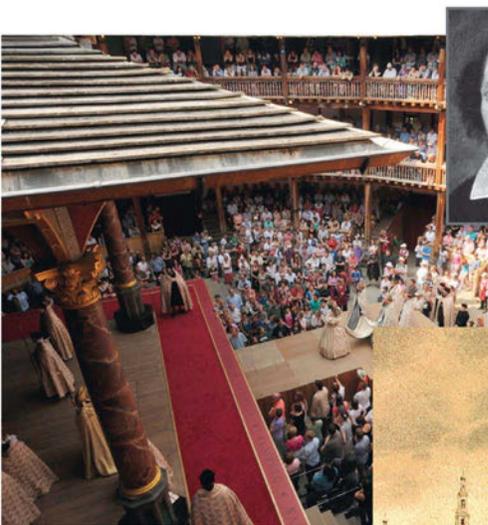


*Карен Степанян*



# ШЕКСПИР, БАХТИН И ДОСТОЕВСКИЙ

Герои и авторы в большом времени



STUDIA PHILOLOGICA

S T U D I A   P H I L O L O G I C A





*Карен Степанян*

# ШЕКСПИР, БАХТИН И ДОСТОЕВСКИЙ

Герои и авторы  
в большом времени



ГЛОБАЛ КОМ  
МОСКВА  
2016

УДК 82/821.0  
ББК 83.3  
С 79

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы  
«Культура России (2012—2018 годы)»

**Степанян К. А.**

С 79 Шекспир, Бахтин и Достоевский: герои и авторы в большом времени. — М.: Глобал Ком : Языки славянской культуры, 2016. — 296 с. — (Studia philologica).

ISBN 978-5-94457-273-8

В монографии К. А. Степаняна «Шекспир, Бахтин и Достоевский: герои и авторы в большом времени» впервые в отечественном и зарубежном литературоведении сопоставлено все творческое наследие великого английского драматурга и русского писателя, включая письма, записные тетради, публицистику Достоевского. Рассмотрены и проанализированы художественные переключки, реминисценции, основные принципы творческого метода, оценки автором «Братьев Карамазовых» личности и произведений своего великого предшественника и его прямые и не прямые ответы на бытийные вопросы, поставленные в драмах и трагедиях Шекспира. Исследуются понятия маски, карнавала, художественной полифонии и «надъюридического преступления» с обстоятельным учетом работ М. М. Бахтина по этим проблемам (при этом автор монографии во многом полемизирует с бахтинскими концепциями). Феномен трагического в произведениях Шекспира и Достоевского осмысливается в контексте исторического развития жанра трагедии в мировой литературе.

УДК 82/821.0  
ББК 83.3

*Иллюстрации на обложке: спектакль в лондонском театре «Глобус», вид Саранска конца XIX — первой половины XX вв., картина «Выход царя» (Санкт-Петербург, Русская школа живописи XIX века).*

ISBN 978-5-94457-273-8

© Глобал Ком, 2016  
© К. А. Степанян, 2016

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

# Оглавление

Введение. Понимание в большом времени .....	7
Глава I. «Изредка являются пророки...». <i>Шекспир и его создания в восприятии Достоевского</i> .....	23
Глава II. «Солнце Эммауса». Трагическое у Шекспира, <i>Ницше и Достоевского</i> .....	104
Глава III. Достоевский и Бахтин. Совместим ли «реализм <i>в высшем смысле с полифонией?</i> .....	123
Глава IV. «Надъюрисдикционное преступление» и карнавал у Достоевского и Шекспира .....	167
Глава V. Маска и преображение у Достоевского и Шекспира.....	197
Глава VI. «Зимняя сказка» и «Братья Карамазовы» .....	208
Глава VII. Идеал у Достоевского и Шекспира. <i>«Сон смешного человека», «Сон в летнюю ночь», «Буря»</i> .....	226
Глава VIII. Творческий метод как постижение <i>«тайны человека»</i> .....	261



# Введение

## Понимание в большом времени

Шекспира, Достоевского и Бахтина объединяет в первую очередь то, что в отношении каждого из них и написанного ими невозможно говорить: «мы знаем, что...». Знаем мы пока, к сожалению или к счастью, очень мало. Больше знаний о том, какие связи существовали *между* ними.

Шекспир, Сервантес, Шиллер — «громადной величины художественные гении» (26; 145)<sup>1</sup> — были для Достоевского, на протяжении всей его жизни, неизменными константами величия западноевропейской литературы. И если говорить о значимости зарубежной литературы для его творчества, создания именно этих великих писателей (наряду с романами Бальзака) в наибольшей мере оказали влияние на их русского преемника и продолжателя<sup>2</sup>. Преемника — потому, что все они в своих произведениях стремились решить кардинальные вопросы самоопределения человека в мироздании, предельно важные прежде всего для них самих и потому, в силу их

---

<sup>1</sup> Все цитаты из произведений Ф. М. Достоевского приводятся по изданию: *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972—1990, с указанием в скобках арабскими цифрами соответствующего тома (для последних трех томов — римской цифрой соответствующего полутома) и затем, через точку с запятой, страницы. Заглавные буквы в написании имен Бога, Богородицы, других святых имен и понятий, вынужденно пониженные в этом издании по требованиям того времени, восстанавливаются. В этих и во всех других цитатах слова, выделенные автором, даются курсивом, выделенные нами — полужирным шрифтом.

<sup>2</sup> «Писатель, о котором я думаю как об истинном наследнике Шекспира в России, — Достоевский» (*Брентон Э.* Шекспир — русский // Вопросы литературы, 2007, июль-август. С. 219). Высказываний, подобных этому суждению английского дипломата и шекспироведа, можно найти немало и у отечественных, и у зарубежных ученых.

гениальности, для всех людей. Их главной задачей было исследовать «все глубины души человеческой»<sup>3</sup> и в то же время художественно воссоздать мир в его полном объеме, в единстве и взаимопроникновении физического и метафизического уровней, и определить место человека в нем. Продолжателя — потому, что Достоевский в своих романах и в публицистике (во многом пророческой) *отвечал* на вопросы, поставленные его гениальными предшественниками.

Тем удивительнее, что, несмотря на множество сопоставлений с творчеством Шекспира в исследованиях, посвященных Достоевскому, и с творчеством Достоевского — в работах шекспироведов, до сих пор нет ни в России, ни в Великобритании, ни вообще в мире обобщающей монографии, где был бы осуществлен сопоставительный анализ всего творчества русского романиста и английского драматурга, их понимания человека и мироздания, их «реализма в высшем смысле» (правомерность такого обозначения творческого метода Шекспира будет показана далее), их переключек в большом времени<sup>4</sup>.

Но вот именно потому, что нас интересует диалог этих великих мыслителей и художников в *большом времени* (а термин этот введен, разработан и обоснован одним из крупнейших отечественных филологов — М. М. Бахтиным), а также, главным образом, потому, что и в понимание произведений Достоевского и Шекспира, и в *человековедение* Бахтин (определявший область своих занятий как «философскую антропологию» — 6; 563)<sup>5</sup>, внес весомый вклад, пред-

<sup>3</sup> Достоевский писал в конце жизни: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» (27; 65).

<sup>4</sup> Так же обстоит дело и с другим *великаном* из названной выше «великой тройки» — Сервантесом. В монографии «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени» (М.: Языки славянских культур, 2013) автор этих строк попытался по мере сил восполнить пробел. О Достоевском и Шиллере существует одноименная монография замечательного германиста Н. Вильмонта (М.: Советский писатель, 1984).

<sup>5</sup> Все цитаты из написанного М. М. Бахтиным приводятся по изданию: *Бахтин М. М. Собрание сочинений*: в 6 т. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 1996—2012, с указанием в скобках арабскими цифрами соответствующего тома (в цитатах из четвертого тома римской

ставляется целесообразным — и очень интересным! — расширить состав участников диалога. Иными словами, устроить встречу в большом времени Шекспира и Достоевского в присутствии Бахтина (а заодно и вступить с М. М. в полемику по некоторым ключевым положениям его теории).

Но сначала хорошо было бы обговорить некоторые принципы понимания, положенные в основу такой работы. И здесь нам тоже помогает Бахтин.

В записях «К философским основам гуманитарных наук» Михаил Бахтин писал о двух типах познания, которые называют сейчас субъект-объектным и субъект-субъектным:

Познание вещи и познание личности. Их необходимо охарактеризовать как пределы: чистая мертвая вещь, имеющая только внешность, существующая только для другого и могущая быть раскрытой вся сплошь и до конца односторонним актом этого другого (познающего). Такая вещь, лишённая собственного неотчуждаемого и непотребляемого нутра, может быть только предметом практической заинтересованности. Второй предел — мысль о Боге в присутствии Бога, диалог, вопрошание, молитва. <...> Вопрос задается здесь познающим не себе самому и не третьему в присутствии мертвой вещи, а самому познаваемому. Значение симпатии и любви. Критерий здесь не точность познания, а глубина проникновения. Познание здесь направлено на индивидуальное. Это область открытий, откровений, узнаний, сообщений. <...> Предмет гуманитарных наук — *выразительное и говорящее бытие*. <...> Но бытие выражения двусторонне: оно осуществляется только во взаимодействии двух сознаний (я и другого); взаимопроникновение с сохранением дистанции; это — поле встречи двух сознаний, зона их внутреннего контакта (5; 7—8).

Итак, если мы хотим исследовать встречу даже не двух, а трех сознаний (и каких!), мы должны настроиться на волну субъект-субъектного познания: услышать их голоса, прочесть написанное ими как «выразительное и говорящее бытие». Но тут перед нами встает первая трудность (все нижеследующее относится и к тому диалогу, который

---

цифрой обозначается соответствующий полутом) и, через точку с запятой, страницы.

мы на страницах этой книги попытаемся воссоздать, и к нашему читательскому диалогу с текстами и личностями наших героев).

Процесс постижения литературного произведения (а в известной мере и таких литературоведческих трудов, как у Бахтина, рассчитанных на соучастие читателя) можно представить в виде направленных навстречу друг другу векторов (хорошо, если в одной плоскости):

$$\text{Ч} \longrightarrow \text{А} \dots\dots \text{В} \dots\dots \text{С} \longleftarrow \text{П}$$

где Ч — читатель, П — писатель, автор, равноправные (не говорим — равно талантливые) участники диалога. Они встречаются в диалоге и движутся навстречу друг другу. Но эта встреча может произойти в точке А (если читатель не очень понимает писателя и вносит в текст много своего), может — в точке В, а может — в точке С. Но практически никогда в точке П, ибо полностью понять замысел писателя, проникнуть в то несказанное, что стоит за сказанным у большого художника, а тем более в посыл свыше, послуживший первоимпульсом для создания произведения, не дано никому. А потому и в точке А, и в точке В, и в точке С для данного конкретного читателя по существу создается новое произведение, *более или менее* приближенное к подлиннику.

Но вот здесь-то и начинаются вопросы.

Итак, если у вас есть два субъекта в диалоге, то они, в понимании Бахтина, в принципе до конца не познаваемы друг для друга: и потому, что диалог в принципе бесконечен<sup>6</sup>, и потому, что личность другого не может быть завершена извне.

Но при этом Бахтин (вслед за Ф. Шлейермахером) ставил задачу понять текст не только так же, как понимал его автор, но лучше: «понимание может быть и должно быть лучшим» (6; 403)<sup>7</sup>. Парадокс? Попробуем разобраться в нем.

<sup>6</sup> «Если мы превратим диалог в один сплошной текст, то есть сотрем разделы голосов <...> то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет (мы стукнемся о дно, поставим мертвую точку). <...> Если ответ не порождает из себя нового вопроса, он выпадает из диалога и входит в системное познание, по существу безличное» (6; 424, 432).

<sup>7</sup> Комментаторы Собрания сочинений Бахтина отсылают здесь к истории этой герменевтической темы и, в частности, к дильтеевской категории

Во-первых, важно, *кто* задает вопрос произведению, *способ постановки вопроса, его направленность*. Известный современный философ Х.-Г. Гадамер указывал, что при разном смыслоожидании возникает разная целостность мнения о произведении<sup>8</sup>. Согласитесь, что одна целостность будет предноситься исследователю, для которого романы Достоевского и трагедии Шекспира лишь артефакт из безвозвратно ушедшего прошлого, вроде женского браслета из археологических раскопок, — и иная для того, кто обращается к этим произведениям, чтобы понять, как ему жить.

Немецкий герменевтик Рудольф Бульман говорил о «каноне актуальности понимания»: «Только тот способен услышать притязание текста, кем движет **вопрос собственного существования**»<sup>9</sup>. На наш взгляд, именно таким и должен являться читатель в идеале. Но подобный *бытийный* вопрос может возникнуть лишь у имеющего уже некий духовный опыт. А как «сложить» его с себя, задавая

---

«понимания», подчеркивают, что речь идет скорее о понимании личности автора, отмечают в этом фрагменте и влияние работ немецкого философа Отто Фридриха Больнова и его толкования процесса понимания как творческой деятельности, а также указывают, что «специфически бахтинским» является лишь последующий фрагмент этих записей: «Активное согласие-несогласие (если оно не предрешено догматически) стимулирует и углубляет понимание, делает чужое слово более упругим и самостным, не допускает взаимное растворение и смешение. <...> Исключительная установка на знание, поиски только знакомого (уже бывшего) не позволяет раскрыться новому (т. е. главному, неповторимой целостности)» (6; 404, 625—626).

Но нам представляется, что мысль о лучшем, нежели авторское, понимании именно художественного текста (что неотрывно связано с пониманием личности автора), пусть она и не является специфически бахтинской, очень важна для наших исследований классики, а главное, органична эстетике и методологии Бахтина, направленных на раскрытие и актуализацию не замеченных прежде в хрестоматийных текстах художественных смыслов, во-первых, и на преодоление разрыва между культурой и жизнью, бытием и творчеством, во-вторых.

<sup>8</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://philosophy.ru/library/gadamer/gadamer\\_istina\\_metod.pdf](http://philosophy.ru/library/gadamer/gadamer_istina_metod.pdf).

<sup>9</sup> Цит. по: Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе / пер. с нем. Е. В. Борисов. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2011. С. 40, 51.

вопрос произведению? Существует книга католического богослова Романо Гуардини «Человек и вера» — о творчестве Достоевского. Замечательно тонкий разбор и анализ произведений русского писателя, но как только автор доходит до поэмы «Великий инквизитор», словно «заклинивает» его: великий инквизитор прав, а Достоевский не прав. Христос из поэмы Ивана идеализирует людей, предъявляет им слишком высокие требования, не учитывает повседневного бытия человека с его возможностями и нормами, а великий инквизитор «восстанавливает в правах бесправного», он «видит человека таким, каков он есть: с его **ограниченными возможностями**, его слабостями, его тривиальностями», он исходит из того, что «христианство апеллирует к реальному человеку, а не к тому, каким ему надлежало бы быть». И вообще «критика была не только его (Достоевского. — К. С.) слабой, но и неблагоприятнейшей стороной»<sup>10</sup>.

А вот в недавно вышедшей в русском переводе книге архиепископа Кентерберийского Роуэна Уильямса «Достоевский: язык, вера, повествование» можно увидеть, как отражаются особенности англиканского вероисповедания и мировосприятия на понимании Достоевского. Одна из лучших глав книги — об иконах в произведениях Достоевского и об «иконическом измерении» его персонажей — свидетельствует о глубоком постижении автором основ творческого метода русского писателя. Но этим Р. Уильямс обязан, на наш взгляд, помимо своего исследовательского таланта, еще и существующему в современном англиканстве, если можно так выразиться, «неотвержению» икон, своего рода «согласию» с их существованием; равно как этим же, впрочем, можно объяснить и понимание Р. Уильямсом картины Гольбейна «Христос во гробе» как «антииконь»<sup>11</sup>. Достоевский же, как мы знаем, увидев эту картину, назвал Гольбейна «замечательным художником и поэтом»<sup>12</sup>. В достоевистике некоторое время, действительно, преобладало мнение, что картина Гольбейна-младшего

<sup>10</sup> Гуардини Р. Человек и вера. Брюссель: «Жизнь с Богом», 1994. С. 135, 129.

<sup>11</sup> Уильямс Р., архиеп. Кентерберийский. Достоевский: язык, вера, повествование / пер. с англ. Н. М. Пальцева. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. С. 80.

<sup>12</sup> Достоевская А. Г. Дневник 1867 года. Издание подготовила С. В. Житомирская. Серия «Литературные памятники». М.: Наука, 1993. С. 234.

«Христос во гробе», где изображено Тело Иисуса после Распятия со многими ужасающими признаками смерти, есть отрицание божественной природы Христа. Но после поездки группы ведущих достоинств в Базель и знакомства с оригиналом этой картины, а также стимулированным этой поездкой интересом к биографии немецкого живописца, стало понятно, что предыдущие мнения (основанные в большинстве своем на репродукциях) были не точны. Подлинник этой картины несет гораздо более глубокое содержание и знаменует собой скорее самое начало Воскресения, преодолевающего страшную силу смерти<sup>13</sup>. Очень интересно в этой связи мнение латышского коллеги С. Дауговиша: картина не случайно висит у Рогожина над дверью, ведь Христос сказал: «Аз есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет» (Ин. 10:9)<sup>14</sup>. Кто сможет увидеть на этой картине свидетельство божественности Христа, войдет, спасется и «пажить найдет», а кто способен от такого зрелища «веру потерять» — не войдет. Таким образом, картина Гольбейна соответствует критериям, которыми уже в другой главе наделяет подлинную икону сам архиепископ Роуэн Уильямс: она предоставляет человеку выбор — открывая перед ним двери в иной мир: войти или нет<sup>15</sup>.

Продолжая разговор о книге архиепископа Р. Уильямса, можно добавить также, что именованию Верховенского-старшего «абсолютно глупым человеком», словам об «антиинтеллектуализме русского православия» и утверждению, что в Достоевском главное — сомнение во всем<sup>16</sup>, можно найти объяснение в других особенностях англиканства, а именно: в широчайшем разбросе убеждений людей, считающих себя

<sup>13</sup> См. об этом: *Касаткина Т. А.* После знакомства с подлинником // Новый мир, 2006. № 2; *Степанян К. А.* Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2009. С. 175; *Захаров В. Н.* Воскрес ли мертвый Христос? // Имя автора — Достоевский. М.: Индрик, 2013. С. 272—299.

<sup>14</sup> *Дауговиш С. Н.* Достоевский перед картиной Гольбейна (комментарий к теме) // Текст и комментарий: «круглый стол» к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. М.: Наука, 2006. С. 159—166.

<sup>15</sup> *Уильямс Р., архиеп. Кентерберийский.* Достоевский: язык, вера, повествование. С. 240.

<sup>16</sup> Там же. С. 26, 196, 227, 234, 245.

принадлежащими к этой Церкви, — от «христианских атеистов», отрицающих богосыновство Христа и Его Воскресение — до принимающих почти полностью католические догматы. Сюда же можно отнести и неспособность (нежелание?) автора книги видеть благодатное преобразование героев в романном мире Достоевского (он признает здесь лишь обнаружение скрытых прежде возможностей и способностей, да еще и видит в некоторых из этих случаев «недостаток повествования Достоевского»)<sup>17</sup>. Ну и некритическим восприятием некоего *общего места* в зарубежной достоевистике (конечно, не во всей) можно объяснить отстраненно-поверхностное неприятие архиепископом Кентерберийским публицистических рассуждений Достоевского о русском народе и его будущем (даже без попыток такую свою негативную позицию обосновать)<sup>18</sup>.

Вопросы могут быть заданы и из разных измерений бытия. Бахтин писал: «Читателя и автора должны связывать узы братства на высоком уровне» (6; 428). Сергей Аверинцев говорил в подобных случаях о «теплоте сплывающей тайны»<sup>19</sup>. Означает ли это, к примеру, что Достоевского могут адекватно понять только православные? И как тогда быть с Шекспиром — ведь по сию пору нет однозначного ответа: был ли он по внутреннему убеждению англиканцем, либо тайным католиком, или и вовсе агностиком?

Достоевский так описывал творческий процесс в письме к А. Майкову от 15 (27) мая 1869 года:

Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как *создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог Живой и Сущий, совокупающий Свою силу в многообразии создания *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком

<sup>17</sup> Уильямс Р, архиеп. Кентерберийский. Достоевский: язык, вера, повествование. С. 165, 194, 204.

<sup>18</sup> Там же. С. 36—37, 114, 278.

<sup>19</sup> Цит. по: Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. С. 422.

цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта (создание), — если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.) (29, I; 39).

Несомненно, что примерно так же могли бы описать создание своих гениальных произведений Моцарт или Сервантес. Но — Бог-Творец находится *вне* времени и пространства. Человек — *во* времени и пространстве. «Подлинное понимание в литературоведении всегда исторично и персонифицировано», — утверждал Бахтин (6; 425). Как выйти из этого времени и пространства в большое время и даже далее — к вечности и к Богу?

Важно здесь и вот что: каково соотношение между сказавшемся и невысказанным у большого художника? Достоевский оценивал это в пропорции 1/10 (29, I; 10, см. также: 30, I; 105). Бахтин утверждал: «Несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия» (5; 9). Но если напротив только зеркало — нет никакого взаимодействия, никакого диалога. Достоевский писал: «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически» (22; 132—133). Проблема неразрешима?

Нет, конечно. Человек не может стать только зеркалом по отношению к другому и не должен стремиться к этому. Но есть другой выход: прежде начала познания отрефлексировать, осмыслить *себя* как объект, насколько это возможно. Оценить свой духовный и житейский опыт, свое целеполагание, свое отличие от изучаемого автора, определить себя «чужим словом» (по Бахтину). А поскольку чужое слово всегда нелицеприятно, тут необходимо предельное смирение. Итак: *прежде субъект-объектное познание себя, а потом субъект-субъектное познание другого*. Именно так можно соблюсти «герменевтическую автономию» текста, на чем настаивал Эмилио Бетти<sup>20</sup>. Можно сказать и по-другому: в основе всякого творения — а познание есть безусловно акт творческий — лежит

---

<sup>20</sup> Бетти Э. Герменевтика как общая методология наук о духе. С. 29.

жертва: здесь жертва — не исчезновение личности понимающего, а узнавание правды о себе. Насколько это удалось автору этих строк и насколько удастся его читателям — им судить.

И еще. Мы знаем мысль Гете о том, что понять творение человека способны только все люди вместе. Русский богослов Павел Евдокимов называл это «литургическим человеком», подлинным субъектом понимания текста (он имел в виду чтение Библии)<sup>21</sup>. Можно назвать соборностью, можно отнести сюда слова из подготовительных материалов к «Братьям Карамазовым»: «семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» (15; 249). Тот же Х.-Г. Гадамер видел в таком совместном понимании «душу герменевтики»<sup>22</sup>.

Недавно в одной из передач по телеканалу «Культура» обсуждался роман «Идиот». И вот один из участников заявил: во всех трагедиях у Достоевского виновата женщина. Несмотря на экстравагантность такого заключения, следовало бы и эту точку зрения включить в соборное понимание Достоевского. Как и появляющиеся в последние годы работы по «реабилитации» Смердякова и т. п.

Лет двадцать пять назад ваш покорный слуга много и на страницах различных изданий спорил с гипотезой Игоря Волгина — о том, что во втором, не написанном томе «Братьев Карамазовых» Алеша должен был стать революционером, совершить покушение на царя. А теперь думается иначе: одним из методов познания другого у Достоевского было переселение в этого другого, взгляд «изнутри» его. Вспомним главу из «Дневника писателя» «Ложь ложью спасается», где Достоевский столь блистательно дописал за Сервантеса фрагмент беседы рыцаря с Санчо Пансой, что литературоведы только в минувшем веке обнаружили: это сотворчество, в романе «Дон Кихот» такого нет. Вспомним и дописанные «за Толстого» размышления Левина из «Анны Карениной» (в том же «Дневнике

<sup>21</sup> Цит. по: *Постовалова В. И.* «Человек смиренный» и его лики в православном мирозерцании // Международные Рождественские образовательные чтения. Христианство и наука: Сборник докладов конференции / под ред. Ю. С. Владимирова. М.: Волшебный фонарь, 2012. С. 199.

<sup>22</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://philosophy.ru/library/gadamer/gadamer\\_istina\\_metod.pdf](http://philosophy.ru/library/gadamer/gadamer_istina_metod.pdf).

писателя»). Может быть, и здесь действовал подобный принцип: сделать Алешу революционером, чтобы попытаться изнутри понять это зарождавшееся в России «племя» (у Достоевского в этом слове нет уничижительного оттенка), которому в ближайшем будущем предстоит сыграть столь роковую роль в судьбе страны?

Можно вспомнить роман Джона Апдайка «Гертруда и Клавдий», где дано неожиданное истолкование предьстории шекспировского «Гамлета», с которым, может, согласился бы, а может, и не согласился бы Шекспир. Во всяком случае, это расширяет наше восприятие великой трагедии. Существует пьеса Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», роман А. Мердок «Черный принц», где предложены различные варианты не только понимания действий и целей датского принца, но самих творческих интенций его создателя. Уж не говорим о различных критических и философских интерпретациях этой трагедии, которых, как однажды замечено, столько, сколько читателей бессмертного творения Шекспира; при этом, рассуждая о Гамлете, мы большей частью отражаемся в этом образе сами<sup>23</sup>. Но только так в процессе долгого пути к пониманию текста можно избежать дурной бесконечности бахтинского диалога, а понимание произведения будет идти путем расширения объема, что в свою очередь будет способствовать и постижению глубины его. *Хотелось бы, чтобы читатели этой книги сумели увидеть и осознать и себя, и автора этих строк именно как участников долгого и крайне интересного процесса познания произведений Достоевского и Шекспира, а с помощью этих гениев — глубочайших тайн человеческой природы и мироздания.*

И, наконец, вернемся к главному: понимание в большом времени.

М. Бахтин писал об этом так:

Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, т. е. в *большом времени*, притом часто (а великие произведения всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности.

<sup>23</sup> Foakes R. A. Hamlet versus Lear. Cultural politics and Shakespeare's Art. Cambridge UP, 1993. P. 12—13.

<...> В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали того «великого Шекспира», какого мы теперь знаем. Втиснуть в елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя. <...> Что же, мы примышляем к произведениям Шекспира то, чего в них не было, модернизируем и искажаем его? Модернизации и искажения, конечно, были и будут. Но не за их счет вырос Шекспир. Он вырос за счет того, что было и есть в его произведениях, но что ни сам он, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи. Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох. <...> Шекспир использовал и заключил в свои произведения огромные сокровища потенциальных смыслов, которые в его эпоху не могли быть раскрыты и осознаны во всей полноте (6; 454—455).

То же, безусловно, относится и к Достоевскому, хотя он и ближе к нам по времени.

К этим точным бахтинским формулировкам можно добавить только то, что в процессе понимания произведения в большом времени, помимо изучения *истории* рецепции его, главное — увидеть, какой стороной данный текст или образ повернулся именно в *твое* время (причем не только в культурном, как писал Бахтин, но и, как мы дальше увидим, в социальном, философском, антропологическом контекстах современной эпохи), и в то же время опираться, по возможности, на всю целокупность знания о мире и понимания места человека в нем, достигнутых к настоящему моменту. Только так можно прийти к тому «лучшему» по сравнению с автором пониманию, о котором говорил Бахтин. При этом нас будет в первую очередь интересовать *художественная антропология* интересующих нас авторов — то видение сущности человека, его роли и места в мироздании, границ его возможностей по переустройству мира, которое воплощено в художественном мире их произведений.

Немаловажно, что применительно к названным авторам задача *осмысления и познания действительности* представляется главной

и определяющей целью художественной (и научной — у Бахтина) деятельности. Когда замечательный испанский литературовед и философ Х. Ортега-и-Гассет пишет, что «Сервантес и Шекспир дают нам представление о мире точно так же, как Аристотель и Ньютон»<sup>24</sup>, — это не совсем верно. На самом деле Аристотель и Ньютон дают нам только часть того знания о мире, какое предоставляют нам Сервантес и Шекспир.

«В любой момент развития диалога, — писал М. Бахтин, — существуют огромные, неограниченные массы забытых смыслов, но в определенные моменты дальне<й>шего развития диалога, по ходу его, они снова вспомнятся и оживут в обновленном (в новом контексте) виде» (6; 434—435).

Вот хотя бы часть этих забытых (или не узанных пока) смыслов мы и постараемся извлечь из встречи Достоевского, Шекспира и Бахтина на страницах этой книги. Очень важно понимать при этом, что во всех подобных сопоставлениях «речь идет о “взаимности”, о двустороннем процессе — не только последующее “просвечивает” предыдущее, но и наоборот, поскольку в большом времени время как таковое обратимо»<sup>25</sup>. И еще: поскольку вопросы себе и своим собеседникам наши авторы задавали непростые, возникает необходимость возвращаться к этим вопросам несколько раз, рассматривая их под разными углами, в разных контекстах и на разных уровнях наших рассуждений. Поэтому заранее просим прощения у читателей за некоторые необходимые повторы.

Многие высказываемые в этой книге суждения о произведениях и персонажах Шекспира и Достоевского, концепциях Бахтина являются полемическими по отношению к устоявшимся на сегодняшний день трактовкам. Но при этом представляется целесообразным в прямую полемику, с привлечением высказываний оппонентов, не вступать (за исключением отдельных случаев, где это прямо необходимо), иначе это увело бы от магистральной темы

---

<sup>24</sup> Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 491.

<sup>25</sup> Димитров Э. Достоевский и Лосев: к вопросу об общении в «большом времени» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2010. С. 58.

книги. Многие читатели, думается, знают контекст и проведут сопоставление сами, другие же смогут восстановить этот контекст, что в эпоху Интернета несложно.

В заключение нельзя не сказать несколько слов о методе «нового историзма», тем более что базовыми текстами для «перечитывания» в соответствии с этой методикой являлись именно произведения Шекспира.

По мнению адептов «нового историзма», «литературные и не-литературные источники имеют одинаковую ценность с точки зрения исследователя» и «исторический текст находится в тех же отношениях с реальностью, что и литературный»<sup>26</sup>. Но тогда это неизбежно снижает уровень художественного текста до прозаического документа (нарратива, как любят в подобных случаях писать), свидетельствующего о тех или иных контекстах эпохи. Известный разбор центральных коллизий «Отелло», осуществленный Ст. Гринблаттом с точки зрения пуританских воззрений шекспировских времен на сексуальные отношения и на брак<sup>27</sup>, конечно, *дополняет* наше понимание этой трагедии — но именно дополняет, но не объясняет ее суть: ведь в трагедии речь идет не просто о верности, ревности и доверчивости, но о порочности любви как присвоения и — центральная у Шекспира и Достоевского тема, как мы увидим далее, — о стремлении изменить мир действиями, направленными не на себя, а на других. Но в то же время весьма важна основательно проанализированная в той же работе Гринблатта связь творчества Шекспира с возвращением в общественное сознание в начале Нового времени античной (очень усложненной затем) идеи о способности и обязанности человека постоянно формировать свою личность (а художников — еще и влиять на формирование чужих «я»). Это многое дает для правильного понимания глубинных творческих интенций английского драматурга (о чем мы по сию пору очень мало знаем).

<sup>26</sup> Veesper H. A. Introduction // The New Historicism. Ed. by Harold A. Veesper. Collection of Essays. N. Y.: Routledge, Chapman and Hall, 1989. P. 9.

<sup>27</sup> Гринблатт Ст. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира (главы из книги *Self-Fashioning from More to Shakespeare*. Chicago: L., 1980) // Новое литературное обозрение. 1999. № 35 (1).

То же относится к гринблаттовскому анализу «Гамлета»<sup>28</sup>. Сосредоточенность на понятии Чистилища в пьесе и на том, что главная завязка трагедии призвана была заполнить образовавшийся в обществе того времени духовный и культурный вакуум, вызванный насильственной «отменой» (запретом) Чистилища Англиканской церковью, безусловно, снижает масштаб исследования, но множество интереснейших наблюдений (например, о своеобразном «культе мертвых» в этой трагедии, об отношении к связям между живыми и умершими крупнейших английских мыслителей — современников Шекспира, о типах и «функциях» призраков в произведениях Шекспира, и другие) — без сомнения, обогащают наше понимание творчества английского драматурга.

Как уже неоднократно было отмечено, метод нового историзма ценен тем, что восстанавливает утраченную с течением времени связь между творением художника и теми временными, ментальными, социальными, религиозными контекстами, в которых они создавались. Это позволяет вернуть «ощущение сложного взаимодействия смыслов в данной культуре», увидеть «более широкие смысловые сети, в которые включены и автор, и его произведения»<sup>29</sup>. С другой стороны, когда в результате Гринблатт говорит, что шекспировская «пьеса обнажает не постижимую тьму человеческих мотивов, а их страшную прозрачность», и в то же время *почему-то* получается так, что противоположные идеи сосуществуют там на равных правах, как сосуществовали они в обществе того времени, что автор — не более чем исследователь властных отношений своей эпохи, — под этими словами вряд ли подписался бы Шекспир (да и Достоевский с Сервантесом). Таков, на наш взгляд, центральный изъян этого метода, и словами о том, что «истина вообще радикально неустойчива» и мы не можем окончательно судить об отношении Шекспира к культуре его времени, этот изъян не исключить.

Если отказаться от описываемого им метода, пишет Ст. Гринблатт, то «мы возвращаемся к представлению об искусстве,

---

<sup>28</sup> Greenblatt *St. Hamlet in Purgatory*. Princeton Univ. Press, 2001.

<sup>29</sup> Гринблатт Ст. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира. С. 32.

которое обращено к вневременной, внекультурной, универсальной человеческой сущности или же к искусству как обращенной на себя, автономной, закрытой системе — в обоих случаях к искусству, противопоставленному жизни общества. Тогда формирование “я” оказывается предметом лишь для социологии, а литература — лишь для литературоведения»<sup>30</sup>. Но ведь высокое искусство всегда *вневременно* и по своей новаторской природе всегда *противопоставлено* господствующим в обществе на тот момент настроениям, идеям, мнениям и оценкам (например, того же «Гамлета» никак нельзя уложить в прокрустово ложе популярной в те годы «трагедии мести» — хотя многими современниками Шекспира пьеса могла восприниматься именно так). Иначе искусство это было бы лишь зеркалом (см. вышеприведенные слова Достоевского о зеркальном отражении в искусстве). Поэтому в своем времени такие произведения понимаются и принимаются лишь немногими (что не исключает их популярности — но в облегченном, упрощенном понимании). Именно такой подход позволяет обнаружить в хрестоматийном тексте не замеченные современниками коннотации, ставшие ясными в нашу эпоху. Иногда подобные попытки предпринимаются ради каких-то сиюминутных прагматических целей, но когда они одушевлены стремлением пробиться к «огромным сокровищам потенциальных смыслов» (Бахтин), которые в классике *есть*, — это может дать результат.

---

<sup>30</sup> Гринблатт Ст. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира. С. 32.

# Глава I

## «Изредка являются пророки...»

### *Шекспир и его создания в восприятии Достоевского*

О Шекспире Достоевский так писал в Подготовительных материалах (далее ПМ) к «Бесам»: «Это пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души челове<ч>ской»; причем тут же рядом Достоевский полемически формулирует один из главных принципов своего творческого метода:

Об Шекспире. Это без направления (ответ «прогрессивным» критикам той поры, утверждавшим, что искусство должно быть «с направлением», идеологически ангажированным. — К. С.) и вековечное и удержалось. Это не простое воспроизведение насущного, чем, по уверению многих учителей, исчерпывается вся действительность. Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частью заключается в нем в виде еще подспудного невысказанного будущего Слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово.

И далее о Шекспире как одном из таких пророков (11; 237).

Шекспира Достоевский читал с ранних лет. Многим известно высказывание юноши Федора из письма брату Михаилу: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время...» (28, I; 63). Вполне справедливо предположение В. Дудкина, что «это кредо молодого Достоевского было инспирировано Шекспиром» — в ком он видел «высшее выражение искусства» (26; 511)<sup>1</sup>. Через тридцать с лишним лет это отозвалось в словах о Шекспире-пророке.

---

<sup>1</sup> Дудкин В. В. «Человек есть тайна». Грехопадение у Достоевского и Шекспира // Ф. М. Достоевский в контексте диалогического

Особенно впечатлял молодого Федора образ Гамлета:

Одно только состояние и дано в удел человеку: атмосфера его души состоит из слиянья неба с землею. <...> Но видеть одну только жесткую оболочку, под которой томится вселенная, знать, что одного только взрыва воли достаточно разбить ее и слиться с вечностью, знать и быть как последнее из созданий <...> ужасно! Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенанье оцепенелого мира, тогда ни грусть, ни ропот, ни укор не сжимают груди моей... Душа так раздавлена горем, что боится понять его, чтобы не растерзать себя (письмо шестнадцатилетнего Достоевского Михаилу от 9 августа 1838 г. — 28, I; 50).

В этом же письме Достоевский далее пишет: «У меня есть проект: сделаться сумасшедшим. Пусть люди бешутся, пусть лечат, пусть делают умным» (28, I; 51). И хотя при этом он ссылается на гофмановского Альбана, но нельзя не увидеть здесь и воздействия гамлетовского сюжета. Если учесть неоднократные упоминания о «Гамлете» в «Братьях Карамазовых» и в подготовительных материалах к «Дневнику писателя», в том числе одной из последних статей в нем — ответе А. Д. Градовскому (глава III «Дневника писателя» за август 1880 г.), можно сказать, что образ датского принца был с Достоевским на протяжении всего его духовного пути. Отчасти и потому такое внимание этой трагедии уделяется в данной книге.

В 1830-е же годы интерес молодого Достоевского к «Гамлету» мог быть вызван изданным отдельной книгой в 1837 г. переводом этой шекспировской трагедии, осуществленным Н. А. Полевым (в том же году в Малом театре состоялась премьера трагедии, по этому переводу, с П. С. Мочаловым в заглавной роли). Несмотря на небольшие недостатки, «Гамлет» в переводе Полевого стал важнейшей вехой в истории восприятия Шекспира в России... <...> Благодаря ему самое имя датского принца стало в России нарицательным...»<sup>2</sup>. Ю. Левин даже считает возможным, что именно этот перевод

---

взаимодействия культур / под ред. К. Кроо, Т. Сабо. Будапешт: University of West Hungary, 2009. С. 125.

<sup>2</sup> Шекспир и русская культура / под ред. академика М. П. Алексеева. М.; Л.: Наука, 1965. С. 270—277.

впервые «привлек внимание Достоевского к Шекспиру. <...> Он даже знал наизусть отдельные места перевода Полевого: они так врезались ему в память, что он цитировал их в 60-е и 70-е годы, хотя тогда существовали уже новые переводы трагедии»<sup>3</sup>. Однако следует отметить, что, по мнению Белинского, перевод Н. Полевого превратил «Гамлета» в романтическую мелодраму<sup>4</sup>.

Но в основном в 1830—1840-е годы Достоевский читал Шекспира, надо думать, по-французски, хотя и тогда уже существовали неплохие переводы на русский, например, А. И. Кронеберга, с которым Достоевский был лично знаком. В дальнейшем, вероятно, читал и перечитывал по-русски. Во всяком случае, уже в конце жизни он отмечал: «Шекспир, Шиллер, Гете — все есть в русских, очень хороших переводах» (30, I; 212)<sup>5</sup>. В другом письме, неустановленному лицу, Достоевский советует сыну своего корреспондента: «пусть читает Шиллера, Гете, Шекспира, в переводах и в изданиях Гербея» (30, I; 237). В библиотеке Достоевского уже в конце жизни имелись: первое более-менее полное издание драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей под редакцией Н. А. Некрасова и Н. В. Гербея; «Полное собрание сонетов Виллиама Шекспира» в переводе и с предисловием Н. Гербея и с его дарственной надписью (1880); а также книга Э. Дауден «Шекспир»<sup>6</sup>. Цитировал Достоевский Шекспира преимущественно по переводам Н. А. Полевого, А. И. Кронеберга и П. И. Вейнберга<sup>7</sup>.

Шекспира — что очень важно — Достоевский читал и в один из решающих периодов своей жизни, в дни, проведенные в

<sup>3</sup> Левин Ю. Д. Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 1. Л.: Наука, 1974. С. 110.

<sup>4</sup> Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Изд. АН СССР, 1953—1959. Т. 4. С. 583.

<sup>5</sup> Об истории переводов Шекспира на русский язык см. в монографии Н. В. Захарова «Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ». М.: Изд-во Московского гуманитарного ун-та, 2008 и на сайте: [www.rus-shake.ru](http://www.rus-shake.ru) (руководитель проекта Н. В. Захаров).

<sup>6</sup> См.: Библиотека Ф. М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание. СПб.: Наука, 2005. С. 100.

<sup>7</sup> Эти переводы можно найти на упомянутом сайте.

Петропавловской крепости в ожидании приговора суда по делу петрашевцев. Книги ему туда пересылал брат, и — «особенно благодарю за Шекспира» (28, I; 161), — писал в ответ Достоевский.

Вообще же фамилия английского гения, имена его персонажей встречаются в текстах Достоевского более сотни раз. В годы учебы в Инженерном училище Достоевский часто беседовал «о Гомере, Шекспире, Шиллере, Гофмане» с ближайшим другом И. Шидловским (28, I; 68). О самом же Шидловском он в письме к брату отзывался так: «Прекрасное, возвышенное создание, правильный очерк человека, который представили нам Шекспир и Шиллер» (28, I; 70). Советуя К. Трутовскому читать иностранных писателей, молодой Достоевский подчеркивал: «Шекспира в особенности» (28, I; 411). Но вот что интересно.

В произведениях Достоевского первой половины его жизни, даже в подготовительных материалах и черновиках, имя Шекспира, упоминания его произведений или созданных им образов встречаются нечасто, *на первый взгляд* только в юмористическом ключе. В «Романе в девяти письмах» (1846 г.) Иван Петрович уведомляет Петра Ивановича, что «по горькому опыту узнал наконец, сколь обманчива иногда бывает наружность и что под цветами иногда таится змея» (1; 236). В комментариях указывается, что это ироническая перефразировка слов Джульетты из трагедии «Ромео и Джульетта» «змея, змея, сокрытая в цветах» (акт 3, сцена 8, перевод М. Н. Каткова, вышедший в 1841 г.)<sup>8</sup>, и добавлено, что затем, по наблюдению Ю. Д. Левина, эти слова перефразирует Тоцкий в «Идиоте» (1; 501). Дважды поминается Фальстаф, в «Неточке Незвановой» — как имя бульдога. Но уже в «Бедных людях» больше трагического, чем комического, во вскрике оскорбленного литературой (выявляющей всю «подноготную» человека и выставляющую ее на свет Божий) Макара Девушкина: «И Шекспир вздор, все это сущий вздор, и все для одного пасквиля сделано!» (1; 70).

---

<sup>8</sup> На самом деле это сцена 2 третьего акта, слова Джульетты о Ромео, когда она узнает, что он убил Тибальта. В переводе Т. Щепкиной-Куперник эта фраза дана ближе к оригиналу: «О сердце змея, скрытого в цветах!» («O serpent heart, hid with a flow'ring face!»).

В рассказе «Ревнивый муж» (ставшем впоследствии второй частью рассказа «Чужая жена и муж под кроватью») возникают такие строки из «Гамлета» (в переводе Н. Полевого?): когда Иван Андреевич в припадке ревности врывается в Итальянскую оперу, «капельдинер вспомнил высокие слова Гамлета, датского принца:

Когда уж старость падает так страшно,  
Что ж юность?

...и, как было сказано выше, покосился на боковой карман фрака, в надежде увидеть там кинжал. Но там был только один бумажник, и более ничего» (2; 62). В комментариях ПСС сказано, что это неточная цитата из упомянутого перевода Н. Полевого, в оригинале звучит все так: «Когда и старость падает так страшно, Что ж юности осталось?» (2; 481)<sup>9</sup>. Это отрывок из монолога Гамлета, обличающего мать в преступном браке с Клавдием, в современном переводе М. Лозинского и в переводе А. Кронеберга — это 4 сцена третьего акта, у Н. Полевого — 3 сцена. При этом у А. Кронеберга перевод намного ближе к оригиналу: «Где ж твой румянец, стыд? Когда ты можешь, Лукавый ад, гореть в костях матроны, Так пусть, как воск, растопится стыдливость Горячей юности в твоём огне!»<sup>10</sup> («O shame! Where is thy blush? Rebellious hell, If thou canst mutine in a matron's bones, To flaming youth let virtue be as wax, And melt in her own fire: proclaim no shame»). Но интересно, что в переводе Н. Полевого этот отрывок из монолога Гамлета заканчивался словами, которых нет у Шекспира (и которые затем стали часто повторяющимся афоризмом в российском культурном и литературном обиходе): «Страшно. За человека страшно мне»<sup>11</sup>. В 1838 г. В. Белинский в статье, посвященной разбору этого перевода, отметил, что окончание монолога

<sup>9</sup> Б. Тихомиров в устной беседе высказал предположение, что так, как у Достоевского, могла звучать эта фраза в какой-то тогдашней театральной постановке «Гамлета» в неизвестном нам сегодня переводе.

<sup>10</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet2.txt>.

<sup>11</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://polevoy.lit-info.ru/polevoy/dramaturgiya/shekspir/predislovie.htm>.

Гамлета принадлежит Полевому, писал: «Но его и сам Шекспир принял бы, забывшись, за свое, так оно идет тут, так оно в духе его...»<sup>12</sup>. И в духе творчества Достоевского, добавим.

Во фразах из «Хозяйки» о бреде Ордынова — о прорицании ведьмы и уподоблении жизни сказке, а также о том, что «целые кладбища высылали ему своих мертвецов» (1; 279), комментаторы ПСС видят (тоже ссылаясь при этом на Ю. Д. Левина), помимо влияния монолога пушкинского Скупого рыцаря, «сходные мотивы» с «Макбетом» (1; 511).

В написанном в Петропавловской крепости, в заточении в период суда над петрашевцами, рассказе «Маленький герой» помянуты Бенедикт и Беатриче — герои «Много шума из ничего». Поминается тут и Фальстаф, вкупе с Тартюфом, для характеристики m-r M\*, причем Фальстаф понимается здесь совсем не в духе традиционного для многих нынешних критиков восхищения этим «жизнеутверждающим полнокровным ренессансным образом»:

... [такие люди] похожи на ту породу житейских плутов, прирожденных Тартюфов и Фальстафов, которые до того заплутовались, что наконец и сами уверились, что так и должно тому быть, то есть чтоб жить им да плутовать; до того часто уверяли всех, что они честные люди, что наконец и сами уверились, будто они действительно честные люди и что их плутовство-то и есть честное дело. Для совестного внутреннего суда, для благородной самооценки их никогда не хватит: для иных вещей они слишком толсты. На первом плане у них всегда и во всем их собственная золотая особа, их Молох и Ваал, их великолепное «я». Вся природа, весь мир для них не более как одно великолепное зеркало, которое и создано для того, чтоб мой божок непрерывно в него на себя любовался и из-за себя никого и ничего не видел; после этого и немудрено, что всё на свете видит он в таком безобразном виде. На всё у него припасена готовая фраза, и, — что, однако ж, верх ловкости с их стороны, — самая модная фраза. Даже они-то и способствуют этой моде, голословно распространяя по всем перекресткам ту мысль, которой почуют успех. Именно у них есть чутье, чтоб пронюхать такую модную фразу и раньше других усвоить ее себе, так, что

<sup>12</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://enc-dic.com/word/z/Zacheloveka-strashno-26673.html>.

