях, звуках (как в сцене с Раскольниковым за дверью квартиры процентщицы или с оцепенелым

Кирилловым за шкафом), писатель трансформирует секунды реального действия в минуты психологической пытки напряженным ожиданием как для героев, так и для читателей.

При анализе управления информацией выяснилось, что в прозе Достоевского действительно отсутствует классическая детективная интрига. Вектор внимания всегда смещен с ретроспективного вопроса «что случилось?» на тревожное ожидание будущего — «что случится?». Напряжение во всех анализируемых текстах Достоевского многократно усиливается за счет асимметрии информации («открытого саспенса»). Читатель наделяется избытком знаний об угрозе, превращаясь в бессильного наблюдателя или соучастника, который видит, как герои (например Ордынцев в «Хозяйке» или Шатов в «Бесах») движутся навстречу собственной гибели, но лишен возможности их предупредить и изменить ситуацию к лучшему.

После проведенного анализа выбранных произведений важно отметить, что в поздних, более крупных текстах Достоевский не просто учащает использование механизмов саспенса. Можно сказать, что автор вырабатывает собственную сложную систему из сюжетных макро и микро развилки, что позволяет большой художественной прозе непрерывно удерживать внимание читателя. Несмотря на то, что писатель задействует все приемы конструирования саспенса, можно отметить преобладание отдельных его элементов, но не их существенную трансформацию. В первую очередь Достоевский отдает предпочтение ретардации, которая многократно усиливает напряженное ожидание финала. Другой излюбленный прием писателя — это полная остановка времени перед наиболее напряженным моментом.

Кроме того, автор применяет прием фиксированной перспективы (ограниченной фокализации), «запирая» читателя в воспаленном сознании героя-протагониста или эгоцентричного рассказчика. Подобная фиксация восприятия лишает читателя возможности объективного видения событий, доводя чувство сопереживания и тревожного ожидания катастрофы до максимума.

В качестве частного, но не менее важного вывода важно упомянуть, что «Хозяйка», вопреки распространенному мнению следователей и критиков разных эпох, все же может считаться значимым произведением. Так как именно в этом произведении писатель намечает отчетливые контуры механизмов саспенса, которые в дальнейшем будет использовать во многих других своих произведениях.

Увлечение тем, что в последствии будет названо саспенсом, становится отличительным признаком его творчества. Интересно, что точно такое же явление можно наблюдать и в кинематографе, давшем старт в изучении данного явления. Так, например, приемы саспенса, разработанные Хичкоком, позже стали кинематографическими клише, которые используются в разных фильмах ужасов.

Не менее важным для настоящей магистерской работы является то, что, несмотря на выражаемый в кинематографе (в частности, А. Хичкоком) скепсис касательно способности крупной литературной формы непрерывно удерживать саспенсное напряжение, подробный анализ произведений Достоевского доказал, что базовые принципы саспенса — это не исключительно изобретение кино. Кроме того, автор классической прозы способен выступать своеобразным «режиссером» читательского восприятия, используя характерные для литературы средства.

Дополняя приведенные выводы, уместно подчеркнуть, что приемы конструирования напряжения органично соотносятся с психологизмом Достоевского, о котором ранее писало множество исследователей.

Размышляя о перспективах в изучении этой темы, думается, что проявление элементов саспенса можно найти и в других романах писателя, не вошедших в данное исследование. Кроме того, целью дальнейшего исследования может быть анализ того, как в произведениях Достоевского проявляются визуальные и аудиальные принципы конструирования саспенса и нагнетания тревоги, дополняющие уже известные высказывания о многосложности поэтического мастерства писателя.

ЛИТЕРАТУРА

Художественные тексты

ГОГОЛЬ, Н. 1937. Вий. In Н. МЕЩЕРЯКОВ (гл. ред.). *Полное собрание сочинений в 14 т. Т.2.* Москва-Ленинград: АН СССР. С. 178–218.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. 1988. Хозяйка. In Г. ФРИДЛЕНДЕР (гл. ред.). *Ф. Достоевский, Собрание сочинений в 15 т. Т.1.* Ленинград: Наука. С. 337–406.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. 1989. Бесы. In Г. ФРИДЛЕНДЕР (гл. ред.). *Ф. Достоевский, Собрание сочинений в 15 т. Т.7.* Ленинград: Наука.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. 1990. Преступление и наказание. In Г. ФРИДЛЕНДЕР (гл. ред.). *Ф. Достоевский, Собрание сочинений в 15 т. Т.5.* Ленинград: Наука.

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. 1994. Дневник писателя. Мальчик у Христа на елке. Кроткая. In Г. ФРИДЛЕНДЕР (гл. ред.). *Ф. Достоевский, Собрание сочинений в 15 т. Т.13.* Ленинград: Наука. С. 15—19; С. 340–375.