как будто она от них и пошла. Особенно же запасаются они своими фразами на изъявление своей глубочайшей симпатии к человечеству, на определение, что такое самая правильная и оправданная рассудком филантропия, и, наконец, чтоб безостановочно карать романтизм, то есть зачастую всё прекрасное и истинное, каждый атом которого дороже всей их слизняковой породы. Но грубо не узнают они истины в уклоненной, переходной и неготовой форме и отталкивают всё, что еще не поспело, не устоялось и бродит. Упитанный человек всю жизнь прожил навеселе, на всем готовом, сам ничего не сделал и не знает, как трудно всякое дело делается, а потому беда какой-нибудь шероховатостью задеть его жирные чувства: за это он никогда не простит, всегда припомнит и отомстит с наслаждением. Итог всему выйдет, что мой герой есть не более не менее как исполинский, донельзя раздутый мешок, полный сентенций, модных фраз и ярлыков всех родов и сортов (2; 276—277).

В произведениях послекаторжного периода примерно та же картина. Как бы в дополнение к процитированной «фальстафовской» характеристике Маслобоев в «Униженных и оскорбленных» так описывает рассказчику купца Архипова: «Иуда и Фальстаф, всё вместе, двукратный банкрот и отвратительно чувственная тварь, с разными вычурами» (3; 264). На первый взгляд, комически звучит восклицание Фомы Опискина из «Села Степанчикова»: «Если хотите узнать, как я страдал, спросите у Шекспира: он расскажет вам в своем “Гамлете” о состоянии души моей. Я сделался мнителен и ужасен» (3; 147). Но оно столь же неоднозначно, как неоднозначна сама фигура этого «приживальщика», отразившая многое из раздумий Достоевского над природой человека в тот период его жизни — и над образом Гамлета, о чем пойдет речь ниже. В определенной степени ведь Опискин претендует на то, на что претендует датский принц у Шекспира — быть духовным противовесом «развратному» окружающему миру.

«Проклятый» Шекспир — который «как нарочно сует свой нос везде, где его не спрашивают» (2; 324) — в качестве символа безнадежно устаревшего романтизма появляется в разговорах персонажей «Дядюшкиного сна». «Хозяйка» провинциального Мордасова Марья Александровна Москалева говорит своему племяннику: «Поверьте, Павел Александрович, Ваш Шекспир давным-давно уже отжил свой век и если б воскрес, то, со всем своим умом, не разобрал

бы в нашей жизни ни строчки!» (2; 307). А тут уже напрашивается сравнение с рассуждениями Белинского о Христе в присутствии молодого Достоевского, описанными спустя много лет в «Дневнике писателя»: «Поверьте же, что ваш Христос, если бы родился в наше время, был бы самым незаметным и обыкновенным человеком, так и стушевался бы при нынешней науке и при нынешних двигателях человечества» (21; 11).

Примерно в том же ключе — в виде утратившего, для «средины», свое значение символа — поминается Шекспир в «Записках из подполья», в ходе обличения «подпольным» своих фанфаронящих сослуживцев: «Наконец дошло до того, что Шекспир бессмертен; когда Зверев заговорил о Шекспире <...>, я вдруг презрительно захохотал» (5; 147).

Но только с началом работы над «Преступлением и наказанием» и уже до конца жизни образы Шекспира и его великого современника, другого пророка судеб человеческих — Сервантеса<sup>13</sup> становятся для Достоевского одними из главных «составляющих» того достигнутого человечеством знания, к чьей помощи прибегает он в своем творческом процессе.

К рассмотрению того, как это происходило, обратимся чуть ниже, а пока о том, почему, на наш взгляд, произошло именно так. В 1876 году Достоевский писал в ПМ к «Дневнику писателя»:

Древняя трагедия — богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон Кихота. Красота Дездемоны только принесена в жертву. <...> Шекспир наших времен тоже вносил бы отчаяние. Но во времена Шекспира была еще крепка вера. Теперь же все действительно хотят счастья. <...> Общество не хочет Бога, потому что Бог противоречит науке. Ну вот и от Литературы требуют плюсового последнего слова — счастья. Требуют изображения тех людей, которые счастливы

---

<sup>13</sup> О романе «Дон Кихот» Достоевский писал: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли <...> и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” — то человек мог бы молча подать «Дон Кихота»: “Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?”. Я не утверждаю, что человек был бы прав, сказав это, но...» (22; 92).

и довольны во истину, без Бога и во имя науки и прекрасны, и тех условий, при которых все это может быть, то есть положительных изображений (24; 160—161).

И немного ниже:

Шекспир — поэт отчаяния. Где примирение. Было в вере, но вера утрачена <...> Шекспир еще при Христе, тогда разрешалось, теперь же неразрешимо и обратилось в литературу отчаяния. Тревожные вопросы. <...> Гамлет. Дон Кихот. Проклятые вопросы. <...> Не знают, что правда, что нет (24; 162—167)<sup>14</sup>.

В двух словах эти чрезвычайно насыщенные смыслом записи можно понять так: Шекспир и Сервантес поставили глубочайшие вопросы человеческого бытия, своей неразрешимостью способные породить отчаяние. Но в их время еще была крепка вера, люди способны были ощутить присутствие Христа, живой Идеал, рядом с собой и потому «проклятые вопросы» ими еще разрешались. Теперь же, во времена Достоевского, положение изменилось. Люди, не знающие и не чувствующие Евангелия, ждут «положительной программы» и «положительных изображений» от литературы. Поэтому так важно, чтобы литература отвечала на вопрос: «что правда, что нет», поэтому, как сказано у Достоевского там же, «литература красоты одна лишь спасет» — той красоты, что способна преобразить человека, а не той, что лишь «принесена в жертву».

Но избежал ли отчаяния и ощущения неразрешимости главных вопросов бытия сам Достоевский? Нет, конечно, иначе не смог бы так потрясающе об этом писать. Справедливо сказано: «Нельзя, разумеется, понимать примитивно, будто Достоевский писал “Шекспир наших времен”, а подразумевал себя. Тем не менее, несомненно, что, терзаясь этими мучительными сомнениями, он искал свой путь, стремился понять, как же преодолеть отчаяние...»<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> При воспроизведении этих записей пользуюсь той правкой, которая на основании изучения рукописей внесена недавно замечательным текстологом Н. Тарасовой: *Тарасова Н. А.* «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского (1876—1877): критика текста. М.: Квадрига; МБА, 2011. С. 245—246.

<sup>15</sup> *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. М.: Наука, 1988. С. 150.

На наш взгляд, кризис мировоззрения Достоевского, начавшийся в молодые годы в Петербурге под влиянием социальных и философских взглядов Белинского и его окружения, не закончился после каторги, а продолжался вплоть до 1864 года. Пережив и осмыслив два страшных ухода из жизни — жены и любимого брата — и пройдя через встречу с «ангелом смерти» (Л. Шестов)<sup>16</sup> при создании «Записок из подполья», он обрел ту основу, которая позволила ему приступить к созданию своих великих романов и к ответам на внушающие отчаяние вопросы, которые поставили его предшественники.

\* \* \*

Раскольников сравнивал с Макбетом еще Мельхиор де Вогуэ, а после того — многие авторы (последний из известных нам содержательный сопоставительный анализ этих двух мировых образов проведен А. Горбуновым<sup>17</sup>), но с Гамлетом, насколько можем судить, сопоставлений почти не проводилось<sup>18</sup>. Помимо Л. Лотман и Д. Кирая, параллель между знаменитым монологом Гамлета «Быть или не быть?» и размышлениями Раскольникова перед

---

<sup>16</sup> Шестов Л. Преодоление самоочевидностей (К столетию со дня рождения Ф. М. Достоевского) // Властитель дум. Ф. М. Достоевский в русской критике конца XIX — начала XX века // Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Ашимбаевой. СПб.: Худ. лит., 1997. Используя здесь удачное выражение Шестова, вкладываем в него совсем не то содержание, что у автора (подробнее см.: Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. С. 117—119).

<sup>17</sup> Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. М.: МедиаМир, 2006. С. 54—63.

<sup>18</sup> Отмечалась только присущая обоим героям рефлексия — Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л.: Наука, 1974. Венгерский исследователь Д. Кирай, сопоставляя этих двух персонажей в совсем ином, нежели предлагается в нашей книге, направлении, делает акцент на таком (спорном, на наш взгляд) различии: в драмах Шекспира познание предшествует поступку, а в романах Достоевского «поступок “биографический” предшествует познанию» (Кирай Д. Раскольников и Гамлет — XIX век и Ренессанс (Интеллектуально-психологический роман Ф. М. Достоевского) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л.: Наука, 1984. С. 119).

преступлением: «Ясно, что теперь нужно было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать <...> Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или... “Или отказаться от жизни совсем! <...> послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!”» (6; 39) — находит В. Ветловская, подтверждая свое наблюдение цитатами из переводов Н. Полевого и А. Кронеберга<sup>19</sup>.

Отсутствие подробного сопоставительного анализа этих двух величайших образов мировой литературы объясняется, по-видимому, традиционным устоявшимся представлением, согласно которому Гамлет — «прекрасная индивидуальность» (А. Аникст)<sup>20</sup>, благородная натура, человек, против собственной воли, *вынужденно* совершающий зло — *необходимое в данном случае* для торжества добра. Но забывают при этом об одном важном обстоятельстве: Гамлет уверен — как и Раскольников — что именно на него уже с самого рождения возложена задача ни много ни мало, как *восстановить справедливость в мире*. Он говорит: «Век расшатался — и скверней всего, Что я рожден восстановить его!» (VI, 40, перевод М. Лозинского; в оригинале: «The time is out of joint: — O cursed spite, That ever I was born to set it right!»).

Гамлет злится, но призыв тени отца совпадает с его уже сформировавшейся *ранее* внутренней уверенностью, что именно на

<sup>19</sup> Ветловская В. Е. «Хождение души по мытарствам» в «Преступлении и наказании» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 16. СПб.: Наука. 2001. С. 98—99.

<sup>20</sup> Аникст А. «Гамлет, принц Датский» // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. М.: Искусство, 1958—1960. Т. VI. С. 23. В дальнейшем (кроме особо оговоренных случаев) все цитаты из произведений Шекспира приводятся по этому изданию с указанием в тексте римской цифрой соответствующего тома и, через запятую, арабской — страницы, затем, при первом цитировании соответствующей пьесы, упоминается, кому принадлежит данный перевод. Там, где это представляется необходимым, приводится соответствующее место в оригинале или/и дословный перевод. Текст произведений Шекспира в оригинале приводится по изданию: The Complete Works of William Shakespeare. The Shakespeare Head Press, Oxford, Edition. Wordsworth Editions Limited, 1996.

него возложена миссия «восстанавливать» век («Мой рок взывает» — VI, 32). Не есть ли Призрак вообще проекция его духа, как черт Ивана Карамазова? Не случайно еще до появления Призрака Гамлет признается: «Мне кажется, его я вижу <...> В очах моей души» (VI, 20)<sup>21</sup>, не случайно появившийся призрак вызывает у принца те же чувства, что и у Ивана: потрясение от зримого появления внутренне ожидаемого, а затем желание отмежеваться от него с помощью оскорблений. При встрече с актерской труппой в сознании Гамлета сразу возникает монолог, который он «особенно любил» (значит, еще до описываемых в трагедии событий): о кровавой мести Пирра за отца троянскому царю Приаму. Это позволяет сделать некоторые предположения о предыстории происходящего — а

<sup>21</sup> Правда, Призрака *видят* (или им кажется, что видят) в первых сценах и другие (Марцелл и Бернардо, потом Горацио, уже после них — Гамлет). Но интересно замечание М. Морозова, что первоначально в разговоре Марцелла и Бернардо с Горацио «при упоминании о призраке не мужской род, как полагалось бы, если бы дело шло о короле, а средний род; употребляется в английском языке, когда говорят о чем-либо неодушевленном или о каком-нибудь явлении. Из этой детали можно заключить, что никто из присутствующих пока не верит, что перед ними восставший из могилы король. В представлении присутствующих это какой-то оборотень, “похитивший” облик покойного короля» (Морозов М. М. «Гамлет»: перевод, комментарии, статьи. Сопровод. статья А. Н. Горбунова. М.: Лабиринт, 2009. С. 7). *Слышат* его здесь и далее (в *присутствии* Горацио и Марцелла, а затем Гертруды) только Гамлет (не есть ли это разговор героя с самим собой, как в схожих сценах — например, в беседе Ивана Карамазова с чертом — у Достоевского?). Т. е. Призрак действительно появлялся, но вкладывал ему «в уста» слова сам Гамлет (или принц слышал то, что хотел)? Вспомним еще слова короля-отца из «Генриха IV», адресованные сыну: «Желание — отец той мысли, Гарри» (IV, 5, перевод Е. Бируковой).

По крайней мере в двух известных постановках «Гамлета» (Прага, 1959 г., режиссер Я. Плескотт, сценограф И. Свобода, и Брюссель, 1965 г., режиссер О. Крейча, сценограф И. Свобода) сцена первой встречи Гамлета с Призраком решена как беседа с созданием собственного воображения или даже с собственным отражением (Березкин В. Художники в постановках Шекспира // Шекспировские чтения 1978. М.: Наука, 1981. С. 269—271). М. Морозов пишет, что в «Гамлете», поставленном в 1924 г. во Втором МХАТЕ, «все события происходили в душе самого Гамлета — и только в его душе» (Морозов М. М. Указ. соч. С. 264).

именно об отношении Гамлета к дяде еще при жизни отца (тем самым опровергается мнение ряда ученых, утверждающих, что у героев Шекспира нет предыстории<sup>22</sup>, равно неверно такое утверждение и в отношении героев Достоевского, как мы увидим).

Образ отца является, как мы помним, и Раскольникову (во *сне* — а не в воспоминании, как часто прочитывают, — о забитой лошаденке), но здесь он не в силах уверить Раскольникова, что исправлять жизнь по собственному разумению — «не наше дело». Раскольников считает себя призванным нарушить «закон отцов». Однако назначивший себя судьей и преобразователем мира (и тем самым поступивший в услужение злу) человек тут же ощущает последствия этого: страшное одиночество, злость, все большую рабскую предопределенность своих действий<sup>23</sup>.

И Раскольников, и Гамлет ненавидят весь мир вокруг («Каким докучным, тусклым и ненужным Мне кажется все, что ни есть на свете! О, мерзость! Это **буйный сад**, плодящий Одно лишь семя; дикое и злое В нем властвует» — VI, 18<sup>24</sup>), самое солнце, ближних

---

<sup>22</sup> См., напр., суждение Л. В. Пинского: «Собственное прошлое героя, а тем более прошлое его рода, либо нам совершенно неизвестно (Ромео, Брут, Макбет, Лир, Тимон), либо известно в самых общих чертах (Гамлет, Отелло) и не связывает героя, не определяет его судьбу». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.w-shakespeare.ru/library/leonid-pinskiy-shekspir13.html>.

<sup>23</sup> Может создаться впечатление, — пишет известный немецкий достоевист Х.-Ю. Геригк, — что преступные идеи возникают у Раскольникова от долгого одинокого пребывания в его камерке. «Но дело обстоит как раз наоборот: Раскольников и камерку-то эту находит и заболевает потому, что им овладело “безумное самомнение” (как выразился Гегель), которое привело его к полной изоляции от людей» (Геригк Х.-Ю. Достоевский и Шиллер // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19. СПб.: Наука, 2010. С. 9). Ср. слова врача из «Макбета»: «Дело, противное природе, порождает Расстройство в нас» (VII, 87, перевод Ю. Корнеева).

<sup>24</sup> В оригинале — *unweeded garden* (неполотый сад / или огород). Тут сразу вспоминается евангельская притча о плевелах в поле, о которых Христос говорил, что выбирать их пошлет Господь Своих Ангелов только «при кончине века сего», а не сейчас — чтобы, «выбирая плевелы, вы не выдергали вместе с ними и пшеницы» (Мф. 13. 24—43). Исходя из всего последующего, Гамлет решает *сам* прополоть окружающий его сад. Н. Микеладзе,

и самих себя. Раскольников испытывает «чувство глубочайшего омерзения» (6; 6) к пьяным на улице; взявшись было помочь пьяной девушке на бульваре, он тут же думает: «Да пусть их переглодают друг друга живьем — мне-то что?» (6; 42). «Подлец человек», — говорит Раскольников (6; 25), «Из людей меня не радует ни один», человек — «квинтэссенция праха», — «откликается» Гамлет (VI, 58). Самому Достоевскому довелось услышать те же слова в один из решающих моментов своей жизни: стоя в 1849 г. вместе с другими петрашевцами на эшафоте, в ожидании неминуемой, через несколько минут, смерти, Достоевский обратился с вопросом к своему «Мефистофелю» — Николаю Спешневу: «Мы будем вместе со Христом?» — «Горсткой праха!» — ухмыльнулся в ответ «Мефистофель»<sup>25</sup>. Как пишет Т. Касаткина, все дальнейшее творчество Достоевского было ответом на эту «метафизическую насмешку» Спешнева<sup>26</sup>. Так, но ответ этот был отнюдь не скорым; и не будем при этом забывать, что, к примеру, на следующий день после своего семнадцатилетия Достоевский писал брату: «**Мы же прах**, люди должны разгадывать, но не могут обнять вдруг мысль» (28, I; 53—54).

Гамлет даже сомневается в реальности существования мира: не является ли все окружающее лишь «мутным и чумным скоплением

---

тоже обращающая внимание на подобную коннотацию с евангельской притчей в этом месте, считает «сквозным для трагедии мотив плевелов», но, останавливаясь в анализе сюжета на разговоре Гамлета с матерью, приходит к такому, недостаточно аргументированному, на наш взгляд, выводу: «замысел Шекспира в “Гамлете” состоял в том, чтобы создать пьесу, *разрушающую* канон елизаветинской трагедии мести, и героя, полагающегося в конечном итоге на неотвратимость “жатвы Господней”» (Микеладзе Н. Э. Евангельская притча в «Гамлете» // Шекспировские чтения 2010. М.: Изд. Моск. гуманитар. ун-та, 2010. С. 57, 61). Но ведь в итоге Гамлет, как и хотел, осуществляет эту «жатву» сам.

<sup>25</sup> Записка о деле петрашевцев. Рукопись Н. Ф. Львова с пометками Н. Ф. Буташевича-Петрашевского / Публикация В. Р. Лейкиной-Свирской // Литературное наследство. Т. 63. М.: Наука, 1956. С. 188.

<sup>26</sup> Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 161.

паров» (VI, 57)? При этом ни у него, ни у Раскольникова не возникает вопроса: зачем *такой* мир и *таких* людей спасать, благодетельствовать, — не возникает, ибо **конечная цель вовсе не эта**<sup>27</sup>.

**Великой, на века, заслугой трех гениев — Шекспира, Сервантеса с его Дон Кихотом, Достоевского — явилось открытие и доказательство истины: все благодетели человечества**, ставящие перед собой именно такую глобальную задачу, независимо от степени их искренности, пусть и на самом глубинном уровне подсознания, сосредоточены главным образом на самих себе, действуют в первую очередь *для себя*, ставят конечной целью обретение *личной славы и земного бессмертия* (в памяти грядущих поколений).

И Раскольников, и Гамлет внешне вроде бы лишены своекорыстия, они готовы существовать «на аршине пространства» (6; 123) и «в своей скорлупе», как черепаха (6; 25) (Раскольников), в «ореховой скорлупе» (Гамлет — VI, 56), но по сути дела амбиции их простираются на переделку всего мира (во всяком случае, его нравственных оснований) по собственному разумению. Можно, конечно, сказать, что Гамлет стремится восстановить традиционные основы мира (разрушенные, по его мнению, всеми окружающими его людьми), а Раскольников, напротив, стремится «сломать все», разрушить «закон отцов», установить новый порядок вещей. Но на самом деле тот и другой убеждены, что они знают, где истина и в чем состоит справедливость; оба они при этом предоставляют себе право распоряжаться волей и правами (вплоть до права на жизнь!) других людей. Это снимает различия между ними и делает их обоих «участниками» апокалиптического сна Раскольникова на каторге («всякий думал, что в нем в одном и заключается истина» — 6; 420).

<sup>27</sup> Один из исследователей еще в начале XX века писал: Гамлетом владеет «всеобъемлющее отвращение к миру и человечеству — это неподходящий стимул для выполнения своего долга» (цит. по: *Foakes R. A. Hamlet versus Lear*. P. 16). Тут, правда, возникает любопытная параллель с 66-м сонетом Шекспира, в котором тоже выражены отвращение к миру вокруг и желание смерти, но при этом в сонете доминирует постоянная память о предмете своей любви («Save that to die, I leave my love alone»). *Можем ли мы сказать, сопоставив эти два текста, что единственной любовью Гамлета была и остается месть?*

Однако, поставив себя в центр мира, Гамлет и Раскольников парадоксальным образом ощущают, что уже себе не принадлежат: Гамлет называет сам себя «механизмом» (VI, 50, в оригинале — *machine*), Раскольников «точно попал клочком одежды в колесо машины, и его начало в нее втягивать» (6; 58)<sup>28</sup>. Поистине, как говорит Гамлет, «крупница зла Все доброе проникнет подозреньем и обесславит» (VI, 30).

Оба закрывают для себя Небеса. Гамлет пытается уверить себя, что он действует по воле Небес, но по ходу всей трагедии мы слышим преимущественно его монологи, разговоры с самим собой, но ни разу не видим его молящимся. После встречи с призраком отца он заявляет, что идет молиться, но в следующей сцене предстает перед Офелией «словно Он был из ада выпущен на волю Вещать об ужасах» (VI, 44). Раскольников в самом начале романа, после ужасного сна о лошаденке, просит Господа показать ему истинный путь и обещает отказаться «от проклятой мечты своей». И сразу Бог отвечает: Раскольникову становится «тихо и спокойно» на душе, несмотря на слабость свою, «он даже не ощущал в себе усталости», он чувствует: «Свобода, свобода!» (6; 50) — что должно было бы ясно указать на верность принятого решения<sup>29</sup>. Но стоит ему из подслушанного разговора мещанина с Лизаветой узнать, что старуха-процентщица будет завтра одна, как он сразу забывает и о Божьем указании, и о своем обещании, прежний замысел оказывается сильнее. А на следующее

<sup>28</sup> Ср.: «Горе тем, которые влекут на себя беззаконие вервями суетности, и грех — как бы ремнями колесничными» (Книга Исаи, 5:18).

<sup>29</sup> См. слова Христа: «И познаете истину и истина сделает вас свободными» (Ин. 8:32). Нельзя также не увидеть здесь почти прямую цитату из 142 псалма: «Господи! Услышь молитву мою, внемли молению моему по истине Твоей <...> Враг преследует душу мою, втоптал в землю жизнь мою, принудил меня жить во тьме, как давно умерших (Раскольников до и после своего преступления часто находится «в темноте»; Соне он так рассказывает о зарождении своего «замысла»: «Ночью огня нет, лежу в темноте <...> И всё думал... И всё такие у меня были сны, странные, разные сны, нечего говорить какие! Но только тогда начало мне тоже мерещиться, что...» (6; 320). — К. С.). И уныл во мне дух мой, онемело во мне сердце мое <...> Скоро услышь меня, Господи, дух мой изнемогает <...> Укажи мне путь, по которому мне идти, ибо к Тебе возношу я душу мою. Избави меня, Господи, от врагов моих; к Тебе прибегаю» (1—9).

утро после убийства, будучи вызван в контору, «он было бросился на колени молиться, но даже сам рассмеялся, — не над молитвой, а над собой» (6; 74). Молился ли он в церкви на каторге, мы не знаем — можем только догадываться, что на смиренно молящегося вряд ли набросились бы в храме каторжане, желая убить как безбожника. На второй неделе Великого поста Раскольников говел вместе со своей казармой, но причастился ли он после этого Святых Таин — не сказано (что характерно для Достоевского, целомудренно не описывающего религиозную жизнь своих героев). И опять мы можем только догадываться, что если причастие было, это предопределило то духовное перерождение Родиона, начало которого мы видим на последних страницах романа<sup>30</sup>.

И Раскольникова, и Гамлета притягивает самоубийство (причем Гамлет рассуждает о самоубийстве в монологе «Быть или не быть?» еще до того, как он сумел убедиться в вине Клавдия); но Раскольникову удастся спастись от смерти физической и духовной, а Гамлет уходит в мир иной, унося с собой жизни еще семерых человек и надеясь лишь на то, что его оправдает в мнении *этого мира* своими словами (а их ведь Гамлет раньше презирал) Горацио. Как пишет современный исследователь, Гамлет выбирает не между добром и злом, а «лишь между разными видами зла по отношению к самому себе — между самоубийством и превращением в орудие ада. <...> Сомнения Гамлета <...> выражают страх человека, не верящего ни во что, кроме самого себя»<sup>31</sup>.

Раскольников, как известно, был недоучившимся студентом юридического факультета. Гамлет, скорее всего, тоже. В вошедшем в историю как колыбель протестантизма Виттенбергском университете, где он учился и куда так и не уехал «продолжать учение», было — как и в большинстве университетов того времени — только три факультета: богословия (там, судя по его не юному возрасту, хотя бы звание бакалавра он успел бы получить и, значит, был бы в духовном звании), медицины (тоже отпадает — нигде в пьесе нет намека

<sup>30</sup> Это наблюдение читательницы Елизаветы Тихоновой.

<sup>31</sup> Сыромятников О. И. Раскольников и Гамлет — духовные параллели и перекрестки // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 1 (1). С. 336.

на его врачебные знания) — и юридический. Правда, в университетах тогда существовал и младший, подготовительный факультет свободных искусств, был такой и в Виттенберге, там давалось как бы начальное образование (арифметика, геометрия, астрономия, музыка, грамматика, риторика, логика и этика)<sup>32</sup>, но опять-таки, если считать, судя по пьесе, что Гамлету около тридцати лет, вряд ли он учился на подготовительном.

И вот два *юриста*<sup>33</sup> решают восстановить справедливость на земле — через преступление, через убийство. Веря в Творца и в Провидение, они считают, что «до Нового Иерусалима» (как говорит Раскольников — 6; 200) они вправе сами разбираться с судьбой своей и мира, — даже еще страшнее: что они-то и являются проводниками божественной воли.

Правда, в случае Гамлета нужно, может быть, учитывать еще и такое понятие, как *предопределение и избрание* — так называется 17-я из знаменитых «39 статей», прошедших долгую и драматическую историю своего формирования в XVI—XVII веках и с тех пор ставших доктринальной основой Англиканской церкви. Здесь, в частности, сказано: Бог «еще до основания мира в Своем неизменном совете, тайном для нас, определил избавить от проклятия и гибели тех, кого Он во Христе избрал от людей, и привести их во Христе к вечному спасению, подобно сосудам в чести. Те, кто удостоились столь высокого благодеяния Божия <...> по благодати исполняют свое призвание, они свободно оправданы, они — сыны Божии по усыновлению...»<sup>34</sup>. Но ведь сказано тут: «тайном для нас» — это означает, что никто из людей при жизни не имеет права заявлять, что он — среди избранных!

Образ Божий в человеке для Гамлета лишь «богоподобный разум» (god-like reason), а conscience («разум» или «совесть» — по разным переводам; во времена Достоевского чаще переводили

<sup>32</sup> Шварц Г. Мартин Лютер. Введение в жизнь и труды / пер. с нем. Серия «История Церкви». М.: Издательство ББИ, 2014. С. 13—14.

<sup>33</sup> Можно отметить здесь на полях, что о юридической карьере для своих старших сыновей — Михаила и Федора — мечтал и отец Достоевского.

<sup>34</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://555bbmy.bbmy.ru/viewtopic.php?id=493>.

«совесть»<sup>35</sup>; И. Шайтанов предлагает, в контексте шекспировского языка, такое уточнение: «нравственное раздумье»<sup>36</sup> — лишь то, что делает людей трусами («Thus conscience does make cowards of us all») <sup>37</sup> (ср. у Достоевского в ПМ к «Дневнику писателя»: «моя совесть, то есть судящий во мне Бог» — 24; 109). Меж тем как в 18-й статье из упомянутых «39» сказано: «Подлежат осуждению те, кто дерзает заявлять, что человек будет спасен законом <...> что ему надлежит лишь жить в соответствии с этим законом и природным разумом. Но Священное Писание указывает нам, что человекам можно спастись только именем Иисуса Христа».

Здесь, конечно, нельзя не сказать вот о чем. Принято считать, что Шекспир был — во всяком случае, в своих созданиях — индифферентен по отношению к религиозным и идеологическим противостояниям своей эпохи. «В отличие от театральных сатириков той эпохи, Шекспир избегал религиозных споров. <...> Он был свободен не только от определенных воззрений и пристрастий, но также и от верований. Он подчинял себя тем целям, которые ставила перед ним пьеса. В этом смысле он был выше веры»<sup>38</sup>. Автор глубокого исследования, посвященного идейному содержанию шекспировского

<sup>35</sup> См.: Левин Ю. Д. Шекспир и русская литература XIX века. С. 188, 255, 278. [Электронный ресурс]. См. также: [www.rus-shake.ru](http://www.rus-shake.ru).

<sup>36</sup> Шайтанов И. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 2013. Серия «Жизнь замечательных людей». С. 360.

<sup>37</sup> Ср. слова Ричарда III: «Ведь совесть — слово, созданное трусом, Чтоб сильных напугать и остеречь» (I, 575, перевод А. Радловой) («Conscience is but a word that cowards use, Devised at first to keep the strong in awe»). А немного ранее один из посланных Ричардом к герцогу Кларенсу убийц говорит почти то же: «Совесть — опасная штука. Она превращает человека в труса. <...> Совесть — стыдливый, краснеющий бес, который бунтует в человеческой груди и мешает во всех делах» (I, 468). Многие комментаторы словно забывают сравнить эти три реплики, читая «Гамлета», но вряд ли не помнил об этом, заставляя Гамлета почти буквально повторить слова кровавого тирана и убийцы из своей предыдущей пьесы, сам Шекспир. «Раздумье» или «совесть» — как преграды на пути к действию — клянет и Раскольников.

<sup>38</sup> Акройд П. Шекспир. Биография / пер. с англ. О. Кельберт. М.: изд-во КоЛибри, 2009. С. 660.

творчества — «Шекспир как мыслитель», — Э. Д. Натолл даже утверждает, что для Шекспира как бы не существует различий между католицизмом и протестантизмом, он писал так, как будто Реформация вовсе и не произошла «и все мы остаемся друзьями»<sup>39</sup>.

Вряд ли, однако, такое было возможно. Да, в пьесах Шекспира нет явно выраженной позиции автора по отношению к основному духовному противостоянию, определявшему жизнь европейских народов в XVI—XVII вв. Но это не означает его глухоты или безразличия — их и нет, если взглянуть глубже. Да и не могло быть иначе. В 1534 году был принят «Акт о супрематии», провозгласивший Генриха VIII (отца царствовавшей при Шекспире Елизаветы I) «верховным главой Церкви Англии» и ее протектором. Отныне власть папы упраздняялась в пределах его королевства, а все присущие ей «титуты, почести, достоинства, привилегии, юрисдикция и доходы» переходили к английскому королю<sup>40</sup>. Начиная с этого разрыва с римским папой, Англию на протяжении более полувека буквально сотрясало религиозное противостояние между имевшим, казалось, незыблемую двенадцативековую опору в сознании людей католицизмом, особой организацией западноевропейского мира во главе с духовным вождем в Риме (Англия стала первым государством, вышедшим из состава Священной Римской империи), и новой, независимой Церковью (впоследствии названной англиканской). Это противостояние на всех уровнях общества — от высших властей (к примеру, Генрих VIII и его любимый канцлер Томас Мор, за отказ признать короля главой Церкви заплативший жизнью<sup>41</sup>; в недолгое царствование дочери Генриха Марии Тюдор, вернувшей

<sup>39</sup> Nuttall A. D. *Shakespeare the Thinker*. New Haven and London: Yale Univ. press, 2007. P. 19—20. Кстати, в этой книге утверждается, что оба понятия, разум и совесть, содержащиеся в слове «conscience», во времена Шекспира не различались так кардинально, как ныне (p. 56).

<sup>40</sup> Дмитриева О. Елизавета Тюдор. М.: Молодая гвардия, 2012. Серия «Жизнь замечательных людей». С. 20.

<sup>41</sup> Кстати, Шекспиру приписывается по крайней мере соавторство в трагедии «Сэр Томас Мор», созданной на рубеже XVI—XVII вв., более того, считается, что один из почерков в рукописи этой трагедии является, возможно, единственным сохранившимся образцом почерка Шекспира.

было Англию в лоно католицизма, были сожжены три епископа, сподвижники Генриха в деле Реформации, в том числе бывший архиепископ Кентерберийский Кранмер), до рядовых семей — оборачивалось враждой между родными братьями, родителями и детьми, кровавыми конфликтами, уносившими жизни и ломавшими судьбы десятков тысяч людей и в царствование Генриха VIII, и в годы правления его детей, Эдуарда VI и Марии Тюдор, и в первую половину царствования Елизаветы I. Как справедливо пишет И. Шайтанов: «Догматические споры только стороннему взгляду кажутся сосредоточенными на букве и лишены того значения, которое им придавали. Для участника споров каждая формулировка светилась смыслом и сочилась кровью»<sup>42</sup>. Но главные потрясения происходили в сознании людей. Конечно, авторитет римских понтификов резко пошатнулся в ту эпоху (Реформация возникла не случайно), но он все же был освящен веками существовавшим убеждением, что именно римский епископ облечен от Самого Христа властью «связывать и развязывать», ему и рукоположенным им иереям во всех народах и странах дано право разрешать все дела, касающиеся совести человека. И вот теперь эта власть передается светскому лицу — да, монарху, но имевшему (а по тайному мнению многих, и вовсе не имевшему) преимущество перед другими соискателями власти лишь в числе сторонников или в богатстве, а духовную власть присвоившему себе самостоятельно, разоряющему монастыри, изменяющему церковные догматы (не раз менявшиеся в течение этих десятилетий и в конце концов оформившиеся в упомянутые выше «39 статей» — об отражении этого процесса в творчестве Шекспира уже говорилось во Введении и подробней пойдет речь далее). В 1570 году римский папа Пий V отлучил тогдашнюю главу Англиканской церкви, Елизавету I, от Вселенской католической церкви (при этом Ватикан вообще считал ее бастардом, ибо не признавал брак ее отца с Анной Болейн), а в 1580 году папа Григорий XIII заявил, что убийство английской королевы не было бы грехом. В то же время сама Елизавета носила медальон с белым пеликаном — эта птица всегда была символом Христа, ибо, по преданию, накормила однажды

<sup>42</sup> Шайтанов И. Шекспир. С. 36.

своих голодных птенцов кусками своей плоти, портреты изображали ее с сияющим нимбом вокруг головы, ее называли «наш земной бог», она исцеляла больных, сторонниками Реформации она была провозглашена «протестантским папой»<sup>43</sup>. Надо было быть слепым и глухим солипсистом, чтобы не откликнуться на все это. И вот одним из таких откликов и явился образ Гамлета — как и других центральных героев Шекспира, берущих *на себя* функции Провидения.

При этом, что весьма интересно, сама королева Елизавета, в зрелый период своего правления, старалась не разжигать в стране особо яростных конфликтов между протестантами и католиками, объясняя это так: «Я не хочу отворять окна в человеческие души»<sup>44</sup>. За нее эти окна открывал — в строках своих творений — ее гениальный современник Уильям Шекспир.

\* \* \*

В Подготовительных материалах к «Идиоту» Достоевский трижды делает **для себя** запись «Князь Христос» (9; 246, 249, 253) — что служит и по сей день источником бескомпромиссных дискуссий среди специалистов. Но любопытно, что в первоначальных замыслах образ Князя (когда он еще был больше похож на будущего Ставрогина) сопоставлялся Достоевским с Яго: «ПЛАН НА ЯГО. ПРИ ХАРАКТЕРЕ ИДИОТА — ЯГО»<sup>45</sup>. Но кончает божественно. Отступается и проч. NB. Всех оклеветал, перед всеми интриговал, добился, деньги взял и невесту и отступился» (9; 161)<sup>46</sup>. Но ближе к концу работы над романом Князь сопоставляется (очень своеобразно) уже с Отелло:

<sup>43</sup> Дмитриева О. Елизавета Тюдор. С. 157, 179, 182.

<sup>44</sup> Там же. С. 67.

<sup>45</sup> Интересно, что в своих «Лекциях о Шекспире» англо-американский поэт У. Х. Оден сравнивает Яго с героем «Записок из подполья» — по знанию «человеческой природы» (Оден У. Х. Лекции о Шекспире / пер. с англ. и предисл. М. Дадяна. М.: изд-во Ольги Морозовой, 2008. С. 361—362).

<sup>46</sup> Но был вариант, где «роли» и Яго, и Отелло отводились Гане: «Finis тот, что Аглая предается Н<астасье> Ф<илипповне>, а Ганя душит Аглаю. Любовь из тщеславия» (9; 218—219).

Сцена (во храме) в день брака, до прихода Аглаи, наедине между Князем и Н<астасьей> Ф<илипповной>. Князь, вынеся во все это время скандала ужасные мучения от *сошедшей с ума* Н<астасьи> Ф<илипповны>, наконец в утро брака говорит с ней по сердцу: Н<астасья> Ф<илипповна> и в отчаянии, и в надежде, обнимает его, говорит, что она недостойна, клянется и обещается. Князь *просто и ясно* (Отелло) говорит ей, за что он ее полюбил, что у него не одно сострадание (как передал ей Рогожин и чем мучил ее Ипполит)<sup>47</sup>, а и любовь, и чтоб она успокоилась. Князь вдруг *пьедестально* высказывается. 2) Тут входит Аглая, спокойно, величаво и просто грустная, говорит, что во всем виновата, что не стояла любви князя, что она избалованная девушка, ребенок; *что она вот за что полюбила Князя* (и тут Отелло); живая и высшая речь, где Н<астасья> Ф<илипповна> чувствует всю безмерность ее любви, а Аглая, думая выставить недостаточность и ничтожность своей любви и тем успокоить Н<астасью> Ф<илипповну> и Князя, напротив, словно и себе неведомо, только выставляет великость, глубину и зримость своего чувства (9; 284—285).

Нельзя забывать и о том, что Отелло, как и князь Мышкин, страдает эпилепсией. Все это пока еще не осмыслено полностью в исследованиях по творческой истории романа.

В качестве прототипов персонажей романа Достоевский отмечал для себя несправедливо оклеветанную Геро (Настасья Филипповна, причем довольно долго) и Леандра из «Много шума из ничего» (9; 352—353, 420). Л. Гроссман считает, что при создании образа Рогожина Достоевский ориентировался на своего «любимого шекспировского героя — Отелло»<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Здесь комментаторы ПСС делают такое примечание: «Ср. слова Отелло из трагедии в переводе П. И. Вейнберга (СПб., 1864), вероятно, известном Достоевскому: “Она меня за муки полюбила, а я ее — за состраданье к ним” (акт I, сцена 3)» (9; 382).

<sup>48</sup> Гроссман Л. П. Достоевский. М.: Молодая гвардия, 1963. Серия «Жизнь замечательных людей». С. 425.

По свидетельству писательницы В. Микулич, познакомившейся с Достоевским на вечерах у Штакеншнейдеров (где порой игрались и любительские спектакли по классическим произведениям мировой литературы), Достоевский очень хотел сыграть Отелло в трагедии Шекспира. Но

В тех же ПМ к «Идиоту» Достоевский упоминает 23 апреля как день рождения Шекспира и **сразу** после этого следует вроде бы окончательное оформление решающего конфликта между четырьмя главными героями — Мышкиным, Настасьей Филипповной, Аглаей и Рогожиным, но с важными отличиями от канонического текста: «Аглая ревнует и Н<астасья> Ф<илипповна> ревнует. Свидание. Аглая подымает ревность Рогожина. Увещания Князя. Рогожин режет Н<астасью> Ф<илипповну>. Аглая погибает. Князь при ней» (9; 266) — финал, сходный с шекспировскими, в частности, с трагедией «Отелло», где тоже за пологом лежит тело *убитой кинжалом*<sup>49</sup> («ножом тем самым» — у Достоевского) «принесенной в жертву» героини.

В итоге, как мы знаем, Достоевский заменяет такой «шекспировский» финал другим — где платоническое сострадание и страстная любовь оказываются и разъединены, и уравнены по смертельным последствиям: Мышкин и Рогожин, оба виновные в смерти Настасьи Филипповны, в трагическом объятии у ее тела (князь здесь в некотором смысле и Яго, и Кассио: ведь именно его «жалость пуще любви» постоянно возбуждала ревность Рогожина; но в то же время и Отелло, плачущий «целебными» (определение Шекспира) слезами и омывающий ими лик Рогожина). В ПМ Рогожин говорит князю: «*Без тебя не мог я здесь быть*» (9; 286) — правда, в каноническом тексте эту чрезвычайно многозначную фразу Достоевский убрал, но «след» ее остался<sup>50</sup>.

---

этот любительский спектакль не состоялся (Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990).

<sup>49</sup> В переводе Б. Пастернака в Полном собрании сочинений Шекспира за словами Отелло (увидевшего, что после попытки задушить Дездемону она еще жива): «Я — изувер, но все же милосерден И долго мучиться тебе не дам. Так. Так» — следует ремарка: «(Закалывает ее)» (VI, 411). В оригинале такой реплики нет, но, скорее всего, слова «So, so» можно трактовать как сопутствующие ударам кинжала — Пастернак прав.

<sup>50</sup> Очень любопытное решение найдено в спектакле 1971 года Королевского Шекспировского театра (режиссер Роберт Монтгомери) по роману «Идиот». В сцене, где Рогожин и Мышкин, после обмена крестами, подходят под благословение матери Парфена, фигура, изображающая ее, скидывает хламиду, покрывавшую ее с головой, а под хламидой оказывается ...

Но прежде в «Идиоте» Шекспир возникает в одной из ключевых сцен романа — в праздновании дня (вернее, ночи) рождения князя на даче в Павловске. Радостно-взволнованный Мышкин возвращается к себе после назначенного ему Аглаей свидания, в предвкушении начала новой светлой жизни. Однако встреченный им в дверях «профессор Антихриста» Лебедев предлагает князю решить вопрос, возникший в ожидании его среди уже празднующих гостей: «Но, князь, если бы вы знали, какая тема в ходу. Помните у Гамлета: “Быть или не быть?” Современная тема-с, современная! **Вопросы и ответы.** <...> Приблизьтесь, князь, и **решите**» (8; 305).

Но князь ни разрешить, ни ответить на этот вопрос не может, как не отвечает и на вопросы Ипполита — какая красота спасет мир и ревностный ли он, князь, христианин. В сущности, и вопрос «быть или не быть?» ставит в этой сцене Ипполит в своей «исповеди» — «Необходимом объяснении» (главным образом в трактовке картины Гольбейна «Христос во гробе» и рассуждениях о природе Христа и отсюда — бытии каждого человека перед лицом смерти — или отказе от бытия). Ипполит на протяжении всей этой ночи (и далее) ждет от князя чуда, которое спасло бы его. Но чуда не происходит. И хотя самоубийство на восходе солнца, задуманное Ипполитом, не состоялось, юноша спустя непродолжительное время умирает «в ужасном волнении», князь так и не «приблизился» к нему, а лишь удостоил его фразы: «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» (8; 433, 508). Трагический конец ждет и всех тех, кто надеялся обрести спасение благодаря Мышкину или наиболее доверялся ему: Настасью Филипповну, Аглаю, Рогожина, генерала Иволгина. В упомянутом спектакле Королевского Шекспировского театра по роману «Идиот» в финале на сцене остается только Мышкин, которого покрывают сверху стеклянным колпаком.

Выше говорилось о том, что архиепископ Р. Уильямс охарактеризовал картину Гольбейна «Христос во гробе» как «антиикону», а это расходится с определением картины самим Достоевским и новейшей трактовкой ее современными Достоевистами.

---

«профессор Антихриста» Лебедев! (Ильина Н. В Театре «The place» // Литературная газета, от 9 февраля 1972 г. № 6. С. 15).

Но в связи с гольбейновской картиной английский автор делает очень важное замечание:

Можно заключить, что провокативно показанное нам полотно с образом (а в православном понимании анти-образом) Христа призвано сфокусировать наше внимание на главном парадоксе романа, заключающемся в том, что «хриstopодобный» в своей невинности и сострадании герой невольно оказывается носителем деструктивной стихии. <...> Приходится признать соучастие Мышкина в диком, в конечном счете убийственном, влечении Рогожина к героине<sup>51</sup>.

К этому можно добавить, что, таким образом, сказанное Мышкиным при первом появлении картины Гольбейна в романе о том, что от нее «у иного еще вера может пропасть» (8; 182), можно отнести и к тому, кого некоторые читатели склонны считать «живой иконой», — самому Мышкину: потеряв веру в возможность своего счастья с Настасьей Филипповной «в присутствии» князя, Рогожин идет на смертный грех.

«Ни в одном другом произведении Шекспира не говорят так много о смерти, как в “Гамлете”. Смерть царит в этой трагедии»<sup>52</sup>. «Смерть управляет сознанием и судьбой» Гамлета<sup>53</sup>; «“Гамлет” <...> весь построен на оцепенелом созерцании смерти, на прикосновении к смерти, на диалоге с небытием»<sup>54</sup>. Роман «Идиот» тоже буквально пронизан темой смерти: по количеству смертей, происходящих или упомянутых здесь, он намного превосходит все другие произведения Достоевского, а возможно, и всей русской литературы. Это не удивительно: в романе о «князе Христе», который был только человеком, иначе не может быть, как не было бы победы над смертью, будь *только* человеком Христос.

Попытка Гамлета «восстановить век» через убийство тоже приводит к торжеству небытия. Гамлет пытается отправить души своих врагов в ад, Мышкин пытается всех спасти. Но результаты их

<sup>51</sup> Уильямс Р, архиеп. Достоевский... С. 81.

<sup>52</sup> Аникст А. А. Творчество Шекспира. М.: Худ. лит., 1963. С. 380.

<sup>53</sup> Knight G. W. Shakespeare and Religion. N. Y.: Simon and Schuster, 1968. P. 113.

<sup>54</sup> Бартошевич А. В. Гамлеты наших дней // Шекспировские чтения 2010. С. 211.

действий по самостоятельному спасению мира оказываются странным образом схожи. Здесь уместно привести тонкое наблюдение А. Парфенова о смерти — воскресении у Шекспира: в «Макбете» и в «Мере за меру» убийство (уход) законного правителя (Дункана, герцога) и воцарение его (незаконного) заместителя (Макбета, Анджело) ведет к смертям и хаосу, которые прекращаются только с возвращением законного властителя<sup>55</sup>. По-своему об этом говорят авторы любопытного исследования «Душа на сцене» Э. Эдингер и М. Файк: «Весь заключительный акт 5 “Меры за меру” является символической версией Страшного суда. <...> Как глаз Божий, который видит все, так замаскированный Герцог был свидетелем всех его (Анджело. — К. С.) грехов»<sup>56</sup>. Можно добавить, что в этой пьесе Шекспир показывает, что было бы, если бы Господь действительно самоустранился бы, передав всю власть на земле человеку.

По-другому рассматривается эта проблема — «разделение» Бога и человека — в «Короле Лире». Сюжет этой трагедии можно трактовать и так: верховный правитель (Лир) отказывается от управления и передает все своим созданиям — и вот что из этого выходит: после того, как вся власть получена, отец становится не нужен; но тогда очень скоро мир начинает буквально утонать в людских грехах. Во второй сцене четвертого акта этой трагедии очень важный монолог произносит герцог Олбанский (в переводе Б. Пастернака, вошедшем в 8-томник, здесь почему-то

---

<sup>55</sup> Парфенов А. Трагедия Шекспира-художника // Шекспировские чтения 1993. М.: Наука, 1993. С. 143. Поэтому такие постановки пьесы, как осуществленная Юрием Бутусовым в Вахтанговском театре, где роли герцога и Анджело отданы одному актеру (соответственно основной идее спектакля оба являются носителями аморальной, разрушительной силы власти и Изабелла вынуждена спасаться от похоти обоих), — свидетельствуют о непонимании шекспировского замысла. Странной поэтому выглядит оценка исследовательницы из Шекспировского института Университета Бирмингема Ани Мартиросян, которая, утверждая, что «Мера за меру» — наиболее «достоевская» пьеса Шекспира, заявляет, что «постановка шекспировской драмы Юрия Бутусова помогает нам это понять» (XXV Шекспировские чтения 2014: «Шекспир в русско-английском диалоге»: Сборник аннотаций докладов. М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2014. С. 75).

<sup>56</sup> Эдингер Э., Файк М. Душа на сцене. М.: Клуб Касталия, 2015. С. 25.

пропущены важные строки, поэтому цитируем в другом переводе): «Страшно мне; Творение, отвергшее творца, уже не знает удержу и края. Та ветка, что нарочно отломилась От отчего ствола, засохнет вскоре И может стать причиною пожара»<sup>57</sup>. И далее он предрекает «раскольниковскую» антропофагию: «Если небо не покарает это преступление, То люди станут пожирать друг друга, Как чудища морские!»<sup>58</sup>.

Финальную сцену этой трагедии, где Лир выходит с мертвой Корделией на руках, принято трактовать как символ христианской композиции Пьета — где Богородица держит на руках тело Распятого Сына. Корделия, таким образом, — символ Христа, Лир — Богородицы. Но нам представляется более верным толкование, не требующее такой *перестановки*: Корделия — это Богородица, которой так и не дано *в этом переполненном людской злобой и предательством, оставленном Богом мире* родить Христа. Вот что о ней говорится немного ранее, в четвертом акте: «По счастью, у него (Лира. — К. С.) есть третья дочь: она должна исправить зло, что в мир Принесено проклятой этой двойней!»<sup>59</sup>. Но вспомним, что в начале трагедии она так и не была коронована (по контрасту — широко известная икона «Коронование Пресвятой Богородицы»). А. Н. Горбунов дает такой комментарий к ремарке в первой сцене первого акта «Входит придворный, несущий корону, за ним король Лир, за ним герцоги Олбанский и Корнуэльский, за ними Регана, Гонерилья, Корделия и придворные»: «Эта ремарка есть только в кварто, в фолио она отсутствует. В подлиннике употреблено слово *coronet*. Оно означает небольшую по размеру корону, так называемую “герцогскую”, которая, видимо, предназначалась Корделии как любимой дочери в случае

---

<sup>57</sup> Аллюзия на Евангелие от Иоанна, 15:5—6: «Я есмь Лоза, а вы ветви, кто пребывает во Мне, и Я в нем, тот приносит много плода, ибо без Меня не можете делать ничего. Кто не пребудет во Мне, извергнется вон, как ветвь, и засохнет, а такие ветви собирают и бросают в огонь, и они сгорают».

<sup>58</sup> Шекспир У. Король Лир. Перевод Г. М. Кружкова. Изд. подготовил А. Н. Горбунов. Серия «Литературные памятники». М.: Наука, 2013. С. 202. Весь этот текст находится в кварто 1608 г.

<sup>59</sup> Там же. С. 238—239.

благоприятного исхода испытания чувств дочерей»<sup>60</sup>. А в финале, когда Лир входит с мертвой Корделией на руках, Кент восклицает: «Это ли не час обещанного светопреставленья?», на что Эдгар, а затем герцог Олбанский отвечают: «Кромешный мрак. — Мрак и конец времен»<sup>61</sup>. В переводе Б. Пастернака: «Не это ль час кончины мира? — Исполненье сроков. — Конец времен и прекращенье дней» (VI, 565); в оригинале: «Is this the promised end? — Or image of that horror? — Fall, and cease!».

По верному замечанию Вяч. Иванова, в Дон Кихоте «ново дерзновение противопоставить действительности истину своего мироутверждения»<sup>62</sup>. Это же можно отнести и к Гамлету. Оба претендуют на то, что видят «не то, что кажется, а то, что есть» (слова Гамлета — VI, 17), — но Дон Кихот начинает по-настоящему *видеть* только перед смертью, а Гамлет так и уходит в мир иной, стремясь навязать свое видение потомкам (через Горацио). Оба обладают глубоким умом, но окружающим представляются безумными, да и сами порой готовы признать себя таковыми (у Саксона Грамматика, первым изложившего трагическую историю датского принца, безумие

<sup>60</sup> Шекспир У. Король Лир. Перевод Г. М. Кружкова. Изд. подготовил А. Н. Горбунов. Серия «Литературные памятники». М.: Наука, 2013. С. 10, 360.

<sup>61</sup> Там же. С. 294—295.

<sup>62</sup> Иванов Вяч. Кризис индивидуализма // Иванов Вяч. Родное и вселенское // Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. С. 20.

И долгое время очень трудно было за такими привлекательными образами Гамлета и Дон Кихота разглядеть в будущем то, что, несомненно, видели их создатели и что предрекает герцог Олбанский (характерно: еще как бы из языческих времен) в словах об антропофагии. Затем Шекспир неоднократно возвращается к этой мысли — в «Кориолане», «Троиле и Крессиде», «Тимоне Афинском», «Томасе Море». В самом деле: если главное — «истина моего мироутверждения», то ради утверждения ее можно пойти столь далеко, сколько позволяют твои силы (как в пророческом сне Раскольникова на каторге — там ясно показано, что антропофагия возникает во имя «торжества истины»). В свое время Т. Манн задавался вопросом: возможно ли появление «Дон Кихота зверства»? (Манн Т. Собрание сочинений. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1961. С. 187). Время очень быстро ответило на этот вопрос — почти одновременным появлением душегубов-«идеалистов»: Гитлера, Франко, Салазара, Муссолини, Сталина.

Амлета — только хитрая уловка<sup>63</sup>), что не мешает им самим еще и играть сознательно в безумие. Это сложное балансирование на грани ума — безумия, «священной болезни» — юродства (вспомним здесь еще и Мышкина, конечно) имеет множество смыслов, выделим здесь один, основной: человек, ставящий своей целью восстановить справедливость в мире, стать «заместителем» Бога, занять место в центре мироздания, — безумен, сколь бы умен он при этом ни был. Господь обратил «мудрость мира сего в безумие» (1 Кор. 1:20). О том, почему Мышкина нельзя отнести к юродивым (хотя в *начале* романа он назван Рогожиным так — 8; 14), автор этих строк уже писал в главе «Юродство и безумие, смерть и воскресение, бытие и небытие в романе “Идиот”» в монографии «Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского». Мышкин не обличает окружающего мира и людской лжи, как то делали юродивые, напротив, все всем прощает и служение миру пытается сочетать с личными целями и интересами (меж тем как юродивые шли на самое крайнее самоумаление собственной личности). Гамлет, напротив, обличает, да еще как, но и в его действиях размежевать исправление мира и личные интересы практически невозможно.

Но есть еще одно чрезвычайно важное обстоятельство, связывающее таких внешне непохожих героев, как Гамлет, Дон Кихот, Раскольников и Мышкин. Как автору этих строк уже доводилось писать в монографии «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени», Испанию и Англию конца XVI — начала XVII века и Россию XIX объединяло многое. В Испании было наконец завершено освобождение от мавританского ига. Происходил по существу процесс создания страны, состоявшей до XV века из разрозненных королевств. А с воцарением на испанском престоле в 1516 году императора Карла I из династии Габсбургов под властью испанской короны оказалась большая часть Германии и Италии, нынешние Голландия и Бельгия; открытие Колумбом Америки и создание центрально-американских и южно-американских колоний привело к

<sup>63</sup> Кстати, имя «Амлет», как уже неоднократно отмечалось, означает «простака». О сложных ассоциациях, возникающих здесь в связи с тем, как называют Мышкина в романе Достоевского, оставляем поразмышлять будущим исследователям.

колоссальному обогащению и расширению границ империи, над которой действительно, как тогда говорили, «не заходило солнце». Когда на престол вступил Филипп III, внук Карла, территория его королевства занимала одну пятую часть мира, а население ее составляло 60 миллионов человек. Невиданного расцвета достигает в это время и культура Испании. Современниками Сервантеса были Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина, Кеведо, Матео Алеман, Гарсиласо де ла Вега, Гонгора, Эль Греко, Веласкес, Мурильо... Вторую половину XVI века и XVII век принято называть «Золотым веком» испанской культуры.

Примерно те же процессы происходили в последней трети XVI — начале XVII веков — время жизни Шекспира — в Англии. Бурно развивающаяся экономика, грандиозная победа над испанской Непобедимой Армадой, утвердившая господство страны не только на европейских, но и на мировых морских просторах (Англия превращалась в великую мировую державу), расцвет культуры, особенно лирики, эпической поэзии и драматургии (где шла интенсивная рефлексия над важнейшими бытийными проблемами и осмысление собственной и мировой истории). «В Англии, где культурное развитие было замедленным по сравнению не только с Италией, но и с Францией, а в известных отношениях даже с Испанией, Возрождение в области искусства и науки развернулось лишь во второй половине XVI века, но зато оно проявилось здесь сразу с огромной силой, словно навстречивая упущенное»<sup>64</sup>. Крайне интересно, что Достоевский, чрезвычайно высоко оценивавший именно *реализм* Шекспира (при том, что в то время общепринятым было мнение Белинского, Герцена и др., считавших английского барда «романтиком»), связывал это качество его дара с переживаемой тогда Англией национальной самоидентификацией, как следует из его во многом загадочной записки в Рабочих тетрадях 1876 г. (дается в несколько исправленном по оригиналу прочтении, любезно предоставленном мне текстологом Н. Тарасовой):

Реализм, который создан у нас раньше Европейского, раньше фальшивого французов, например, реализма.

<sup>64</sup> Смирнов А. Уильям Шекспир // Предисловие к Полному собранию сочинений У. Шекспира: в 8 т. Т. I. С. 10.

В сущности, весь гений начинающейся Англии, но вопрос этот даже о Шекспире лично.

Те, кто понимают Шекспира, поймут, что я говорю / и упования единственно на силу его / гениальной силой (25; 248).

Сходной была и ситуация в Российской империи времен Достоевского — XIX век был в ее истории временем наибольшего территориального расширения, экономического и военного могущества, «Золотым веком» русской культуры. После разгрома Наполеона Россия стала ведущей силой в мировой политике. Успешно преодолев последствия небольшого спада в последний период царствования Николая I, Россия после политических и экономических реформ начала 1860-х годов вновь начала бурно развиваться. Именно в это время, после отмены крепостного права, Россия по-настоящему перешла от феодализма в буржуазное настоящее, и, как с горечью писал Достоевский, культ денежного мешка стал вытеснять в сознании людей все прежние ценности, изменилась вся *иерархия* ценностей. Но, как и везде, *начало* этого периода знаменовалось энергичным подъемом во всех областях. Невиданными темпами развивалась промышленность и наука, а какими величайшими именами в литературе и искусстве отмечен русский девятнадцатый век, видимо, не стоит и говорить.

**И вот именно в такие времена невиданного подъема и могущества своих стран три великих писателя создают произведения, основной темой которых является определение границ земной власти человека, ставящего своей задачей индивидуальными усилиями и личным примером переделать мир, превратить его из злого в хороший, преобразить ад в рай.** Ведь такова, в сущности, главная проблематика трагедии «Гамлет», романов «Дон Кихот», «Преступление и наказание» и «Идиот».

\* \* \*

Гамлет называет себя и окружающих «fools of nature», это переводится как «шуты природы» (VI, 31), но вернее было бы — «насмешка природы», что перекликается с тем, как оценивают

людей Иван Карамазов<sup>65</sup> и самоубийца из подглавки «Приговор» «Дневника писателя» 1876 г. — «слабосильные», «недоделанные пробные существа, созданные в насмешку» (14; 233, 235, 238) и «пущенные на землю в виде какой-то наглой пробы» (23; 147), находящиеся в рабстве у природы — «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы, которой все подчинено» (8; 339) (это уже по слову Ипполита Терентьева из «Идиота»). Но, вспомнив Ипполита, задумаемся вот над чем. В «Ричарде III» королева Маргарита называет Ричарда «раб природы» (I, 458) («the slave of the nature»)<sup>66</sup>. Ричард, так же, как и Ипполит, обвиняет бездушную природу в своей несчастной судьбе, в своем физическом уродстве (Ипполит — в своей смертельной болезни) и считает себя вправе мстить за это людям и миру. Это философия «подпольного человека» Достоевского, выраженная в классической формуле: «Я-то один, а они-то все» (5; 125)<sup>67</sup>. Тем самым они и попадают в рабство природе — но не природе, конечно, а злу, по определению Ипполита — «огромному, неумолимому и немому зверю», «глухому, темному и немому существу» (8; 339—340), представляющемуся мертвой, бездушной, равнодушной природой. Природой, за которой человек не может разглядеть Бога.

Но можно и расширить рамки упомянутого выше сопоставления гениальной (и только сейчас начинающей постигаться более-менее адекватно) драмы Шекспира «Мера за меру» и романа «Идиот». Вспомним пересекающиеся здесь у Шекспира буквально на пространстве нескольких страниц «гимн смерти» (произносимый герцогом в обличе монаха) и «гимн жизни» из уст приговоренного к казни Клавдио (просим прощения за обширную цитату, но она представляется очень показательной).

---

<sup>65</sup> Которого, кстати, называли «русским Гамлетом» (Нельс С. Монологи Гамлета и проблема их сценического воплощения // Шекспировские чтения 1978 / под ред. А. Аникста. М.: Наука, 1981. С. 79).

<sup>66</sup> А злодей Эдмунд в «Короле Лире» прямо признается: «Природа, ты моя богиня. В жизни я лишь тебе послушен» (VI, 441) (буквально: «Только твоему закону я служу» — «to thy law my services are bound»).

<sup>67</sup> Кстати, слово «один» встречается в тексте этого произведения более сорока раз!

Итак, герцог:

А жизни вот как должен ты сказать: «Тебя утратив, я утрачу то, Что ценят лишь глупцы. Ты — вздох пустой, Подвластный всем воздушным переменам, Которые твое жилище могут Разрушить вмиг. Ты только шут для смерти, Ты от нее бежишь, а попадаешь Ей прямо в руки. Ты не благородна: Все то, что делает тебя приятной, — Плод низких чувств! Ты даже не отважна, Тебя пугает слабым, мягким жалом Ничтожная змея! Твой отдых — сон; Его зовешь ты, а боишься смерти, Которая не более чем сон. Сама ты по себе не существуешь, А создана из тысяч малых долек, Рожденных прахом! Ты не знаешь счастья, Гонясь за тем, чего ты не имеешь, И забывая то, чем обладаешь. Ты не надежна: с каждою луной Меняется причудливо твой облик. Ты если и богата, то бедна, как нагруженный золотом осел, Под ношей гнешься до конца пути, Покамест смерть не снимет этой ноши. Нет у тебя друзей: твое же чадо, которое на свет ты породила, Чресл собственных твое же излиянье, Клянет подагру, сыпь или чихотку — Зачем с тобой скорее не кончают? Ты, в сущности, ни юности не знаешь, Ни старости: они тебе лишь снятся, Как будто в тяжком сне, после обеда. Сама твоя счастливейшая юность — По старчески живет, прося подачки У параличной старости; когда же Ты к старости становишься богатой, То у тебя уж больше нет ни силы, Ни страсти, ни любви, ни красоты, Чтобы своим богатством наслаждаться. Так где ж в тебе, что жизнью мы зовем? Но в этой жизни тысячи смертей скрываются... А мы боимся смерти, Что сглаживает все противоречья!»

А вот Клавдио:

Но умереть... уйти — куда, не знаешь... Лежать и гнить в недвижности холодной... Чтоб то, что было теплым и живым, Вдруг превратилось в ком сырой земли... Чтоб радостями жившая душа Вдруг погрузилась в огненные волны, Иль утонула в ужасе бескрайнем Непроходимых льдов, или попала В поток незримых вихрей и носилась, Гонимая жестокой силой, вокруг Земного шара и страдала хуже, Чем даже худшие из тех, чьи муки Едва себе вообразить мы можем? О, это слишком страшно!.. И самая мучительная жизнь: Все — старость, нищета, тюрьма, болезнь, Гнетущая природу, будут раем В сравненьи с тем, чего боимся в смерти (VI, 211—212, 216—217, перевод Т. Щепкиной-Куперник).

Поистине, человеческое существование, заключенное между *такими* полюсами, можно назвать даже более горьким словом, чем отчаяние. Показательно, что после «Меры за меру» Шекспир, как отмечали уже исследователи, не написал больше ни одной комедии. А роман «Идиот», замкнутый лишь в земных пределах (всеобщим спасителем безуспешно пытается быть *человек*), — единственный из романов Достоевского, не имеющий света в конце<sup>68</sup>.

\* \* \*

«Бесы» — первый из пяти великих романов Достоевского, где Шекспир и его персонажи упоминаются в каноническом тексте. В своей речи-бунте против бесовщины Степан Трофимович Верховенский («один из наших Шекспиров» — 10; 350) противопоставляет гениальное искусство «уже достигнутой красоты» современному утилитаризму (в свою очередь достигшему кульминации в «петролее» — керосине, с помощью которого парижские коммунары подожгли в 1871 г. Тюильри). Он видит все современное «недоумение» в том, «что прекраснее: <...> Шекспир или сапоги, Рафаэль или петролей?». И сам же отвечает: «Шекспир и Рафаэль — выше освобождения крестьян, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества. И, может быть, высший плод, какой только может быть!» (10; 372—373).

В ПМ эта мысль формулируется более развернуто:

Степан Трофимович провозглашает, что Шекспир и Рафаэль выше мужика, выше народности, выше социализма, выше народа, выше удовлетворения нужд его, выше почти всего человечества — ибо это

---

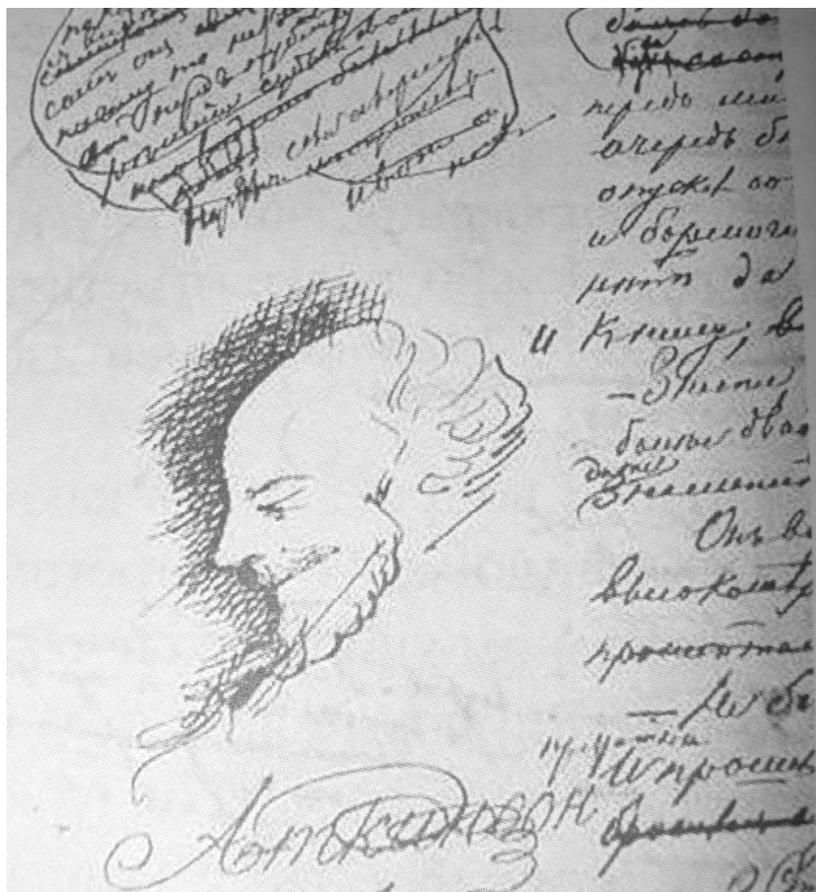
<sup>68</sup> Можно увидеть параллель и между сюжетными ситуациями в «Преступлении и наказании» и «Мере за меру». Девственницам Дуне и Изabelle предлагается согласиться на греховную близость как условие спасения брата от каторги и смерти. Обе отказываются. Ситуации неоднозначные, конечно, но готовность жертвовать собой подвергается в обоих случаях серьезному сомнению.

плод всей жизни человеческой — все, для чего надо жить, без которого я не хочу и жить (вся эта фраза выделена Достоевским. — К. С.). Без русского человека, без англичанина можно прожить человечеству, но **без Шекспира не должно бы жить человечеству** и, кажется, совсем нельзя жить человечеству. <...> Красота важнее хлеба, красота полезнее хлеба! <Человек без красоты> не только не может, не должен жить, должен отвергнуть жизнь, потому что нечего делать. <...> Одна красота есть цель, для которой живет человек (11; 232—233)<sup>69</sup>.

Здесь очень интересен еще и следующий факт. Вот что пишет один из лучших современных достоевистов Б. Тихомиров в своей недавней статье «Портретные зарисовки Достоевского», приводя это высказывание Верховенского-старшего о Шекспире: «Эти слова — выражение пафоса и кульминация его речи. И как бы в унисон пафосу своего героя на полях (Подготовительных материалов. — К. С.) рядом с этим эпизодом Достоевский зарисовывает портрет одного из величайших гениев человечества, творца абсолютной и вечной красоты — английского поэта и драматурга Уильяма Шекспира».

---

<sup>69</sup> Памятуя о разнице между высказываниями персонажа и взглядами автора, нельзя, однако, не увидеть тут заостренное до парадоксальности убеждение Достоевского в том, что подлинное искусство всегда в наилучшей степени служит и злободневным, прагматическим целям людей. Здесь можно вспомнить об очень значительном явлении, подтверждающем эту мысль. Как отмечает А. Бартошевич, «на дверях одного лондонского книжного магазина в 1940 г. висело объявление: “Извините, но Шекспир и «Война и мир» проданы”. В годы войны классиков в Англии читали и смотрели в театре с увлеченностью, дотоле невиданной. В дни, когда на Лондон всякий день падали бомбы, театры, где играли Шекспира, были полны; если бомбардировки усиливались, зрители оставались ночевать в театре» (Бартошевич А. Шекспир в английском театре между двумя войнами // Шекспировские чтения 1978. С. 243).



Приведя этот фрагмент рукописи, исследователь продолжает:

Тут, правда, возникает вопрос: от какого из известных портретов Шекспира отправлялся Достоевский, делая свой рисунок? Не касаясь проблемы, которая находится в компетенции специалистов: какие из изображений великого драматурга являются подлинными, а какие апокрифическими, — считаю возможным заключить, что ближе всего к зарисовке Достоевского так называемый «чандосский портрет», предположительно приписываемый руке художника Джона Тейлора и датируемый 1600—1610 гг. («чандосским» или «чендосским» портрет называется потому, что какое-то время принадлежал герцогу

Чендосу; есть и такая версия, что портрет написан сотоварищем Шекспира по труппе «Глобуса» Ричардом Бербедржем. — К. С.) <...> Стоит, впрочем, отметить, что автор «Бесов» не копирует указанный оригинал, а создает на его основе свою версию облика английского драматурга: если на полотне взгляд Шекспира <...> устремлен прямо на зрителя, то Достоевский рисует драматурга строго в профиль с взглядом, обращенным долу, и с полузакрытыми глазами — наиболее излюбленный писателем ракурс и тип изображения, чаще других встречающийся в его портретных зарисовках. Можно также отметить, что его Шекспир выглядит, пожалуй, несколько старше, чем в изображении Джона Тейлора.

Далее Б. Тихомиров ставит вопрос: где мог Достоевский познакомиться с «чандосским портретом» — и оставляет решение этой проблемы на будущее, указывая только, что в молодости Достоевский читал Шекспира во французских переводах, и, значит, поиск нельзя ограничивать только русскими изданиями<sup>70</sup>.

Слова из тех же ПМ о Шекспире-пророке уже приводились в начале этой главы. Эта запись расположена так, что есть все основания считать ее выражением мысли самого Достоевского. Ранее эту мысль в несколько ином выражении Достоевский предполагал отвести Грановскому (прототипу Степана Трофимовича): «ГРАНОВСКИЙ: Шекспир — это избранник, которого Творец помазал пророком, чтобы разоблачить перед миром тайну о человеке» (11; 157). Но интересно такое планировавшееся оправдание Степаном Трофимовичем себя перед губернатором: «Я приступил к лекциям о Шекспире и начал с “Отелло”, исходя из твердого убеждения, что литературный разбор “Отелло” не может повести к бунту» (11; 162). Но надежды эти не оправдались: «По поводу беспорядка после лекции об “Отелло”» — записано чуть ранее (11; 160). Это как бы предварительная наброска сцены скандала после речи Степана Трофимовича в защиту Шекспира и Рафаэля на «балу гувернанток».

В каноническом тексте Степан Трофимович, давая уроки юной Лизе Тушиной, рассказывает ей «историю принца Гамлета». А Лиза,

<sup>70</sup> Тихомиров Б. Н. Портретные зарисовки Достоевского: из новых атрибуций // Достоевский и мировая культура. № 32. СПб.: Серебряный век, 2014. С. 225—226.

в свою очередь, читает матери «Отелло». Но самое важное тут, конечно, в том, что главный герой «Бесов» — тоже отчасти Гамлет (вот что писал Достоевский в ПМ к роману: «Князь — мрачный, страстный, демонический и беспорядочный характер, безо всякой меры, с **высшим** вопросом, дошедшим до “быть или не быть?” Прожить или истребить себя?» — 11; 204). Гамлетом, у которого не оказалось ни Горацио, ни Офелии, называет своего сына Варвара Петровна Ставрогина<sup>71</sup>. В какой-то степени результаты действий Ставрогина в городе сходны с гамлетовскими: они тоже не только не улучшают этот мир, но приводят в итоге к кровавому хаосу. Но здесь перед нами Гамлет, в котором мрак сгустился до крайней степени (своего рода «черная дыра»). Это важно учитывать при рассмотрении второй из главных шекспировских аллюзий в романе — именовании Ставрогина «принцем Гарри», с отсылкой к герою шекспировских хроник — принцу, а потом королю Генриху V («меня тогда называли вашим Фальстафом», — вспоминает о бурных петербургских годах Ставрогина капитан Лебядкин — 10; 208). Но у Шекспира юный английский принц, хотя и ведет в начале жизни — как Ставрогин — разгульное и беспутное существование, потом решительно расстается с увлечениями молодости, обрубает все связи с прежним окружением и становится лучшим из всех королей Англии, при котором страна достигает невиданного расцвета и величия. Завершение же жизни Ставрогина принципиально иное, как мы знаем. Пытаясь победить зло в собственной душе, он терпит поражение. Главным образом потому, что не может обрести любовь и смирение и не понимает сущности «*труда православного*» (11; 165). В связи с шекспировской темой интересна такая сцена из ПМ: «Князь уверяет Шатова, что *все* тайны, как довести себя до совершенства и братства, даны православием и его дисциплиной:

#### САМОСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ

— Пусть не смущаются, что это трудно бывает. И не нужно всех, нужно некоторых, чтобы не умерла идея и переродился мир.

<sup>71</sup> На определенное сходство сюжета «Бесов» с сюжетом «Гамлета» указывал Р. Бэлнеп (Бэлнеп Р. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психологические аспекты создания текста / пер. с англ. Л. Высоцкого. СПб.: Академический проект, 2003. С. 40—41).

— Знаете, как силен “*один человек*”. Рафаэль, Шекспир, Платон и Колумб или Галилей? Он остается на 1000 лет и перерождает мир — *он не умирает*» (11; 168)<sup>72</sup>.

Надо помнить, что Ставрогина именуют еще и Иваном-царевичем (архетип царевича, как отмечено в недавнем исследовании Н. Кашурникова, предполагает пребывание на решающем для общества и государства стыке социального и космического начал<sup>73</sup>). Тогда становится ясен, по крайней мере, один из смыслов этой русско-шекспировской аллюзии: отнюдь не «бесы» являются главным злом для России, главным отрицательным полюсом романа, они лишь следствие того, что *князь* (так он назван в ПМ к роману; это очень значимый титул у Достоевского)<sup>74</sup> Ставрогин становится не «солнцем» этого мира (каким его хотели бы видеть окружающие), а изъясном в мироздании, через который врывается в этот мир бесовщина<sup>75</sup>. Но можно продолжить рассуждения дальше.

<sup>72</sup> Эти слова порой приписывают самому Достоевскому, но анализ показывает, что это все-таки слова Ставрогина — человека, способного только говорить и рассуждать о труде православном.

<sup>73</sup> *Кашурников Н.* Об архетипе царевича в романе «Бесы» // Достоевский и мировая культура. № 26. М.: Серебряный век, 2009. С. 63—67.

<sup>74</sup> Очень многозначный титул и сам по себе: в Книге пророка Исая «Князем мира» назван Христос (Ис. 9:2); в то же время «князем мира сего» именуют дьявола. Можно сделать вывод: истинным князем среди людей является тот, кто умеет соединить оба мира, земной и Небесный.

Это находит свое выражение в древнерусской духовной и литературной традиции, где «князь является необходимым посредником между человеком и Богом, при этом посредничество Церкви оказывается как бы опущенным» (*Бузина (Ковалевская) Т. В.* Самообожение человека в европейской культуре. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 65).

В ПМ к «Идиоту» и «Бесам» главные герои — Мышкин и Ставрогин — именуются почти повсеместно «Князь» (Мышкин еще и «Князь Христос»), но в каноническом тексте князем является только Мышкин, Ставрогина князем первоначально называет Марья Лебядкина, но затем объявляет его самозванцем. «Князем» именуется в ПМ к «Братьям Карамазовым» и Алеша.

<sup>75</sup> Характерно такое рассуждение Князя (будущего Ставрогина) в ПМ: «Князь <...> коснулся до Шекспира, заговорил, сравнил <с> Россией и сказал вдруг: “Куда и где нам равняться с такой колоссальностью” (это, м. б., мельком сказал Грановскому)» (11; 144).

Генриху V наследует его сын, Генрих VI, являющийся героем одной из первых хроник Шекспира. Этот «тихий» король, временами впадавший в тяжелое душевное расстройство, лишившее его возможности управлять страной, у Шекспира поразительно напоминает князя Мышкина: он пытается всех примирить и усюветить, всех научить добру, не верит в чьи-либо злые замыслы, горюет при виде совершающихся злодейств, но всех жалеет и прощает, а в особо трудные минуты мечтает удалиться из этого суетного мира и «предаться размышлениям»<sup>76</sup> или стать деревенским пастухом; умирает, как Христос, моля Бога простить своего убийцу. Но итогом такого его «книжного правленья» (слова герцога Йоркского) и «гибельной жалости» становится крах страны, утрата всех завоеваний его отца, бесчисленные кровавые бунты и раздоры (его «снисходительность» многократно увеличивает количество преступлений вокруг, при нем начинается нанесшая огромный урон стране Война Алой и Белой Розы, в ходе которой отец убивает сына и сын отца, то есть наступают «последние времена»). И, в итоге, воцарение на престоле сластолюбивого Эдуарда IV, на смену которому приходит его брат и еще более страшный злодей — Ричард III. Таким образом, с помощью шекспировских аллюзий, выявляется еще одна грань взаимоотношений двух великих, выросших, как два ствола, из одного корневого замысла Достоевского (9; 345) образов — Мышкина и Ставрогина. У Шекспира дело Генриха V, начавшего свой путь со зла, но затем спасшего страну, разрушает Генрих VI — Мышкин; у Достоевского — надо подумать: может, и здесь *modus operandi* Мышкина губительнее ставрогинского? Мышкину присуща своего рода *метафизическая лень*: он хочет всем помочь, но не хочет видеть греховной пораженности человеческой природы<sup>77</sup> и ничего не делает

<sup>76</sup> Ср.: «Князь очень был рад, что его оставили наконец одного; он сошел с террасы, перешел чрез дорогу и вошел в парк; ему хотелось обдумать и разрешить один шаг. Но этот «шаг» был не из тех, которые обдумываются, а из тех, которые именно не обдумываются, а на которые просто решаются: ему ужасно вдруг захотелось оставить всё это здесь, а самому уехать назад, откуда приехал, куда-нибудь подальше, в глушь, уехать сейчас же и даже ни с кем не простившись» (8; 256).

<sup>77</sup> «О, конечно, и он замечал иногда что-то как бы мрачное и нетерпеливое

для борьбы в первую очередь с этим «мраком» в человеке<sup>78</sup>. Мышкин соблазняет окружающих обещанием любви и всепрощения (обещанием, которое выполнить не может), а Ставрогин соблазняет идеями, в которые сам не верит (или перестает верить).

\* \* \*

Шекспир, как и Достоевский, вмещал на своей сцене весь поусторонний и потусторонний мир. Он включал в списки действующих лиц своих пьес духов, ведьм, тени, призраков. Достоевский, если бы к романам предполагался такой список, тоже, наверно, поступал бы так же. Но в отличие от Достоевского потусторонний мир представлен у Шекспира в основном лишь духами зла. Не случайно: часто вспоминая в своих речах о Боге, Провидении и Небесах (чьи действия им непонятны), герои Шекспира живут так, «как если б не было Небес» («stubborn soul, That apprehends no further than this world») (герцог из «Меры за меру», перевод О. Сороки<sup>79</sup>). Злодеи признаются в своих злодеяниях и даже в некоторых случаях дают им моральную оценку, раскаиваются — но это и все, на этом их духовная история заканчивается. Зло наказывается в финалах большинства его пьес, но именно

---

во взглядах Аглаи; но он более верил чему-то другому, и мрак исчезал сам собой. Раз уверовав, он уже не мог поколебаться ничем» (8; 431). Однако сам собой мрак не исчезает. Точно так же и в случае с Рогожиным, который саркастически заявляет Мышкину: «Да я, может, в том ни разу с тех пор и не покался (в попытке убить князя. — К. С.), а ты уже свое братское прощение мне прислал» (8; 303).

<sup>78</sup> На определенную общность Мышкина и Обломова указывали многие исследователи, признавал ее и сам Достоевский (Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 2. С. 296). Английский исследователь А. Гибсон очень точно указывает: крах миссии Мышкина по спасению окружающих вовсе не означает краха христианства в этом романе: если бы Мышкин действовал как подлинный христианин, он нашел бы, как правильно поступить во всех случаях, когда его духовная неопытность приводит к трагическому исходу (*Gibson A. Boyce. The Religion of Dostoevsky. London: SCM Press Ltd., 1973. P. 112—118*).

<sup>79</sup> *Шекспир У. Мера за меру. Король Лир. Буря. Пьесы. / пер. с англ. и предисл. О. Сороки. Библиотека журнала «Иностранная литература». М.: Известия, 1990. С. 83.*

наказывается — смертью злодея (злодеев), как бы следуя ветхозаветной морали: око за око. Бог здесь, по существу, такой же — просто более могущественный — мститель, что и Гамлет, Генрих VII или Малькольм. Кстати, в ПМ к «Бесам», говоря об «ужасном раскаянии» Князя (Ставрогина) после «оскорбления Воспитанницы» (Даша), Достоевский делает пометку: «Шекспир» (11; 153) (комментаторы высказывают предположение, что здесь имелась в виду трагедия «Отелло» (12; 345), но такая конкретизация ничем не подкреплена).

Шекспир обращал глаза человека «зрачками в душу» — но «там повсюду пятна черноты» («Гамлет», перевод Б. Пастернака). В его пьесах часто упоминается зеркало, но это зеркало показывает природу и человека такими, каковы они есть *в данном времени*. Цель драматической игры — «держат как бы зеркало перед природой», говорит Гамлет пришедшим в Эльсинор актерам, и далее следует очень важное дополнение, которое часто переводят достаточно далеко от текста: «to show virtue her own feature, scorn her own image» — т. е. «показывать добру его достоинство и презираемому — его собственный облик» (дословный перевод)<sup>80</sup>. У Шекспира преобразования человека (кроме Генриха V, самого неубедительного из его образов) нет. Но не так в Евангелии, где человек, *видя в зеркале славу Господню*, преобразуется в тот же образ «от славы в славу» (2 Кор. 3:18). Не так и у Достоевского, каждый из великих романов которого доказывает возможность преобразования человека. Эта «внутренняя точка зрения» автора (Бахтин — 6; 354) и есть то, что отличает Шекспира от Достоевского. В «Макбете» показано, как человек, стремясь стать большим, чем он есть, узурпировать, через убийство, божественный статус, становится зверем<sup>81</sup>. Но *обратного* пути у Шекспира нет (Отелло и Лир перед смертью лишь осознают свои ошибки, а это все же от преобразования далеко).

Можно, конечно, предположить, что здесь в какой-то степени сыграло определенную роль утвердившееся еще со Средних веков

<sup>80</sup> Ср. у Сервантеса: Дон Кихот тоже называет театральное искусство «зеркалом, в коем ярко отражаются все деяния человеческие, и никто так ясно не покажет нам различия между тем, каковы мы суть, и тем, каковыми нам быть надлежит» (перевод Н. Любимова).

<sup>81</sup> Бузина Т. В. Самообожение человека в европейской культуре. С. 203.

в Католической церкви положение, согласно которому на исповеди глубокое раскаяние и отвержение своих грехов может быть заменено лишь сожалением о них<sup>82</sup>. А в Англиканской церкви Таинство Покаяния вообще перестало считаться таинством. В XVI веке в протестантских Церквях (в том числе и в англиканской) все более утверждалось убеждение, что человек не может спастись никакими собственными действиями, только верой и Божьей благодатью (которую он при всех случаях *не заслужил*); почитание святых было упразднено. Очень важно также, что — здесь Англиканская церковь стала одной из первых — было переосмыслено и Таинство Причастия: отвергнуто пресуществление хлеба и вина в Тело и Кровь Христа, а значит, и преобразование причащающегося посредством воссоединения с Господом (заменено это было общим *вспоминанием* причащающихся о Тайной Вечери, «вкушением Тела Христова только в небесном и духовном смысле (англ. *spirituall manner*)»<sup>83</sup>.

В конце жизни Шекспир создает пьесу «Буря» (свое «поэтическое завещание»<sup>84</sup>), где преобразование человека происходит — но лишь с помощью магии, тайнокнижия. Когда же Просперо отказывается от своих «чар» (charms), то уже не может изменить ничего. И опять здесь возникает — уже в устах alter ego автора, Просперо — тема зыбкости всего земного, которое некогда исчезнет: «подобно призракам без плоти, Когда-нибудь растают, словно дым, И тучами увенчанные горы, И горделивые дворцы и храмы, И даже весь — о да, весь шар земной!» (VIII, 192, перевод М. Донского). Не в этом ли тайна последних слов Просперо: «And my ending is despair» (помните у Достоевского: «Шекспир — поэт отчаяния»?), не в этом ли причина ухода Шекспира из театра и творчества в последние годы жизни?<sup>85</sup>

<sup>82</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://profi-rus.narod.ru/pravoslavie/text/k-koz.htm>.

<sup>83</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://555bbmy.bbmy.ru/viewtopic.php?id=493>.

<sup>84</sup> Аникст А. А. Творчество Шекспира. С. 575.

<sup>85</sup> «Шекспир лишь ставит вопросы («проклятые вопросы!» — К. С.), на которые он не дает прямого ответа.

<....> Для автора “Троила и Крессиды” в эту пору его жизни (речь идет о первом десятилетии XVII века. — К. С.) Бог был во многом Богом

Поэтому в ПМ к «Бесам», уже под конец работы над романом (а у Достоевского, который постигал мир во многом непосредственно в процессе творчества, в ходе работы порой происходило переосмысление или уточнение первоначальных идей), делается знаменательная запись: «Итак, весь вопрос заключается в том: Шекспир, или Христос, или петролей?» (11; 369) — вот три (а не два) выбора пути (это также отмечено Татьяной Бузиной (Ковалевской)<sup>86</sup>). Почему осталось только в ПМ? Видимо, потому, что «потребность веры и Христа» (28, II; 73) в великих романах Достоевского заключалась во всем художественном целом произведения.

\* \* \*

ПМ к «Подростку» начинаются загадочной фразой (может быть, столь же загадочной, как и «Князь Христос»): «Гамлет-христианин» (16; 5). Хотел ли Достоевский в своем «Житии великого грешника» (а «Подросток» — одна из частей этого замысла) создать образ Гамлета-христианина, некий противовес Гамлету шекспировскому? Ведь этот роман ближе всех по сюжету к шекспировской трагедии: мать героя<sup>87</sup>, покинув законного мужа (Макара Долгорукова), предается незаконному сожителю с Версиловым (который здесь является фактическим отцом героя и которому Подросток долгое

---

“сокровенным” (Исайя, 45, 15), Который, по выражению Иова, “скрывал Свое лицо” (Книга Иова, 13, 24), как бы отворачиваясь от человека и не слыша его жалоб, Богом далеким и непостижимым, Чьи пути могли тогда чисто внешне напоминать прихоти Фортуны. Такой Бог действует и в древней Британии “Короля Лиры”, и у стен Трои. В этом смысле, как нам представляется, нет разницы между великими трагедиями и “Троилом и Крессидой”. И там, и здесь Шекспир, показав зыбкость многих человеческих ценностей, все же не ставил под сомнение кардинальные христианские понятия, с позиций которых он сам и его первые зрители судили о происходящем на сцене» (Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. С. 132—133).

<sup>86</sup> Бузина Т. В. Самообожение человека... С. 270.

<sup>87</sup> Ю. Левин считает, что запись «Гамлет-христианин» относится к Версильову (Левин Ю. Д. Указ. соч. С. 188). Но тогда непонятно, каким именно образом гамлетовская ситуация относится к нему?

время стремится «отомстить») (на эту параллель некогда указала в разговоре с автором этих строк Р. Якубова). Надо еще вспомнить, что «великий грешник», по первоначальному замыслу Достоевского, «увлекается ужасно» «Гамлетом» (9; 129).

Как известно, история принца Гамлета, впервые изложенная датским летописцем Саксоном Грамматиком и затем, спустя почти четыре века, с небольшими изменениями пересказанная французским писателем Бельфоре, относилась к языческим временам. Шекспир переносит этот сюжет в христианский мир (столкновение языческого и христианского мировидения происходит, таким образом, в самом замысле произведения)<sup>88</sup> и ставит две колоссальной важности проблемы: как должен человек, называющий себя христианином, относиться к миру, который вроде бы весь «во зле лежит», и как должен он (и должен ли?) бороться с этим злом? Эти вопросы встали особенно остро как раз в эпоху Возрождения, когда все настойчивее стала утверждаться мысль о богоравности человека — но не как благодатного дара, а как своевольного присвоения. «Эпоха, начавшаяся в Италии великим ожиданием»,

<sup>88</sup> И продолжается по ходу всей трагедии, начинаясь со слов Марцелла о том, как в Рождественскую ночь «не смеют шелохнуться духи <...> безвредны феи, ведьмы не чаруют», на что Горацио отвечает: «Я это слышал и **отчасти** верю» (VI, 14). Сам Горацио входит в трагедию с рассказом о том, что перед падением Юлия Цезаря «в высоком Риме, городе побед», «Покинув гробы, в саванах, вдоль улиц Визжали и гнусили мертвецы», наступила тьма и происходили другие зловещие знамения на небе и на земле. Такие же события, продолжает он, «явили вместе небо и земля и нашим соплеменникам и странам» (VI, 12). Когда явили? Очевидно — с учетом намеренной кощунственности сравнения, — в день распятия Иисуса Христа. Примем еще во внимание контраст между секундным промедлением Пирра перед тем, как обрушить меч на голову Приама, осуществив таким образом месть за отца (из монолога, прочтенного сначала Гамлетом и потом продолженного актером из прибывшей в Эльсинор труппы), и долгими размышлениями самого Гамлета. На это обращает внимание Р. А. Брауер, хотя выводы делает иные, нежели в нашей работе: *Brower Reuben A. Hero and Saint. Shakespeare and the Greco-Roman Heroic Tradition. Oxford Univ. Press, 1971. P. 283—284*). Появление Призрака «искажает ночь» (VI, 31) (*не* Рождественскую); в финале же «древнегреческого» монолога появляется призыв к богам сбросить «колесо» Фортуны «к бесам» (VI, 64).

завершилась «в Англии, Испании — ощущением великой трагедии, трагедии гуманизма»<sup>89</sup>. Два гения мировой литературы, Шекспир и Сервантес, провидя ужасающие последствия самовозвеличения человека и его претензий на своевольное «исправление» мироздания, практически в одно и то же время, на рубеже XVI—XVII вв., на севере и на юге Европы, ответили двумя предупреждениями — «Гамлетом» и «Дон Кихотом».

\* \* \*

Когда в прошлом некоторые шекспироведы называли Гамлета «последователем принципов гуманизма»<sup>90</sup>, это не особенно удивляло — ведь было же тогда в ходу такое понятие, как «воинствующий гуманизм». В комментариях к «Гамлету» А. Аникст пишет (или вынужден был писать по условиям того времени?): «Борясь против Клавдия, Гамлет борется против зла вообще. Его борьба оправдана и месть справедлива. Таким образом, гуманизм Шекспира проявляется не как сентиментальная филантропия, а как философия **воинственного человеколюбия** <...> Внутренняя трагедия Гамлета завершилась тем, что герой снова обрел душевную гармонию» (VI, 621—625). Это после смерти почти всех окружавших его людей? Но, повторим, возможно, идеологические требования того времени вынуждали к подобной трактовке.

Но эти идеологические требования «сверху», со стороны властей, удивительным образом совпадали с настроениями, царившими в оппозиционной части отечественной интеллигенции. Гамлет и Дон Кихот, понятые как самоотверженные и бескорыстные герои-одиночки, которым позволено гораздо больше, чем «обычным»

---

<sup>89</sup> Шайтанов И. О. Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете. М.: Изд-во МГУ, 2001. С. 6.

<sup>90</sup> Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий. М.: Просвещение, 1986. С. 127. В этой же работе есть такое «оправдание» Гамлета: «все, кого он лишил жизни, боролись против него» (С. 176). На подобные оправдания в свое время ответил Достоевский: «Не трудно быть гуманным и нравственным, когда самому жирно и весело, а как борьба за существование, так и не подходи ко мне близко» (25; 79).