КАВЕР, Р. 2015. *Ванна*. Режим доступа: <https://readli.net/vanna-2/> [см. 10 05 2026]

КИНГ, С. 2022. *Мизери*. Пер. с англ. А. ГЕОРГИЕВА. Москва: АСТ.

КРИСТИ, А. 2022. *Убийство Роджера Экройда*. Режим доступа: <https://readli.net/the-murder-of-roger-ackroyd-ubiystvo-rodzhera-ekroyda/> [см. 10 05 2026]

РАДКЛИФ, А. 1993. *Удольфские тайны*. Т.2. Режим доступа: http://az.lib.ru/r/radklif_a/text_0030.shtml [см. 10 05 2026]

СОФОКЛ. 1936. *Царь Эдип*. Пер. с англ. В. НИЛИНДЕР, С. ШЕРВИНСКИЙ. Трагедии. Москва-Ленинград: Academia. С. 3–61.

ТУРГЕНЕВ, И. 1981. Отцы и дети. Дым. In М. АЛЕКСЕЕВ (гл. ред.). *Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения в 12 т. Т.7.* Москва: Наука. С. 5–190.

ШЕЛЛИ, М. 1995. *Франкеништейн или Современный Прометей*. Пер. с англ. З. АЛЕКСАНДРОВА. Москва: ТЕРРА.

НИТЧСОК, А. 1941. *Suspicion* [Film]. California: RKO Radio Pictures.

НИТЧСОК, А. 1946. *Notorius* [Film]. California: RKO Radio Pictures.

НИТЧСОК, А. 1954. *Rear Window* [Film]. California: Paramount Pictures.

НИТЧСОК, А. 1960. *Psycho* [Film]. California: Paramount Pictures.

НИТЧСОК, А. 1963. *The Birds* [Film]. California: Universal Pictures.

Научная и критическая литература

АРОНСОН, О. 2007. *Коммуникативный образ. (Кино. Литература. Философия)*. Москва: Новое литературное обозрение.

БЕРДЯЕВ, Н. 1914. *Ставрогин*. *Викитека*. Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BD_\(%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%8F%D0%B5%D0%B2\)](https://ru.wikisource.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D0%BD_(%D0%91%D0%B5%D1%80%D0%B4%D1%8F%D0%B5%D0%B2)) [см. 10 05 2026]

- БЕРЖАЙТЕ, Д. 2025. От несказачного к сказочному и обратно («Мальчик у Христа на елке» Ф. М. Достоевского). *Literatūra*. 67(2). С. 8–19.
- ГОЛУБЕВА, К. 2022. Феномен интермедиальности в романе М. Елизарова «Земля». Уральский филологический вестник. Драфт: молодая наука №1. С. 185–194.
- ЕВСТАФИАДИ, О., СИДОРУК, С. 2023. Лексико-стилистические средства создания саспенса в новеллах Эдгара Аллана По. *Балтийский гуманитарный журнал*, т.2, №1(42), с. 85–87.
- ЗАДЕРІЙ, І. Ю. 2015. Ефект саспенсу й вирішення його драматичних репрезентацій. *Одеський лінгвістичний вісник*, т. 2, № 6, с. 18–21.
- ЛЕЩЕНКО, А. 2014. Понятие саспенса в контексте современных научных исследований. *Science and Education a New Dimension. Philology*, т. II (6), р. 55–57.
- МИТТА, А. 1999. *Кино между адом и раем*. Москва: Подкова.
- МОЧУЛЬСКИЙ, К. 1947. Достоевский. Жизнь и творчество. *Lib.ru: «Классика»*. Режим доступа: http://az.lib.ru/m/mochulxskij_k_w/text_1947_dostoevskiy.shtml [см. 10 05 2026]
- ПУЗЫРЕВА, Л. 2015. *Значение и функции частного в романах Ф. М. Достоевского*. Докторская диссертация. Смоленск: Смоленский государственный университет.
- ТРЮФФО, Ф. 1996. *Хичкок/Трюффо*. Пер. с англ. Н. ЦЫРКУН. Москва: Библиотека «Киноведческих записок».
- CARROLL, N. 1990. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge, Chapman and Hall, Inc.
- DOUGLAS, H. 2001. *Online Etymology Dictionary*. Suspense. Режим доступа: <https://www.etymonline.com/word/suspense>. [см. 19 01 2026]
- FLEXNER, S (ed.). 1987. *The Random House dictionary of the English language*. 2nd ed. New York: Random House.
- FRIEDRICHSEN, M. 1996. Problems of Measuring Suspense. In: P. Vorderer (ed.). *Suspense. Conceptualization, Theoretical Analysis, and Empirical Exploration*. New Jersey: Lawrence Elbaum Associates, Inc, p. 618–652.
- IWATA, Y. 2008. *Creating Suspense and Surprise in Short Literary Fiction: a Stylistic and Narratological Approach*. PHD Dissertation. The University of Birmingham.
- SMUTS, A. 2021. The Paradox of Suspense. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Режим доступа: <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/paradox-suspense/> [см. 19 01 2026]
- UIDHIR, C. M., 2011. An Eliminativist Theory of Suspense. *Philosophy and Literature*, 35(1), 121–133.
- WUSS, P. 1996. Narrative Tension in Antonioni. In: P. Vorderer (ed.). *Suspense. Conceptualization, Theoretical Analysis, and Empirical Exploration*. New Jersey: Lawrence Elbaum Associates, Inc, p. 110–146.