людям, потому что они являются носителями правды и противостоят косности и официальному порядку вещей (а это, в свою очередь давало как бы индульгенцию в тех жизненных случаях, когда такая борьба оборачивалась злом для окружающих: «раз на раз не приходится», как оправдывал себя ламанчский рыцарь), были любимыми героями в 1950-1970-х годах. На их логике строились критерии «мирской» нравственности, их судьбы делались ориентиром. Д. Самойлов писал в стихотворении «Оправдание Гамлета» (1964): «Бей же, Гамлет! Бей без промашки! Не жалея загнивших кровей! Быть — не быть — лепестки ромашки, Бить так бить! Бей, не робей! Не от злобы, не от угару, Не со страху, унявши дрожь,— Доверяй своему удару, Даже если себя убьешь!»<sup>91</sup>. Пастернак писал в «Замечаниях к переводу Шекспира»:

«Гамлет» не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения<sup>92</sup>.

Стихотворение самого Пастернака «Гамлет», думается, помнят все. Гамлет И. Смоктуновского в одноименном фильме Г. Козинцева (1964 г.) и В. Высоцкого в спектакле Театра на Таганке (1971 г.) по своему резонансу не имели себе равных среди прочих тогдашних экранных и сценических воплощений образов мировой классики. Как пишет А. Горбунов, Высоцкий играл «трагедию сильного человека, бросившего вызов ложным святыням, свирепого воителя, одинокого в мире, который захлестнуло фарисейство. Как верно заметил партнер артиста по спектаклю В. Смехов, его принц “был

<sup>91</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://samoilov.ouc.ru/opravdanie-gamleta.html>.

<sup>92</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://silver-meridian.livejournal.com/34966.html>.

единственный зрячий среди слепых, нормальный среди помешанных и оттого объявленный сумасшедшим»<sup>93</sup>.

Настроения тех лет, в некотором смысле видоизменившись, повторяются уже в нынешние времена. Недавно Владимир Кантор, следуя за «Энхиридином...» («Оружием христианского воина») Эразма Роттердамского, опубликовал большую статью «Гамлет как христианский воин», где пытается доказать, что Гамлет живет и действует как «искренний и сознательный христианин»<sup>94</sup>! Но герой, убивающий на протяжении короткого промежутка времени пятерых человек (Полония<sup>95</sup>, Розенкранца и Гильденстерна, Клавдия и Лаэрта), причем стремящийся отправить их души именно в ад<sup>96</sup> и заявляющий при этом: «они мне совесть не гнетут», так «небеса велели», мне «помогало небо» (VI, 100, 142), а также ставший косвенным виновником смерти матери и любимой девушки, вряд ли может быть назван христианином, даже если он при этом мстил за отца или защищал собственную жизнь. В лучшем случае действия Гамлета находятся в рамках ветхозаветной морали, да и то вряд ли. Ведь христианин не может не помнить евангельскую заповедь: «Не мстите за себя, возлюбленные, но дайте место гневу Божию. Ибо написано: “Мне отмщение, Я воздам, говорит Господь”» (Рим. 12:19). А в «Гамлете» (где, как уже говорилось, мы видим все только с точки зрения главного героя) сомнению предается все, кроме идеи мести (это заметил еще в середине прошлого века Клайв Льюис в эссе «Христианство и культура»<sup>97</sup>).

Но тут возникает основной аргумент (его использует и Кантор): Гамлет сталкивается с миром, который «во зле лежит»

<sup>93</sup> Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. С. 274. О сходном понимании в те же годы образа Дон Кихота автор этих строк писал в книге: Степанян К. А. Достоевский и Сервантес. Диалог в большом времени. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 186—190.

<sup>94</sup> Кантор В. Гамлет как христианский воин // Слово/Word. 2008. № 60.

<sup>95</sup> Полония он убивает *случайно*, потому что не во время под руку подвернулся — совсем как Раскольников сестру процентщицы Лизавету.

<sup>96</sup> Отказ от убийства Клавдия в момент молитвы, приписка в подменном сопроводительном письме Розенкранца и Гильденстерна — не дать им помолиться перед смертью.

<sup>97</sup> Льюис К. С. Христианство и культура. URL: <http://mreadz.com/new/index.php?id=50286&pages=2>

(1 Ин. 5:19), и он, как законный наследник престола, должен восстановить порядок в этом мире. Кроме того, он по законам «трагедии мести» — классический образец которой якобы и представляет пьеса Шекспира — должен адекватно воздать злом за зло злодеям, посягнувшим на жизнь отца, законного короля, и замысляющим убийство самого Гамлета (хотя Христос нигде и никогда не призвал своих «воинов» к мести).

Но если В. Кантор в словосочетании «христианский воин» акцентирует первое слово, то А. Баранов<sup>98</sup> — второе. Исходя из финальных слов Фортинбраса: «Пусть Гамлета поднимут на помост, как воина, четыре капитана» (VI, 157), он сопоставляет христианский долг и воинский долг и утверждает неоспоримость тяжкого права человека силой защищать от злодея нечто святое (веру, Родину, дом) или предотвращать зло (убийство ребенка, например). Эта дилемма была очень актуальна и для Достоевского, спорившего в «Дневнике писателя» (в ходе русско-турецкой войны, вызванной необходимостью защитити от османского геноцида самое существование балканских славян) с теорией непротивления злу насилием Льва Толстого. Об этой действительно тяжелейшей для христианина проблеме написано исследование И. Ильина<sup>99</sup>, сравнительно недавно эта тема обсуждалась в нашей полемике с Б. Тихомировым на страницах альманаха «Достоевский и мировая культура»<sup>100</sup>. Но ведь тут важны именно и только два всенепременных условия: защищать нужно действительно нечто святое и нуждающееся в защите (однако и здесь часто возникает дискуссия: многие считают, что подлинно верующий человек способен с помощью молитвы защитить потенциальную жертву лучше и *правильнее*, чем с помощью силы) и — после совершенного по необходимости насилия необходимо глубокое покаяние. И вот подумаем: что именно защищает,

<sup>98</sup> Баранов А. Н. «Гамлет» Шекспира и Библия // Шекспировские чтения 2010. С. 170—185.

<sup>99</sup> Ильин И. А. О сопротивлении злу силою // Ильин И. А. Путь к очевидности. М., 1993.

<sup>100</sup> Степанян К. А. Достоевский: разрешение противоречий; Тихомиров Б. Н. Несколько слов по поводу выступления Карена Степаняна // Достоевский и мировая культура. № 29. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 205—227.

кроме собственных интересов, Гамлет? Данию? Но для этого надо доказать, что правление Клавдия губительно для страны, по крайней мере хуже, чем правление Гамлета-старшего. На это указаний нет, кроме слов самого Гамлета: «Дания — тюрьма» (VI, 55) и реплики Марцелла: «Подгнило что-то в Датском государстве» (VI, 32). Когда успело «подгнить»? За те два месяца, что прошли со дня смерти отца Гамлета (весть об этом наверняка даже еще не дошла до отдаленных провинций страны)? А может, и при нем уже начало «гнить», иначе о каких своих страшных грехах, которые ему приходится ныне выжигать в чистилище, говорит Призрак? Нормы нравственности и морали? Но за их нарушение наказывает Господь или в крайнем случае суд. А христианин должен всегда помнить заповедь: ненавидеть грех, но не грешника. Впрочем, в трактовке А. Баранова Клавдий — «не столько человек, сколько сам сатана, и не кто иной, как Бог, дает людям власть “наступить” на него», а Гамлет, соответственно, безупречный «христианский воин-змеборец». Будь так, мы имели бы не величайшую в мировой литературе трагедию, но произведение совсем иного жанра... А. Баранов прибегает и к такому аргументу: Гамлет — принц и в перспективе будущий король, так что имеет право самолично вершить суд. Но и будь он королем, суд, хотя бы и формальный (учитывающий волю монарха), перед вынесением смертного приговора должен был состояться. Не было надежд на то, что такой суд когда-либо состоится, и не было времени ждать, чтобы предотвратить возможное будущее зло, поэтому надо было совершить самосуд? Но какое зло *предотвращает* Гамлет? Никакого — напротив, он сам привносит в мир гораздо большее зло, нежели существовавшее (пусть первоначально в его намерения не входило столько жертв, но ведь по плодам их узнаете их). Что случилось со страной в результате действий Гамлета? В ней воцарились справедливость, закон и порядок? Вряд ли ужасающая гибель всей королевской семьи могла способствовать этому. Страна, скорей всего, достанется чужеземцу Фортинбрасу, в отличие от Гамлета, кровопроливца нерешительного, кровопроливцу решительному и сознательному<sup>101</sup>. Таким образом, все усилия отца Гамлета, направленные

<sup>101</sup> Характерно, что в спектакле Г. Козинцева 1954 г. (выдержанного, как и

на укрепление и расширение Датского государства (в том числе и поединок с отцом молодого Фортинбраса), пошли прахом.

Видимо, именно несоответствия при попытках согласовать действия Гамлета по насильственному переустройству мира с христианским долгом привели к противоположному подходу: Гамлет как юродивый (Ст. Гринблатт в упомянутом эссе «Формирование “я” в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира», Э. Б. Акимов в статье «К реконструкции шекспировского мифа»), или воспроизведение архетипа Иоанна Крестителя, Клавдий при этом сопоставляется с царем Иродом (тот же Э. Б. Акимов)<sup>102</sup>, или вообще как жертва, аналогичная жертве Христа — гибель ради людей<sup>103</sup>. Насколько все это находится в связи с популярным ныне пониманием христианства (предающим забвению, скажем, сцену ареста Христа в Гефсиманском саду и Его реакцию на действия Петра,

---

осуществленная затем экранизация трагедии этим же режиссером, в духе традиционного для того времени понимания шекспировского персонажа — герой-одиночка, вступающий в борьбу с государственным злом) была снята вся связанная с Фортинбрасом линия. «Постановка кончалась умирающим Гамлетом, который читает LXXIV сонет, некое шекспировское *Exegi monumentum*» (XXV Шекспировские чтения 2014. С. 81. Доклад Марии Кандиды Гидини из Пармского университета). В который раз замысел Шекспира (или Достоевского) считалось необходимым «поправлять»!

<sup>102</sup> Акимов Э. Б. К реконструкции шекспировского мифа (Гамлет) // *Anglistica*. Сборник статей и материалов по литературе и культуре Великобритании и России. Москва; Тамбов, 2001. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/english/akimov-k-rekonstrukcii-mifa-gamlet.htm>. Исследователь пишет: «Кризисные, незаконные эпохи порождают сверхзаконные типы религиозного и бытового антиповедения. Шекспир, соединяя XVI и XVII века, создает Гамлета, семиотически ведущего себя как юродивый. Православный феномен юродства в некотором трудно определяемом измерении соотносится с поведением Гамлета». Выше мы уже говорили о том, что ни Мышкин, ни Гамлет не могут быть отнесены к юродивым, ибо безуспешно пытаются соединить обличение и исправление окружающего мира с личными целями и интересами.

<sup>103</sup> Иванов Д. А. Жанровое новаторство в трагедии «Гамлет» // Доклад на ежегодном научном семинаре «Шекспир и культура Возрождения» (РГГУ, 19 июня 2015 г.). Любезно предоставлен автором в рукописи.

бросившегося с мечом на защиту Учителя) — вопрос, заслуживающий специального обсуждения. Правда, Д. А. Иванов в нашей завазавшейся после встречи на семинаре заочной дискуссии писал автору этих строк:

[Гамлет] жертвует собой ради торжества некоего безусловно важного для него идеала. При этом, разумеется, никто — ни Дейвид Бевингтон, на которого я ссылаюсь<sup>104</sup>, ни Шекспир — не уподобляет Гамлета впрямую христианским мученикам или тем более Христу. **Идеалы Гамлета прямо и недвусмысленно отличны от идеалов христианского праведника**, и ни для Шекспира, ни для его аудитории это не секрет. Единственное, что позволяет тут ставить имена Гамлета и Христа в один ряд <...> это пример самопожертвования, готовность, образно говоря, испить свою чашу до дна. <...> Перед Шекспиром стояла сверхсложная задача: изобразить героя, столкнувшегося с невыносимостью окружающего мира и вступившего с ним в смертельную схватку, не опасным смутьяном и изгоем, который какое-то время может прельщать зрителей своей дерзновенностью, но в финале будет непременно развенчан и наказан за гордыню, а живым человеком, достойным уважения, сочувствия и даже восхищения. Именно поэтому, как мне представляется, Шекспир заставляет Гамлета жертвовать собой — только так он мог вывести своего героя за рамки традиционной дидактики <...> Просто для средневекового сознания единственным и главным примером истинного самопожертвования, по сути примером прототрагического сюжета, был сюжет евангельский — вот Шекспир в своем поиске идеальной модели для жанра трагедии и приблизился к нему.

Но почему надо было выводить героя «за рамки традиционной дидактики»? Потому что Шекспир — «не моралист, а художник», отвечает Д. Иванов. Нам представляется, что для гениальных писателей размежевание между моралистом и художником непродуктивно. Единственное, с чем представляется возможным согласиться в концепции Д. Иванова, — его указание на то, что на протяжении всего действия Гамлет претерпевает *определенную*

---

<sup>104</sup> Имеется в виду: *Bevington D. Tragedy in Shakespeare's career // The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy. Second edition / ed. by Claire McEachern. N. Y.: Cambridge UP, 2013 (К. С.)*

*эволюцию*: от непосредственного желания отомстить до готовности принять посланное судьбой и принести собственную жизнь в жертву начатой борьбе<sup>105</sup>.

В том же письме, откуда взяты эти цитаты, Д. Иванов рассуждает и о сопоставлении Раскольникова с Гамлетом:

Ответственность принца из варварской легенды (пусть и перенесенной драматургом в елизаветинские времена — но тоже ведь по сути еще варварские) и ответственность персонажа — жителя Санкт-Петербурга из романа второй половины XIX века разная и спрос с них разный. Раскольников не в силах удержать себя от намеренного зла, ничем не спровоцированного, кроме по-нищцеански рвущейся наружу воли к власти; Гамлет отказывается от власти, пробуждаясь к необычному и непривычному самосознанию на фоне тяжелых личных потерь и в условиях острой политической борьбы, в которой самой его свободе и жизни постоянно угрожает опасность. Один — из романа Нового времени, изображающего процесс свободного самоопределения персонажа, другой — из трагедии, стоящей на перепутье между Средневековьем и Новым временем, где смерть и вообще

---

<sup>105</sup> «Гамлет знает, что очень скоро Клавдию станет известно о том, что его требование казнить Гамлета а) прочитано Гамлетом и б) подменено Гамлетом. И у принца не может быть иллюзий насчет того, как будет вести себя Клавдий, получив эти известия, — в прямом и недвусмысленном противостоянии со своим противником король без колебаний казнит его сам, невзирая уже ни на что, слишком великой ему будет представляться опасность, исходящая от Гамлета. Так что вернуться в этой ситуации не просто в Данию, а ко двору — для Гамлета не что иное, как добровольный шаг навстречу смерти. Все, что ему остается, — тот самый “промежуток” (о котором он говорит Горацио во второй сцене пятого акта. — К. С.). На что Гамлет намерен его употребить? Мы не знаем, но именно в рамках этого “промежутка” он успевает сформулировать свое новое отношение к Провидению: “Тотовность — это все”. Надеется ли он перехитрить Клавдия и, так сказать, ударить первым? Не похоже, иначе не пошел бы он с открытой грудью прямо в расставленную ему ловушку. Видимо, он решил, с одной стороны, довериться Провидению, а с другой, во что бы то ни стало сохранять верность принципу личного достоинства, то есть ни в каких обстоятельствах не уклоняться от столкновения с Клавдием, так сказать: делай что должно, и будь что будет. Мне кажется, это и есть акт самопожертвования, доступный Гамлету».

всякого рода ужасы предусмотрены законами жанра. Наконец, в отличие от Достоевского, прямо ставящего вопрос о наказании за грех убийства, Шекспир ни о чем подобном не рассуждает, это за рамками его художественного мира.

Это последнее утверждение мы никак не можем разделить.

Д. Кирай в упомянутой работе тоже ссылается на разницу общественно-исторических условий, эпох, в которых действуют Гамлет и Раскольников, объясняя тем безоговорочно положительную оценку действий Гамлета, в отличие от преступления Раскольникова. Но даже если отрешиться от категорического неприятия Достоевским теории «среды», лишаящей личность свободы и ответственности (Раскольникова ведь тоже в советские времена пытались «оправдать» как борца с буржуазной эксплуатацией), — кому были бы интересны сейчас Шекспир и Достоевский, отчего бы каждая последующая эпоха рождала *свое* прочтение их великих произведений, если бы они изображали человека, всецело определяемого наличным временем? Принцип историзма, на наш взгляд, заключается лишь в понимании того, насколько тот или иной автор *сквозь* свою эпоху приближается к постижению «тайн души человеческой». В случае Шекспира и Достоевского это приближение было максимальным.

Не могу здесь не привести суждение по данной теме одного из глубоких умов минувшего века Ю. Ф. Карякина, гораздо точнее объясняющее связь Раскольникова с Гамлетом:

Достоевский при всей своей страсти к «гомеопатическим» дозам в искусстве имел и другую страсть — «любовое», грубое столкновение своих образов с образами других художников <...> Неужто не слышно гамлетовское «Быть или не быть?» — рядом! — ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ с раскольниковским — «убивать или не убивать?»

Это же своего рода «ПЕРЕВОД» с языка достаточно еще гуманного 17 века на подходе к беспощадному 20-му. Конкретизация, так сказать. Но! Гамлетовское «Быть или не быть?» ведь и родилось как раз из «Убить или не убить?» А раскольниковское «Убить или не убить?» и родилось из гамлетовского «Быть или не быть?». И снова, только на куда более высоком и более жестоком уровне (из пока не

опубликованных фрагментов «Дневника читателя» Юрия Карякина, любезно предоставленных нам И. Зориной-Карякиной).

Пьеса Шекспира в целом искушает нас истиной так же, как посланец из потустороннего мира — призрак отца — искушает истиной самого Гамлета (и как ведьмы искушают истиной Макбета)<sup>106</sup>. Да, злодейство совершилось, и виновник *судом Гамлета* вроде бы выявлен, но как на это должен реагировать человек, который знает, что Создатель этого мира сказал: «Мне отмщение и Аз воздам»? Гамлет решает, что судия и карающий меч в руках Господа — это именно он и именно на него возложена миссия «восстановить» расшатавшийся век, восстановить связь времен — то есть, очевидно, сделать благое будущее продолжением благого, на его взгляд, прошлого. Но как только он переходит к *действиям*, сразу становится ясна порочность его «теоретической программы» (как и в случае с Раскольниковым, Аркадием Долгоруким, Иваном Карамазовым, в своем роде — Мышкиным, рассчитывавшим на то, что его швейцарская практика в отношениях с детьми оправдает себя и в мире взрослых, с которыми тоже надо только «хорошо поговорить»). «Из жалости я должен быть жесток», — говорит Гамлет, убив Полония<sup>107</sup>. Так оправдывали свои действия многие бунтари и революционеры. Но мудрость Шекспира тут же подсказывает следующую строку: «Плох первый шаг, но худший недалек» (VI, 100) («I must be cruel, only to be kind: Thus bad begins, and worse remains behind»). В итоге он лишь продолжает цепь убийств, начатую — в пределах данного сюжета — его отцом: тот убил норвежского короля, отца Фортинбраса<sup>108</sup>, был убит Клавдием, ко-

<sup>106</sup> Бузина Т. В. Самообожение человека в европейской культуре. С. 184.

<sup>107</sup> Который, кстати, в университетские годы играл Юлия Цезаря, убитого Брутом. Зрители шекспировской трагедии, видевшие незадолго перед тем его предыдущую пьесу — «Юлий Цезарь», — не могли не вспомнить знаменитую реплику римского императора, обращенную к одному из убийц, бывшему для него ранее другом и братом: «И ты, о Брут!». Когда Полоний незадолго до смерти рассказывает об этой сцене, Гамлет лишь иронически отвечает: «С его (Брута. — К. С.) стороны было очень грубо убить столь капитальное теля» (VI, 78).

<sup>108</sup> Не случайно Призрак первоначально является сыну не в том виде, в каком король принял смерть, а в том, в каком он убил Норвежца.

торый был убит Гамлетом, который убил Полония и был убит — из «справедливого» чувства мести! — его сыном Лаэртом<sup>109</sup>, который, в свою очередь, погиб от руки Гамлета<sup>110</sup>. А если принять, что погибшая, во многом по вине Гамлета, Офелия носила его ребенка (да еще, судя по беседе могильщиков, совершила самоубийство), то Гамлет оказывается и виновником гибели ее души, и детоубийцей, и виновником прекращения династии. Не случайно, опять-таки, Гамлет перед смертью отдает свой голос за Фортинбраса на будущих выборах короля Дании: именно пример норвежского принца, без тени сомнений управляющего тысячами людей на смерть за *свои права*, помогает Гамлету окончательно сделать свою «мысль кровавой» (VI, 111) — вступить на путь мести всем и вся.

Может сложиться впечатление, что вышесказанное противоречит той, скажем так, неоднозначной оценке, которую заслуживают миролюбие, кротость и всепрощение Генриха VI в одноименной исторической хронике Шекспира. Что ж, думается, мы можем здесь говорить об эволюции в художественном мировидении Шекспира при переходе от создания исторических хроник (где главным объектом изображения была история) к трагедии (здесь главным становится *человек перед лицом вечности*). (В чем-то схожую эволюцию пережил в период создания своих великих романов и Достоевский, о чем ниже.)

Гамлет вроде бы хочет восстановить порядок в мире, но сам мир, как мы помним, вызывает у него одно лишь отвращение, и он даже сомневается в реальности существования этого мира. Ранее уже говорилось, что, возможно, Призрак (а главное — *то, что он говорит*) лишь привиделся Гамлету, возник как эманация его внутренних чувств и мыслей. И вообще, нам

---

<sup>109</sup> *Не колеблющийся* в своем чувстве мести за отца Лаэрт заявляет, что готов перерезать Гамлету горло даже в церкви (!), на что Клавдий отвечает: «Да <...> месть преград не знает» (VI, 125). Мы готовы признать, что Шекспир солидарен с ними в этом?

<sup>110</sup> Правда, перед смертью Лаэрт и Гамлет прощают друг друга; но если Лаэрт прощает Гамлета за смерть отца и свою гибель, то Гамлет опять-таки распоряжается волею Небес: «Heaven make thee free of it» (буквально: «Небеса освобождают тебя от этого»).

очень непросто определить, что именно из увиденного Гамлетом происходило на самом деле; вспомним его загадочную фразу: «Я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны» (VI, 56). И все это вполне естественно, ибо занят он только и только собой; первая же его реплика в пьесе — «про себя», «в сторону»<sup>111</sup>. Многие исследователи обращают внимание, что в этой шекспировской пьесе происходит удивительное: мы видим все происходящее только глазами Гамлета<sup>112</sup> (что могла бы дать смена ракурса, показали Джон Апдайк в романе «Гертруда и Клавдий», Т. Стоппард в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и другие). Может, в таком построении трагедии — одна из загадок определения, данного Шекспиру молодым Достоевским: «лирик» (28, I; 69)<sup>113</sup>. Скажем более: хотя Гамлет не раз ссылается на Providence, но на деле он присваивает себе и функции Провидения, решая, например, судьбу Розенкранца и Гильденстерна или полагая, что посмертная судьба Клавдия зависит от его действий. Результат такой узурпации — не слияние с бесконечным поту- и посюсторонним миром, а гибельное ограничение мира рамками представлений и воли собственного «я»<sup>114</sup>. И опять-таки при первом же своем появлении в пьесе Гамлет обвиняется в том, что воля его «непокорна Небу» (VI, 17) («a will most incorrect to

---

<sup>111</sup> Даже если эта ремарка здесь является позднейшим добавлением, как полагает М. Морозов (*Морозов М. М. Театр Шекспира. М.: ВТО, 1984. С. 204*), она вовсе не является тут случайной.

<sup>112</sup> К. С. Льюис полагает, что «Гамлет» является не столько драмой, сколько поэмой, где «внешнее действие является только поводом для лирических излияний героя» (цит. по: *Аникст А. А. «Гамлет, принц Датский» // Шекспир У. Полное собр. соч.: в 8 т. Т. VI. С. 594*).

<sup>113</sup> Правда, это определение возникло у молодого Достоевского после чтения шекспировских сонетов во французском переводе но, думается, в данном случае (как и во многих других) гениальный писатель угадал глубинную суть творческого метода своего предшественника.

<sup>114</sup> Это, на наш взгляд, необходимое дополнение (уточнение) к знаменитой тургеневской характеристике: Гамлет «весь живет для самого себя, он эгоист» (*Тургенев И. С. Полное собр. соч. и писем: в 28 т. М., Л.: ГИХЛ, 1960—1968. Т. 8. С. 174*).

heaven»). Поэтому очень точен вывод, сделанный на основании анализа трагедии Т. Бузиной (Ковалевской): Гамлет по существу мстит — всему миру — только за самого себя<sup>115</sup>. За то, что этот мир не устраивает его, Гамлета.

Интересно, что сразу после Второй мировой войны, когда Европа начала отходить от морока обаяния сильными личностями (Гитлером, Франко, Салазаром, Сталиным, Муссолини), англо-американский поэт У. Х. Оден в своих знаменитых «Лекциях о Шекспире» назвал «Гамлета» пьесой с вакантной главной ролью. И аргументировал это так:

Гамлет совершенно поглощен собой, интерес к собственной персоне не покидает его до конца. <...> Ему чуждо само понятие смысла существования. Гамлету недостает веры в Бога и в самого себя. Следовательно, он вынужден определять свое бытие в категориях других людей, то есть: я тот человек, чья мать вышла за его дядю, который убил его отца. <...> Сложность роли Гамлета в том, что он — актер, а играть самого себя невозможно. Самим собой можно только *быть*<sup>116</sup>.

Но *быть* можно только в ответственном *взаимодействии* с другими, с ближними и дальними, с миром. Когда слышишь только самого себя, сам превращаешься в пустоту (куда быстро вселяются бесы), теряешь *личность*. Повторим: вся трагедия «Гамлет» представляет собой фактически монолог главного героя, все другие действующие лица предстают в его восприятии. Это нельзя объяснить только спецификой драматургического искусства. Как точно замечает герой «Черного принца» Брэдли Пирсон: «“Гамлет” — это слова, и Гамлет — это слова. Он остроумен, как Иисус Христос, но Христос говорит, а Гамлет — сама речь»<sup>117</sup>. Христос Личностью удостоверяет свои слова, за словами Гамлета каждый волен помещать самостоятельно изобретенную личность (отсюда количество трактовок этой трагедии, почти равное числу читателей ее). Гамлет и после

<sup>115</sup> Бузина Т. В. Самообожение человека в европейской культуре. С. 177—179.

<sup>116</sup> Оден У. Х. Лекции о Шекспире. С. 281—291.

<sup>117</sup> Мердок А. Черный принц / пер. с англ. И. Берштейн, А. Поливановой. М.: Правда, 1989. С. 201.

смерти хочет остаться в памяти людей *своими словами* (его предсмертная просьба к Горацио).

Как известно, последние слова Гамлета перед смертью — «The rest is silence». А. Н. Горбунов отметил, что это цитата из английского перевода 115-го псалма<sup>118</sup>, но не проанализировал эту аллюзию. Вот как звучат последние строки (17—18) 115-го псалма (в King James Version): «The dead praise not the LORD, neither any that go down into silence. But we will bless the LORD from this time forth and for evermore. Praise the LORD». В русском синодальном переводе это последние стихи (25—26) 113-го псалма: «Не мертвые восхвалят Господа, ни все нисходящие в могилу; но мы будем благословлять Господа отныне и вовек. Аллилуия». В переписке с автором этой книги Т. Ковалевская высказала предположение, что если тут у Шекспира аллюзия именно на 115-й псалом, это может означать, что Гамлет отнесен к тем, кто, нисходя в могилу, не стал благословлять Господа.

В *определенной степени* все то же относится и к Раскольникову — несмотря на то, что повествование ведется «от автора», мы почти все время видим мир в восприятии самого Раскольникова, большей частью настроенного на оправдание себя и обличение окружающих. И хотя, казалось бы, пропасть лежит между такими *героями*, как Гамлет и Раскольников и забывшимся в свою щель «подпольным», классическая формула, выражающая «подпольное» мировидение, — «Я-то один, а они-то *все!*» — приложима и к ним<sup>119</sup>. А как справедливо пишет архиепископ Роуэн Уильямс (применительно именно к Раскольникову): «Некто,

<sup>118</sup> Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. С. 12.

<sup>119</sup> Для нас отнесение Раскольникова и Гамлета к «подпольным» персонажам выглядит эпатажем, поскольку утвердилась традиция причислять их к благородным героям-борцам со злом. Но вот в программе недавних Шекспировских чтений был доклад исследовательницы из ЮАР Крис Турман «Гамлет в подполье: несколько размышлений о Шекспире, Достоевском и переводе» — о том, как английские читатели узнавали Гамлета в «Записках из подполья» и их рассказчике (XXV Шекспировские чтения 2014: «Шекспир в русско-английском диалоге». С. 31).

потерявший способность слышать и говорить, взаимодействовать с себе подобными и меняться при необходимости, уже есть потенциальный убийца»<sup>120</sup>.

Однако точка зрения Раскольникова не доминирует в произведении. Достоевский в ПМ к «Преступлению и наказанию» отмечает: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его (Раскольникова. — К. С.) ни на минуту» (7; 146). И немного далее: «Предположить нужно автора существом *всеведующим* и *не погрешающим*, выставляющим всем на вид одного из членов нового поколения» (7; 149). И действительно, автор постоянно напоминает о себе в тексте. Например, в начале романа: «И если бы в ту минуту он в состоянии был правильно видеть и рассуждать, если бы только мог сообразить трудности своего положения, все отчаяние, все безобразие и нелепость его, понять при этом, сколько затруднений, а может быть, и злодейств еще остается ему преодолеть и совершить...» (6; 65). Или в конце: «Он <...> не мог понять, что уж и тогда, когда стоял над рекой, предчувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь» (6; 418). Но этого мало: даже краткие «переключения регистра», когда мы видим мир и Раскольникова глазами Сони, или Свидригайлова, или даже каторжников — позволяют ощутить подлинную реальность мира и скорректировать оптику главного героя.

Что же касается романа «Идиот», то здесь дело обстоит несколько иным образом. Архиепископ Роуэн Уильямс в упомянутой книге цитирует мысль одного из исследователей Достоевского, А. Вайнера (A. Weiner): «Мышкин обращается с другими персонажами так, как если бы он был их автором»; и это, продолжает уже от себя архиепископ, мешает князю вступить в полноценный диалог с другими: он не видит их личной, индивидуальной истории, и сам не имеет такой истории, которая научила бы его борьбе со злом, путям духовного становления<sup>121</sup>. И опять-таки авторский ракурс повествования показывает нам губительность подобного подхода. А у Шекспира Гамлет как бы остается *автором* всех окружавших его людей до

<sup>120</sup> Уильямс Р., архиеп. Достоевский... С. 150.

<sup>121</sup> Там же. С. 79—80.

самого конца<sup>122</sup>. Вероятно, именно эта «заманка», заложенная в трагедию Шекспиром (Гамлет как скрытый автор ее), приводит к тому, что большинство интерпретаторов солидаризируется, спорит, вступает в конфликт именно с датским принцем, а не с самим Шекспиром. Справедливо писал в свое время Куно Фишер:

Может быть, главный недостаток донныне известной Гамлетовской критики в том, что она, приняв за точку отправления личность самого героя, отсюда судит о фабуле и о ходе пьесы. Обратный этому путь, быть может, оказался бы и лучше, и вернее. А именно, если бы критика в самой фабуле увидала план поэта и отсюда, то есть из целого, попыталась проникнуть в характер героя<sup>123</sup>.

Думается, то же самое можно во многом отнести и к «Достоевской критике»: очень часто и в прошлом, и ныне читатели и исследователи ведут диалог именно с героями Достоевского, не учитывая замысел автора в его целостности. Но отчасти это зависело и от меняющейся авторской оптики самого Достоевского; менялась она и у Шекспира, об этом пойдет речь в заключительной главе данной книги.

\* \* \*

Но вернемся к «Подростку». «Гамлет» — единственная из великих трагедий Шекспира, ставящая проблему передачи заветов от отцов к детям (в «Короле Лире» проблема «отцов и детей» имеет, на наш взгляд, иной ракурс). Это составляло и для Достоевского суть «связи времен». К. Мочульский даже считал, что фраза «Распалась связь времен» (слегка искаженный вариант перевода А. Кроненберга «Пала связь времен», в таком виде устоявшийся в русской традиции)

---

<sup>122</sup> Характерна реплика Офелии, обращенная к Гамлету во время представления «Убийства Гонзаго» в королевском замке и намекающая на роль, которую он хотел бы играть в трагедии — и *той*, и *этой*: «Вы прекрасно заменяете хор, милорд» (Морозов М. М. «Гамлет... С. 79). Хор в древнегреческой трагедии, как известно, содействовал автору в выяснении смысла трагедии и давал оценку их поступков.

<sup>123</sup> Цит. по: Вопросы литературы, 2013, март-апрель. С. 121.

могла бы быть эпиграфом к «Подростку»<sup>124</sup>. Сам Достоевский так и писал в ПМ в «Подростку», определяя его главную идею как «Беспорядок»: «Потеряна эта связь, эта руководящая нить, это что-то, что всех удерживало» (16; 64, 68, 80). Неудивительно поэтому, что, когда Достоевский обратился к данной теме, в его сознании возникла в первую очередь эта шекспировская трагедия (как при создании образа Мышкина — Рыцарь Печального Образа, искренне желавший, но так и не сумевший никому реально помочь). Но, предполагая дать *свое* решение главной проблемы трагедии, он выразил это предельно лаконично, в двух словах: «Гамлет-христианин».

Подросток ведь тоже едет в Петербург с намерением «судить» соблазнитель своей матери и с взлелеянной долгими годами мечтаний мыслью: «отмстить человечеству» за себя (хотя и постоянно отрешивается от такого определения своей цели, но окружающие, испытывающие его мстительность на себе, возвращают его к верному пониманию сути дела), накопив денег и обретя благодаря им неограниченную власть. Он тоже хочет отъединиться от мира и «спрятаться» в свою идею, «как в скорлупу» (13; 16). Вождеденное будущее обогащение нужно ему вот для чего:

Вы **Пушкины и Шекспиры** <...> а вот я бездарность и незаконность, а все-таки я выше вас, потому что вы сами этому подчинились <...> я, например, знаю, по зеркалу, что моя наружность мне вредит, потому что лицо мое ординарно. Но будь я богат, как Ротшильд, — кто будет справляться с лицом моим и не тысячи ли женщин, только свистни, налетят ко мне с своими красотами? Я даже уверен, что они сами, совершенно искренно, станут считать меня под конец красавцем. Я, может быть, и умен. Но будь я семи пядей во лбу, непременно тут же найдется в обществе человек в восемь пядей во лбу — и я погиб. <...> А чуть я Ротшильд — где Пирон, да может быть, где и Талейран? (13; 76—77).

Странно, что комментаторы не вспоминают здесь третью часть «Генриха VI», знаменитый монолог-мечтание Глостера, будущего Ричарда III, о своей будущей власти, которой он намерен добиться любыми средствами и которая компенсирует его природное

<sup>124</sup> Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 474.

уродство — ибо «иной нет радости в мире, как притеснять, повелевать, царить Над теми, кто красивее меня»: «Я стану речь держать, как мудрый Нестор, Обманывать хитрее, чем Улисс, и как Синон, возьму вторую Троию <...> в коварстве превзойду Макиавелли» (I, 375—376)<sup>125</sup>.

Подросток, как и Раскольников, и Гамлет, планирует для себя юридическое образование (по одному из замыслов Достоевского) и затем карьеру юриста, т. е. того, кто восстанавливает *справедливость* юридическими методами. Но при этом он тоже «с самого детства иначе не мог вообразить себя как на первом месте»; для него, как и для Гамлета, одна альтернатива — или могущество и сила, или самоубийство. Но тут есть и еще одна, более важная, на наш взгляд, переключка с «Гамлетом».

До создания «Подростка» в центре внимания Достоевского была героическая личность, стремящаяся изменить мир — кровавым богоборческим актом (Раскольников), состраданием (князь Мышкин), демоническим титанизмом («князь» Ставрогин) (а вспомним еще «хищников» — князя Валковского, Газина, Петрова)<sup>126</sup>. В середине 1870-х годов внимание Достоевского переключается с вертикальных отношений — выдающаяся личность перед Богом и другие люди вокруг — на горизонтальные, точнее — на соборные, то есть такие отношения, которые *в своей целокупности* восходят к Богу (и по этой причине тоже возникает тема «отцы и дети»; и поэтому в ПМ к роману речь идет не только о «связи времен», но и о том, что «*все врозь*» — 16; 16). Этот перелом можно, в частности, проследить

---

<sup>125</sup> А чуть далее, убив родного ему по крови Генриха VI, он признается: «Нет братьев у меня — не схож я с ними; И пусть любовь, что бороды седые Зовут святой, живет в сердцах людей, Похожих друг на друга, — не во мне» (I, 428).

<sup>126</sup> Может возникнуть вопрос: правомерно ли включение в этот список Мышкина? Но он тоже *герой*, ибо ставит перед собой *героическую* задачу: будучи светским человеком и погружаясь все более в мирские дела, имеет своей целью («теория практического христианства») не только вести себя строго по христианским законам, но и жертвовать собой для всех окружающих (пытаясь совместить это с достижением личного счастья в мирском понимании). И он тоже пытается решить эту задачу *своими силами* и терпит закономерную неудачу.

по тем же ПМ к «Подростку», где вначале идет сложная борьба двух замыслов — кто станет центром нового романа: настоящий героический «хищный тип» (который несомненно понравится публике), ОН, или «мальчик». В результате непросто созревает решение: «ГЕРОЙ не ОН, а МАЛЬЧИК!» (16; 24; см. еще: 29, 121, 127, 175). И — все меняется. Версиров — казалось бы, прямой преемник многих из вышеназванных *героев* Достоевского (что подтверждается и прямой даже цитацией, вроде рассуждений о «золотом веке») — становится «бабьим пророком» и «героем» мелодраматической, по мнению профессора Геригка<sup>127</sup> (хотя, думается, там дело в другом), финальной сцены со всеобщим падением в обморок. Центром же становится «не князь» Аркадий (постоянно подчеркивающий, что он «не князь»), сирота при живых родителях, который вроде бы хочет и должен отомстить своему обидчику и совратителю матери Версирову. Но все его действия оборачиваются поисками «будущего отца моего» почти в каком-то **сиянии**» (13; 17), по выражению самого Подростка. В итоге он не только обретает физического отца Версирова и духовного отца — Макара<sup>128</sup>, но и вновь (после причастия в детстве) усыновляется, как блудный сын, Христу, когда мать его, Софья, в ответ на признание Подростка, что прежде он «врал», не признавая Христа, говорит ему: «Христос <...> простит <...> Христос — отец, Христос не нуждается и **сиять** будет даже в самой глубокой тьме» (13; 215).

Как все это происходит? Тут есть два важнейших обстоятельства. Подросток сосредоточен на себе, но ему интересны, важны и нужны и другие люди, он способен их слушать и слышать; и второе — он, как уже не раз отмечено исследователями, излечивается посредством своей письменной исповеди, в которой справляется с «ужасной трудностью» — «писать всю правду» (13; 36), «не щадя себя», даже когда слова разоблачают его «идею». Слово, которое в «Гамлете» оказывается большей частью преградой между людьми

<sup>127</sup> Геригк Х.-Ю. О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. № 28. М.: изд. Ст. Корнеев, 2012. С. 18—20.

<sup>128</sup> Подросток обретает двух отцов, Гамлет лишается и своего физического отца, и того, кто в начале действия претендовал на то, чтобы заменить ему отца (Клавдия).

или орудием искушения либо предательства<sup>129</sup>, здесь становится тем, чем должно быть — средством приобщения к истине и связи между людьми; особенно когда появляется Макар — слово, подкрепленное личностью, слово, ставшее личностью.

Решается здесь и проблема соотношения человека и мира: пока Подросток одержим идеей мести, мир кажется ему — как и Гамлету — призрачным: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметься с туманом и исчезнет как дым» (13; 113). И в отношении к окружающим они схожи: «И совсем люди не так прекрасны, чтобы о них заботиться» (13; 72). А в момент главного духовного кризиса, после обвинения в *воровстве*, мир становится окончательно «не его». «Подросток в глубокой и окончательной борьбе: отомстить ли или устоять в достоинстве? <...> Это главная страница романа» (16; 390), — отмечает в ПМ Достоевский. Но свет, принятый им от Макара (имевшего «наружность **садовника**» (16; 153) — вспомним «дикий и злой» «буйный сад» Гамлета!), обращает его к другому пути, когда очистившийся душой человек может сказать обо всем вокруг: «все сие в себе заключил» (13; 290). Только такая отдача всего себя миру и принятие мира в себя и дает подлинную общность с ним.

Ну а как же быть с тем, что «весь мир лежит во зле» (1 Ин. 5:19)? Однако из тех же апостольских посланий мы знаем, что если Бог «нас, мертвых по преступлениям, оживотворил со Христом, — благодатию вы спасены» (Еф. 2:5), то точно так же в наших силах оживотворить благодатию весь мир, который умерщвлен нашими грехами. В ПМ Подросток говорит Макару — «мертвая природа», а Макар ему: «Мертвая, друг — а Христос вдруг: а Я здесь» (16; 404).

---

<sup>129</sup> По предположению одного из знаменитых исполнителей роли Гамлета, русского артиста П. Н. Плетнева, книга, с которой Гамлет появляется во 2-й сцене второго акта перед Полонием и по поводу которой презрительно говорит: «Слова, слова, слова», является Евангелием (*Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. С. 265*). Подросток первоначально тоже, как и Гамлет, с презрением относится к словам: даже Десять заповедей — «все это <...> — одни слова» (13; 172).

В этом романе происходит удивительная вещь. По ходу действия Подросток постоянно «бросается» со своими «откровенностями» и признаниями к окружающим как к людям честным, любящим его и благородным, но в ответ вроде бы все «надувают» (13; 73) его и используют его признания в своих корыстных целях. Однако в финале все действительно оказываются хорошими, любящими Подростка и уязвимыми так же, как и он, людьми. Казалось бы, очевидное нарушение художественности. Но на деле вовсе нет: просто поменялась точка зрения Подростка. В итоге Подросток, поначалу желавший «сократить людей», не теряет ни одного из тех, кого даровал ему Господь, за исключением тех, кто по своей воле ушел от него. Очень знаменательна такая запись Достоевского в ПМ к роману: «Идея. Т. е. Подросток презирал всех за виновность и сделался *сам виновен*» (16; 127). Сразу меняется все мироздание: *упраздняется закон мести и мир приобретает реальность*. Это проявляется даже в отношении Подростка к читателю его записок: вначале полагая его лицом несуществующим и огрызаясь в его адрес, Подросток затем все более и более заботится о нем, прямо обращается к нему, стараясь, чтобы читатель все правильно понял и во всем разобрался. А под конец Подросток и вовсе смиренно умолкает и передает слово своему читателю, Николаю Семеновичу, — вернее, *создателю*, который говорит в данном случае через читателя (как сам Достоевский открыто признавался в ПМ, говоря, что он использовал такой прием, чтобы через Николая Семеновича высказать свои мысли — 16; 409). Если же мы признаем весь предыдущий текст именно *письменной исповедью*, то здесь возникает очень значимая параллель с церковным таинством.

Весьма интересна уже упомянутая финальная сцена: перед нами лежат вроде бы замертво три тела: Версилов, Ахмакова, Ламберт — как в финалах трагедий Шекспира. Но в итоге все остаются живы — все встают и идут своими путями. А перед этим Подросток дарует жизнь Версильову (отбивая руку с пистолетом, нацеленным в сердце), как тот когда-то даровал ее Аркадию. Вообще по ходу действия романа Подросток и Версилов постоянно как бы меняются местами (что совершенно невозможно представить по отношению к Гамлету). Это было отмечено в интересной статье Павла Фокина

«Подросток Версилов»<sup>130</sup>, на это указано и в самом романе, например, там, где Подросток говорит уже о Версилове словами отца из притчи о блудном сыне: «Ибо сей человек “был мертв и ожил, пропадал и нашелся”» (13; 152).

Но *отличаются* Подросток и Версилов вот чем. Прародитель, Адам, съев яблоко, *познал* добро и зло, но с тех пор одной из главных задач человека стало — *различать*, где добро и где зло. Ставрогин и Версилов не справляются с этим, Мышкин — по-своему — тоже (не обличая зла там, где оно очевидно наличествует). Подросток вначале тоже признается: «сам не знаю поминутно, что зло, что добро» (13; 217)<sup>131</sup>. Но в том-то и дело, что он стремится выяснить это «поминутно». В итоге он и приходит к знанию: «вот где правда и вот куда идти, чтобы достать ее» (13; 438). Его способность к движению вверх может быть выражена словами из того же монолога Макара: «травка растет — расти, травка Божия!» (13; 290). Кстати, этот образ коррелируется с главным героем и в шекспировской пьесе. Гамлет говорит, что у него нет будущего, на что Розенкранц возражает: как это нет будущего у наследника датского престола? Гамлет отвечает: «Да, сударь мой, но “пока трава растет...”» (лошадь с голоду умрет) (VI, 88), потому что его цель — физическая победа над противником. В выборе, стоящим и перед ним, и перед Подростком, — «закон я» или «закон любви» (см. знаменитую запись Достоевского, сделанную у гроба первой жены: «Маша лежит на столе» — 20; 172—175) — первый выбирает «закон я», второй — «закон любви», и таким образом обретает свою подлинную *самость*. Первоначально желая по-гамлетовски «достигнуть добра даже через злодейства» (16; 31), Подросток затем отказывается от мыслей от мести и совершает настоящий подвиг — отказывается о своей титанической («ротшильдской») идеи, как в результате своего долгого путешествия отказывается от попыток по спасению мира и Дон Кихот (с кем Аркадия и сравнивает в ПМ к роману Достоевский — как «ищущего правды жизненной» — 16; 63).

<sup>130</sup> Фокин П. Подросток Версилов // Достоевский и мировая культура. № 22. М.: изд. Ст. Корнеев, 2007.

<sup>131</sup> Вспомним начало «Макбета», призыв ведьм: «Грань меж добром и злом, сотрись» (VII, 8). Потом эти же слова повторяет Макбет.

И последнее — в «Подростке» часто подчеркивается проявление младенчества почти во всех главных героях. Это младенческое и есть душа человека в ее первозданном виде. И только от человека зависит — возвратит ли он ее такой же Богу или усилиями своей «кровавой мысли» (гамлетовское выражение (VI, 111) — в оригинале «bloody thoughts») дарует ее дьяволу.

\* \* \*

На новом витке Достоевский вернулся к проблеме человеческого сиротства и отцов и детей в «Братьях Карамазовых», где действуют в основном сыновья и отцы, где восстанавливается в умах человеческих Божественное сыновство Христа<sup>132</sup> и где новый Подросток — Алеша, сверстник Аркадия, оказывается одновременно и сыном физического отца, и сыном духовного, и сыном Божиим, и духовным отцом «мальчиков». Создается новая, духовная семья человечества, о которой говорится в ПМ к роману: «Семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» (15; 249).

Мы помним, что у Шекспира Достоевский не находил «примирения». Это евангельское слово (Христос *примирил* людей с Богом — 2 Кор. 5:19) часто повторяется в статьях, в «Дневнике писателя», в рабочих тетрадях Достоевского. Это, можно сказать, был его чаемый идеал и для России, и для всего мира. «Один только есть цемент, одна связь, одна почва, на которой все сойдется и примирится, — это всеобщее духовное примирение» (18; 50) (подробнее об этом идеале Достоевского — в шестой главе). А примирение это может наступить только на основе всеобщего братства: «Были бы братья, будет и братство», — говорит старец Зосима (14; 286). Характерно, что мысль об отсутствии братства как причине зла и преступлений является одной из основных у Шекспира, начиная с первых произведений («Нет братьев у меня» (I, 428), — заявляет Глостер, будущий Ричард III, убив короля Генриха VI) и до «Гамлета», где первопричиной зла служит братоубийство.

---

<sup>132</sup> См. об этом: Степанян К. А. Преодоление метафизического сиротства в романах Ф. М. Достоевского // *Dostoevsky Studies. New Series*. 2012. Vol. 16.

В «Братьях Карамазовых» с «Гамлетом» сопоставляется и герой-интеллектуал Иван, и Дмитрий. Именно Дмитрий в момент допроса в связи с убийством отца вспоминает слова Гамлета: «Мне так грустно, так грустно, Горацио... Ах, бедный Йорик! Это я, может, Йорик и есть. Именно я Йорик, а череп потом» (14; 367). И затем, уже в сцене суда, прокурор Ипполит Кириллович противопоставляет Митю шекспировскому герою: «Я не знаю, думал ли в ту минуту (предполагаемого убийства отца. — К. С.) Карамазов о том, “*что будет там*”, и может ли Карамазов по-гамлетовски думать о том, что там будет» и заканчивает фразой: «Нет, господа присяжные, у тех Гамлеты, а у нас еще пока Карамазовы!» (15; 143—144) (здесь скрыто звучит и возражение тем критикам, которые считали художественные вершины европейской литературы недостижимыми для русских писателей). К непрямым шекспировским аллюзиям у Достоевского можно отнести такие, как образ «раздетого всего донага ребеночка» (14; 221) на холодном осеннем ветру, выставленного перед сворой собак (из «коллекции фактов» Ивана в «Братьях Карамазовых»), — в «Макбете» сострадание (Pity) воплощает «нагой младенец, несомый ветром» (VII, 24) («a naked new-born babe, Striding the blast»). Но подробный разговор о переключках «Братьев Карамазовых» с шекспировским творчеством у нас будет позже.

\* \* \*

Наряду с освоением шекспировской проблематики в художественном творчестве Достоевский часто обращался к шекспировской теме в публицистике, в общественно-политических и эстетических спорах 1860—1870-х гг. *Шекспир, его гений, его создания постоянно выступают здесь у Достоевского как высочайший образец подлинного искусства, которое одно только и может называться искусством, ибо достигает своей главной цели — делает человека лучше, позволяет увидеть подлинное устройство мира*<sup>133</sup>. Именно этого и лишено

<sup>133</sup> Единственное критическое суждение Достоевского о произведениях Шекспира содержится в письме брату Михаилу от 31 мая 1858 г.: «Все, что написано сразу, — все было незрелое. У Шекспира, говорят, не было помазок в рукописях. Оттого-то у него так много чудовищностей и безвкусья,

искусство «с направлением», которое всячески превозносилось тогда критиками «передового» лагеря (многие из них утверждали, что Шекспир «устарел», не в состоянии помочь в борьбе за «народное дело» и, следовательно, бесполезен) и общественным мнением. В этом контексте осмыслялось и воздействие Шекспира на нашу культуру и литературу. «Частный человек не может увидеть вполне вечного, всеобщего идеала, — будь он сам Шекспир, — и следовательно, не может предписывать ни путей, ни целей искусству» (18; 102), — писал Достоевский в 1861 г. в статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве»<sup>134</sup>. Здесь показательно, конечно, и признание Шекспира **высшим** образцом «частного человека». «Шиллер <...> вошел в плоть и кровь русского общества, он нам родной и во многом отразился на нашем развитии. Шекспир тоже» (19; 17), — утверждал он в том же году. «Шекспир. Его бесполезность. Шекспир как отсталый человек (по Шекспиру государственные люди, ученые, историки учились)» (20; 152), — записывает Достоевский для себя тезисы будущей полемики. В сатирическом фельетоне «Отрывок из романа “Щедродаров”» он вкладывает в уста члена редакции «Своевременного» такое «поучение» «молодому перу»:

---

а работал бы — так было бы лучше» (28, I; 311). Вряд ли тут просто повтор достаточно популярного в те годы суждения (*характерно, что и самого Достоевского будут впоследствии упрекать в отсутствии художественной отделки, небрежностях, недоработанности, обилии лишних слов в его произведениях*). Скорее, данные строки вызваны тем, что на упрек брата в медленности его, Федора, работы надо было ответить максимально убедительным примером. Так что и тут мы видим свидетельство особого места Шекспира в сознании Достоевского.

<sup>134</sup> Это высказывание относится к 1861 году, то есть сформулировано еще до создания пяти великих романов, но у Достоевского от мысли до ее художественного воплощения порой проходило немало времени. Мы имеем здесь в виду, в частности, и изменение повествовательной структуры романа: начиная с «Бесов» Достоевский отказывается от безличного всеведущего повествователя (своего рода *alter ego* автора) и передоверяет повествование персонифицированному («Бесы», «Подросток») или полуперсонифицированному рассказчику («Братья Карамазовы»). Нарастает и драматургичность: «все сценами», — отмечает он для себя в ПМ к «Подростку», «описание фактами à la Шекспир» (16; 295, 383).

Молодое перо! Отселе вы должны себе взять за правило, что сапоги во всяком случае лучше Пушкина, потому что без Пушкина очень можно обойтись, а без сапогов никак нельзя обойтись, а следственно, Пушкин — роскошь и вздор<sup>135</sup>. Поняли? <...> Вздор и роскошь даже сам Шекспир, потому что у этого даже ведьмы являются, а ведьмы — уже последняя степень ретроградства и особенно вредны для русского юношества, которое и без Шекспира заражается ведьмами еще от нянек (20; 108—109).

Уже в конце жизни, в знаменитой Пушкинской речи Достоевский как бы подводит итог своим размышлениям о гениях европейской литературы, повторяя то же возвышающееся над всеми остальными сочетание имен: Шекспир, Сервантес, Шиллер: «В европейской литературе были громадной величины художественные гении — Шекспиры, Сервантесы, Шиллеры» (26; 145). А в «Объяснительном слове» к этой речи повторяет: «В Европе были величайшие мировые художественные гении: Шекспиры, Сервантесы, Шиллеры» (26; 130). «Всемирность, *всепонятность* и неисследимая глубина мировых типов человека арийского племени, данных Шекспиром на веки веков, не подвергается мною ни малейшему сомнению» (26; 130—131). А в ответе А. Д. Градовскому по поводу Пушкинской речи Достоевский, рассуждая об отношениях людей в обществе будущего, обращается к имени Шекспира уже как делающему «великую работу для всех»:

Представьте, что в будущем обществе есть Кеплер, Кант и Шекспир: они работают великую работу для всех, и все сознают и чтут их. Но некогда Шекспиру отрываться от работы, убирать около себя, вычищать комнату, выносить ненужное. И поверьте, непременно придет к нему служить другой гражданин, сам пожелает, своей волей придет и будет выносить у Шекспира ненужное. Что ж он будет унижен, раб? Отнюдь нет. Он знает, что Шекспир полезнее его бесконечно: «Честь тебе и слава, — скажет он ему, — и я рад послужить тебе; хоть каплей и я послужу тем на общую пользу, ибо сохрани тебе часы для великого твоего дела, но я не раб. Именно сознавшись в том, что ты, Шекспир,

---

<sup>135</sup> Ю. Д. Левин и К. И. Ровда считают: «На основании этого места из памфлета Достоевского впоследствии возникло выражение “сапоги выше Шекспира”, которое незаслуженно приписывалось Писареву» (Шекспир и русская культура. С. 436, 565).

выше меня своим гением, и придя к тебе служить, я именно этим сознанием моим и доказал, что по нравственному достоинству человеческому я не ниже тебя нисколько и, как человек, тебе равен». Да он и не скажет этого тогда, уже по тому одному, что и вопросов таких тогда не возникнет вовсе, да и немислимы они будут. Ибо все будут воистину новые люди, Христовы дети, а прежнее животное будет побеждено (26; 163—164).

Но уже с начала 1870-х гг., когда вполне определилось отличие творческого метода Достоевского как «реалиста в высшем смысле» от большинства писателей его времени, он в размышлениях «для себя» пытается определить суть этого различия. И здесь Шекспир постоянно в центре его внимания.

Проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — писал он в ПМ к «Дневнику писателя» 1873 г., — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: *на чей взгляд и кто в силах*. <...> Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное, видимо-текущее, да и то понаглядке, а концы и начала — это все еще пока для многих фантастическое (23; 144—145).

Что же такое «фантастическое в искусстве» и в чем его отличие от «факта науки»? «Побежденные и осмысленные тайны духа навек, — отвечал Достоевский. — “Пиковая дама”, “Медный всадник”, “Дон Жуан”». И далее важнейшее:

Он забыл (Щедрин), что действительность определяют поэты. Иначе она бы прошла неразобранною, как и художественные произведения. <...> Действительность пересиливает фантазию. <...> Но в действительность глядывается поэт, а другой ничего и не увидит. Родоначальник всего Пушкин. Фантастическое: Герман, Дон Жуан, Медный всадник. **Шекспировское значение** (23; 190—191).

Надо знать глубочайшее преклонение Достоевского перед Пушкиным, чтобы в полной мере оценить заключительные слова этой записи. А вот еще:

И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и **шекспировских размеров художнику**, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса, уже и не мечтая о руководящей нити? (25;35).

Говоря о лекциях П. Боборыкина об Островском, Достоевский пишет:

Лекции бездарные. Автор говорил, например, что от драматурга требуется верность истории, тогда как сам же имел пример и сам цитировал его, что у Шекспира не было верности истории, а лишь верность *поэтической правде*. Верностью поэтической правде несравненно более можно поведать об истории нашей (т. е. понять и сообщить читателю *реальную истину*. — К. С.), чем верностью *только* истории (24; 311—312).

Вспомним теперь еще раз цитату о Шекспире и отчаянии и немало развернем ее (тогда, в частности, станет яснее и несколько загадочная фраза о том, что «красота Дездемоны только принесена в жертву»), обратим внимание и на то, что наиболее важные для него мысли Достоевский в этой записи для себя повторяет по нескольку раз.

Древняя трагедия — богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон Кихота. Красота Дездемоны только принесена в жертву. Жертва жизни у Гете. Но этого мало: обществу надо действительного счастья и моления, — плюсовые ли типы Шекспира. Шекспир наших времен тоже вносил бы отчаяние. Но во времена Шекспира была еще крепка вера. Теперь же все действительно хотят счастья. Надо всем науки. Но наука еще так мало захватила людей. Общество не хочет Бога, потому что Бог противоречит науке. Ну вот и от литературы требуют плюсового последнего слова — счастья. Требуют изображения тех людей, которые счастливы и довольны воистину без Бога и во имя науки и прекрасны, — и тех условий, при *которых все это может быть, то есть положительных изображений*. <...> Шекспир — поэт отчаяния. **Где примирение. Было в вере**<sup>136</sup>,

<sup>136</sup> Любопытно сопоставить с этими словами такое рассуждение из

но вера утрачена, в чем же, где этот муравейник? Не у масонов ли? Право, мне мерещилось всегда, что у них какая-то тайна, адово разумение, тайна муравья. Но такая тайна равносильна обращению человека в муравья, коли дан разум. Да и человек не захочет муравьиного гнезда. Предположится наукой найденный муравейник. Потребуется лишения, условия, ограничения личности. Для чего я стану ее ограничивать. Для хлеба. Не хочу хлеба, и взбунтуется. И еще долго пройдет, когда встанет человек. *Я не хочу такого общества научного, где бы я не мог делать зла, а такого именно, чтоб я мог делать всякое зло, но не хотел его делать сам* (выписка из «Подростка», Атеизм). <...>

Из любви к человечеству? Кстати в Англии вера без Бога, в человечество (имеется в виду, вероятно, секта в Англии, отвергавшая традиционные религии и объявившая о «вере в человечество» — Достоевский писал об этом в главе «Штунда и редстокисты» в «Дневнике писателя». — К. С.). Но ведь это то же самое. <...>

Наука в нашем веке опровергает свое в прежнем воззрении. Всякое твое желание, всякий твой грех произошли от естественности твоих неудовлетворенных потребностей, стало быть, их надо удовлетворить. Радикальное опровержение христианства и его нравственности. Христос-де не знал науки. Непременная потребность новой нравственности (ибо единым хлебом не будет жив человек). Собственность, семья, уверяют они, держалась лишь на старой нравственности. Закон науки или закон любви? Но закон науки не устоит, не стоит того хлеб. А приняв закон любви, придете к Христу же. Вот это-то и будет, может быть, Второе пришествие Христово. Но пока что перенесет человечество? <...>

---

упомянутой книги архиепископа Роуэна Уильямса, о финале романа «Бесы»: «Реальное и конкретное примирение привносят в мир отнюдь не Русский Христос — или Русский Бог — Шатова, воплощающий обобщенное самовольство, и не всеохватное (но оттого и опустошающее) всепрямие космического озарения Кириллова. Рычагом перемены оказывается неожиданное и непредсказуемое чувство, возникающее в связи с появлением на свет ребенка (Марии Шатовой. — К. С.), убеждение, что стало возможным нечто, происходящее по промыслу иного начала, нежели человеческая воля. <...> **Примирить** нас с неведомыми и очевидно бессмысленными процессами, с которыми мы сталкиваемся, во власти некоего события, превращающего эти процессы в дар свыше или красоту» (Уильямс Р, архиеп. Кентерберийский. Достоевский... С. 51—52).

О Дон Кихоте. О Шекспире, Диккенсе. <....> Прекрасное в идеале недостижимо по чрезвычайной силе и глубине запроса. Отдельными явлениями. Оставайтесь правдивыми. Идеал дал Христос. Литература красоты одна лишь спасет. <...> Шекспир еще при Христе, тогда разрешалось, теперь же неразрешимо и обратилось в литературу отчаяния. Тревожные вопросы. Сам читал. Шекспир еще при Христе. Тогда разрешалось. Теперь неразрешимо и вновь выступило. Гамлет. Дон Кихот. Проклятые вопросы. Не знают, что правда, что нет. Богослужение в Англии. У нас пишут те, которые верят (выписка о протестантизме) (24; 160—167).

Спасение, т. е. преображение человека, способна осуществить только литература, основанная на идеале христианской красоты (пусть и в подтексте), но не та, которая изображает лишь гибнущую красоту — гибнущую в неравном противостоянии с человеческим злом. И уж того менее — литература «положительных изображений», рисующая людей, «счастливых и довольных» без Бога. Но если Шекспир жил и писал еще тогда, когда христианское мировидение преобладало в сознании людей и они могли найти христианские пути борьбы со злом, то теперь такая задача даже не ставится — борьба со злом «отменена», все, даже греховные человеческие потребности требуют удовлетворения, и это ведет к отчаянию. Наука требует «новой нравственности», во имя того, чтобы все были обеспечены хлебом. Но человек не примет этого, и возвращение к Христу неизбежно. Вот только какой ценой? Так можно понять эту многозначную (над ней еще думать и думать) запись Достоевского.

Есть у Достоевского и несколько загадочные записи о Шекспире. Одну из них мы уже частично процитировали выше. Приведем еще раз, полностью:

Реализм, который создан у нас раньше европейского, раньше фальшивого французов, например, реализма<sup>137</sup>.

<sup>137</sup> Здесь можно вспомнить и такие записи Достоевского, разъясняющие его понимание реализма и эту его характеристику «реализма французов»: «Реалисты неверны, ибо человек есть целое лишь в будущем, а вовсе не исчерпывается весь настоящим. В одном только реализме нет правды. Фотография и художник. Зола просмотрел в Ж. Занде (в первых повестях) поэзию и красоту, что гораздо реальнее, чем оставлять человечество

В сущности, весь гений начинающейся Англии, но вопрос этот даже о Шекспире лично.

Те, кто понимают Шекспира, поймут, что я говорю. Гениальной силой; и упования единственно на силу его.

Снятие противоречий еще не произошло, <не> совершилось, почти даже и не началось.

Многоразличие явлений не разъяснено. Объяс<нить>.

Хоть на мгновение, может быть, понятым, и в это мгновение на задавшего вопрос вы не будете смотреть, как на сумасшедшего.

«Аз воздам» — дальше страшные <?> вопросы, как, например, даже не затронутые.

Что составляет вечное приобретение литературы всего мира? Не разбирают 100-тысячную черту.

И вот что должен подумать верующий — совершившийся факт, обновление 4-м сословием (25; 248).

Попробуем разобраться в этом в следующих главах.

\* \* \*

Герои Шекспира, Сервантеса и Достоевского несут в себе весь груз грехов, ошибок и поражений, накопившийся за время существования человечества. Но почему же все-таки столь привлекательными остаются — на века — для читателей образы Раскольникова, Свидригайлова, Дон Кихота и Гамлета, и даже Макбета, и даже Ставрогина и Ричарда III? Отчего мы готовы даже, в самые трагические моменты их судьбы, отождествить себя с ними (в соответствии, конечно, с авторским замыслом, иначе мы не говорили бы о величайших художниках)? На этот вопрос ответили уже достаточно давно известный английский шекспировед Дж. У. Найт и сравнительно недавно — питерский искусствовед А. Якимович. В шекспировских

---

при одной только грязи текущего. При одной только “жизненной правде” (правде, по мнению Зола), из которой нельзя извлечь никакой мысли. Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак. Гранде — фигура, которая ничего не означает» (24; 247—248); «Что такое фантастическое в искусстве. Побежденные и осмысленные тайны духа навеки. Родоначалник Пушкин. “Пик<овая> дама”, “Мед<ный> всадник”, “Дон Жуан”» (23; 190).

трагедиях, пишет Дж. Найт, показан человек во всем развитии своих человеческих качеств, и добрых, и злых, в предельном проявлении человеческих потенций — и в этом их величие. Его герои обретают сами и помогают обрести нам максимально глубокое знание о человеке и о том зле, с которым он постоянно борется<sup>138</sup>. Якимович же считает вот как: умение беспощадно разоблачить самого себя, бесстрашно увидеть свой отвратительный нравственный облик, понять безнадежность перспектив человека и общества, присущее героям Шекспира, как и другим созданиям титанов Возрождения, доказывает, что человек действительно чего-то стоит, что он велик<sup>139</sup>. «Человеком трагического отчаяния» называл Унамуно Дон Кихота. Добавим, что такой герой — это *страдающий* человек, плоть от плоти своего создателя, взят им «из сердца» (слова Достоевского о Ставрогине — 29, I; 142), не щадящий себя на пути к своему — пусть и выдуманному — идеалу, в большинстве случаев гибнущий в итоге. Поэтому в конфликте таких героев с миром мы, признавая правоту мира, порой предпочитаем остаться с ними, а не с миром (как Достоевский в свое время в выборе между Христом и истиной). Именно это и позволило исследователю Д. Фэнджеру назвать творческий метод Достоевского (наряду с Бальзаком, Гоголем и Диккенсом) «романтическим реализмом»<sup>140</sup>. К романтикам многие серьезные исследователи (да и сам Достоевский в какой-то мере) относят и Шекспира (об этом подробнее в заключительной главе). А М. Бахтин делает очень ценное замечание: «Достоевский кровно и глубоко связан с европейским романтизмом, но то, к чему романтик подходил изнутри в категориях своего “я”, чем он был одержим, к тому Достоевский подошел извне, но при этом так, что этот объективный подход ни на одну йоту не снизил духовной проблематики романтизма, не превратил ее в психологию» (2; 77).

<sup>138</sup> Knight G. W. Shakespeare and Religion. P. 12—14, 17—18, 100, 188—193, 232.

<sup>139</sup> Якимович А. Шутки и выходки принца Гамлета (Трагический юмор в культуре Возрождения) // Катарсис: метаморфозы трагического сознания / сост. и общ. редакция: проф., д. филол. наук В. П. Шестаков. СПб.: Алетейя, 2007. С. 284—305.

<sup>140</sup> Fanger D. Dostoevsky and Romantic Realism. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ. Press, 1965.

У. Х. Оден в своих «Лекциях о Шекспире» высказал замечательную мысль: «Святой настолько бескорыстен, что сливается с окружающим миром <...> никогда не привлекает к себе внимания, и поэтому о нем невозможно говорить в эстетических категориях»<sup>141</sup>. О святом невозможно написать роман. Герой Шекспира, Сервантеса и Достоевского (до «Бесов» включительно) абсолютно наоборот: он выделяется среди окружающих людей ярко, контрастно, как цветная фигура на фоне черно-белых. И вот в чем суть *романтического реализма* (хотя сам по себе такой термин представляется неудачным, но он помогает понять место писателей, о которых здесь идет речь, в истории литературы). Титаническая личность, в которой сконцентрированы и максимально развиты все или большая часть черт человеческой природы, — это личность бунтаря, а не святого (ибо в святом все отрицательное побеждено или побеждается), — сталкивается с Богом, с миропорядком, с обществом. Непосредственные симпатии читателя такой герой привлекает либо своей жаждой справедливости, либо мощью своей натуры (либо тем и другим вместе). При этом, будучи почти целиком сосредоточенным на собственной самости, такой герой, парадоксальным образом, не щадит себя на пути к достижению цели. Симпатии *автора* на стороне бунтаря лишь постольку, поскольку он — страдающий человек, и поскольку он отражает *определенный этап* духовной биографии своего автора. Но автор *видит реальное* устройство мира и показывает это устройство читателю<sup>142</sup> (а там уже от его, читательского, выбора зависит — принять или не принять такое мировосприятие), а в этом устройстве такой герой должен или переродиться (и тогда перестать быть объектом художественного интереса, уйти из (художественной) жизни), или потерпеть поражение. Таков был внутренний сюжет «Преступления и наказания», «Идиота», «Бесов».

<sup>141</sup> Оден У. Х. Лекции о Шекспире. С. 55.

<sup>142</sup> Показывает достаточно очевидно, хотя и не «в лоб». Завуалированность позиции автора, свобода, предоставляемая читателю, — тоже один из признаков «реализма в высшем смысле». «Сквозь мастера смотри на мастерство», — призывал Шекспир в 24-м сонете (VIII, 439, перевод С. Маршака); «во всем они привыкли видеть рожу сочинителя, я же моей не показывал» (28, I; 117), — предупреждал будущих исследователей и критиков Достоевский еще на самой заре своего писательского пути.

Писатель и литературовед С. Кржижановский, посвятивший Шекспиру множество интереснейших работ, считал его «реалистом-экспериментатором, в бэконовской традиции, испытывавшим пределы существующего мира, доводя воздействие стимулов и препятствий проявлением человеческой воли до крайней черты и доводя раскаленный котел страстей до крайних психологических границ»<sup>143</sup>.

Т. Бузина (Ковалевская) справедливо пишет, что, в отличие от романтизма как литературного течения (который к моменту вхождения Достоевского в литературу практически потерял свое значение), «с романтической философией у него (Достоевского. — К. С.) складывались весьма непростые отношения»<sup>144</sup>. Выше уже отмечалось, что «Гамлет» в переводе Н. Полевого (с которого и началось, можно предполагать, знакомство Достоевского с творчеством Шекспира) превратился, по мнению Белинского, в романтическую мелодраму. Дело не только в том, что 1820—1830-е годы (время, когда произведения Шекспира становятся по-настоящему известны всей читающей России) были в отечественной литературе временем торжества романтизма и «великий английский драматург воспринимается в этот период главным образом в русле романтических идей»<sup>145</sup>. Культ героя, выдающейся личности, был в определенном смысле свойствен и самому Достоевскому (что мы увидим в главе о «надъюрисдикционном преступлении»).

А Т. Бузина обращает внимание на другое:

...именно в том и корень неоднозначности отношений Достоевского с романтизмом, что романтический бунт возникает или воспринимается романтическим героем как результат напряженного переживания несовершенства мироздания, а болезненно-личное переживание несовершенства мира может, как у Иова, быть результатом любви к Богу: «Ошеломление и ярость бунта Иова не были бы столь пылкими, если бы он воистину не любил Господа» (здесь автор цитирует

<sup>143</sup> Emerson C. Krzhizhanovsky as a reader of Shakespeare and Bernard Shaw // Slavic and East European Journal. Winter 2012. Vol. 56. № 4. P. 581.

<sup>144</sup> Бузина Т. В. Полемика с романтизмом в творчестве Ф. М. Достоевского // Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. С. 72.

<sup>145</sup> Шекспир и русская культура. С. 202.

американского богослова Ст. Митчелла. — К. С.). Бунт провоцирует Божоявление и, таким образом, способствует разрешению сомнения в мироздании и Божестве<sup>146</sup>.

Примерно о том же — но в другом ракурсе — речь шла в нашей монографии «Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского»: всякий диалог героя-идеолога с Богом заканчивается у Достоевского Божоявлением, после которого диалог кончается, ибо вопросов больше не остается.

Но в «Подростке» и «Братьях Карамазовых» показан уже *третий* путь взаимоотношений человека с миром — не героическое антагонистическое *противостояние*, не *растворение* в «лежащем во зле» мире, компромиссное согласие с господствующими в обществе дурными нравами (обычный исход для бальзаковских «бунтарей»), — но принятие мира в себя, чтобы — через собственное преобразование — преобразить его в лучшую сторону. И случайно ли, что оба романа — на тему «отцов и детей», то есть по своей модальности раскрыты в будущее?

Шекспир и Достоевский создали, по существу, *нового героя трагедии* — *рефлектирующего героя*, и притом такого, чье главное героическое действие — его рефлексия. Как это произошло, постараемся показать в следующей главе.

---

<sup>146</sup> Бузина Т. В. Полемика с романтизмом... С. 73.

## Глава II

### «Солнце Эммауса»

*Трагическое у Шекспира, Ницше и Достоевского*

Написано почти век назад, но очень актуально и сейчас: «В наши дни естественно спрашивать о вере не по-старому: “веришь ли в Бога?”, а по-иному: “веришь ли ты в свое я, что оно воистину есть, высшее тебя, временного и темного, большее тебя, немощного и малого?”»<sup>1</sup>.

Как мы знаем, такие крупные мыслители, как Константин Леонтьев и протоиерей Василий Зеньковский, упрекали Достоевского в недостатке трагизма в его сочинениях. Зеньковский даже употреблял при этом в качестве упрека термины «христианский» или «религиозно-эстетический», «наивный натурализм», подразумевающие, что «человеческое естество способно к преобразению своими собственными силами», и поражался, что старец Зосима говорит о том, что «жизнь есть рай» — уже сейчас<sup>2</sup>!

Но как же не заметили эти мыслители совсем другого в Достоевском? Речь не идет сейчас ни о так называемых «жестоких сценах» в его произведениях, ни о «теме Голгофы», ощутимо присутствующей здесь, как убедительно показал Б. Тихомиров в своей книге «...Я занимаюсь этой тайной...»<sup>3</sup>. Черт говорит в беседе с Иваном Карамазовым об «отцах-пустынниках»: «такие бездны

---

<sup>1</sup> *Иванов Вяч.* Достоевский. Трагедия—миф—мистика // *Иванов Вяч.* Лики и личины России. М.: Искусство, 1995. С. 440.

<sup>2</sup> *Зеньковский В., прот.* Смысл православной культуры. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007. С. 140—164.

<sup>3</sup> *Тихомиров Б.* «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». Статьи и эссе о Достоевском. СПб.: Серебряный век, 2012. С. 48—160.

веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент, что, право, иной раз кажется, только бы еще один волосок — и полетит человек “вверх тормашки”, как говорит актер Горбунов» (15; 80). То есть даже святые подвижники, преодолевшие множество искушений, не свободны от лицемерия бездны зла — а такое созерцание, как мы знаем, безобидным не бывает... Правда, это все-таки слова черта, в произведениях Достоевского такого образа вроде бы нет. Можно, впрочем, вспомнить великого инквизитора — он ведь тоже долго был отцом-пустынником, а потом предал Христа и пошел в услужение к «страшному духу». Но в Записных тетрадях самого Достоевского есть еще более резкие высказывания. Вот, например: «Какая разница между демоном и человеком? Мефистофель у Гете говорит на вопрос Фауста: «Кто он такой» — «Я часть той части целого, которая хочет зла, а творит добро». Увы! человек мог бы отвечать, говоря о себе совершенно обратно: «Я часть той части целого, которая вечно хочет, алчет, жаждет добра, а в результате его деяний — одно лишь злое» (24; 287—288). Эта запись 1876 г. окружена высказываниями Достоевского от его собственного лица, но даже если писатель намеревался высказать эту мысль от какого-либо персонажа, она весьма знаменательна. Недалеко отсюда стоит и такое суждение Достоевского из главы «Дневника писателя» об «Анне Карениной»: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла» (25; 201). Можно вспомнить еще, как один «смешной человек» развратил все безгрешное человечество на планете Солнца.

«Человек есть тайна, — писал шестнадцатилетний Достоевский брату. — Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (28, I; 63). К такой ли разгадке тайны пришел писатель почти сорок лет спустя?

Нет, конечно. Достоевский бесстрашно показал, какие действительно неисследимые глубины зла — и какая мощнейшая тяга к нему — заключены в натуре человека. Но это лишь следствие главного: того, что Достоевский с невиданной до него (да и после него) силой постиг и сумел изобразить богодарованную человеческую

свободу (*которая в основе своей есть благо*, что очень важно отметить). Именно это — одна из главных составляющих его величия (для тех, кто такую основу видит), и именно этим он так страшит многих (тех, кто не видит). Здесь можно процитировать соответствующую строку из книги одного из ведущих шекспироведов XX века Дж. Уилсона Найта: «Шекспир видел всю бездонную глубину зла в человеке и в обществе; но при этом сохранялась его вера в величие человека»<sup>4</sup>.

К пониманию человеческой природы и места человека в мире относится и очень важная переключка между Достоевским и Шекспиром, которую можно было бы назвать творческим заимствованием, если бы все не происходило на пороге жизни и смерти (об этом уже упоминалось в предыдущей главе). Гамлет восклицает: «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что для меня эта квинтэссенция праха (*quintessence of dust*)?» (VI, 58). Стоя вместе с другими петрашевцами на эшафоте, в ожидании неминуемой, через несколько минут, смерти, Достоевский обратился к своему «Мефистофелю», Николаю Спешневу, с вопросом: «Мы будем вместе со Христом?» — «Горстью праха (*un peu de roussière*)», — отвечал «Мефистофель». Здесь можно добавить лишь одно уточнение: человек ведь вроде бы действительно превращается после первой смерти в прах, так что потенциально его можно было бы *назвать так* и при жизни, что и делает Гамлет (вспомним еще сцену на кладбище). Но вот что важно: невозможно быть *только* горстью праха, когда ты *вместе со Христом*.

Думается, не надо объяснять, какое отношение все вышесказанное имеет к жанру трагедии — из всех жанров искусства наиболее ориентированного на постижение «тайны человека».

Как известно со времен Аристотеля, трагедия способствует очищению душ зрителей посредством переживания ими ужаса и сострадания, вызванного судьбой человека, ввергнутого в несчастье

---

<sup>4</sup> *Knigt G. W. Shakespeare and Religion. P. 27.*

«не вследствие своей порочности и низости, а вследствие какой-то ошибки»<sup>5</sup> (*греч.* hamartia). Это нужно отметить — *порочность* обозначалась совсем другим словом. Христианские богословы считают, что hamartia обозначает греховную поврежденность, происшедшую в человеческой природе как следствие первородного греха (в отличие от parabasis'a — непосредственно самого преступления Адама и Евы). Ошибка, надо полагать, заключается в определении *реальности*: что именно есть реальность и где она находится.

Гегель писал, что разложение античной классики началось, когда субъект стал притязать на свободу не только в государстве, но и в своем стремлении «порождать добро и зло из самого себя и собственными силами добиться их признания»<sup>6</sup>. Вот это стремление порождать добро и зло «из самого себя», то есть руководствуясь исключительно собственными критериями, и составляет сущность трагедии героев-идеологов Шекспира и Достоевского. Вспомним хотя бы встречу Макбета с ведьмами и их прорицаниями, как бы позволившими ему сместить в своем сознании грань меж добром и злом, и яростное нежелание Ивана Карамазова постигать «**чертовое добро и зло**» (14; 220). Но с тех пор, как человек, пользуясь своей свободой, вкусил плод с древа познания добра и зла, выбор между ними вынужден совершать ежечасно каждый.

В 1876 году Достоевский, в связи с «делом Каировой», при подготовке майского выпуска «Дневника писателя», в черновом автографе первой главы мысленно возвращается к своему роману «Преступление и наказание». Отметив, что чувство, увлекшее героя на убийство, было «выдуманное», рожденное *одинокой* душой, и что до последней минуты Раскольников не был уверен, опустит ли топор на голову старухи-процентщицы, Достоевский далее пишет почти в аристотелевских терминах: «тем не менее весь процесс, пережитый душою несчастного, — был истинен, и вот в *истинности* его я и хотел убедить читателя, и вселить сострадание и ужас»; и немного ниже он говорит, что роман этот, как и другие его произведения,

<sup>5</sup> *Аристотель*. Поэтика. Об искусстве поэзии // Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998. С. 1083.

<sup>6</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: в 4 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1970. С. 221.

доставил читателям «некоторый ответ на вопросы, которым они оставались довольны» (23; 213—216).

Делал ли Шекспир подобные автокомментарии к своим произведениям, мы не знаем, во всяком случае, они до нас не дошли. Но и он в своих трагедиях давал читателям на их вопросы «некоторый ответ», который мы уже более четырехсот лет пытаемся понять.

Господь наделил каждого человека свободой — для того, чтобы сделать его способным к любви. Но эта же свобода обрекает человека на опасность поддаться искушению бунта — люциферическому искушению, как трактует это Вяч. Иванов. У натур «ординарных» это бессознательный бунт, жизнь лишь во имя материальных радостей, в забвении Бога, у неординарных — это искушение *собственными силами* устроить порядок и восстановить справедливость на земле. Но не только это. Такому человеку необходимо внушить и себе, и окружающим, что его действия *правильные* (и неизвестно, в чем тут большая *hamartia*). Почему? Потому что неординарная личность инстинктивно чувствует, что она лишь часть целого. Но каково это целое, каким законом оно управляется? Вот в определении этого, в определении реальности, главная опасность совершить *ошибку*.

Раскольников всеми силами пытается оправдать свое «преступление во имя добра» и перед людьми, которые ему дороги (Соня, Дуня), и перед теми, кого он со страхом (узнать в них самого себя) презирает (Свидригайлов, Лужин). То же делает и Гамлет. Взяв на себя миссию восстановить связь времен, то есть сделать благое будущее продолжением благого, *на его взгляд*, прошлого, он на пути к цели становится причиной смерти семерых человек. Но если бы к *этому* свелось содержание пьесы, мы имели бы не великую трагедию, а вариант «Графа Монте-Кристо» (равно как и если бы принц оставался бездействен, мы имели бы «Записки из подполья»). Однако Гамлет — *герой трагедии*, но герой, мучительно стремящийся найти *оправдание* своим героическим действиям. Он пытается заглушить в себе голос сознания или совести, которая, по его мнению, делает человека трусом («Thus conscience makes cowards of us all»). Английское слово conscience, которое стоит здесь в оригинале, переводится, повторим, и как «совесть», и как «разум», «сознание» — оба по-русски, как и по-английски (con-science), указывают на *часть* некоего *общего целого* — знания

или вести, на что очень точно указал Достоевский: «Совесь, то есть судящий во мне Бог» (24; 109). Во времена Достоевского слово conscience в этом знаменитом монологе Гамлета чаще переводили как «совесь» и поступали, думается, верно: здесь очень важно вспомнить, что точно так же, как Гамлет, определяет слово «совесь» (conscience) злодей Ричард III: «Ведь совесь — слово, созданное трусом, чтоб сильных напугать и остеречь» (I, 575). Многие комментаторы «Гамлета» словно бы забывают об этом, но вряд ли забыл слова из своей предшествующей пьесы сам Шекспир. Однако Гамлет заботится и об оправдании своих действий в потомстве, призывая сделать это *словами* (которые он раньше презирал) своего друга Горацио. Но мы знаем, что помимо Горацио оправданием Гамлета занимались и многие последующие толкователи. Ссылались на то, что «Гамлет» написан в жанре «трагедии мести», на то, что в елизаветинской Англии, то есть в Англии времен Шекспира, король считался главой Церкви, то есть отвечал не только за государственное управление, но и за духовное состояние страны. А потому Гамлет (хотя он пока только принц) обязан восстановить нарушенный грехом Клавдия и матери порядок времен, *восстановить справедливость*.

На это можно ответить, что гений никогда не следует слепо прежнему канону. Но в данном случае важно сказать и вот еще о чем. В предыдущей главе уже говорилось, что образ Гамлета, как и многих других трагических героев Шекспира, берущих на себя функции Провидения, мог быть, напротив, отрицательным ответом на происходивший именно в середине и во второй половине XVI века в сознании и душах миллионов людей в Англии перелом: **высшим** авторитетом, судьей в тех делах, которые касались убеждений и совести каждого человека, становился не римский папа (чей авторитет, несмотря на недостойное поведение многих понтификов в те времена, все же зиждился на многовековой традиции и был освящен Священным Преданием), а светский человек, пусть и занимавший престол, но на деле лишь более удачливый и/или богатый среди своих родственников и представителей других знатных родов. Тем более, что Шекспир, как и многие его соотечественники, не мог не понимать, что царствовавшие при нем и Елизавета I, и Яков I *собственными действиями* отнюдь не

оправдывали свою миссию — быть духовными образцами для нации. Однако важнее другое: практически все оправдания Гамлета взяты из его собственного кругозора, который объемлет всю трагедию, доминирует в ней. Прямого авторского слова нет в драме, и это заставляет нас, как и в случае с Достоевским, искать иные формы его выражения. Например, беря в соображение то, что в следующей после «Гамлета» шекспировской трагедии, «Отелло», главный герой, готовясь убить Дездемону, тоже всячески убеждает себя, что должен отомстить за обман и клятвопреступление: «О **ненависть и месть**, со мною будьте <...> **кровавым помыслам моим** до той поры не будет утоленья, пока я в мщеньи их не утолю» (VI, 354—355, перевод Б. Пастернака), мало того, он убежден, что убийством Дездемоны он восстановит моральный порядок в мире, освободит его от зла: «оставлю ей жизнь — других будет обманывать <...> Я должен быть тверд в решениях <...> таков мой долг!». Однако *после* убийства он сравнивает смерть жены с крестной гибелью Христа: «Как будто в мире страшное затмение, Луны и Солнца нет, земля во тьме И все колеблется от потрясения» (VI, 412). То же, кстати, происходит в «Макбете» в момент убийства Дункана. Со времен Каина *убийство в целях изменения миропорядка и/или восстановления земной справедливости* ведет к потрясению всего мироздания. Эпоху Шекспира принято считать достаточно жестокой, когда человеческая жизнь еще мало ценилась. Но не будем забывать, что его младшим современником был великий Джон Донн, уже догадавшийся о том, что все человечество составляет одно целое, и выразивший это в бессмертном образе: «Не спрашивай, по ком звонит колокол». Впрочем, что касается восстановления справедливости через убийство, то на сей счет есть и собственно шекспировские слова из трагедии-хроники «Король Иоанн»: «Непрочна то, что строишь на крови! Чужая смерть для жизни не спасенье» (III, 376, перевод Н. Рыковой) («There is no sure foundation set on blood, No certain life achieved by other's death»).

Можно вспомнить и такой прием, часто используемый Шекспиром именно в трагедиях, — «стягивание времени», в частности, как бы «просвечивание» друг через друга языческих и христианских времен. Об этом подробно говорилось в предыдущей главе. Не будем забывать и о связи «Гамлета» с античной трагедией, с мифом об

Оресте, о чем упоминал Вяч. Иванов<sup>7</sup> и на что недавно вновь было обращено внимание Г. Шелогуровой и И. Пешковым в статье «Хор ratio в “Гамлете”»<sup>8</sup>. Помимо прочего, это дает возможность задуматься о том, как меняется (или не меняется, хотя должно бы) мировосприятие людей при переходе из времен языческих (когда и происходила та первоначальная история, что легла в основу «Гамлета») в христианские. Так что здесь можно поспорить с Вяч. Ивановым, утверждавшим, что у Шекспира нет «религиозного синтеза трагических противоречий жизни»<sup>9</sup>. Иное дело, что этот синтез, этот ответ мы должны искать, как и у Достоевского — «русского Шекспира», по определению того же Вяч. Иванова<sup>10</sup>, — не в прямом авторском высказывании.

Проблема перехода добра во зло в человеке, то, отчего это происходит, очень волновала и Шекспира. В последний период своего творчества он — как бы для чистоты эксперимента — уходит вообще во времена сказочные или полусказочные, античные (можно здесь вспомнить «Сон смешного человека» Достоевского, в котором, по мысли М. Бахтина, «господствует не христианский, а античный дух» — 6; 168). Скажем, в трагедии «Тимон Афинский» изображен вроде бы преисполненный любви ко всем окружающим человек, который, как и Мышкин, убежден, что все вокруг — добрые и прекрасные люди; как и Лев Николаевич, он всем раздает имеющееся у него богатство. Однако после того, как в трудную минуту не нашел помощи у тех, кого прежде считал друзьями, Тимон вмиг превращается в страшного мизантропа, проклиняющего и всех людей, и весь род людской, и все живое, и природу. В своеобразном наказании, которое Тимон устраивает своим неблагодарным друзьям — приглашает их на ужин, но в качестве угощения предлагает «ничто», подогретую воду, — Э. Д. Натолл видит пародию на Евхаристию<sup>11</sup>. В отличие от

<sup>7</sup> Иванов Вяч. Лики и личины России. С. 658.

<sup>8</sup> Шелогурова Г., Пешков И. Хор ratio в «Гамлете» // НЛЮ. 2008. № 94.

<sup>9</sup> Иванов Вяч. Шекспир и Сервантес. URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/spain/ivanov-shekspir-i-servantes.htm>.

<sup>10</sup> Иванов Вяч. Лики и личины России. С. 281.

<sup>11</sup> Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. P. 318. Но и не только: исследователь подчеркивает здесь и отклик на изменения, внесенные в литургический обряд Англиканской церковью (p. 319).

других героев Шекспира, тоже проходящих путь от добра ко злу, но перед смертью все же раскаивающихся (Отелло, Лир, отчасти Макбет и Гамлет), Тимон так и умирает во зле и отчаянии, подобно Ипполиту Терентьеву в «Идиоте». В чем же причина такого безобразного (или «безобразного») падения? На это ответил в свое время Достоевский: «Отсутствие Бога нельзя заменить любовью к человечеству», потому что такая любовь может, при определенных условиях, — если нет, скажем, ответа на вопрос: для чего мне любить человечество? — перейти в «ненависть к человечеству» (24; 48—49, 308).

Усиливающееся отчаяние самого автора, Шекспира, вызванное целым рядом обстоятельств в жизни страны и в личной жизни, побуждало его настойчиво искать пути победы над злом, в том числе над самым главным злом — смертью. После великих и страшных трагедий «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Макбет», основное содержание которых составляют попытки выдающейся личности любой ценой, даже через убийство, переустроить мир в соответствии со своими представлениями об истине и справедливости, после полного отчаяния «Тимона Афинского» он обращается к очень своеобразному жанру, определить который затрудняются многие шекспироведы, и пишет пьесы «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря». В трех из них мы видим как бы чудо воскрешения мертвой. Но в том-то и дело, что «как бы». В «Перикле» чудо объясняется искусством врачевания, которое позволяет уже почти умершую вернуть к жизни, в «Цимбелине» — замечательным свойством снадобья, позволяющим человеку, оставаясь живым, какое-то время выглядеть умершим, в «Зимней сказке» (таинственной пьесе, в начале которой *мать* просит маленького *сына* рассказать ей *сказку* и он начинает было: «Жил бедный человек возле погоста...», но потом мир в лице несправедливого царя забирает его у матери), оживает погубленная царем Гермiona, но, как выясняется, речь идет лишь о хитрости: верная служанка прятала Гермionу в течение многих лет, а потом вернула ее мужу под видом ожившей статуи. Эта последняя сцена очень напоминает сцену возвращения Жучки Колей Красоткиным больному Илюше в «Братьях Карамазовых». Но если в последнем романе Достоевского идея воскресения существует как несомненная данность, утверждаемая и главой «Кана Галилейская»,

и речью Алеши у Илюшиного камня в финале, то Шекспир, как видим, *останавливается* перед этим упованием, не решаясь *художественно* принять и воплотить его. Э. Д. Натолл справедливо считает, что «Зимнюю сказку» нельзя назвать обычным реалистическим произведением, здесь мы имеем дело с «реализмом чуда» (*marvelous realism*), ибо центральная идея пьесы — «чудо может (вот сейчас) произойти»<sup>12</sup>. Но это чудо замкнуто в земных рамках, и ни у персонажей, ни у читателя не происходит прозрения в метафизическую реальность. Между тем, мы помним у Достоевского: «В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры» (14; 24). В данном случае это означает умение видеть чудо, даже в самых *обыденных* явлениях действительности, именно как вмешательство Провидения.

Как свидетельствует одна из последних пьес великого драматурга, «Буря», он отказывается и от волшебных средств искусства, имеющих целью преобразование человека. *And my ending is despair* (ждет меня в итоге отчаяние) — такова одна из последних фраз финального монолога автобиографического героя Просперо, с которой Шекспир и уходит из творчества и, совсем скоро, из жизни.

\* \* \*

В дионисических и прадионисических действиях оргиастическая жертва, первоначально человеческая, отождествлялась с божеством, которому она приносилась, а участники оргий, через энтузиастическую вовлеченность в действие, тоже воссоединялись с божеством. Христианство перевело эту древнюю языческую интуицию в подлинную духовно-реалистическую сферу и заменило обезличенность, в которую погружались участники таких действий, личной встречей *каждого* с Богом, *личной* судьбой, свободой и ответственностью. Столкновение Бога — и следовавшего за Ним тем же путем человека — с падшим миром, через *добровольную* жертву, вело к восстановлению подлинного облика человека (и через это — мира). В возродившемся в эпоху Ренессанса жанре трагедии, в силу гипертрофированного в ту эпоху представления о *правах*

<sup>12</sup> Nuttall A. D. *Shakespeare the Thinker*. P. 357.