РЕЗЮМЕ

В магистерской работе с точки зрения специфики конструирования саспенса были проанализированы следующие произведения Ф. М. Достоевского: повесть «Хозяйка», романы «Преступление и наказание» и «Бесы», а также рассказы «Кроткая» и «Мальчик у Христа на елке». В данном исследовании рассматриваются такие элементы саспенса, как структурная организация напряжения (нарративные макро- развилки, дисбаланс вероятностей), темпоральная динамика (ретардация и состояние «стазиса»), а также стратегии управления информацией, в частности, асимметрия информации и фиксированная перспектива. Анализ прозы Достоевского опирается на междисциплинарный подход, в основе которого лежит синтезированная модель анализа литературного саспенса, объединяющая литературоведческие и киноведческие концепции конструирования напряжения. Магистерское исследование показало, что Достоевский выступает своеобразным «режиссером» читательского восприятия: его проза содержит все инвариантные признаки саспенса, позволяющие за счет деформации времени и жесткой фиксации точки зрения рассказчика доводить читательское чувство тревожного ожидания и сопереживания до абсолютного предела.

Ключевые слова: саспенс, Ф. М. Достоевский, нарративный каркас, манипуляция временем, управление информацией.

ABSTRACT

This master's thesis analyzes the works of F. M. Dostoevsky—the novella “The Landlady,” the novels “Crime and Punishment” and “Demons,” as well as the short stories “A Gentle Creature” and “The Boy at Christ's Christmas Tree”—from the perspective of identifying and examining the specific construction of the phenomenon of suspense within them.

The thesis explores the structural organization of tension (narrative macro- and micro-branching points, imbalance of probabilities), temporal dynamics (retardation and the state of “stasis”), as well as strategies of information management such as information asymmetry and fixed perspective. The analysis of Dostoevsky's prose is based on an interdisciplinary approach, grounded in a synthesized model for analyzing literary suspense that integrates concepts from both literary and film studies regarding the construction of tension.

The research demonstrates that Dostoevsky functions as a kind of “director” of the reader's perception: his prose contains all the invariant features of suspense, enabling him—through the deformation of time and strict fixation of narrative perspective—to push the reader's sense of anxious anticipation and empathy to its absolute limit.

Keywords: suspense, F. M. Dostoevsky, narrative framework, time manipulation, information control.

SANTRAUKA

Magistro darbe, siekiant nustatyti ir ištirti juose konstruojamo įtampos (suspensio) fenomeno specifiką, analizuojami F. M. Dostoevsky kūriniai: apysaka „Šeimininkė“, romanai „Nusikaltimas ir bausmė“ ir „Demonai“, taip pat apsakymai „Nuolankoji“ ir „Berniukas prie Kristaus eglutės“.

Darbe nagrinėjama įtampos struktūrinė organizacija (naratyvinės makro- ir mikro-šakos, tikimybių disbalansas), temporalinė dinamika (retardacija ir „stazės“ būsenos), taip pat informacijos valdymo strategijos, tokios kaip informacijos asimetrija ir fiksuota perspektyva. Dostojevskio prozos analizė grindžiama tarpdisciplininiu požiūriu, pagrįstu sintezuoto literatūrinio suspensio analizės modeliu, jungiančiu literatūrologijos ir kino studijų koncepcijas apie įtampos tekste konstravimą.

Tyrimas parodė, kad Dostojevskis *veikia* kaip savotiškas skaitytojo suvokimo „režisierius“ jo proza turi visus invariantiškus suspensio bruožus, leidžiančius, deformuojant laiką ir iki absoliučios ribos griežtai fiksuojant pasakojimo optiką išplėsti skaitytojo nerimastingo laukimo ir empatijos jausmą.

Raktažodžiai: suspensas, F. Dostojevskis, naratyvinis karkasas, laiko manipuliacija, informacijos valdymas.