личности, такое понимание постепенно уходило. Происходило уже *столкновение* человека, желавшего улучшить мир, с Богом. Это приводило либо к восстановлению подлинного облика человека (а через это — и мира), как то происходит в финале «Дон Кихота», где герой, избавившись от безумного намерения в одиночку спасти мир и воскресить «золотой век» (что послужило лишь источником многочисленных бед для окружающих), становится тем, кем он является — Алонсо Кихано Добрым. Но трагизм сервантесовского романа — а Ф. Шлегель называл его «великой трагической поэмой»<sup>13</sup> — заключался не в том, что ламанчскому идалго так и не удалось помочь обиженным и обездоленным и воскресить «золотой век», а в том, что, распроставшись со своей мечтой, он умирает, его личностный потенциал оказался исчерпанным этой *мечтой*, съеденным, поглощенным ею. У творившего в эти же годы Шекспира такое столкновение человека с мирозданием приводило к трагическому концу и для героев, и для автора. «Шекспир — поэт отчаяния», — писал Достоевский, «но — добавлял он, — во времена Шекспира была еще крепка вера» (24; 161—162). Эта вера и побуждала Шекспира в последних пьесах искать пути к восстановлению человеческого облика и человеческого единства (пусть и на путях сказки и чудес) и призывать к взаимному прощению всех и вся — «Все грешны, все прощения ждут. Да будет милостив ваш суд» («Буря») (VIII, 212) — столь созвучному соответствующим строкам из «Братьев Карамазовых»: «... чуть только сделаешь себя за всё и за всех ответчиком искренно, то тотчас же увидишь, что оно так и есть в самом деле и что ты-то и есть за всех и за вся виноват <...> Простить хотелось ему (Алеше. — К. С.) всех и за всё и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а “за меня и другие просят”» (14; 290, 328).

Но в Новое время и такое понимание трагедии постепенно уходило, что привело к концепции Ф. Ницше, который, отказавшись от христианства, объяснял воздействие великих трагедий на человека так: трагедия дает возможность прорваться к дионисическому

<sup>13</sup> Цит. по: Пискунова С. И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI—XVII вв. М., 1998.

началу бытия, погрузиться в страшные глубины мира, в таинственное Первоединое, лежащее по ту сторону добра и зла, столкнуться с мировой волей во всем ее всемогуществе. И в то же время эстетически совершенная трагедия защищает нас от этого «ужасающего образа мира» и «нелепости существования». Этическая основа пессимистической трагедии — «оправдание зла в человечестве, и притом как человеческой вины, так и неизбежно следующего за ней страдания», а оптимистической — через гибель и отрицание прорыв к высшей радости видения «сокровеннейшей бездны вещей»<sup>14</sup>. В дионисийских празднествах, в первобытных трагедиях и в сатирических драмах важную роль играл хор сатиров — существ с лицом человека и туловищем козла, «синтез бога и козла», по определению Ницше<sup>15</sup>. Возможно, с этим связана одна из центральных мыслей ницшевского Заратустры: «С человеком происходит то же, что и с деревом. Чем больше стремится он вверх, к свету, тем глубже впиваются корни его в землю, вниз, в мрак и глубину, — ко злу». Омонимия, возникающая при переводе на русский язык, здесь показательна.

В *определенной степени* это можно отнести к трагедиям Шекспира, где нет преобразования героя, есть лишь — иногда — сознание своих ошибок (Отелло, Лир, Леонт из «Зимней сказки»). Преобразование человека для Шекспира такая же иллюзия (или результат действия

---

<sup>14</sup> Кстати, исследователи указывают на то, что «Бахтин разрабатывал как свое понимание праздника (с его развенчанием и неоднозначностью культурных форм), так и полифоническую концепцию романов Достоевского», «опираясь на противопоставление аполлоновского и дионисовского начал у Ницше». «В бахтинской теории романа также многое от ницшеанской теории трагедии. Дионис, бог смеха и музыки, — провозвестник рождения полифонического романа из духа музыки» (*Куянджич Д.* Смех как «другой» у Бахтина и Деррида // *Бахтинский сборник. Вып. I: Сб. статей / отв. ред. Д. Куянджич, В. Л. Махлин. М.: Прометей, 1990. С. 98—99*). При этом нельзя забывать, конечно, о прямой (по поводу «вечного возвращения») и косвенной (в связи с «современным дионисизмом») полемике Бахтина с Ницше. О сложном отношении русского ученого к произведениям Ницше см. комментарии, в частности, в первом томе собрания сочинений Бахтина (с. 484—485).

<sup>15</sup> *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2005. С. 32.

колдовских чар — как в «Буре»), как Преображение Христа для Ницше (если вспомнить его понимание одной из великих картин Рафаэля). Отсюда запись Достоевского того же 1876 г.: «Шекспир — поэт отчаяния» (24; 162). Может быть, Шекспир был действительно «главным воспитателем трагического начала» в творчестве Достоевского, как считал Л. Гроссман<sup>16</sup>, но в *разрешении* трагического конфликта незаурядной личности с миром Достоевский пошел дальше него, как и других своих великих предшественников. Перефразируя известное выражение, можно сказать, что Достоевский был титаном, стоящим на плечах других титанов. Он знал, что «древняя трагедия» была богослужением, понимал, что произошло с этим жанром в последующем, — и вернул трагедии христианский смысл. Он понял не только ту истину, что человек как идеал, как Божье творение и убийство, любое злодеяние во имя *исправления мира* — несовместимы. Он увидел, что возможна и окончательная победа над злом, победа над смертью, своей и другого: достигается это преобразованием, перерождением человека. Он понял, что сатира вовсе не является «первообразом человека», как писал Ницше<sup>17</sup>, но лишь человеком *после* грехопадения, и что возможен возврат к подлинному первообразу. И знание об этом живет в глубине души каждого, что и есть тот «залог от Небес», который и опровергает философию отчаяния и относительности добра и зла. А потому несоответствие идеалу осознается как наказание, как *сатирическое* искажение. Размышляя о пушкинском Алеко, он пишет: «NB. Алеко убил. Сознание, что он сам недостоеин своего идеала, который мучает его душу. Вот преступление и наказание. (Вот сатира!)» (24; 303). И далее, гениально догадываясь о древних корнях связи трагедии с сатирой, с сатирической драмой (как двух путей выявления недолжного в человеке и поиска истины): «NB. Алеко. Разумеется, это не сатира, а трагедия. Но разве в сатире не должно быть трагедии? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда*»; подлинная сатира невозможна без «положительной подкладки» (24; 305). А несколько лет спустя, в своей Пушкинской речи,

<sup>16</sup> Библиотека Достоевского. С. 102.

<sup>17</sup> Ницше Ф. Указ. соч. С. 80.

размышляя о судьбах Татьяны и Онегина, он оформил русское решение трагедии в чеканную форму: «Чистая русская душа решает вот как: <...> “не хочу быть счастливою, загубив другого!” Тут трагедия, она и совершается, и перейти предела нельзя, уже поздно, и вот Татьяна отсылает Онегина» (26; 142). И по поводу необходимости злодеяния для блага государства (о чем много говорилось применительно к «Гамлету» в предыдущей главе) он высказался достаточно четко: «То, что считается для одной единицы, для одного лица — подлостью, то относительно всего государства может получить вид великой премудрости! Это учение очень распространено и давнишнее, но да будь оно проклято! <...> Пусть там в Европе как угодно, а у нас пусть будет другое. Лучше верить тому, что счастье нельзя купить злодейством, чем чувствовать себя счастливым, зная, что допущилось злодеяние» (25; 48-49)<sup>18</sup>. Тут надо только добавить, что, когда Достоевский говорил обобщенно («Европа»), он всегда имел в виду средний (или ниже среднего) уровень явления, а о выдающихся личностях всегда говорил персонафицированно.

Разрешение же неизбежного, казалось бы, конфликта незаурядной личности с миром у него дано было еще раньше, в знаменитой записи у тела первой жены «Маша лежит на столе»: «Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье» (20; 172). Обратим тут внимание на слова «полнота развития» — то есть до такого состояния надо дорасти.

Дорасти надо было и самому Достоевскому. Преображение его после каторги происходило отнюдь не сразу, как представляется многим исследователям, а трудно, долго и мучительно, и «реалистом в высшем смысле» он стал тоже далеко не сразу. В ранний, докаторжный период можно, на наш взгляд, определить творческий метод Достоевского как *реалистический сентиментализм* (в шиллеровском понимании

---

<sup>18</sup> Эту ситуацию можно, конечно, обернуть применительно к Гамлету, «знающему, что допущилось злодеяние». Но ведь у датского принца выбор не между счастьем и отказом от самостоятельного переустройства мира, а между ответом злодейством на злодеяние и отказом (пусть и невыносимо трагическим внутренне) от этого.

сентиментализма, к которому автор трактата «О наивной и сентиментальной поэзии»<sup>19</sup> относил также и сатиру). Если в двух словах, это относительно новое понятие — «реалистический сентиментализм» — означает *объективное* изображение действительности в соотнесенности с идеалом — но при этом между идеалом и действительностью обнаруживается трагический конфликт, *сущностно неразрешимый*<sup>20</sup> (оговорюсь, что *христианская интуиция* присутствовала в творчестве Достоевского всегда, проявляясь начиная с перевода «Евгении Гранде» и «Бедных людей»). Возможно, именно такое мировидение, неспособность увидеть *в самой действительности* зерна спасения, и привело тогда Достоевского к петрашевцам, то есть к предпочтению политики литературе в деле переустройства жизни. Затем, в первый послекаторжный период, доминантой стала *сатира*, вся степень жесткости которой, думаю, пока недооценена нами («Село Степанчиково и его обитатели», «Дядюшкин сон», «Скверный анекдот», «Зимние заметки...»). Точкой бифуркации, из которой возможно было движение и вверх, и вниз, перелома в духовной и творческой эволюции Достоевского, стало время создания «Записок из подполья» (тоже своего рода сатиры). Пережив страшный кризис после смерти первой жены и любимого брата и выйдя из него исцеленным, Достоевский смог постичь и записать ту самую истину о «высочайшем употреблении, которое может сделать человек из своей личности». Затем, с «Преступления и наказания», начинается «реализм в высшем смысле»

<sup>19</sup> Этот трактат Шиллера был переведен на русский язык братом писателя — М. М. Достоевским и опубликован в «Отечественных записках» в 1850 г. (см. Новикова Е. Г. М. М. Достоевский и романтизм // Достоевский и мировая культура. № 30 (2). СПб.: Серебряный век, 2013. С. 198—199).

<sup>20</sup> Заметим здесь в скобках, что раннее, докаторжное творчество Достоевского критик П. Анненков (который и ввел у нас термин «реализм») относил к «фантастически-сентиментальному роду повествования» (Анненков П. В. Критические очерки / сост., подготовка текста, вступит. статья и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. С. 31—52). Л. Шестов в «Философии трагедии» устанавливает прямую связь между «Бедными людьми» и «Записками из Мертвого дома» и «Униженными и оскорбленными», и видит глубокую пропасть между ними и «Записками из подполья». Соглашаясь с ним в этом, не принимаем общую его концепцию творчества Достоевского.

(так определил сам Достоевский свой творческий метод в конце жизни — 27; 65), который неразрывно сочетает трагедию и сатиру. (Крайне интересно, что первоначальный замысел «Преступления и наказания» — роман «Пьяненькие» — Бахтин трактовал как сентименталистский — 6; 414.) «Реализм в высшем смысле» — это метод, позволяющий воспроизводить действительность как *содержащую идеал в самой своей сути*, — иными словами, свет вечности, «Солнца Эммауса» (так назвал одно из своих стихотворений Вяч. Иванов) возникает здесь из самой действительности. Происходит синтез наивного и сентиментального родов поэзии, что, по Шиллеру, только и может обеспечить «высокую меру человеческой правды»<sup>21</sup>.

Но одно дело — формула (которая, к тому же, всегда может быть истолкована двояко: тот же Раскольников, идя на преступление, тоже может сказать, что отдает себя на благо людей «без остатка»), другое — живая жизнь. Поэтому три первых великих романа Достоевского посвящены глубочайшему изучению взаимодействия героической личности — Раскольникова, Мышкина, Ставрогина — с миром и последствий их столь различных действий в этом конфликте. Отметим тут только одну общую черту (имеющуюся, что важно, и у Шекспира): во всех случаях одним из результатов конфликта этих личностей с миром является гибель женщин: Офелия, Гертруда, Дездемона, Корделия — у Шекспира, Алена Ивановна, Лизавета, Пульхерия Александровна, Настасья Филипповна, Аглая, Лиза Тушина, Хромоножка — у Достоевского. То есть наносится непоправимый урон «всемирной душе, женской» (слова Достоевского — 24; 206). Хотя, что характерно, и Раскольников, и Гамлет просят женщин (Полю и Офелию) молиться за них, Ставругин как к последней надежде и спасительнице обращается к Даше. Но Раскольникова (и через то себя самое) спасает Соня, а Гамлет губит и себя, и Офелию (в свою очередь, и Офелия в судьбе Гамлета играет роковую роль).

Однако содержание двух последних великих романов Достоевского уже не таково. Не случайно Вяч. Иванов, посвятивший одну из центральных своих работ трагическим мифам в

<sup>21</sup> Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. М., 1957. С. 467.

произведениях Достоевского, пишет, что в «Братьях Карамазовых» «религиозная истина» «звучит непосредственно <...> не преломляясь в посредствующей сфере образов и мифа. Такая перемена художественной манеры существенно отделяет последний период творчества Достоевского от эпохи “Бесов” и “Идиота”»<sup>22</sup>.

В «Подростке» трагедия противостояния личности и общества снимается исповедью и перерождением героя. Причем героем здесь является уже не трагическая личность первых трех романов, а мальчик, то есть существо, способное к росту<sup>23</sup>. А прежняя трагическая личность — Версиров, — *не теряя в трагизме*, дается уже в некотором сатирическом преломлении, как и в определенные моменты и Раскольников, и Мышкин<sup>24</sup>, и Ставрогин (бывший архиерей Тихон предрекает Ставровину «всеобщий смех» после опубликования его исповеди), и Иван Карамазов в последнем романе (вспомним хотя бы беседу с чертом). В любопытном ракурсе возникает тут и аллюзия на шекспировскую трагедию. Когда Версиров в разговоре с Подростком рассказывает сыну об одном из поступков обожествляемой им Ахмаковой, тот в истерике восклицает: «Если б им был Отелло, а вы — Яго, то вы не могли бы лучше..» (13; 224) (разрушить идеал)<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Иванов Вяч. Достоевский. Трагедия — миф — мистика // Иванов Вяч. Лик и личины России. С. 397.

<sup>23</sup> Этот перелом, как уже говорилось, можно проследить по Подготовительным материалам к «Подростку», где вначале идет сложная борьба двух замыслов — кто станет центром нового романа: настоящий героический «хищный тип» (который несомненно понравится публике), ОН (будущий Версиров), или «мальчик». В результате непросто созревает решение: «ГЕРОЙ не ОН, а МАЛЬЧИК!» (16; 24; см. еще: 29, 121, 127, 175).

<sup>24</sup> Тут имеется в виду, конечно, не тот смех, который Мышкин вызывает своей непохожестью на окружающих (а у читателей порождает «сострадание к осмеянному и не знающему себе цену прекрасному», по словам Достоевского — 28, II; 251), не *комизм*, а именно очень тонкие оттенки *сатирического* отношения автора к князю: например, если соотнести его заявленную в гостинной Епанчиных надежду «умнее всех прожить» (8; 53) — с дальнейшим сюжетом романа и результатом попыток Мышкина образумить ближних, помочь им и спасти их.

<sup>25</sup> Немного ранее, в разговоре с Ахмаковой, Подросток вспоминает:

А в «Братьях Карамазовых» трагедия разрешается уже торжествующей в финале соборностью, основанием которой служит не бунт героической личности, а мученичество простившего всех маленького и физически слабого ребенка. Образ маленького Илюши также является ответом и на ивановскую «слезинку ребенка», и на безвинно гибнущих детей у Шекспира. Ответ этот — *реальность* Христа в Илюше: «Аще забуду тебя, Иерусалиме», — так словами 136-го псалма обещает теперь жить его отец, капитан Снегирев, и так обещает собравшаяся вокруг Алеши «детская церковь» (Бахтин — 2; 288), церковь из двенадцати мальчиков — церковь, в которую преобразовалась бывшая *толпа преследователей*<sup>26</sup>.

Звучащая в этом последнем романе Достоевского идея семьи как соборного единства человечества очень интересно перекликается с

---

«Версиров раз говорил, что Отелло не для того убил Дездемону, а потом убил себя, что ревновал, а потому, что у него отняли его идеал!.. Я это понял, потому что и мне сегодня возвратили мой идеал!» (13; 208—209). В ПМ к этому роману мысль об Отелло Подросток высказывает, в разговоре со старым князем, уже от себя, а под «идеалом» подразумевает Версилова. Изменение, происшедшее с оценкой Версилова в каноническом тексте (от «идеала» — к Яго), характерно для понимания эволюции авторского замысла.

Кстати, почти повторяет характеристику Отелло повествователь в «Братьях Карамазовых»: «“Отелло не ревнив, он доверчив”, — заметил Пушкин, и уже одно это замечание свидетельствует о необычайной глубине ума нашего великого поэта. У Отелло просто разможжена душа и помutilось все мировоззрение его, потому что *погиб его идеал*. Но Отелло не станет прятаться, шпионить, подглядывать: он доверчив» (14; 343—344; см. также: 15; 269). Но эта *доверчивость* Отелло означает ведь доверчивость ко злу. Как мы увидим далее, понимание Достоевским (и, надо думать, Пушкиным) этой шекспировской трагедии шире и глубже оценок его персонажей и его повествователя. Об этом свидетельствует и такое примечание комментаторов ПСС к «Кроткой»: «Сбивающаяся, мечущаяся в поисках оправдания и истины речь офицера-ростовщика сродни монологам Отелло (особенно словам Отелло во 2-й сцене V действия) и короля Лира в последних актах трагедий Шекспира, а также — монологу Ричарда III (д. V, сц. 3), где герой-злодей с предельной искренностью выносит себе смертный приговор, отмечая жалкие оправдания» (24; 389).

<sup>26</sup> Нельзя здесь не вспомнить святого Павла, который из гонителя Христа и Его Церкви стал апостолом.

сентиментализмом его первых произведений. М. Бахтин в своих заметках о сентиментализме писал:

Недооценка сентиментализма в происходящих спорах о реализме <...> Сентиментализм в своем ядре является совершенно определенным, четким и в высшей степени своеобразным явлением. Это — подлинное открытие. Внутренние связи между людьми <...> Семья не как социально-экономическая ячейка. Внутренний человек и интимные связи между внутренними людьми (5; 304).

## Глава III

### Достоевский и Бахтин

#### *Совместим ли «реализм в высшем смысле» с полифонией?*

В этой главе рассмотрим некоторые проблемы, возникающие при осмыслении бахтинских работ о Достоевском; законченное недавно 6-томное собрание сочинений ученого, представляющее все его творческое наследие в целом, замечательно подготовленное и превосходно откомментированное, предоставляет для этого хорошую основу.

Работая над этой темой, необходимо постоянно помнить слова Бахтина о том, что чем меньше знаешь, тем легче критиковать. Но тем не менее бесспорно, что поиск истины всегда оправдан, да и сам М. М. не хотел бы, чтобы его концепции принимали за догму и движение достоевистики остановилось бы.

Со времени выхода «Проблем поэтики Достоевского», когда идеи Бахтина, что называется, пошли в народ, прошло больше полувека. С тех пор появилось немало веских и аргументированных возражений, опровергающих многие ключевые положения этой работы: статьи Аверинцева, Лихачева и ряд других, вошедших впоследствии в 2-томник «Бахтин: pro et contra»; статьи моих коллег В. Ветловской, В. Захарова, К. Эмерсон и другие. Да и после выхода в 1929 году «Проблем творчества Достоевского», первого варианта этого труда, серьезных возражений хватало, назовем прежде всего статью В. Комаровича<sup>1</sup>. Но влияние, известность и популярность бахтинских

---

<sup>1</sup> *Komarovic V. Neue Probleme der Dostojewskij-Forschung. 1925—1930. Teil 2 // Zeitschrift für slavische Philologie. Herausgegeben von Max Pasmer. Bd. 11. Leipzig, 1934. S. 227—234; см. также: М. М. Бахтин в зеркале критики. М., 1995. С. 77—83 (пер. В. Л. Махлина).*

идей продолжает оставаться гораздо большей, чем эти возражения. В чем тут дело? На наш взгляд, — помимо высокого профессионального уровня его работ — в обаянии самой личности Бахтина, его мученической судьбы, того эффекта, который вызвали в свое время в нашем литературоведении его книги о Достоевском и Рабле (и волны которого докатываются и до нас), в притягательности слова «свобода», которое он, наверно, впервые и навечно связал с Достоевским. Можно сказать, что тут в некотором смысле встречаемся с тем же явлением, которое выразилось в знаменитых строках из письма Достоевского Н. Д. Фонвизиной, датированного началом 1854 г.: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше было бы оставаться со Христом, нежели с истиной» (28, I; 176). Эта коллизия — когда незаурядная личность (а мне думается, что Достоевский в период написания письма Фонвизиной относился к Христу именно так), в своем бытии воплощающая истину, в то же время, независимо от собственных интенций, оказывается некоторым препятствием на пути к истине, — затем неоднократно анализируется в последующих произведениях Достоевского: вспомним князя Мышкина, Зосиму и других.

Сам Бахтин, как представляется, — и как становится сейчас ясно в результате выхода собрания сочинений, — был более философом или антропологом, нежели литературоведом (хотя, конечно, и литературоведом блестящим); он и сам определял область своих занятий «как философскую антропологию» (6; 563). Но «известное своеобразие теперь уже мировой бахтинистики, — писал двадцать лет назад В. Махлин, — можно видеть в том, что разногласия (если угодно — “многоголосие” и “разноречие”) в научных спорах, все то, что речевая тактичность и иные вненаучные соображения во многих других случаях позволяют как бы обойти, в бахтинистике невозможно обойти по самой сути дела. Это соображение имеет силу не только с “идеологической” стороны, но и со стороны “специализации”. <...> В решающих, принципиальных вещах разговор “по специальности” оказывается недостаточным, то есть общий предмет требует общего языка разговора»<sup>2</sup>. С тех пор эти тенденции только стали все более

<sup>2</sup> Махлин В. Бахтин и современное литературоведение // Вопросы литературы, 1996, май-июнь. С. 67.

очевидными. Это позволяет без дополнительных оговорок совместить в нашем анализе несколько направлений.

Начнем с темы карнавала. Как автор этих строк уже писал в монографии «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени», отталкиваясь от ключевых определений карнавала в работах Бахтина, Достоевского занимало *не нарушение, не отмена подлинного иерархического строя человеческой жизни, а его восстановление, не маскарад, а обнаружение подлинного облика человека, не профанация священных текстов, а выявление их подлинной сути, не изображение «жизни наизнанку», а воссоздание подлинной реальности (на что и направлен «реализм в высшем смысле»)*. При том, что многие признаки карнавала, выявленные Бахтиным, в творчестве Достоевского несомненно присутствуют (и в редуцированном, как пишет Бахтин, и не в редуцированном виде), служат они совсем не тем целям, что во время карнавального действия, а, напротив, выражению фантомности и абсурдности уединенного человеческого бытия в мире и свидетельствуют о том или ином *локальном торжестве сил зла*<sup>3</sup>. По мнению Бахтина, из всех романов Достоевского «наиболее внешне карнавальным характер» носит роман «Идиот» (6; 328). Но, во-первых, Бахтин при анализе этого романа, как ни странно, не разграничивал юродство и шутовство (на что обратил внимание И. Есаулов<sup>4</sup>). В первой части романа князь исполняет большинство заповедей блаженства, завещанных Христом: «Блаженны нищие духом...», «Блаженны плачущие...», «Блаженны кроткие...», «Блаженны чистые сердцем...», «Блаженны миротворцы...», «Блаженны изгнанные за правду...» (Мф. 5:3—10). Его поведение и облик во многом соответствуют юродивому, да он и именуется так Рогожиным (8; 14). А далее, все более погружаясь в мир страстей человеческих, он перестает исполнять заповеди юродства (принимает деньги, к примеру) и теряет этот облик, приобретая совсем другой — безумца<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Степанян К. А. Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. С. 45.

<sup>4</sup> Есаулов И. А. Новые категории русского литературоведения и изучение Достоевского // Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. С. 144. См. также главу «Юродство и шутовство в русской культуре» в его монографии «Пасхальность русской словесности» (М., 2004).

<sup>5</sup> Подробнее см. об этом главу «Юродство и безумие, смерть и

Если считать, следуя Бахтину, что карнавал — это «мир наизнанку» (6; 138), то роман «Идиот» был бы карнавальным, если бы там все совершалось *вопреки* законам *реального* мира: если бы, к примеру, все завершилось бы тем, что Мышкин благополучно женился на Аглае, а перевоспитанная им Настасья Филипповна вышла за Рогожина, и они мирно зажили бы в Гороховой, излеченный тем же Мышкиным Ипполит вместе с Колей восторженно внимали рассказам генерала Иволгина о встречах с Наполеоном и т. д. Вот где было бы смеховое выворачивание реальности и подлинно карнавальное разрушение иерархий<sup>6</sup>! И тогда это все действительно вызывало бы освобождающий, веселый смех читателей, да и самих персонажей-участников. А так веселый смех явственно звучит в романе всего лишь раз — это Мышкин после ухода генерала Иволгина долго смеется над его (отнюдь не смешным, а очень значимым, пусть и фантастическим) рассказом.

Кстати о смехе. В своей статье «Бахтин, смех, христианская культура» С. Аверинцев справедливо указывает на опасную «стихийность» смеха (человек, отдавшийся стихии смеха, часто оказывается уже несвободен и не способен среагировать на «незаметную подмену предметов смеха»). Но, главное, смех очевидно амбивалентен: он может служить и добру — в случае, если это смех человека над своими пороками, но может быть и орудием и средством зла — если служит надругательству и насилию над добром (осмеяние распятого Христа), моральному уничтожению несогласных, выражению превосходства смеющегося над «слабыми» людьми<sup>7</sup>.

Но смех может иметь и более опасные последствия. Основываясь на суждениях Бахтина о «решающем выражении редуцированного смеха» в «последней авторской позиции» и о смехе как единственной силе, способной подвергать сомнению все уровни социальной и языковой иерархии, Д. Куянджич пишет: «Бесспорно, мы имеем

---

воскресение, бытие и небытие в романе “Идиот” в нашей монографии «“Сознать и сказать”: “реализм в высшем смысле” как творческий метод Ф. М. Достоевского. М.: Раритет, 2005. С. 148—172.

<sup>6</sup> Нечто вроде фильма «Даун-Хаус» режиссера Романа Качанова (2001 г.).

<sup>7</sup> Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 7—19.

здесь дело с критикой *логоцентризма*: смех — это действие, расщепляющее, удваивающее, высмеивающее и деконструирующее присутствие логоса; *отодвигая слово от уст автора, разоблачая логос как обман*, основанный на воле к власти<sup>8</sup>, — смех лишает монологического автора контроля над своим языком и его источником»<sup>9</sup>.

*Добавим к этому, что смех никогда не способствует установлению субъект-субъектных отношений, но только субъект-объектных, ибо ставит смеющегося в положение **внешнее** по отношению к осмеиваемому. А посему в смехе теряется в конечном итоге и личность самого смеющегося, она растворяется в безличной толпе тех, кто (пусть даже потенциально, заочно) противопоставит осмеиваемому.*

То освобождение, которое Бахтин связывает с карнавальным смехом, часто совпадает, подчеркивает Аверинцев, как раз «не со

---

<sup>8</sup> Проблема Логоса (логоса) в работах Бахтина требует внимательного изучения и, безусловно, является одной из ключевых для нашего понимания его наследия. Наряду с цитируемым суждением нельзя не учитывать и мысль американского критика и писателя Дэвида Паттерсона: «Мало кто понял в такой мере, как Михаил Бахтин, глубочайшие духовные связи, соединяющие нашу жизнь с литературой. <...> Бахтин развивает Иоаннову концепцию слова и рассматривает диалогические измерения слова как откровение Духа Святого. Для Бахтина литература — это такое место, где язык в наибольшей мере выражает и обнаруживает себя и где мы сами, как сотворенные языком, оказываемся на самой главной, самой интимной встрече с самими собою» (цит. по: *Махлин В. Л.* Бахтин и Запад (опыт обзорной ориентации) // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 103).

<sup>9</sup> *Куюнджич Д.* Смех как «другой» у Бахтина и Деррида. С. 92—93; здесь же приводится и мысль Платона из диалога «Филеб» о том, что «смех противопоставит логосу и собственному знанию» (с. 104). Как уже отмечалось выше, в статье Д. Куюнджича прослеживается и связь между бахтинской концепцией романов Достоевского и некоторыми положениями теории Ницше, в частности, с идеей праздника и смеха: призывая быть «пародистами мировой истории и карнавальными шутами Бога», Ницше писал: «Быть может, даже если ничто уже сегодня не имеет будущего, наш смех все же имеет будущее!». «В новейших работах о Ницше, — пишет исследователь, — <...> указывалось на тот факт, что все ключевые понятия философии Ницше (“переоценка”, “вечное возвращение”, “сверхчеловек”) происходят от всепоглощающей идеи праздника и смеха» (Там же. С. 98—99).

смехом, а с прекращением смеха, с **протрезвлением от смеха**<sup>10</sup>. Но здесь хотелось бы обратить внимание на другой аспект. Бахтин как бы не учитывает, что смеяться может не только народ, но и «духи злобы поднебесные» (Еф. 6:12).

Однажды зимним январским вечером с молодым Достоевским случилось странное происшествие. На фоне догоравшего заката, в отблесках инея и мерзлого пара ему вдруг показалось, «что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искурится паром к темно-синему небу. <...> Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только **по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам**. Я полагаю, что с той именно поры началось мое существование...». И вскоре затем произошло еще вот что: «И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Все это были странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, и всё хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад ...» (19; 69—71).

Можно расценить это как первое осознание великим писателем онтологической *реальности зла*, то есть присутствия в мире того реального злого начала («кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за эту фантастическую толпу, и хохотал и всё хохотал!»), в

<sup>10</sup> Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура. С. 17.

рабство которому попадают не знающие истину люди («передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались»).

Но приведя это описание Достоевским своего видения зимним вечером на Неве из «Петербургских сновидений в стихах и прозе», Бахтин пишет: «по этим воспоминаниям Достоевского, его творчество родилось как бы из яркого карнавального видения жизни <...> Здесь перед нами характерные аксессуары карнавального комплекса: хохот и трагедия, паяц, балаган, маскарадная толпа». Петрозаводский исследователь В. Иванов уже отмечал, однако, что заключающие рассказ слова «и глубоко разорвала мне сердце вся их история» противоречат «атмосфере маскарада, которая создается как раз на основе отсутствия сострадания»<sup>11</sup>. Нам же хочется спросить: почему Бахтин решил, что таинственный «кто-то», кто «хохотал и всё хохотал», спрятавшись за всей привидевшейся молодому писателю толпой, есть всего лишь паяц? Равным образом и смех, звучащий во сне Раскольникова, когда он вновь пытается и все никак не может убить старуху-процентщицу, смех сначала самой старухи, а потом звучащий из соседней темной комнаты, Бахтин почему-то считает «развенчивающим всенародным осмеянием на площади карнавального короля-самозванца». Думается, гораздо ближе здесь к истине Г. Мейер, который в своей книге «Свет в ночи» вспоминает в этой связи выражение «ад всесмешливый» — слова из канона, читаемого в церкви в Великую Пятницу, когда верующие переживают казнь Христа (в тот день Распятия аду действительно могло показаться, что победил навсегда)<sup>12</sup>.

Бахтин много писал о жанре мистерии как одном из основных истоков творчества Достоевского, и это очень важно, к этим суждениям ученого и к жанру мистерии будем еще не раз обращаться на страницах этой книги. Но этот жанр «последних вопросов» он тоже связывал с карнавальностью. Между тем «сомнительна карнавальность мистерий. Хотя в них и присутствует некий элемент комикки, правомерно ли утверждать, что их серьезность, трагический плач и

<sup>11</sup> Иванов В. В. Сакральный Достоевский. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2008. С. 13.

<sup>12</sup> Мейер Г. Свет в ночи (о «Преступлении и наказании»). Опыт медленного чтения. Франкфурт-на-Майне: Посев, 1967. С. 61.

“стремление ввысь” имеют карнавальную основу? На наш взгляд, здесь скорее следует говорить о “поэтике поста”, поскольку, по мнению специалистов в области религиозной драмы, мистерия развилась из литургии Великого поста»<sup>13</sup>.

Теперь собственно о диалогизме и полифоничности. Бахтин последовательно критиковал формализм как теоретическое направление в литературоведении и русских формалистов в частности. Вопреки утверждению Б. Эйхенбаума, что искусство не имеет никакой причинной связи с жизнью<sup>14</sup>, Бахтин писал: «Большая эпическая форма <...> в том числе и роман, должна давать целостную картину мира и жизни, должна отразить *весь мир и всю жизнь*»(3; 311).

Начиная в 1930 году свою работу «Слово в романе», Бахтин писал:

Ведущая идея книги — преодоление разрыва между отвлеченным «формализмом» и отвлеченным же «идеологизмом» в изучении художественного слова, преодоление на почве социологической стилистики, для которой форма и содержание едины в слове, понятом как социальное явление, — социальное во всех сферах жизни и во всех его моментах — от звукового образа до отвлеченнейших смысловых пластов (3; 10).

Эта мысль является как бы продолжением сформулированного в конце 1920-х гг. в предисловии к «Проблемам творчества Достоевского» постулата:

Та идеология, которая определила его (Достоевского. — К. С.) художественную форму, его исключительно сложное и совершенно новое романное построение, до сих пор остается почти совершенно нераскрытой. Узко-формалистический подход дальнее периферии этой формы пойти не способен. Узкий же идеологизм, ищущий прежде всего чисто философских постижений и прозрений, не овладевает именно тем, что в творчестве Достоевского пережило его философскую и

<sup>13</sup> Касимов Р. Поэтика карнавала и переходных ритуалов // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995. № 3. С. 11.

<sup>14</sup> Эйхенбаум Б. Сквозь литературу // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет / вступит. ст. и комментарии М. Чудаковой, Е. Тоддес, А. Чудакова. М., 1987. С. 256.

социально-политическую идеологию — его революционное новаторство в области романа, как художественной формы (2; 8).

Но эта последняя фраза — о «пережитой» идеологии Достоевского — дает повод сказать вот о чем.

Л. Гинзбург в беседе с В. Баевским говорила: «Формальный метод был широк. И как всякое широкое явление, он вбирал в себя и тех, кто с ним спорил. Так случилось с Бахтиным. Его мысль о том, что идея становится плотью текста, элементом художественной формы, совпадает с представлениями формальной школы»<sup>15</sup>.

Исключение «метафизики» из круга анализа и упорное настаивание на том, что множественность неслиянных равноправных сознаний является главным художественным принципом Достоевского в его великих романах, а любой диалог в принципе не может иметь завершения, приводит Бахтина к такому утверждению:

Почти все романы Достоевского имеют *условно-литературный, условно-монологический* конец (особенно характерен в этом отношении роман «Преступление и наказание») <...> Если некоторое пристрастие Достоевского-публициста к отдельным идеям и образам и сказывается иногда в его романах, то оно проявляется лишь в **поверхностных моментах** (например, условно-монологический эпилог «Преступления и наказания») и **не способно** нарушить художественную логику полифонического романа (6; 50—51, 105).

То есть важнейшую часть этих романов, тончайшими нитями связанную с остальным текстом, — как убедительно показано в последние годы в работах моих коллег Б. Тихомирова, Т. Касаткиной, В. Захарова — Бахтин считает возможным просто не учитывать при построении своей эстетической концепции. Равно как и все высказывания безличного повествователя «Преступления и наказания» в отношении героя романа: «Если бы только мог <он> сообразить все трудности своего положения, все отчаяние, все безобразие и всю нелепость его» (6; 65) и т. п., не входящие в кругозор Раскольников и

<sup>15</sup> Баевский В. Две страницы из дневника // Бахтинология: Исследования, переводы, публикации. К столетию рождения Михаила Михайловича Бахтина (1895—1995). Сост., ред. К. Г. Исупов. СПб.: Алетейя, 1995. С. 11.

не относящиеся лишь к «чисто осведомительному избытку», Бахтин в своем обширном анализе романа не упоминает ни разу<sup>16</sup>. В определенной степени прав Г. М. Фридендер: «Утверждая полифонизм Достоевского, Бахтин в своих работах, как это ни парадоксально, крайне монологичен и дидактичен»<sup>17</sup>.

Бахтин пишет: «Мы не видим никакой надобности говорить о том, что полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом», ибо тогда «всякий подлинный диалог» становится ненужным (6; 81). Но далее в «Проблемах поэтики...» мы читаем: «Карнавал ничего не абсолютизирует, а провозглашает веселую относительность всего» (6; 141). А в черновиках и предполагаемых изменениях к «Проблемам поэтики...» он утверждает, что Достоевскому было присуще «глубокое, но подспудное сознание **относительности** сосуществующих спорящих правд эпохи, мы бы сказали — карнавальное сознание, но без карнавального смеха» (6; 301—302), и указывает на отсутствие у писателя окончательного решения основных идеологических проблем, а в самой книге соглашается с В. Шкловским в том, что Достоевский умер, «ничего не решив, избегая развязок и не примиряясь со стеной» (6; 49).

Отметим здесь, кстати, что еще почти за век до Бахтина о полифонизме (в бахтинском понимании) говорил Шопенгауэр — применительно к творчеству Шекспира: в его трагедиях, писал немецкий философ, «всякий, кто действует и говорит, совершенно прав, хотя бы это был сам дьявол»<sup>18</sup>.

Неоднократно заявляя о том, что публицистика Достоевского находится на качественно ином уровне, нежели его художественные произведения, что в публицистике Достоевский — «типичский журналист своего времени» (6; 318), «гениальный художник Достоевский в сфере публицистики был **рядовым публицистом**

---

<sup>16</sup> Подробнее см. об этом: *Степанян К. А.* Путеводитель по роману Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Школа вдумчивого чтения. М.: Изд-во МГУ, 2014.

<sup>17</sup> *Фридендер Г. М.* Ответ на вопросы редакции // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. № 1. С. 15.

<sup>18</sup> Цит. по: *Аникст А.* Теория драмы от Гегеля до Маркса. М.: Наука, 1983. С. 183—184.

своего времени» (6; 325), а «Дневник писателя» монологичен, мало того — оказывает «искажающее влияние» на полифонизм Достоевского, Бахтин основные примеры для доказательства своей концепции — рассказы «Бобок», «Сон смешного человека», «Кроткая» — берет именно оттуда. Конечно, можно сказать, что это художественные «вкрапления» в публицистическую основу «Дневника», но эти «вкрапления», как опять-таки аргументированно показано в новейших исследованиях, в частности в работах Т. Касаткиной, В. Захарова, накрепко связаны с тем публицистическим контекстом, в котором они находятся в «Дневнике». Да ведь и сам Бахтин пишет: «Не может быть изолированного высказывания. Оно всегда предполагает предшествующие ему и следующие за ним высказывания. <...> Оно только звено в цепи и вне этой цепи не может быть изучено» (6; 394).

Полагая диалог главным способом познания мира и считая его бесконечным («конец диалога был бы равносильен гибели человечества» — 6; 458), а «диалогическое противостояние» в романе Достоевского (не дающим «никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва») «безысходным», Бахтин, однако, утверждает и подчеркивает, что «истина, по Достоевскому, может быть только предметом живого видения, а не отвлеченного познания» (6; 172). О чем же тогда бесконечный и безысходный диалог и между кем и кем он происходит? В книге «Явление и диалог...» автор этих строк пробовал показать, что структурообразующих принципов в романах Достоевского два: явление Христа (в начале каждого из романов) и уже затем диалог (прятие, спор, отрицание) об этом, о Божественной вести; и судьба отдельного человека («становление его духа», чего, по мнению автора «Проблем поэтики...», нет у Достоевского), и судьба всего человечества завершается тоже явлением Христа, исключаяющим уже всякие вопросы. Герои Достоевского спорят о Божественной вести, о содержании этой вести не только — и даже не столько — друг с другом, сколько с Самим Богом. Но поскольку образ Божий есть в каждом человеке — «Совість, то есть судящий во мне Бог» (как, помните, писал Достоевский), — то и диалог они, в общем-то, ведут с самим собой, но с собой во всей полноте своей личности (а всю эту полноту не

каждый может сразу осознать). В сущности, это одна из главных — если не главная — основ «реализма в высшем смысле».

В записях Бахтина к переработке книги о Достоевском мы встречаем упоминание «молодого ученого из “Хозяйки”, который представляет себе идею в образной форме, т. е. не мыслит, а *видит* ее» (5; 65). В каноническом тексте «Проблем поэтики...» образ Ордынова тоже упоминается, но уже только в связи с умением Достоевского художественно изображать идею, а это, конечно, совсем не то. Бахтин признает, что полифония — это проведение одной и той же темы по разным голосам, но какова эта тема — не определяет. И это, конечно, не случайно.

В предыдущей главе говорилось о том, как пронизательно видел Достоевский глубинные корни зла, существующие в природе человека. Но вот что удивительно на первый взгляд: при *таком* понимании Достоевским бесконечной глубины зла, потенциально и не только, заложенной в человеке и не преодолимой ни в каком устройстве общества, Зосима в «Братьях Карамазовых», действительно, говорит, что жизнь есть рай уже сейчас, «ибо стоит только нам захотеть понять, и тотчас же он настанет во всей красоте своей» (14; 272). О «секрете», заключающемся в том, что люди не знают, как и сами они прекрасны, говорит и Достоевский в главке «Золотой век в кармане» «Дневника писателя», да и «Сон смешного человека» в общем об этом.

Значит, вопрос только в *понимании*? А главное — столь противоречивый взгляд на человеческую природу и зло, таящееся в ней, как будто подтверждает бахтинскую концепцию полифонизма, одновременного существования нескольких равноправных истин в мире Достоевского. Вот и Г. Гессе в своей знаменитой статье «Братья Карамазовы, или Закат Европы» говорит о том, что «идеал Карамазовых <...> это, коротко говоря, отказ от всякой нормативной этики и морали в пользу некоего всепонимания, всепрятия, некоей новой опасной и жуткой святости <...> неизбежно непреложное становится все более и более сомнительным»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Гессе Г. Братья Карамазовы, или Закат Европы / пер. с нем. Ю. Архипова // Гессе Г. Собр. соч.: в 8 т. М.: Изд. группа «Прогресс» — «Литера»; Харьков: Фолио, 1995. Т. 8. С. 77—79.

Но давайте разберемся. Что такое рай? Это место, где человек, до грехопадения, был богоподобен и, следовательно, зла не было в нем. А после Второго Пришествия это будет Небесный Иерусалим, на месте прежней земли. И «не войдет в него ничто нечистое», и «смерти не будет уже», и Господь будет освещать там всех: «и **узрят** лице Его, и имя Его будет на челах их» (Откр. 21:27, 4; 22:4). Это предвещали и апостолы, говоря о чистоте сердец тех, кто «Бога **узрит**» (Мф. 5:8), о том, что, «когда откроется, будем подобны Ему (Христу. — К. С.), потому что **увидим** его, как Он есть» (1 Ин. 3:2). Будем подобны Ему — то есть соединимся с Ним *по своей природе* и тем избавимся окончательно от зла в нас. Это и упование, и вместе с тем необходимое условие очищения человека. Отсюда, думается, заостренная до парадоксальности мысль Достоевского о том, что если бы все были Христы, по слову апостола Павла: «Все вы, во Христа крестившиеся, во Христа облеклись» (Гал. 3:27), то все существующее на земле зло было бы побеждено, все социальные и экономические антагонизмы разрешены (11; 106, 117, 182, 188, 193). Знаем и запись в ночь смерти первой жены: «Возлюбить человека, *как самого себя*, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и **по закону природы должен стремиться человек**» (20; 172). Запомним, что человек должен стремиться ко Христу «по закону природы».

А Зосима говорит: «Не было бы драгоценного Христова образа перед нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий перед потопом» (14; 290), то есть перед исчезновением с лица земли практически всего прежнего человечества. Эти слова Зосимы совпадают с мыслью самого Достоевского в наброске «Социализм и христианство»: «если бы не было указано человеку в этом его состоянии (цивилизации. — К. С.) цели — мне кажется, он бы с ума сошел всем человечеством. Указан Христос» (20; 191—192). А чуть ранее, в той же записи в ночь смерти первой жены он пишет и о рае:

После появления Христа, как *идеала человека во плоти*, стало ясно как день, что высочайшее, последнее развитие личности именно и должно дойти до того (в самом конце развития, в самом пункте

достижения цели), чтобы человек нашел, сознал и всей силой своей природы убедился, что высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, — это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно... Это-то и есть рай Христов. Вся история как человечества, так отчасти и каждого отдельно есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой цели (20; 172).

Отметим опять-таки, что этот *путь*, следовательно, может пройти в своей земной «истории» и каждый отдельный человек. И далее в этой записи следует:

Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в Я Христа как в свой идеал. Достигнув этого, он ясно увидит, что и все, достигавшие на земле этой же цели, вошли в состав его окончательной природы, то есть в Христа. (Синтетическая натура Христа изумительна. Ведь это натура Бога, значит, Христос есть отражение Бога на земле.) Как воскреснет тогда каждое я — в общем Синтезе — трудно представить. Но живое, не умершее даже до самого достижения и отразившееся в окончательном идеале — должно ожить в жизнь окончательную, синтетическую, бесконечную. Мы будем — лица, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах (в доме отца моего обителя многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно. Но как это будет, в какой форме, в какой природе, — человеку трудно и представить себе окончательно. Итак, человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил *любовью* в жертву своего я людям или другому существу (я и Маша), он чувствует страдание и назвал это состояние грехом. Итак, человек непрерывно должен чувствовать страдание, которое уравнивается и райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна (20; 172).

Обратим, однако, внимание, что великий инквизитор говорит примерно то же, обращаясь к Христу: «Ты возжелал свободной любви человека, чтобы свободно пошел он за Тобюю, прельщенный и плененный Тобюю. Вместо твердого древнего закона — свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что

зло, имея лишь в руководстве Твой образ перед собою» (14; 232). Но — так, да не так: великий инквизитор и здесь не способен понять суть божественного любовного устремления человека к Богу и Бога к человеку: отсюда слова «прельщенный и плененный Тобой», отсюда «пошел **за** Тобой» (отсылка к Ветхому Завету, где Моисей, не имея возможности видеть Лице Бога, должен следовать **за** Ним (Исх. 33:20—23) — но Христос ведь явился и для того, чтобы человек смог увидеть Бога и это **видение** вернуло веру в сердца людей).

Теперь посмотрим, что говорит обо всем этом Бахтин. Рассуждая о бесконечном, «безысходном» диалоге как основном структурообразующем принципе романов Достоевского, он писал: «“Истину в себе” он (Достоевский. — К. С.) представляет в духе христианской **идеологии**, как воплощенную в Христе, то есть представляет ее как личность, вступающую во **взаимоотношения** с другими личностями» (6; 24, 40). И далее:

В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение **идеологических** исканий. Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и **подчинить** его. Именно образ человека и его чужой для автора голос являлся последним **идеологическим** критерием для Достоевского: не верность своим убеждениям и не верность самих убеждений, отвлеченно взятых, а именно верность авторитетному образу человека <...> Такой авторитетный идеальный образ, который не созерцают, а за которым следуют, только предносился Достоевскому как последний предел его художественных замыслов, но в его творчестве этот образ так и не нашел своего осуществления (6; 110—111).

Последнее утверждение особенно удивительно: вспомним хотя бы главу «Кана Галилейская» из романа «Братья Карамазовы». И далее, приведя известную запись из Рабочей тетради Достоевского о сжигании еретиков<sup>20</sup>, Бахтин замечает: «Чрезвычайно характер-

<sup>20</sup> «Сжигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю Ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь *честность* (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня, дан, Христос. Спрашиваю: сжег бы Он еретиков — нет. Ну так, значит, сжигание еретиков есть поступок безнравственный» (27; 56).

но *вопрошание* идеального образа (как поступил бы Христос?), то есть внутренняя диалогическая установка по отношению к нему, **не слияние с ним, а следование за ним**» (6; 111—112). И опять же поразительно буквальное совпадение со словами великого инквизитора! В этом «следовании за» — не любовь, а подчинение. Но главное: если **не слияние**, то нет победы над злом!

«И в тот день вы не спросите Меня ни о чем» (Ин. 16:23), — говорит Христос апостолам о Своем грядущем явлении им после Воскресения. *Явление зла, будучи свидетельством ненормального состояния человека и мира, порождает все новые вопросы, в том числе и вопросы к Богу — то, что Бахтин в вышеприведенном рассуждении называет «идеологическими исканиями» и диалогическими «взаимотношениями».* А явление Бога — *вопросы прекращает* (вспомним Книгу Иова<sup>21</sup>). Те герои Достоевского, кто только *рассуждает* о Боге и Божьем замысле, не застрахованы от падения в бездну зла, в отличие от тех, кто Бога смог *увидеть*. Ставрогин, вспоминая о своих самых гнусных поступках и о том, что при этом «всегда оставалось сознание, самое полное», добавляет: «да на сознании-то все и основывалось!» (11; 14). С помощью *рассуждений* можно прийти и к подмене подлинной веры абстрактной «любовью к человечеству», т. е. к очередному кумиру, — любви, которая может, как известно, и как ясно понимал Достоевский, при определенных обстоятельствах обернуться ненавистью к человечеству или же желанием истребить большую часть человечества, оставив лишь «правильно мыслящих». Мало того, посредством *рассуждений* можно доказать, что и сам Достоевский находился на стороне зла, что и делает, к примеру, Л. Шестов в своей работе «Достоевский и Нитше».

Но есть и еще одно обстоятельство. *Внутри времени* (бесконечного, безысходного, постоянно дрящегося) нельзя преодолеть зло:

---

<sup>21</sup> Удивительно, но Бахтин в «Проблемах творчества Достоевского» пишет (этот текст впоследствии был исключен из второго издания): «Влияние диалога Иова и некоторых евангельских диалогов на Достоевского неоспоримо, между тем как платоновские диалоги лежали вне сферы его интереса. Диалог Иова по своей структуре внутренне бесконечен, ибо противостояние души богу — борющееся или смиренное — мыслится в нем как неотменное и вечное» (2; 173). Дочитал ли Бахтин Книгу Иова до конца?

оно будет постоянно заставлять человека оглядываться на людской грех и страдание (как *оглядывается*, идя к церкви, на безобразную сцену с лошадкой маленький Родион из сна Раскольников). Постоянным препятствием будет невозможность принять свое счастливое настоящее и счастливое будущее человечества, забыв о страданиях предыдущих поколений, которыми «унавожена» будущая гармония (14; 222). Только уверовав в вечное существование всех, то есть бессмертие, и только выйдя в вечность — а именно это происходит при явлении Христа, — понимаешь, *как* можно принять это и простить «за всех и за вся».

И вот отличие автора от персонажей в мире Достоевского заключается не только и не столько в том, что автор «организует диалог», как считает Бахтин, но в том, что автор в своей «модели мира» (6; 7) *показывает*, по каким законам устроено мироздание (для тех, кто способен увидеть, конечно), а многие из его персонажей только *рассуждают* об этом.

В более общем плане на отсутствие у Бахтина внимания к образу у Достоевского указывают известные американские слависты Роберт Джексон, Кэрил Эмерсон и Майкл Холквист. В очень значимой статье «Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского» К. Эмерсон пишет:

Большинство из того, что оказалось за пределами его логоцентричного прочтения, объясняется слепотой Бахтина к специфике образа: существованию образа в пространстве, его стремлению к совершенству формы, его безразличию к диалогу, его способности мгновенного преображения.<...> А потому из эпизодов просветления или религиозного обращения внимание Бахтина наиболее привлекали те, что проистекают из напряженного диалогического общения (через порог, в прихожей, на лестнице, на мосту, на площади и в иных пограничных пространствах) и, **вопреки духу подлинного превращения, всегда могут видоизмениться в последующем диалоге.** Обращения же, переживаемые вследствие уединенного созерцания образа, — то есть **духовные акты, не требующие слов и необратимые**, — обычные явления у Достоевского, однако Бахтин обнаруживает себя невнимательным читателем подобных немых, экстатических моментов<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Эмерсон К. Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского // Новое литературное обозрение. 1995. № 11. С. 21—23.

Много писал об этом и Р. Л. Джексон. Реализм Достоевского, утверждает Джексон, «сопоставим с “вертикальным” и, следовательно, поэтическим реализмом Данте; он призван обнаружить иерархическую сущность человеческого духа. <...> Христос тождествен красоте, истина — это откровение, и только скачок веры, а не обмен высказываниями, может привести к истине»<sup>23</sup>. Оставляю на совести переводчика выражение «скачок веры» (хотя многим оно нравится), главное — что здесь речь идет именно о явлении, явлении Христа.

В отличие от Джексона не считаем, что явление Христа ведет к постижению истины только всепобеждающей силой красоты. К этому ведут — или уводят от этого — таинственные процессы в сердце человека, где красота, как мы знаем, есть поле битвы дьявола с Богом. «Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой» (14; 100), — говорит Дмитрий Карамазов. Вспомним и Алешино: «Есть минуты, когда люди любят преступление» (15; 22). Значит, исцелению подлежит не только ум, но и сердце, и все существо человека, человек должен воссоздать в себе утраченный образ Христов. Известно, как любил и как часто повторял Достоевский вынесенное им с каторги выражение «образить себя». Но это невозможно без того, чтобы увидеть перед собой этот образ в Его подлинном совершенстве: «Мы же все, открытым лицом, как в зеркале, **взирая** на славу Господню, преображаемся в тот же образ от славы в славу, как от Господня Духа», — говорит апостол Павел (2 Кор. 3:18). Почти буквально повторяет это старец Макар в «Подростке»: когда «Бога **узришь**», «тогда и премудрость приобретешь не из единых книг токмо, а будешь с Самим Богом лицом к лицу» (13; 311)<sup>24</sup>. Как совершается это в романах Достоевского и что происходит потом с героями?

<sup>23</sup> Цит. по: Там же. С. 24.

<sup>24</sup> Напрашивается сюда и признание «смешного человека» после его сна о пребывании на «планете Солнца» — о том, что он *видел* Истину (а не *знает* истину): «Видел всю ее славу <...> я видел Истину, — не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки. Я видел ее в такой восполненной целостности, что не могу поверить, чтоб ее не могло быть у людей» (25; 118). Но «смешной», как сам признается, в рай не верит, то есть не верит в реальность встречи людей с Богом (подробнее о «Сне смешного человека» в главе VII нашей книги).

В «Преступлении и наказании» это явление — сначала очень краткое — происходит в квартире старухи-процентщицы, где Раскольников, пришедший для совершения *пробы*, видит на стене образ Спасителя и горящую перед ним лампадку, затем — в покаянном монологе Мармеладова, где Христос всех зовет к Себе, и это запоминает Раскольников. (Кстати, при первом же появлении Раскольникова он представлен как бы в двух планах: желчный, раздражительный, злой — измученный своей «идеей», почти поработившей его, — но в то же время «замечательно хорош собой» — сохранивший свой Божий образ.) В сознании читателя (по крайней мере читателя того времени) возникает и образ Богородицы, ибо день, с которого начинается действие романа, — канун дня самой почитаемой в Санкт-Петербурге иконы Пресвятой Богородицы — Казанской<sup>25</sup>. Затем появляется образ матери героя — Раскольников читает ее письмо, в котором она напоминает ему о Боге и о молитве.

После сна Раскольникова о лошаденке герой сам обращается к Богу словами 142-го псалма: «Господи <...> покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!» (6; 50), — и Господь сразу откликается: Раскольникову становится легко и свободно. Но затем он идет домой не тем путем, каким надлежало ему идти, встречает Лизавету и мещан, подслушивает их разговор и уже *сам решает*: значит, это указание ему завтра идти убивать. Чье указание, понятно из того, что к себе он входит, «как приговоренный к смерти» (6; 52), и дальше действует, «точно попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать» (6; 58). Потом Христос появляется, конечно, в сцене, где Соня читает Раскольникову про воскрешение Лазаря. Здесь «скачка веры» у Раскольникова опять-таки не происходит, ибо, судя по всему, он во время последующего пятиминутного молчания пытается вступить как раз в *диалог* с Господом: что бы прочитанное значило для него, Родиона? В итоге он, скорее всего, решает, что, подобно Господу, ясно показывающему в этом евангельском событии, Кто

---

<sup>25</sup> Это установлено Б. Тихомировым (см. *Тихомиров Б. Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 45.

подлинный хозяин жизни и смерти, и он, Раскольников, тоже может считать себя таковым — он призывает Соню пойти вместе с ним и взять власть «над всем муравейником».

Как мы знаем по Подготовительным материалам к роману, Достоевский одно время думал даровать Раскольникову «явление Христа» (7; 77, 135, 137, 139, 166), но потом отказался от этого: Соня может «в очию» увидеть евангельскую сцену воскрешения Лазаря, а Раскольников — нет. И лишь под влиянием сна, в котором он *почувствовал* присутствие в мире «чистых и избранных», под влиянием любви к Соне и, возможно, как результат Святого Причастия (ведь говел же он вместе со всей казармой) — «вместо диалектики наступила жизнь» (6; 422).

В «Идиоте» таким явлением оказывается, конечно, картина Гольбеина. Как уже отмечалось выше, картина эта не зря висит у Рогожина над дверью в залу, указывая тем на евангельские строки «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет» (Ин. 10:9): кто сумеет пройти через ужас этой картины и сумеет увидеть на ней и за ней Победителя смерти, спасется, войдет и выйдет, и пажить найдет, кто нет — умрет в той же гробнице.

В «Бесах» это чтение Евангелия от Луки в сцене, где происходит преобразование Степана Трофимовича, о чем подробно писала Т. Касаткина в своих работах об этом романе. В «Подростке» — сцена, где мать говорит Подростку: «Христос, Аркаша, все простит: и хулу твою простит, и хуже твоего простит. Христос — отец, Христос не нуждается и сиять будет даже в самой глубокой тьме...» (13; 215), рассуждение Версилова о приходе Христа к «осиротевшим людям» в конце времен и, наконец, чтение Подростком главы Евангелия от Луки в день рождения матери — непосредственно перед разбиванием образа Версильовым. А в Подготовительных материалах к роману есть такой диалог Подростка со старцем Макаром: Подросток говорит Макару: «всё же мертвая природа», а Макар ему: «Мертвая, друг — а Христос вдруг: а Я здесь» (16; 404).

Но кульминация, безусловно, наступает в «Братьях Карамазовых» — романе, основу которого составляет преобразование. Роман этот начинается в воскресенье (в келье Зосимы собираются

после поздней обедни, которая бывает только по воскресеньям и в праздники, но упоминаний о празднике нет), возобновляется действие спустя два месяца тоже в воскресенье (прямо указано в тексте) и в воскресенье же завершается (тоже после поздней обедни)<sup>26</sup>. Причем буквально на наших глазах мальчики, «будущее человечество», словами Раскольникова (6; 252), преобразуются из толпы гонителей в 12 апостолов «детской церкви» (на сей раз словами Бахтина — 2; 288), повторяя тем самым путь апостола Павла. И закономерно здесь происходит самое яркое явление Христа, прекращающее — по крайней мере для Алеши — все «вопрошания». Но в романе есть и другое явление Христа — в поэме «Великий инквизитор», там Он тоже прекращает, даже не начав его, желаемый инквизитором диалог — поцелуем (говорит Он только воскресительные слова «Талифа-куми» (см. Мк. 5:41), воскрешая умершую девочку). В этом романе совершается как бы полный цикл мировой и человеческой истории: вначале явлена «земляная карамазовская сила» и даже «носится ли Дух Божий вверху этой силы», неизвестно (14; 201), а затем долгий путь до вот этой самой церкви мальчиков, — то есть в малой капле происходит то, о чем говорит Зосима: «Теперь общество христианское пока еще само не готово и стоит лишь на семи праведниках; но так как они не оскудевают, то и пребывает все же неизбежно, в ожидании своего полного преобразования из общества как союза почти еще языческого в единую вселенскую и владычествующую Церковь» (14; 61), в тело Христово. И второй, обратный путь показан: от сотворения своего выдуманного мира, недостойного приятия (великий инквизитор), до полного неприятия его (самоубийство Смердякова).

В этом романе контраст между Истиной и ложью тоже достигает максимума. Бахтин пишет, что Достоевский «создал как бы новую художественную модель мира», где «множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, **сохраняя свою неслиянность**, в единство некоторого события», «некоего духовного

---

<sup>26</sup> См. об этом: *Блинова Е.* Стояние у Креста (Об одной хронологической ошибке в романе «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. М., 2013. № 30 (1). С. 295—296.

события» (6; 7—18). Но могут ли сочетаться в какое-либо единство правда Зосимы: «Веруй, что Бог тебя любит так, как ты и не помышляешь о том, хотя бы и со грехом твоим и во грехе твоём любит» (14; 48), и правда Ивана: люди — «слабосильные», «недоделанные пробные существа, созданные в насмешку» (14; 236—238) (злым Демиургом, надо понимать)? Можно ли представить себе мир, в котором эти две правды могли бы существовать одновременно, как «равноправные», одинаково «полновесные» и «полноценные», как следует из бахтинской теории (6; 10—11)? А главное: оставлять такое сочетание, такие две модели мира без решения в чью-либо пользу означало бы полнейший релятивизм автора и полнейшее равнодушие его к судьбе произведения в душе и сознании читателя, отказ от борьбы со злом<sup>27</sup>. Можно ли это как-то согласовать с высказываниями Достоевского о сути и назначении словесного искусства: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша* идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное

<sup>27</sup> В первом издании книги — «Проблемах творчества Достоевского» — в конце заключительной главы есть несколько абзацев, исключенных затем Бахтиным из «Проблем поэтики Достоевского». В том числе такой очень важный для нашего текущего рассуждения абзац: «Идея у Достоевского никогда не отрешается от голоса. Потому в корне ошибочно утверждение, что диалоги Достоевского диалектичны. Ведь тогда мы должны были бы признать, что подлинная идея у Достоевского является диалектическим синтезом, например, тезисов Раскольникова и антитез Сони, тезисов Алеши и антитез Ивана и т. п. Подобное понимание глубоко нелепо. Ведь Иван спорит не с Алешей, а прежде всего с самим собой, а Алеша спорит не с Иваном, как с цельным и единым голосом, но вмешивается в его внутренний диалог, стараясь усилить одну из реплик его. Ни о каком синтезе не может быть и речи; может быть речь лишь о победе того или другого голоса или о сочетании голосов там, где они согласны. Не идея как монологический вывод, хотя бы и диалектический, а событие взаимодействия голосов является последней данностью для Достоевского» (2; 172—173). Можно думать, почему этот текст вместе с несколькими соседними абзацами были исключены из второго издания книги (комментаторы собрания сочинений предлагают свои доводы), но нам думается, что в числе других причин могло быть и то, что сам ученый увидел, насколько индифферентным к собственному созданию делает Достоевского итоговый вывод такого рассуждения.

воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит» (24; 308)?

Впрочем, Бахтин предусмотрел, конечно, и такое возражение. Он понимал, что если прочитывать Достоевского в русле его концепции, то созданный писателем мир «может представляться хаосом». Может представляться с точки зрения «последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира» (6; 12). А монологизм сознания — это плохо, ибо «единство сознания, подменяющее единство бытия, неизбежно превращается в единство *одного* сознания» (6; 12, 91). Но — и вот это очень важно — обязательно ли единство сознания *подменяет* единство бытия (если, конечно, мы имеем в виду созданное Творцом бытие, а не *случайно* возникший дарвиновский мир)?

Зосима говорил о *понимании* для достижениярая: мы *не понимаем*, что жизнь есть рай. Но здесь надо вспомнить определение великих каппадокийских богословов (Василия Великого, Григория Богослова, Григория Нисского): «Знаю настолько, насколько верую». Вера позволяет увидеть подлинное устройство всего мироздания, а уже потом разум позволяет понять отдельные составляющие его. Английская исследовательница Эйлин Келли пишет, что принимая «иконическую реальность» и необходимость духовного опыта, мы легко подвергаемся соблазну свести суть романов Достоевского к пресловутому «скачку» от разума к вере, «неизменно подразумевая при этом, что скачок есть вознесение на высшую ступень»<sup>28</sup>. Но на самом деле это не «скачок» от разума к вере, а переход от усеченного, ограниченного разума от истины рассудочной, от мира сего, от истины «первого порядка», по определению Б. Тихомирова<sup>29</sup>, к вере и от нее — к разуму, постигающему все мироздание в целом. Такое постижение возможно не с помощью одного разума только, оно происходит, если можно так выразиться, всем существом человека. Это то, что называется *прозрением*. Поэтому и говорит «смешной человек»: «Я видел Истину». Поэтому и Христос говорит: «Аз есмь истина» — а не, скажем: «Я говорю вам истину». Слово Христа — не

<sup>28</sup> Цит. по: Эмерсон К. Чего Бахтин не смог прочесть у Достоевского. С. 32.

<sup>29</sup> Тихомиров Б. «...Я занимаюсь этой тайной...». С. 43.

реплика в диалоге, а, как точно писал Достоевский: «Христос в Себе и в Слове Своем нес идеал Красоты», который Он «вселил в души людей» (29, II; 85). По сути, эти слова и есть опровержение теории Бахтина. Насколько все это отражает специфику утвердившегося на православном Востоке постижения Истины через внутреннее безмолвие и слияние с божественными энергиями (исихия) в противоположность активно развивавшейся на Западе схоластике, — вопрос важный, но уже для другой работы.

Упомянутый в предыдущей главе протоиерей Василий Зеньковский, удивлявшийся контрасту между авторским пониманием глубочайших корней зла в человеке и упованием его персонажа, Зосимы, на то, что «жизнь есть рай уже сейчас», не учитывал вот что: Достоевский различал *натуру* человека (то есть собственно то, что и называется ныне «природой», «падшей природой») — отсюда «человек стремится на земле к идеалу, *противоположному* его натуре» — и *природу* — то, что дано человеку при рождении (отсюда — безгрешность малых детей), при создании Богом<sup>30</sup>. Приход Иисуса дал нам возможность поверить в истинность именно этой природы: «Да Христос и приходил затем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно. Этим и земля оправдана. <...> Тут именно все дело, что Слово в самом деле плоть бысть» (11; 112—113)<sup>31</sup>. «Человеческая природа непременно требует обожания. <...> А чтоб было обожание, нужен Бог. Атеизм именно исходит из того, что обожание не есть естественное свойство человеческой природы и ожидает возрождения человека, оставленного лишь на самого себя. Он силится представить его нравственно, каким он

<sup>30</sup> Очень интересно здесь сопоставление с таким наблюдением Л. Пинского: исследовав применение слова «nature» в «Короле Лире», он приходит к выводу, что здесь существуют два значения этого слова — природа благая и злая, «natural nature» и «unnatural nature» (Пинский Л. Е. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 294—300).

<sup>31</sup> Дается с уточнением по: Тихомиров Б. Н. Заметки на полях академического Полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2000, № 15. С. 234.

будет свободный от веры. Но они ничего не представили, по плодам судят о дереве — напротив, представили только уродство и пищеварительную философию» (11; 188), — сказано в Подготовительных материалах к «Бесам». По мнению коллектива авторов, готовящих Полное собрание сочинений Достоевского в авторской орфографии и пунктуации (Канонические тексты), в этом отрывке надо читать не «обожания», но «обожения»<sup>32</sup>. Однако и в том, и другом случае смысл этого отрывка достаточно ясен.

Но, повторим, победа над злом невозможна, если не существует эволюции духа во времени — эволюции, имеющей некое *завершение* (иначе она бессмысленна, как точно формулировал Достоевский). «Ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, — пишет Бахтин, — вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии» (6; 33). Посмотрим, так ли это. В символичном во многих смыслах сне Раскольникова о забитой лошаденке есть момент, не замеченный пока исследователями. Раскольников с отцом, гуляя, идут в сторону кладбища и церкви там, и уже проходят мимо кабака, но маленький Родион оглянулся — и тогда увидел сцену расправы над лошаденкой. Оглянулся на людской грех. И в дальнейшем Раскольников будет постоянно оглядываться на людской грех — во всех своих теориях он будет исходить из этого, полагая, что счастье людей достигается только через насилие. Но только *до тех пор*, пока не нашел в себе силы оглянуться на *свой* грех. Это, кстати, касается суждения Бахтина об отсутствии в поведении героев Достоевского «объяснений из прошлого» (6; 37). Но интересно и сопоставление этапов становления духа Раскольникова уже в пределах романного времени. Если помним, в сцене на бульваре, после того, как защитил с помощью городского пьяную девочку, Раскольников внезапно думает: «Да пусть их переглотают друг друга живьем — мне-то чего?» (6; 42). На каторге же *именно увиденная во сне антропофагия* как следствие

<sup>32</sup> Захаров В. Н. Текстология как технология // Проблемы текстологии Ф. М. Достоевского. Выпуск 1: Проблемы текстологии романов «Преступление и Наказание», «Идиот», «Бесы»: Монография / В. Н. Захаров, М. В. Заваркина, Т. А. Радченко, А. И. Солопова, Н. А. Тарасова / отв. ред. В. Н. Захаров. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2009. С. 14—15.

отстаивания каждым своей истины во многом подвигает его к той перемене, которая происходит на последних страницах и после которой он «ничего бы и не разрешил теперь сознательно; он только чувствовал. Вместо диалектики наступила жизнь, и в сознании должно было выработаться что-то совершенно другое» (6; 422).

Как мы уже видели на примере Гамлета и как увидим далее, становление и рост персонажей существуют и в трагедиях Шекспира.

В упомянутых выше дневниковых записях Ю. Карякина, любезно предоставленных нам И. Зориной-Карякиной, есть такая любопытная запись:

**О Бахтине.** Бахтин тоже оказался своего рода жертвой реакции на свое время. Тогда уже очевидно господствовали два идеологических «искривления Достоевского»: религиозное с очень большими проникновениями, но все-таки идеологизированное — заставить его работать на себя. Идеологическим было и второе, прямо противоположное — социалистически-атеистическое: тоже заставить его работать на себя, с признанием всех его «реакционных» срывов. Было еще и третье, намечалось чуть-чуть, задавленное, с одной стороны, страхом говорить о его религиозных исканиях и о проклятиях в адрес революции и социализма. Это было 15—20 (а на самом деле даже, наверно, и меньше) человек, которые, каждый по-своему, стремились отвлечься от идеологической обработки Достоевского, стремились увидеть в нем только или преимущественно — ХУДОЖНИКА и не могли прежде всего в силу объективных условий. А также и по субъективной ограниченности, в том числе и от страха идти по этому пути. Это была их трагедия. Долинин, Л. Гроссман, Борщевский+++ Только Бахтин сумел одолеть эти страхи, благодаря особенному супер-сверх научному языку, благодаря непонятным категориям, которые он ввел (какие-то «мениппеи», «солилоквумы», «полифония»+++). Это было выше всех идеологических категорий, конструкций, концепций и страшно раздражало идеологов, которые не обладали и десятой долей образованности и ума Бахтина. Но это на время, впрочем, очень короткое, по крайней мере позволило ему опубликовать в 1929 году свою гениальную книгу «Проблемы творчества Достоевского».

Но отказ Бахтина от «метафизики», от рассмотрения «содержательной глубины» (6; 348) произведений Достоевского, думается, был

вызван не только стремлением остаться в сфере «чистой поэтики» и не только цензурными соображениями<sup>33</sup>. Позволим себе предположить, что на работы Бахтина о Достоевском наложили отпечаток перипетии личной судьбы и особенности мировоззрения ученого. Такое предположение позволяет нам и сам Бахтин, указывая на связь литературоведения с «жизненным и культурным опытом людей», а также на новое понимание роли наблюдателя в современной физике и квантовой механике — его личность влияет на полученный результат. Да и знавшие Бахтина современники утверждают: «То, что он писал в данный момент, — это опять-таки было его духовным делом, выражало состояние его духа, не только интеллекта»<sup>34</sup>.

Не отрицая профессиональных и цензурных соображений, хотелось бы обратить внимание на два фактора, не развивая эту тему подробно. Бахтин, во второй половине жизни, считал, что «человеку недодано», а бытие «безвыходно», то есть переоценивал человека и не верил в благой Божий замысел о мире. «Простая и просто любящая душа (писал он. — К. С.), **не зараженная софизмами теодицеи**, в минуты абсолютного бескорыстия и непричастности поднимается до суда над миром, над бытием и виновником бытия» (2; 109).

---

<sup>33</sup> Говоря о цензурных ограничениях, в первую очередь ссылаются на слова Бахтина в разговоре с С. Бочаровым: «...все, что было создано за эти полвека на этой безблагодатной почве, под этим несвободным небом, все в той или иной степени порочно» — и далее, говоря о «порочности» конкретно в книге о Достоевском: «... разве так бы я мог ее написать? Я ведь там оторвал форму от главного. Прямо не мог говорить о главных вопросах <...> о том, чем мучился Достоевский всю жизнь — существованием Божиим. Мне ведь там приходилось все время влиять — туда и обратно. <...> Даже Церковь оговаривал...» (Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 475). Но, думается, если бы Бахтин в процессе написания книги действительно думал, пусть подсознательно, об этом *главном* — она была бы написана не так. Тут видится некая аналогия с заявлением Достоевского (в письме к брату) о том, что в финале «Записок из подполья» он «вывел потребность веры и Христа», и только вмешательство цензуры привело к исчезновению такого финала (28, II; 73). Здесь тоже видится некая мистификация, о чем автору этих строк уже приходилось писать.

<sup>34</sup> Пономарева Г. Б. Высказанное и невысказанное... (воспоминания о М. М. Бахтине) // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1995, № 3. С. 66.

Можно предположить, что где-то в 1930—1940-е гг. в мировоззрении Бахтина, под влиянием тяжелейших исторических и личных обстоятельств, обстановки в стране, произошел некий перелом, в результате которого он стал считать, что всякое торжество истины достигается только репрессиями, «железом и кровью», неотделимо от них и от страха, что альтернативой идеологическому гнету может быть только признание множественности равноправных истин, а история человечества замкнута в земных пределах, эпохе голода и страха необходимо противопоставить земное веселье и земное благосостояние людей<sup>35</sup>. В знаменитой записи 1940-х гг. «Риторика

---

<sup>35</sup> «Говоря о Бахтине как о личности, — пишет лично знавший ученого В. Турбин, — не об отвлеченном М. М., а о реальном Михаиле Михайловиче, — надо помнить одно обстоятельство: это был человек, большей части сознательной жизни которого сопутствовали ... голод и боль. <...> Концепция карнавала зарождалась в сознании ученого на отчетливо прорисовывающемся скрещении, на перекрестке судьбы человеческой и судьбы народной, на слиянии злобы дня и вечных, последних вопросов, подобных гамлетовскому вопросу о бессмертии души, о соотношении материального и идеального мира. Она отвечала на голос событий, которые разворачивались буквально под окнами Бахтина, на улице <...> Разрушение, голод, болезни — это негатив карнавала» (Турбин В. Н. Карнавал: религия, политика, теософия // Бахтинский сборник. Вып. I. С. 10—20). «Книга («Проблемы творчества Достоевского». — К. С.) писалась на фоне беспрецедентной монополизации и монологизации мышления и слова. Только одна теория объявлялась имеющей право на существование. Только один мыслитель (и еще, может быть, его последователь) объявлялся безоговорочно последовательным и правильным. И в этих условиях, когда прямо против такой азиатчины выступить было нельзя, Бахтин на материале Достоевского, произвольно им истолкованном, выступал в защиту многоголосия, полифоничности мышления» (Кудрявцев Ю. Г. Бахтин и его критики // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994, № 1. С. 113).

«Книга Михаила Михайловича Бахтина о Рабле, за вычетом ее научных и художественных достоинств, всегда производила на меня впечатление автотерапевтического текста, имеющего к некой биографической травме отношение большее, чем к исследуемому объекту» (Рыклин М. Тело террора // Там же. С. 60). «Когда доверие к “сотворенному” бытию сменится недоверием, “бунтом” против Мы, как у Достоевского (? — К. С.), тогда в творчестве самого Бахтина произойдет основная переакцентуация, — следствием ее и станет в конце 20-х годов книга о “многоголосом”

в меру своей лживости» Бахтин пишет: «Риторика, в меру своей лживости, стремится вызвать именно страх или надежду. <...> Искусство (подлинное) и познание стремятся, напротив, освободить от этих чувств» (2; 63). Итак, подлинное искусство освобождает от надежды (не сказано даже — от ложной надежды, значит, если брать по максимуму, от веры и от свободы, ибо говорит о том, что впереди только зло)... Вышесказанное объясняет и то, почему в «Проблемах поэтики...» Христос — лишь «авторитетный образ человека» и «**чужой** для автора голос» (в то время как Бахтин не мог не знать слов Достоевского: «Моя совесть, то есть судящий **во мне** Бог» — 24; 109), объясняет и то, почему для Бахтина «Бобок» является «почти микрокосмом всего творчества Достоевского» (6; 192), почему Бахтин в лекции 1970 г. определяет слова Сони в споре с Раскольниковым как «жалкий лепет» (6; 504). Реагируя на критику своей концепции полифонизма, Бахтин в записях 1970-х гг. пишет уже не о равноправном диалоге авторского голоса с голосами персонажей, а о принципиальном *отсутствии* у автора-художника «собственного слова»: автор обязан выйти из диалога, облечься в молчание, находиться по касательной к изображаемому миру (6; 412, 651, 671). Это позволяет комментаторам собрания сочинений предположить, что «тезис о равноправном диалоге автора с героями <...> был в книге о Достоевском, по всей видимости, риторической метафорой» (6; 659). В книге «Проблемы поэтики...» Бахтин и сам пишет о «дурной бесконечности диалога», «без всякого продвижения вперед» (6; 256—257), это, правда, о «Записках из подполья», но

---

романе Достоевского как художественной “модели мира”» (Махлин В. Л. «Диалогизм» М. М. Бахтина как проблема гуманитарной культуры XX века // Там же. С. 111).

В середине 40-х гг. минувшего века, пишет К. Эмерсон, Бахтин «потерял веру в слово, в образ, в миссию писателя, в самую возможность художественного изображения, ибо все это, как он отмечает, уступило насилию и лжи» (Emerson C. Bakhtin and the Actor (with constant reference to Shakespeare) // Доклад на 15-й Бахтинской конференции. Стокгольм, 2014. Текст любезно предоставлен автором в рукописи. Перевод здесь и далее наш). Все так, но временное ушло, а книга осталась в большом времени и в сознании многих приобрела статус канона. Субъективное и объективное в данном случае оказались очень сложно перемешаны.

здесь лишь «в обнаженной форме» представлено то, что наличествует в «безысходных диалогических противостояниях» Достоевского. Создается впечатление, что диалог понимал Бахтин либо лишь формально, как структурообразующий принцип и не более, либо как единственно возможное проявление личностной свободы человека: в черновиках к «Проблемам поэтики...» есть такая знаменательная фраза: «Черт боится согласия (примкнуть к хору) как потери своей личности» (6; 302).

Но как же все-таки совместить открытую Бахтиным свободу персонажей Достоевского — несомненно и неизбежно присутствующую в его романах — с авторской волей? Нам представляется одним из возможных такой ход. Достоевский в своих великих романах воссоздавал реальное строение мира (именно в этом и состоит «реализм в высшем смысле»), но если в жизни нам трудно постичь это реальное строение ввиду невысказанной сложности его, то в художественном произведении все-таки несколько легче. Бахтин и сам писал, что литература служит познанию действительности, а Достоевский создал «новую художественную модель мира» (6; 7); при этом он сравнивал отношения между автором и его созданием с отношением между Творцом и сотворенным Им миром (в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» — 1; 167). А уже в «Проблемах поэтики...» Бахтин пишет: «Если уж искать для него (мира Достоевского. — К. С.) образ, к которому тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники» (6; 34). (Правда, в следующем же абзаце он отказывается от такого объяснения «структуры романа».) Так вот, можно сделать следующий шаг и сказать, что аналог сочетания авторского голоса, авторской воли (самыми различными способами выраженных) со свободными голосами персонажей — аналог находится в нашем большом мире, где все совершается по воле Божьей и в то же время человеку дана полная свобода, выбор от рая до ада. Разрешение этой коллизии в том, что *подлинная* свобода — только в Боге и ее обретают только те, чья деятельность тем или иным образом совпадает, ложится в многообразный и сложный план Божий, а остальные оказываются все-таки в рабстве у зла, сколь

бы свободными себя ни мыслили. То же и в романах Достоевского (и опять-таки подобное сравнение позволяет нам сам Бахтин, уподобляющий «диалогическую активность» автора по отношению к персонажам в мире Достоевского «активности бога в отношении человека» — 5; 342). Те персонажи, чьи голоса тем или иным образом совпадают с главной авторской целью: постичь истину и сообщить ее читателю, неуклонно стремятся к ней, — а сюда, скажем, в «Братьях Карамазовых», безусловно, входят голоса Зосимы, отца Паисия, но также и голоса всех четырех братьев, и капитана Снегирева, и Илюши, и Лизы и ряд других — безусловно остаются свободными и потому находятся в зоне нашего сочувствия и притяжения (в разной степени), а голоса, скажем, Миусова и Ракитина — нет<sup>36</sup>.

А теперь о том, что нам представляется главным в работах Бахтина. У Достоевского, среди его загадочных и таинственных записей, есть и такая, из варианта черногого автографа «Дневника писателя» за май 1876 года: «По-моему, христианство едва только начинается у людей» (23; 227). Можно понять это так: истинное понимание христианства и, следовательно, истинное понимание устройства мира еще только предстоит человечеству как долгосрочная задача, которая может быть решена только совокупными усилиями всех людей, каждого в отдельности и всех вместе, этим и объясняется столь долгая история человечества. В пандан к высказыванию Достоевского приведем два знаменательных высказывания Бахтина: «Достоевский еще не стал Достоевским, он только еще становится им» (2; 349) и «Необходимо новое философское удивление перед всем» (2; 70). Должно признать, что мы еще многого главного не понимаем в мире — и потому не понимаем в Достоевском (или наоборот). Понять Достоевского сможем, только когда научимся в каждом голосе героя видеть и понимать авторский голос (по-разному преломленный), и только сумев объединить все трактовки произведений Достоевского, даже кажущиеся ложными (вроде «оправданий» Смердякова и пр.). Совпадет ли это с концом

<sup>36</sup> Бахтин проводит схожее разделение по иному принципу: «В диалоге не участвуют те, кому никакая правда не нужна (Лужины, Миусовы, Кармазиновы и др.). Но атеисты и нигилисты в этом диалоге участвуют» (5; 374).

земной истории человечества или произойдет раньше — сейчас трудно сказать.

Как пишет Бахтин: «Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально неместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний» (6; 92). Помимо самого содержания этой мысли, дорого здесь признание Бахтина, что «единая истина» все-таки существует, а «полифоничным (как пишет он в другом месте. — К. С.) может быть не только спор, но и согласие» (6; 302).

Что же касается отношения самого художника к истине, то одним из ключей в понимании позиции Бахтина здесь являются его слова о «моей ответственной участности» (1; 21) в бытии эстетического объекта, причем и в качестве творца его, и в качестве зрителя. Второе положение, тесно связанное с первым, — понимание коренного отличия гуманитарных дисциплин от естественно-научных: в первых объектом изучения является в конечном итоге человек и результат его творческого труда — «событие бытия», во вторых — неодушевленные объекты или абстракции; поэтому если в естественных науках объект нам *дан*, то в гуманитарных он нам *задан*. «Научность гуманитарных наук определяется отношением к эмпирии и к смыслу и цели» (1; 782), «это событие в целом не может быть транскрибировано в теоретических терминах, чтобы не потерять самого смысла своей событийности <...> единое и единственное бытие-событие и поступок, ему причастный, *принципиально* выразимы, но фактически это очень трудная задача, и полная адекватность недостижима, но всегда задана» (1; 31).

Тенденция к смешению гуманитарных и естественных наук, в свою очередь, объясняется «гносеологизмом всей философской культуры 19-го и 20-го века; теория познания стала образцом для теорий всех остальных областей культуры <...> единство свершения события подменяется единством сознания, понимания события, субъект — участник события становится субъектом безучастного, чисто теоретического познания события» (1; 160—161). А ведь подлинному художнику «нельзя доказать своего *alibi* в событии бытия. Там, где это *alibi* становится предпосылкой творчества и

высказывания, не может быть ничего ответственного, серьезного и значительного» (1; 261). Так связываются воедино бахтинская нравственная философия (о создании которой как о своей цели он писал в начале научной деятельности), его онтология и эстетика.

Но вот здесь и возникают вопросы в связи с бахтинской концепцией полифонического романа. Что, по Бахтину, является «ответственным поступком» автора такого романа? Какое сообщение посылает он своим читателям?

Бахтин пишет: «Учиться надо не у Раскольниково и не у Сони, не у Ивана Карамазова и не у Зосимы, отрывая их голоса от полифонического целого романа (и уже тем самым искажая их), — учиться надо у самого Достоевского, как творца полифонического романа» (6; 45). Но учиться кому? Коллегам-писателям и литературоведам? Сам же Бахтин пишет: «Писатель не призывает литературоведов к своему пиршественному столу», он обращается к обычным читателям. И вот чему же должен научиться обычный читатель романа «Братья Карамазовы» в таком случае? Что правда Зосимы и правда Ивана Карамазова — «равноправны», одинаково «полновесны» и «полноценны»? Что голос Ивана так же «полновесен», как голос Зосимы и (пусть имплицитное) авторское слово? Будет ли это в таком случае «ответственным поступком» Достоевского по отношению к бытию и культуре (на чем постоянно настаивает Бахтин, начиная с «Философии поступка»? Да, *равноправие* в том, что автор дает Ивану максимально полно и убедительно (для него) высказаться и в беседе с Алешей в трактире, и в других сценах романа («И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и не было» (27; 86), — с некоторой гордостью признавался потом сам Достоевский). Да, *незавершенность* этих образов проявляется в том, что мы продолжаем в веках спорить с ними — ибо актуальность вопросов, волновавших их, обостряется с каждым следующим десятилетием. Но такое равноправие не означает *равной правильности* — с точки зрения автора. *Сразу* после рассказанной Иваном поэмы о великом инквизиторе повествователь (здесь более всех других романов Достоевского приближенный к автору), во-первых, отмечает такую его черту: «многого, слишком многого ожидая от жизни, но ничего не умея сам определить ни в ожиданиях, ни даже в желаниях своих»,

во-вторых, указывает, что в душе у Ивана «сидел лакей Смердяков» (14; 241—242), сам Иван лишь позже осознает это. Между тем это очень важно, ибо только лакею свойственно делить мир на избранных и власть имеющих — и остальную «человеческую массу» (что лежит в основе «поэмы» о великом инквизиторе). В своей знаменитой работе «Достоевский и античность» Л. В. Пумпянский точно определил разницу между служением и лакейством: «Для того, чтобы могла совершиться измена слуги, он должен стать лакеем»<sup>37</sup>. Не говорим уж о многочисленных других опровержениях мировидения и убеждений Ивана, содержащихся в романе, о чем писали многочисленные исследователи и чего не могли не увидеть внимательные читатели<sup>38</sup>. И такая незавершенность не означает, что сам

<sup>37</sup> Пумпянский Л. В. Достоевский и античность // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994, № 1. С. 99.

<sup>38</sup> Правда, некоторые читатели могут усмотреть в романе и опровержения «голоса» Зосимы и декларируемого авторского голоса. Так, В. Розанов в «Дополнениях» к своей знаменитой статье «Легенда о Великом инквизиторе», сделанных спустя двенадцать лет после ее написания, утверждал, что приписывая инквизитору обретение власти с помощью чудес, Достоевский «забыл, что Христос ужасно много творил чудес» (Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях / под общ. ред. А. Н. Николюкина. М.: Республика, 1996. С. 156). Само такое утверждение — «о забывчивости» Достоевского — выглядит забавно. Но главное: чудеса, совершенные Христом в Его земной жизни, всегда оставляют свидетелям этих чудес свободу (как и ныне ежеминутно Им совершаемые): признать увиденное чудом, совершенным Богочеловеком, или приписать все случайности, успехам медицины, миру либо колдовству или даже бесовству, в зависимости от степени открытости сердца человека. Да и само Пришествие Христа как Богочеловека оспаривалось и оспаривается до сих пор. Христианское чудо нужно уметь увидеть и осмыслить. Недаром Христос постоянно повторяет: «Кто имеет уши слышать, да слышит! <...> видя не видят, и слыша не слышат, и не разумеют» (Мф. 13:9—13; см. еще Мк. 4:12, 23; Лк. 8:10; Ин. 15:24). Достоевский очень точно сформулировал сущность христианских чудес и их восприятия человеком в начале «Братьев Карамазовых»: «В реалисте вера не от чуда рождается, а чудо от веры» (14; 24). То есть эти чудеса не подавляют волю человека и человечества, как было бы, если бы Христос принял второе искушение «умного духа», явился во главе «легиона ангелов», сошел с креста (к чему, насмехаясь, призывали иудеи) или иным образом

автор не знает, чем завершится этот диалог в будущем, в вечности. Когда Достоевский пишет, что на «бунт» Ивана «ответом служит весь роман» (27; 48), означает ли это, что его «последняя позиция автора» заключается в том, что он *знает*, что может возразить на этот ответ Иван, и сознательно скрыл это от читателя, не желая или не умея ответить и на это? Или какое может быть *единство* (пусть даже к нему прилагаются эпитеты «сложное полифоническое») между представлением Сони, верящей в воскрешение Лазаря и, значит, в будущую вечную жизнь, и Свидригайлова, ждущего *там* баньку с пауками<sup>39</sup>? Можно бы сказать, что эти две позиции объединяются в Раскольникове — но нет, он ведь тоже один из «голосов», и он-то как раз *делает выбор* между Соней и Свидригайловым (уже в сцене признания в убийстве). Американский исследователь Дж. П. Сканлан называет «философствование Достоевского диалогическим по стилю и монологическим по существу»<sup>40</sup>. Можно сказать, что таковой была творческая манера Достоевского вообще.

Как известно, Бахтин утверждал, что у автора в произведениях Достоевского нет никакого «*смыслового избытка*» по отношению к персонажам (6; 85, 88). «Слово автора о герое организовано в романах Достоевского, как *слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущем ему ответить*. Такая организация авторского

---

продемонстрировал *всему человечеству* Свое всеисилие. Останавливается тут Розанов и на словах инквизитора о власти, основанной на авторитете, — говоря об авторитете старцев, берущих волю своих духовных чад «в свою волю». Но тут уже сам *не замечает* слов повествователя в том же романе (14; 27), говорящего о том, что так происходит обретение человеком подлинной *свободы* от своих страстей, обретение подлинного себя в себе («человека в человеке», как формулировал Достоевский в знаменитой записи, уже цитировавшейся нами).

<sup>39</sup> Правда, Бахтин, как и всегда в случае таких явно спорных утверждений, оговаривается: «Нужно подчеркнуть, что в мире Достоевского и *согласие* сохраняет свой *диалогический* характер, то есть никогда не приводит к *слиянию* голосов и правд в единую *безличную* правду, как это происходит в монологическом мире» (6; 108). Но ни о каком согласии, пусть даже диалогическом, в приведенных нами примерах речи быть не может.

<sup>40</sup> Сканлан Дж. Достоевский как мыслитель / пер. с англ. Д. Васильевой и Н. Киреевой. СПб.: Академический проект, 2006. С. 11.

слова в произведениях Достоевского вовсе не условный прием, а безусловная *последняя* позиция автора» (6; 75). При этом в «Проблемах поэтики...», где так много места уделено, к примеру, «Преступлению и наказанию», ни разу не упомянуто о многочисленных корректировках и оценках повествователем Раскольникова: «может быть, он слишком **поспешил** заключением, но он об этом не думал» (6; 147), «Он **не мог понять**, что уж и тогда, когда стоял над рекой, может быть, почувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь» (6; 418) и т. п. Ну хорошо, допустим, что в большинстве подобных случаев сам Раскольников мог бы и ответить на оценки и иронию по отношению к себе. Так, после разговора с маленькой Полечкой Мармеладовой Раскольников вновь готовится продолжить «борьбу»: «Сила, сила нужна: без силы ничего не возьмешь, а силу надо добывать силой же, вот этого-то они и не знают», — прибавил он гордо и самоуверенно и **пошел, едва переводя ноги, с моста**» (6; 147). Предположим, в данном случае герой мог бы ответить: «Ну что ж, я едва передвигаю ноги и знаю об этом, но это следствие моей болезни, а духом я бодр и крепок» (вспомним, что и создатель теории «сверхчеловека» Ницше был физически очень нездоров, обуреваем многими болезнями). Но весь художественный мир романа в целом, включающий и невозможность для Раскольникова существовать после совершенного убийства, и неспособность его (да и нежелание) помочь кому-либо с помощью награбленных денег (вспомним все то, о чем шла речь в главе I), и его сны (о которых мы говорили выше и еще поговорим далее), и мир Сони с ее судьбой и правдой, и евангельский подтекст, встающий за судьбами персонажей, и многое другое — это *язык автора* (существование которого Бахтин фактически отрицал в работе «Слово в романе») <sup>41</sup>, и вот уже на это Раскольников, на том этапе своей судьбы, на котором мы его встречаем в романе, ответить не в состоянии.

---

<sup>41</sup> В «Преступлении и наказании», скажем, в этот «язык автора» входит и «особый петербургский народный хор», который и осуждает, и отторгает Раскольникова, но в то же время помогает ему сохранить жажду жизни и осознать свои отношения с миром (см. замечательный анализ многообразных проявлений этого участия хора в докладе Н. Черновой «Любите ли вы уличное пение?» на XXXIX Международных чтениях «Достоевский и мировая культура» в Музее-квартире Достоевского в Санкт-Петербурге

Вот что пишет о позиции автора в романах Достоевского, в связи с концепцией Бахтина, В. Е. Ветловская. Проанализировав то, что мы здесь называем *языком автора*, в романе «Братья Карамазовы», она заключает:

Превзойти такую глубину, какой Достоевский наделял своих героев, и подняться над ними действительно трудно. Это не значит, что сам писатель был неспособен это сделать. Какую бы свободу он ни предоставлял герою, эта свобода всегда относительна. И какими бы глубокими идеями он его ни наделял, эти идеи всегда остаются только частью еще более глубокой и всеобъемлющей системы воззрений, принадлежащей именно автору. Эта система не вмещается в узкие рамки «полифонической» концепции Бахтина, низводящей и Достоевского до уровня его персонажей. Парадоксальным образом выходит так, что, будучи переведенной из плана поэтики в план содержательный, эта концепция на самом деле заставляет писателя одобрять не все и всякие «голоса», а только один — «голос» Ивана...<sup>42</sup>.

Равно как, добавим от себя, в «Преступлении и наказании» — «голос» Раскольникова, ведь, как мы помним, позиция Сони, по Бахтину, — это «жалкий лепет»...

Но мысль Бахтина — о хаосе как главной характеристике мира Достоевского с точки зрения монологического сознания — на самом деле очень непроста. Сам-то Бахтин стремился избежать такого завершающего определения (мир Достоевского как хаос) с помощью своей теории автора как организующего бесконечный диалог персонажей. И вот этого Бахтину уже не могут простить все те, кто считает его недостаточно радикальным разоблачителем «тоталитарной идеологии» Достоевского — то есть по существу являются оппонентами Бахтина и выразителями самой что ни на есть монологической

---

(10—13 ноября 2014 г.). *Гамлету удается исполнить роль хора в пределах художественного мира трагедии, Раскольникову — нет.*

<sup>42</sup> Ветловская В. Теория «полифонического романа» М. М. Бахтина и этическое учение Ф. М. Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. Материалы Международной конференции, состоявшейся в Университете Тоба (Япония) 22—25 августа 2000 года. М.: ИД «Грааль», 2002. С. 36.

точки зрения на творчество Достоевского, только с противоположным знаком. И не случайно те исследователи, которые мнение Бахтина об отсутствии доминирующего (и указывающего путь к свету) авторского голоса в романах Достоевского ценят как самое главное в его работах, упрекают его:

...[бахтинское] прочтение полифонического романа Достоевского, в конечном счете, слишком комфортно. Бахтин отказывается видеть и, стало быть, адекватно анализировать ту бездну, которая для многих читателей характеризует Достоевского больше, чем любая другая, взятая отдельно особенность: точку, где полифония грозит, можно сказать, превратиться в какофонию. Бахтин прекрасно объяснил способ, каким Достоевский оркестровал в своем романе множество голосов. Не столь превосходно он показал себя в объяснении разрушительных элементов его поэтики: угрозы хаоса, патологического, апокалипсического. Есть нечто чересчур уж обнадеживающее и вселяющее уверенность в идее полифонии, чего романы Достоевского не всегда заслуживают. <...> Норма должна в конечном счете вводиться в его тексты или, по крайней мере, подтверждаться читателем, который вполне может обнаружить, что в какой-то момент текст, судя по всему, стремится ее подорвать. <...> Те же — включая пишущего эти строки, — кто искал (пусть и полифонический) смысл в самих текстах, порой неожиданно для самих себя обвинялись в том, что воссоздавали Достоевского по своему образу и подобию<sup>43</sup>.

Говоря о существующем все-таки единстве в полифоническом романе, Бахтин считает, что «функцию (только лишь функцию! — К. С.) этого сложного единства осуществляет автор» (5; 357). И не случайно в последнее время все чаще звучит мысль о родстве концепций Бахтина с теорией постмодерна (что рассматривается, в зависимости от позиции высказывающегося, как хвала или хула автору «Проблем поэтики»)<sup>44</sup>. Ведь, как замечатель-

<sup>43</sup> Джоунс М. В. Достоевский после Бахтина. Исследование фантастического реализма Достоевского / пер. с англ. А. В. Скидана. СПб.: Академический проект, 1998. С. 17, 19.

<sup>44</sup> См., например: *Бонецкая Н. К. М. Бахтин в двадцатые годы // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. № 1. С. 26—27; Rutland B. Bakhtinian Categories and the Discourse of Postmodernism / Critical Studies, vol. 2, n. 1/2. 1990.*

но точно утверждал сам Бахтин в своей ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности»: «Жить — значит занимать ценностную позицию в каждом моменте жизни, ценностно устанавливаясь» (1; 245). «Освобождение» от этого главного требования жизни как раз и составляет суть философии постмодерна. Характерно, что апологеты этой философии и постмодернистской культуры как единственно возможных и значимых в наше время, недовольные тем, что родство Бахтина с постмодерном недостаточно исследуется (а между тем, по их мнению, «Улисс» или «Хазарский словарь» намного полифоничнее, чем «Преступление и наказание» и «Идиот»), обеспокоены вот чем: «Бахтинский вопрос о Боге слишком часто заменяется настойчивым утверждением диалогизма как метафоры Бога, Истины, Абсолюта, Реальности и т. п.». А между тем «бахтинская концепция романа представляет модель дискурса, который — говоря словами Х. Миллера — непрерывно сам себя деконструирует, и потому мениппея и карнавальность с их разгулом хаоса, по меньшей мере, аналогичны работе романа по отношению к эпическому преданию и авторитетным иерархиям. <...> Бахтинский карнавальный смех, несомненно, отзывается в постмодернистской деконструкции. Постмодернистская культура <...> достаточно последовательно осуществляет программу карнавализации как предпосылки полифонии. <...> Ерофеев (Венедикт. — К. С.) — как, собственно, поздний модернизм и постмодернизм — доводит “открытый” Бахтиным карнавал до конца: до **смерти логоса** (Логоса? — К. С.)<sup>45</sup>. И, кстати, об этом говорил и сам Бахтин, утверждавший, что и Евангелие — это карнавал; фраза, которую ему до сих пор не могут простить канонизаторы»<sup>46</sup>. Бахтина, как видим, можно понимать и так, и ведь не скажешь, что он не дает к этому повода.

Вот что пишет о Бахтине С. Бочаров:

<sup>45</sup> Вспомним процитированную немного выше мысль Д. Куюнджича о «разоблачении логоса как обмана, основанного на воле к власти», в работах Бахтина.

<sup>46</sup> *Липовецкий М., Сандомирская И.* Как не «завершить» Бахтина? // Новое литературное обозрение. 2006. № 79. URL: <http://polit.ru/article/2006/09/07/bahtin/>.

Проблемность он явно предпочитал концепции. <...> Очевидно, «концепция» для него заключала нечто от сглаживания <...> острых значений. То, что он называл (всегда несочувственно) «сведением концов с концами». Сам он к этому не стремился, и его главные книги «торчат» как проблемы, не приведенные к наглядному единству. Как ни стараются за него бахтинисты свести концы с концами, противоречия между «Автором и героем» и «Достоевским» и между последним и «Рабле» не случайно бросаются нам в глаза и должны быть признаны самой глубокой характеристикой творчества Бахтина. Он создал свой полифонический роман <...> Книги о Достоевском и о Рабле составляют единый проблемный мир по принципу дополнительности: видно, недаром их автор ссылаясь то на теорию относительности, то на квантовую физику, ибо мысль его состояла в неповерхностном родстве с философско-научными универсалиями нашего века. <...> «Ядро» его (Бахтина. — К. С.) неуловимо в наши интерпретационные сети <...> Михаил Михайлович задал нам задачу и не дал нам алиби от нее уклониться; здесь самое время вспомнить еще одну из сильных его метафор <...> завещанную им не только как философский тезис, но как заповедь: *не-алиби в бытии*<sup>47</sup>.

Мы и не уклоняемся. Возможно, Бахтин и был послан в наш мир для того, чтобы не засыпала мысль литературоведов, и достоевистов в частности.

Выше уже отмечалось, что полифоническая теория Бахтина, взятая как законченная концепция, по справедливому определению Л. Гинзбург, тяготеет к формализму. Но Бахтин не был бы Бахтиным, если бы не чувствовал эту опасность, если бы не сознавал, что его теория, будучи отвлеченно применяемой и, более того, будучи радикализованной разного рода бескорыстными добротами и корыстными прагматиками, может привести и к утрате автора, и к утрате полноценного героя. По поводу основных постулатов «материальной эстетики», как он характеризовал формализм как литературоведческое направление, Бахтин высказывался определенно: «Неправильно считать объектом эстетической деятельности материал: мрамор, массу, слово, звук и т. д. Не над словом работает художник, а с помощью слов, не над мрамором, а с помощью мрамора,

<sup>47</sup> Бочаров С. Событие бытия // Новый мир, 1995. № 11. С. 216, 221.

он был бы техником, если бы работал над мрамором или над звуком <...> на самом деле **художник работает над человеком и человеческим**, формирует не объект, а субъект <...> Форма, создаваемая художником, не есть форма мрамора или форма словесных масс, но форма человека и человеческого» (1; 162—163). В результате «импрессионная эстетика» (еще одно бахтинское определение для тех эстетических концепций, для которых центр тяжести находится в формально-продуктивной активности художника) «теряет не автора, но героя — как самостоятельный, хоть и пассивный, компонент художественного события» (1; 167—168).

«Действительно, — пишет Бахтин, — язык обрабатывает художник, но не как язык, как язык он его преодолевает, ибо он не должен восприниматься как язык в его лингвистической определенности (морфологической, синтаксической, лексикологической и пр.), и лишь постольку он становится средством художественного выражения. (Слово должно перестать ощущаться как слово.) Поэт творит не в мире языка, языком он лишь пользуется» (1; 249). Здесь, конечно, можно было бы поставить знак вопроса, ибо, как показано в монографии Т. А. Касаткиной «О творящей природе слова», одним из основных средств выражения авторской позиции у Достоевского является раскрытие всей имеющейся (в том числе приобретенной в истории культуры) полноты смысла того или иного слова — полноты, непостижимой на данной стадии персонажем<sup>48</sup>. Однако Бахтин и сам чувствует незавершенность формулировки, поэтому чуть ниже добавляет: «... Но преодоление языка, как преодоление физического материала, носит совершенно имманентный характер, он преодолевается не через отрицание, а через имманентное усовершенствование в определенном, нужном направлении» (1; 250). «Все словесные связи и взаимоотношения лингвистического и композиционного порядка превращаются во внесловесные архитектурные событийные связи» (1; 305). Этот тезис можно проиллюстрировать фразой из «Преступления и наказания», столь возмущавшей Набокова:

---

<sup>48</sup> Касаткина Т. А. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: Наследие, 2004.

«Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги» (6; 251—252). «Убийца» и «блудница» сразу отсылают к прообразам Раскольников и Сони в Евангелии, а «кривой подсвечник» (по верному замечанию одной из читательниц Достоевского) — это они оба, им обоим еще предстоит выпрямиться.

Бахтин призывает постоянно помнить, что «художественный стиль работает не словами (и не художественными концепциями, можно добавить. — К. С.), а компонентами мира, ценностями мира и жизни, — его можно определить как совокупность приемов формирования и завершения человека и его мира» (1; 251—252), при этом оценочная позиция автора «по отношению к герою и его миру (миру жизни)», «формы художественного видения и завершения мира определяют внешелитературные приемы, а не наоборот» (1; 253).

«Художник, — писал он, — никогда не начинает с самого начала именно как художник, т. е. с самого начала не может иметь дело только с одними эстетическими элементами. <...> Там, где художник с самого начала имеет дело с эстетическими величинами, получается сделанное, пустое произведение, ничего не преодолевающее и, в сущности, не создающее ничего эстетически весомого» (1; 254). Эти слова из «Автора и героя в эстетической деятельности» удивительным образом совпадают со знаменитым описанием творческого процесса, данным Достоевским в письме к А. Майкову 15 (27) мая 1869 года (уже цитированном выше, но здесь, думается, не лишним будет повторить):

Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как *создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог Живой и Сущий, совокупляющий Свою силу в многообразии создания *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), — если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть

тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.) (29, I; 39).

Замечательно точные формулировки Достоевского показывают, в числе прочего, каким образом художественное произведение, создаваемое здесь и сейчас, оказывается существующим и в вечности. Здесь — истоки очень важной для Бахтина идеи: эстетический объект не есть некая раз «сделанная» и навсегда застывшая вещь: жизнь в веках, в большом времени, открывает в нем все новые и новые грани. «Понимание современников не может дать нам ответы на *наши* вопросы о Рабле, так как этих вопросов для них еще не существовало» (1; 544) — но эти вопросы и ответы на них были в том «самородном драгоценном камне», который явился в душе поэта. И если он правильно воспринял это явление, то ответы в его создании *есть*, что неоднократно подчеркивал Бахтин, применительно и к Рабле, и к Достоевскому, и к Шекспиру, и к Сервантесу. Но вот тут-то, как говорили герои Достоевского, и «пункт». Все ли произведения художественной литературы наделены такой потенциальной развертываемостью в веках? Видимо, не все, а лишь те, чья действительность, как писал Бахтин, «придвинута к последним границам человеческого бытия» (1; 50).

Вот как Бахтин разъяснял это: «ослабление содержания» приводит к тому, что

...форма лишается одной из важнейших функций — интуитивного объединения познавательного с этическим, имеющей столь важное значение;

...и в подобных случаях мы, конечно, имеем дело и с содержанием как конститутивным моментом художественного произведения, ведь в противном случае мы вообще не имели бы художественного произведения, но с содержанием, взятым из вторых рук, улегченным, а вследствие этого и с улегченной формой: попросту мы имеем дело с так называемой «литературой» <...> Есть произведения, которые, действительно, не имеют дело с миром, а только со словом «мир» в литературном контексте. Познавательно-этический момент содержания не берется ими из мира познания и этической действительности

поступка непосредственно, а из других художественных произведений или строится по аналогии с ними <...> одно литературное произведение сходится с другим, которому оно подражает или которое оно «остраняет», на фоне которого оно «ощущается» как новое. Здесь форма становится равнодушной к содержанию в его непосредственной внеэстетической значимости <...> некоторые формалисты склонны считать «литературу» единственным видом художественного творчества вообще (1; 291—292).

Поэтому там, где речь идет, скажем, о трагедиях Шекспира, Б. Эйхенбаум видит мастерство трагика лишь в том, чтобы особыми приемами вызвать у зрителя чувство сострадания, причем так, чтобы он, зритель, наслаждался им; «чем тоньше и оригинальнее эти приемы, тем сильнее художественное впечатление»; «Шекспир ввел в трагедию призрак отца и сделал Гамлета философом — мотивировка движения и задержания»; «порочный человек оказывается эстетически более выгодным, чем человек добродетельный. Трагический поэт освобождается от принципов добра и зла — направление силы не интересует его»<sup>49</sup>. Бахтин же весьма рискованно (в свое время он упрекал формалистов в числе прочего и в «отказе от мировоззренческого риска» — 5; 134) берет на себя смелость заявить: «Макбет — не преступник», преступление — «надъюрисдикционное преступление» — лежит в основе всякой власти, «всякой самоутверждающейся индивидуальности, всякой рождающейся и умирающей жизни» — и вот что с этим делать? — таковы глубинные планы образов Шекспира (5; 86—87).

Но, впрочем, этот пример только доказывает правоту другой мысли Бахтина — о вечно продолжающейся в большом времени жизни великих творений искусства. А о «надъюрисдикционном преступлении» подробнее поговорим в следующей главе.

---

<sup>49</sup> Эйхенбаум Б. Сквозь литературу. С. 77, 81, 105.

## Глава IV

### «Надъюрисдикционное преступление» и карнавал у Достоевского и Шекспира

Начнем с такой цитаты.

Миллионы людей движутся и страдают и отходят бесследно, как бы предназначенные никогда не понять истину. Они живут чужою мыслью, ищут готового слова и примера, схватываются за подсказанное дело. <...> И что же, на самом деле эти массы <...> людей предназначены послужить собою лишь косным средством для того, чтобы разве единицы лишь из них приобщились сколько-нибудь к истине или получили бы о ней хоть предчувствие. Вот эти-то единицы и ведут потом всех за собою, овладевают движением, ролят идею и оставляют ее в наследство этим мечущимся массам людей (25; 95).

Кто это говорит? Раскольников излагает свою теорию? Нет, это сам Достоевский в «Дневнике писателя» за апрель 1877 года, глава первая.

Можно найти в «Дневнике писателя» и другие подобные цитаты (напр., из ответа Кавелину: «Всегда вели избранные <...> приходил великий или оригинальный человек и всегда потрясал кодекс» — 27; 56—57). Следует ли тогда считать, что — как утверждал Лев Шестов — первооткрывателем раскольниковской идеи о людях обыкновенных и необыкновенных является сам Достоевский, мало того, он разделял эту идею, пусть и не в таком радикальном изводе, как его герой, и в «Преступлении и наказании» боролся *«только с самим собой»*<sup>1</sup>?

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Достоевский и Нитше (Философия трагедии) // Шестов Л. Философия трагедии. М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2001. С. 211.

Интересно, что почти тут же в этой работе Л. Шестов делает попытку и переосмыслить содержание «Гамлета»: «Еще триста лет тому назад был

То, что отнюдь не Достоевский был первооткрывателем «наполеоновской» идеи и ее теоретической основы, убедительно доказано в современной достоевистике. Но остается не проясненным другой вопрос (и его нельзя отвергать с порога, поскольку в мире Достоевского так нельзя поступать с любыми вопросами): насколько представления самого Достоевского об отношениях выдающейся личности с людьми обыкновенными отличаются от взглядов его героя?

Представляется, что введенное Бахтиным понятие «надъюридическое преступление» может помочь в разрешении этой проблемы. А поскольку данное понятие было введено применительно к творчеству Шекспира, целесообразно было бы рассмотреть это в контексте связей русского писателя и английского драматурга. Но вначале процитируем соответствующие строки из бахтинских «Дополнений и изменений к “Рабле”» (где это понятие и было введено):

Макбет не преступник, логика всех его поступков — необходимая железная логика самоувенчания (и шире — логика всякого увенчания, венца и власти, и еще шире — логика всякой самоутверждающейся и потому враждебной смене и обновлению жизни). <...> Это — надъюридическое преступление всякой самоутверждающейся жизни <...> но трагедия индивидуальности и трагедия потенцирующей ее власти вложена в трагедию узурпатора, т. е. властителя-преступника (это уже юридическое преступление). <...> Юридическое преступление (перед людьми и общественным строем) необходимо, чтобы раскрыть (эксплицировать), актуализировать (вызвать из глубин бессознательного) и конкретизировать глубинное преступление (потенциальную преступность) всякой самоутверждающейся индивидуальности, всякой рождающейся и умирающей жизни (**другой жизни, жизни вечной, мы не знаем и только постулируем и должны постулировать ее**). Усмиренный законом человек, т. е. не преступник <...> не годится в героя трагедии, он не актуализирует глубин, скрытых за нормальным (т. е. обузданным и усмиренным) ходом жизни, не может раскрыть внутриатомных противоречий жизни. Существенная

---

произнесен страшный приговор величайшим из поэтов над величайшим из идеалистов. Помните безумный крик Гамлета: “Распалась связь времен!”. <...> Но по настоящее время никто не хочет прямо сказать себе, что нечего и связывать раз прорвавшиеся звенья, нечего вновь вводить время в колею, из которой оно вышло» (Там же. С. 218).

формообразующая роль преступления в литературе (особенно наглядно у Достоевского) (5; 85—87).

Затем Бахтин анализирует тему преступления (отцеубийства) у Софокла («Царь Эдип»), Шекспира и Достоевского.

Убив Клавдия (который тоже ведь разыгрывает любящего отца), Гамлет должен погибнуть и сам, как соубийца (потенциальный). Преступление заложено в самую сущность самоутверждающейся жизни, и, живя, нельзя не запутаться в нем. <...> Такова жизнь. Она преступна по своей природе, если ее утверждать, если упорствовать в ней, если осуществлять ее кровавые задачи и настаивать на своих правах, следовало бы покончить самоубийством, но и смерть сомнительна (5; 89).

Согласитесь, это тоже похоже, по крайней мере внешне, на оправдание Раскольникова и вполне может подтвердить трактовку тех исследователей, которые полагают, скажем, что именно Бог направил Раскольникова — после сна о лошаденке, отказа от «кровавой мечты» и просьбы к Господу «указать путь» — той дорогой, какой он никогда не ходил домой, так чтобы он, услышав беседу мещанина с Лизаветой, узнал, что завтра «старуха будет одна», и, значит, завтра он должен осуществить свой план. И когда он после этого вернулся в свою каморку, «как приговоренный к смерти», приговорил его именно Бог, призвав, таким образом, к особому пути «необыкновенного». Хотелось бы не просто оспорить, но несколько усложнить эту трактовку.

Сначала обратим внимание на высказанную здесь же, в «Дополнениях...», мысль Бахтина о том, что Макбет «**довлеет себе**». И далее, процитировав известнейшие строки из макбетовского предфинального монолога о жизни как истории, рассказанной идолом и лишённой смысла, Бахтин продолжает: «эти и подобные обобщения касаются не только жизни преступника, а всякой человеческой жизни. В известной мере “Макбета” можно назвать и трагедией страха (страха, свойственного всему живому)» (5; 93).

В бахтинских конспектах трудов Э. Кассирера, сделанных в те же годы, записано: когда нет абсолютного центра, каждая «индивидуальность получает центр в себе самой» (5; 489). То есть свое видение

мира считает единственно верным. Если при этом человек озабочен проблемой конечности своего пребывания на земле — тогда для утверждения своей личности, сохранения ее *земного бессмертия* требуется активное действие по преобразованию мира — чтобы в этом преобразовании на века сохранилась эта личность, *не только память о ней, но сама она, со своим видением мира*.

Достоевский пишет в своих «Голословных утверждениях» — объяснении по поводу главки «Приговор» в «Дневнике писателя»: «Без веры в свою душу и в ее бессмертие бытие человека неестественно, невыносимо и невыносимо. <...> Мало-помалу мыслью о своей бесцельности и ненавистью к безгласию окружающей косности он доходит до неминуемого убеждения в совершенной нелепости существования человеческого на земле (в данном случае герой главки «Приговор», но, думается, здесь можно иметь в виду любого не верящего в свою душу и ее бессмертие человека. — К. С.)» (24; 46—47).

Попытка вырваться из этой неестественности и бесцельности и создает предпосылки для «надъюрдического преступления».

И Шекспиру, и Достоевскому было ясно, что каждый человек «принадлежит обществу <...> но не весь» (слова Достоевского, повторявшиеся им неоднократно — 24; 135, 138, 140, 142, 143, 149) — то есть каждому человеку свойственно стремление проявить себя, свою уникальную личность, свою волю. «Потребность заявить себя, отличиться, выйти из ряда вон есть закон природы для всякой личности», — писал Достоевский. Если человек обладает при этом особыми умственными, психологическими, физическими способностями — это стремление к выделению из общества, из общего может обернуться переступанием, уже юридическим преступлением. Но дальше возникает вопрос: что это дает нам для понимания «тайны человека» и устройства мироздания? Как обрести бессмертие?

Если воспользоваться терминологией недавнего философского исследования, посвященного индивидуализации личности в Европе в постсредневековое время, индивидуализация бывает восходящая и нисходящая. Последняя свойственна в основном Западу, ибо в силу исторических обстоятельств именно *религия* представляла там институт, объединяющий общество. Отсюда личность, выделяющаяся из общества, руководствовалась верой в то, что ее

возможности по меньшей мере не уступают божественным (Бог как бы низводился с Небес в человека), и стремлением реализовать эти возможности. На Востоке, где интегрирующим институтом являлось *государство*, стремление человека выделиться из массы оборачивалось, напротив, не обожествлением своих природных качеств, а стремлением подняться над их ограниченностью, восхождением к Богу и личным отношениям с Ним, при этом нередко — переосмысляя все общественные отношения, всю систему мироздания. В итоге идеал в одном случае — это суверенная личность, уверенная в своем праве, живущая в уважении прав и свобод окружающих (на Западе), в другом — добровольное слияние с Богом и людьми в Небесном Иерусалиме (на Востоке)<sup>2</sup>.

Но то идеал. Он не может быть предметом изображения в искусстве. Искусство интересуется недолжное, отклонения, не до конца еще разгаданные «тайны духа», если воспользоваться словами Достоевского.

Что касается Шекспира, то, как уже говорилось выше, благодаря стягиванию времен, переносу событий, происходивших в языческие времена, во времена христианские, он показывает, как должно было бы измениться — но не изменилось — поведение людей, их отношение к морали и правам и обязанностям человека. При этом герои Шекспира присваивают себе функции Провидения, сами стремясь утвердить новые нормы справедливости и определить земную и посмертную судьбу, свою и ближних, действуя так, «как если б не было Небес» (слова герцога из «Меры за меру» в переводе О. Сороки). Будучи *внешне* подвигаемы к действию низшими представителями иного мира (призраком, ведьмами), они на самом деле следуют *своим*, уже прежде сформировавшимся убеждениям и оценкам ближних. «В шекспировской трагедии, — пишет У. Х. Оден, — гордыня начинается с желания быть богом, с желания избежать собственной конечности»<sup>3</sup>. Вступая в простран-

<sup>2</sup> Глинчикова А. Г. Индивидуализация личности в преддверии Современности // Рос. акад. наук, Институт философии. М.: ИФРАН, 2012.

<sup>3</sup> Оден У. Х. Лекции о Шекспире. С. 315. «Гордыня, — пишет он далее, — проявление беспокойства, тревоги, вызванной недостатком веры и отрицанием пределов человеческого естества. Это форма **отчаяния**» (с. 343).

ство трагедии в героико-романтическом ореоле (Гамлет, Макбет, Отелло), они в итоге становятся убийцами, принеся в угоду своим амбициям чужие жизни. В финале же они либо не раскаиваются вовсе, либо лишь с горечью признают свои ошибки (точно то же происходит и с Раскольниковым с момента первого появления в романном пространстве, когда его *вроде бы* тащит черт или бес, и до первых месяцев каторжного срока, когда он лишь мучается сознанием своей *ошибки*).

Но в отличие от шекспировских героев герои Достоевского, герои-идеологи, не претендуют на место Бога. Признавая Его существование, они вступают с Ним в дискуссию. Промежуточным итогом этой дискуссии как раз и оказывается преступление — но преступление как героический подвиг (слова Бахтина), ибо действуют они (учитывая, конечно, известную долю самообмана) не во имя своего личного блага — как, в большинстве случаев, у Шекспира, — а во имя ближних и дальних. И даже пребывая в путях злого умысла, не могут отказаться от заботы о ближних. И в таком случае преступник обретает прощение, он удостоивается явления Христа или откровения о Нем — и тогда дискуссия прекращается («И тогда не спросите Меня ни о чем» — как говорит Христос апостолам, обещая Свое возвращение к ним — Ин. 16:23). У Достоевского это — Раскольников, Подросток, трое братьев Карамазовых, «смешной человек». Но, по точному замечанию Г. М. Фридендера, у Достоевского отчуждение человека от ближних прямо пропорционально отчуждению от собственного богоподобия<sup>4</sup>. Если это отчуждение становится необратимым, начатая дискуссия с Богом закрывается, разрушительно замыкается на личном «я». Таковы Смердяков, Ставрогин, в определенной степени Свидригайлов.

Могут сказать, что Гамлет тоже вроде бы заботится о благе не только ближних (о ближних-то он крайне мало заботится, мягко говоря), но о благе всей страны (в последнее время особенно участились такого рода трактовки). Но, во-первых, чем больше любишь

---

<sup>4</sup> Фридендер Г. М. Человек в мире Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 18. СПб.: Наука, 2007. С. 432—433.

человечество, тем меньше любишь человека рядом, как точно определял Достоевский. Важное наблюдение сделано С. Кржижановским: Гамлету «дано автором семь монологов»<sup>5</sup>.

«Любопытно отметить, что все они обращены не к живым персонажам, а к персонажам, я бы сказал, абстрактным, находящимся за чертой пьесы. Каждому из них предшествует ремарка *ex eunt* (уходят). Не уходит лишь невидимый, молчащий собеседник: Жизнь, Смерть, Бог, Ушедший актер, оплакивающий Гекубу, снова Бог и снова Смерть. От собеседников этих Гамлет в ответ не получает ничего, кроме молчания — и только умирая, пораженный ударом отравленного меча, он говорит, точно повторяет, единственную глухую реплику, которую получал в ответ на все свои монологи: “Остальное — молчание” — “The rest is silence”»<sup>6</sup>.

Во-вторых, при непредвзятом чтении шекспировской трагедии ясно, что Гамлета больше всего заботит месть Клавдию и матери и собственная судьба, чем что-либо еще. Не случайно Клайв Льюис в своем эссе «Христианство и культура» проницательно заметил, что в этой пьесе сомнению подвергается все, кроме идеи мести. Так принц обретает *земное бессмертие* — в Фортинбрасе, встреча с которым в свое время помогла ему сделать свою «мысль кровавой», и в призванных оправдать его слова Горацио.

Но в чем же все-таки разница между высказываниями Достоевского, приведенными в начале этой главы, и теорией Раскольниковца? Думается, в свете вышесказанного, заключается она в следующем. Между идеалом и людьми всегда и неизбежно стоит личность, которая либо ведет к идеалу, либо закрывает путь к нему, уводя в сторону, то есть это может быть Христос, а может быть Иуда, или Арий, или Пелагий, или Маккиавелли и т. п. Далее — подлинный герой, в понимании Достоевского — личность смиренная, «бедная, незаметная» (25; 47) (русский унтер-офицер Фома Данилов, под чудовищными пытками кипчаков не отрекшийся от своей веры, или минский врач Гинденбург, бесплатно лечивший бедняков, или

<sup>5</sup> Кржижановский С. Фрагменты о Шекспире. Публикация, подготовка текста Вадима Перельмутера // Волга, 1993. № 6. С. 132.

<sup>6</sup> Там же.

небогатый чиновник, копивший гроши всю жизнь, чтобы выкупить на волю нескольких крепостных). Не то у Раскольникова: герой, по его теории, уводит людей от идеала и геройствует он ради самовозвеличения в конечном итоге.

Старец Зосима говорит: «...Вослед науке хотят устроиться справедливо — одним умом своим, но уже без Христа, как прежде, и уже провозгласили, что нет преступления, нет уже греха. Да оно и правильно, по-ихнему: ибо если нет у тебя Бога, то какое же тогда преступление?» (14; 286).

Так оно и должно было бы быть; однако в ряде западных стран научились разводить понятия «грех» и «преступление» и пытаются научить этому весь мир. Но вот понятие «надъюрисдикционное преступление» находится в прямой и неразрывной зависимости от веры: ибо если нет веры в бессмертие, личность стремится любыми путями вырваться из массы, обрести *земное* бессмертие, *сохранив разницу между собой и этой массой и в посмертии*. В противоположных же случаях, о которых и говорит в «Дневнике писателя» Достоевский, выделение из массы происходит само собой, путем более последовательного, нежели у окружающих, и более верного (во всех смыслах) исполнения божественных заповедей, а тогда это способствует духовному подъему, переходу на новый уровень и всех окружающих. То есть теория Раскольникова сохраняет *статичку*, а мысль Достоевского предполагает *динамику*, движение вверх всего людского сообщества. Он писал: «Я же безгранично верую в наших будущих и уже начинающих людей. <...> Поверьте, что если они вступят на путь истинный, найдут его наконец, то увлекут за собой и всех, и не насилием, а свободно» (25; 63). Помним мы и его слова о «девяяти десятых человечества», которые непременно должны быть «образованны и развиты, человечены и счастливы» (24; 116—117, 127)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Иной, несколько парадоксальный (как нередко бывает у этого исследователя) взгляд на проблему соотношения выдающихся и обыкновенных людей в понимании Достоевского предлагает И. Евлампиев (См.: *Евлампиев И. И.* «Высшие» и «низшие» типы Достоевского. Об одной важной теме «Дневника писателя» // Достоевский и мировая культура. № 30 (2). С. 283—306).

Правда, у Шекспира, в силу ряда причин, в том числе и специфики драматургического жанра в его время, «надъюридическое преступление» оборачивается именно преступлениями верховной власти. Достоевскому же удавалось показать разрушительность для мироздания преступления всякого человека, даже никакой властью, казалось бы, не обладающего. В обществе же «уже развившемся» (18; 63), в «Обновленном Человечестве» (23; 96), верил он, исчезнут и предпосылки для «надъюридического преступления», при сохранении личностного начала — в высшем его проявлении.

\* \* \*

Что же касается карнавала, то, в силу тех же исторических обстоятельств, о которых шла речь выше — стремления хоть на время (постепенно все более длительное) выйти из иерархического строения мироздания, — карнавальная традиция широко и интенсивно развивалась именно на Западе и лишь в петровские времена была привнесена в Россию.

В предыдущей главе говорилось о возражениях на теорию карнавала у Бахтина применительно к творчеству Достоевского. Повторим вкратце: при том, что многие признаки карнавала, выявленные Бахтиным, в творчестве Достоевского несомненно присутствуют (и в редуцированном, как пишет Бахтин, и не в редуцированном виде), служат они совсем не тем целям, что во время карнавального действия, а, напротив, выражению фантомности и абсурдности уединенного человеческого бытия в мире и свидетельствуют о том или ином *локальном* торжестве сил зла. В этой главе попытаемся развить тему карнавала у Достоевского, дополнив ее рассмотрением этой темы у Шекспира, и высказать возражения на теорию карнавала Бахтина применительно уже к этим двум гениям мировой литературы.

Интересно, что понятий «карнавал» и «маска» в творчестве Бахтина в 1920-х — первой половине 1930-х гг. и в книге «Проблемы творчества Достоевского» практически нет. И лишь после обращения ученого к творчеству Рабле, к созданию фундаментального труда о его мифопоэтике Бахтин начинает переносить выработанные здесь

положения на творчество Сервантеса, Шекспира и Достоевского. Переносить, как подчеркивают даже комментаторы недавно завершеного собрания сочинений Бахтина, во многом некритично (в том числе и без учета совершенно разных традиций карнавала во Франции, Англии, Испании и России). Традиции карнавала в таком виде, в каком он представлен у Бахтина, в России до петровских времен, повторим, не было (что признает и сам М. М. — 4, I; 210). «Смех в Древней Руси был сопряжен с особым самовозрастанием темы, с театрализацией, приводил к созданию грандиозных смеховых действий — не к простому карнавалу, а к тематическому действию, в котором, естественно, постепенно утрачивалось само смеховое начало. Он порождает даже такие апокалиптические явления, как крошечный мир опричнины»<sup>8</sup>. И это происходило потому, что *поляризация* была максимальной: мир священный, «мир настоящий, организованный, мир культуры — и мир не настоящий, не организованный, мир антикультуры», «изнаночный», лишенный всякого смысла, который «всегда плох»<sup>9</sup>. Типичным для русского средневековья был «смех, приобретающий религиозную функцию, смех очистительный, утверждавший бренность и ничтожество всего земного сравнительно с ценностями вечного»<sup>10</sup>. А русский юродивый — яв-

<sup>8</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Ленинград: Наука, 1984. С. 38.

<sup>9</sup> Там же. С. 13—19.

<sup>10</sup> Там же. С. 61. В связи с карнавальной культурой западного средневековья можно, конечно, вспомнить святочных ряженых — и авторы упомянутого исследования вспоминают это. Эти ряженые, в частности так называемые «халдеи», на праздник Рождества бегали по улицам в шутовском наряде, поджигая встреченные возы сена, бороды прохожих. Но это действо призвано было напомнить о вавилонской печи, куда в свое время действительные халдеи поместили праведных отроков, однако Господь спас их, обратив огонь в росу. «Огонь халдейской печи был не только адским, убивающим огнем, но и божественным огнем, очищающим и возрождающим». И вообще «рождественское “кощунание” не было кощунством, так как конечный его пункт — омовение в крещенской воде — предполагался изначально. Все святки ряженые изображали ветхого человека, в день же Богоявления смывали грехи и возвращались к новой жизни. Омовение в святой богоявленской воде как бы примиряло смеховой мир святок с серьезным миром церкви, всегда осуждавшей смех и отождест-

ление юродства было чуждо не только римско-католическому миру, но и всему остальному православному Востоку — «балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собой трагический вариант смехового мира». «Между шутами и юродивыми есть принципиальная разница. Шут лечит пороки смехом, юродивый провоцирует к смеху аудиторию, перед которой разыгрывает свой спектакль. Этот “спектакль одного актера” по внешним признакам действительно смешон, но смеяться над ним могут только грешники (сам смех греховен), не понимающие сокровенного, “душеспасительного” смысла юродства. Рыдать над смешным — вот благой эффект, к которому стремится юродивый»<sup>11</sup>.

И вообще «отношение смеха к действительности различно в различные эпохи и у отдельных народов. <...> Отношение христианства вообще и Православия в частности к смеху не было однозначным. Но в Православии всегда преобладала та линия, которая считала смех греховным. Еще Иоанн Златоуст заметил, что в Евангелии Христос никогда не смеется. В XVI—XVII вв., в эпоху расцвета юродства, официальная культура отрицала смех, запрещала его как нечто недостойное христианина»<sup>12</sup>. И хотя Достоевский очень многое воспринял от западноевропейской культуры, основополагающей в его творчестве была все же традиция русской духовности и русской культуры.

Сам Бахтин в рабочей тетради писал: «Мы слишком много протягиваем нитей от Раблэ во все стороны, слишком далеко уходим от него в глубину прошлого и будущего, позволяем себе слишком далекие и внешние сопоставления» (4, II; 573). Как пишет С. Хоружий:

Чем дальше, тем больше «карнавал» выступает у Бахтина как некая безбрежная стихия, вобравшая в себя и в жизни, и в литературе все положительные ценности, все радостное, свободное и сближающее людей <...> возникает утопия, построенная на гипертрофии и

---

влявшей, по замечанию А. Н. Веселовского, дьявола и фигляра» (там же, с. 161—163, 175). *Карнавалы* первым начал разыгрывать на Руси Петр I (там же, с. 196).

<sup>11</sup> Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В. Смех в Древней Руси. Ленинград: Наука, 1984. С. 81.

<sup>12</sup> Там же. С. 203, 123.

абсолютизации карнавального начала. <...> Можно догадываться, что к этой упрощенной и спорной, мягко говоря, схеме Бахтина толкали некие внутренние причины, что истоки ее скрыты где-то в судьбе мыслителя, его «персональной мифологеме», его отношениях со своим временем и своим обстоянием<sup>13</sup>.

Проницательно замечает американская славистка К. Эмерсон:

Как признал бы любой этнографист после прочтения книги о Раблэ, карнавал является для Бахтина главным образом некоей духовной категорией, состоянием ума. Это не описание исторически реального мира (даже в праздничном его состоянии) и не изображение вымышленного мира, создаваемого художественными средствами. Карнавал был дорог Бахтину потому, что означал освобождение от страха, поскольку был исполнен смеха и потому способен преодолевать муки, голод и мысли о смерти<sup>14</sup>.

Но даже если так, если ограничить бахтинское понятие карнавала исключительно *духовной категорией*, необходимо понять, насколько подобная *духовная категория* приложима к творчеству Шекспира и Достоевского, тем более что карнавал является одной из основ бахтинской теории полифонического романа.

Язычество во времена Ренессанса пробивалось наверх, в сознание мыслящей элиты, но проникало и в католическое сознание — и в ответ возникала мощная оппозиция в облике протестантизма (который, в свою очередь, впитал немало из ренессансной критики религиозного сознания). Если католичество в то время делало акцент на общее, на обряд, то протестантизм — на личность, на совесть человека (слово «совесть» — из наиболее часто повторяющихся у Шекспира). Как уже говорилось выше, вокруг Шекспира это противостояние — на всех уровнях, от королевского двора до низовых общин — разворачивалось особенно остро, он находился в эпицентре его.

Бахтин пишет: «Ренессанс — это, так сказать, прямая карнавализация сознания, мировоззрения и литературы» (4, II; 293); «В основе прогрессивной литературы Ренессанса и лежало такое твердое

<sup>13</sup> Хоружий С. С. Бахтин, Джойс, Люцифер // Бахтинология. С. 17—18.

<sup>14</sup> Emerson C. Bakhtin and the Actor.

убеждение в необходимости и возможности полного исхода из настоящего порядка этой жизни. Только благодаря этому убеждению в необходимости и возможности *радикальной смены и обновления всего существующего* творцы Ренессанса и могли увидеть мир так, как они его видели» (4, I; 573)<sup>15</sup>. А вот что конкретно о Рабле: «Могучее движение в абсолютный низ всех народных образов, момент времени в них и амбивалентный образ преисподней Рабле противопоставляет отвлеченному иерархическому стремлению вверх. *Реальную землю и реальное историческое время* он искал не вверху, а внизу <...> *Материально-телесное начало, земля и реальное время* становятся *относительным центром* новой картины мира» (4, I; 418—420).

Но если Рабле действительно весь принадлежит ренессансной культуре, то Шекспир и Сервантес, по нашему глубокому убеждению, *противостояли* ей. Бахтин писал о Данте: он вздыбливает мир «вверх и вниз, вытягивает его по вертикали <...> Он строит изумительную пластическую картину мира, напряженно живущего и движущегося по вертикали вверх и вниз: девять кругов ада ниже земли, над ними семь кругов чистилища, над ними десять небес <...> Временная логика этого вертикального мира — чистая одновременность всего (или «сосуществование всего в вечности»)» (3; 409). И таково было в общем средневековое мировидение по преимуществу.

---

<sup>15</sup> Как отмечает современный исследователь, в это время «происходит не только преобразование официальной серьезной культуры в смеховые гротескные формы, но и проникновение элементов смеховой культуры в официальную религиозность (“карнавализованный католицизм” Франциска Ассизского)» (Савинова Е. Ю. Карнавализация и целостность культуры // М. М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтиологии. Вып. 1. Часть I. С. 62). Франциск Ассизский, его тип поведения и его мировидение находятся у истоков культуры Ренессанса (см. об этом: Бицилли П. М. Св. Франциск Ассизский и проблема Ренессанса // Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб.: Мифрил, 1996). Но не только Франциск Ассизский здесь может быть назван. Принимали участие в карнавальных действиях и священники, происходили эти действия и на территории храмов. Тем самым эти действия как бы получали церковную санкцию — но кто может учесть ту разрушительную работу, которую они производили в религиозном сознании людей и которая в итоге обернулась уже трагическими «карнавалами» революций?

Шекспир и Сервантес *возвращали* это мировидение в литературу. Что, в общем-то, в другом месте констатирует и сам Бахтин: «Образ у Шекспира всегда чувствует под собою ад, а над собою — небо» (5; 91). Рассуждение же о Данте Бахтин завершает такими словами: «Вертикальный хронотоп Данте в дальнейшей истории литературы никогда уже не возрождался с такою последовательностью и выдержанностью. Но попытка разрешения исторических противоречий, так сказать, по вертикали вневременного смысла <...> попытка раскрыть мир в разрезе чистой одновременности и сосуществования <...> делались неоднократно. Наиболее глубокая и последовательная попытка этого рода, после Данте, была сделана Достоевским» (3; 410—411). О том, что реализм Достоевского более всего сопоставим с «вертикальным» поэтическим реализмом Данте, пишет один из крупнейших современных достоевистов Р. Л. Джексон<sup>16</sup>.

Бахтин пишет: «Карнавальная жизнь — это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере “жизнь наизнанку”, “мир наоборот” (*monde l'envers*)» (6; 138). Как уже говорилось, человек на карнавале перестает быть самим собой, теряет лицо, индивидуальность и свободу, становится частью общего тела, телесного начала. В самом карнавале важнейшую роль играет маска. Человек в маске перестает быть самим собой, а становится кем-то (или чем-то) другим. Поскольку в обыденной жизни это — без вмешательства добрых или злых сверхъестественных сил — невозможно, маска отделяет мир здешний от мира иного. Но есть и другое — как вариант главного — человек не носит маску в физическом смысле, но, предав (или не видя) свой собственный облик, постепенно превращает в маску собственную наружность. Во всех случаях снятие маски (или последовательного ряда масок) обнажает человека внутреннего, что всегда благотворно, ибо «все, делающееся явным, свет есть» (Еф. 5:13). В средневековой Европе маска скрывала подлинное лицо человека, в языческой древности обозначала слияние с тем, что изображает маска. Таковы несколько теоретических положений, в свете которых попробуем рассмотреть творчество Шекспира и Достоевского.

<sup>16</sup> *Jackson R-L. Dostoevsky's Quest for Form. New Haven-London, 1966. P. 62.*

В комедии дель арте, в моралите, в придворных представлениях-«масках», из которых во многом росла драма времен Шекспира, действующие лица носили абстрактные маски Добра, Справедливости, Скупости, Лжи, Честности, Целомудрия и других традиционных персонажей таких действ. У Шекспира — резкий уход от этого в сторону персонифицированных действующих лиц, со своими именами, а главное — со своими сложными и крайне противоречивыми характерами. Но вот в комедии «Как вам это понравится» меланхолик (а прежде развратник) Жак говорит: «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры, У них свои есть выходы, уходы, И каждый не одну играет роль», и далее перечисляются эти роли: младенец, школьник, любовник, солдат, судья, тощий Панталеоне, старик (V, 47—48). Это достаточно распространенное и даже превратившееся в общее место в ренессансную эпоху утверждение часто принимают и за кредо самого Шекспира<sup>17</sup>, но разве у него действуют такие безличные фигурки в качестве персонажей, а Бог выступает как кукловод?<sup>18</sup> (Кстати, похожая метафора о людях — шахматных фигурках, сметаемых Богом с доски по окончании партии, восходящая к языческому, к платоновскому «люди играют для богов», ровно в те же годы встречается и у Сервантеса, в рассуждениях Санчо, здесь мы видим предугадывание постренессансного пессимизма барокко<sup>19</sup>, — а у Достоевского это аukaется в тираде великого инквизитора о «слабосильных существах», «созданных в насмешку» — в насмешку для Демиурга, естественно.) Интересно, что

<sup>17</sup> Напр.: Пинский Л. Шекспир: основные начала драматургии. М., 1971. С. 558, 561; Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М.: Дрофа, 2006. С. 288.

<sup>18</sup> Кстати, Георг Брандес считает Жака «первым эскизом» будущего образа Гамлета (Брандес Г. Неизвестный Шекспир. Кто, если не он. М.: ЭКСМО: Алгоритм, 2012. С. 226, 229, 231).

<sup>19</sup> Писатели-пророки посылаются хотя и *изредка*, но не строго по графику, возможно их одновременное нахождение на земле. Фантастической, конечно, кажется гипотеза, согласно которой многие произведения Шекспира и Сервантеса написаны одним и тем же человеком (хотя на эту тему существует даже специальное исследование — Carr F. Who wrote Don Quixote? L.: Xlibris Corporation, 2004), но на самом деле поразительно, к примеру, совпадение проблематики «Гамлета» и «Дон Кихота», создававшихся едва ли не одновременно, совпадение ряда ключевых метафор, образов и т. д.

этому знаменитому пассажиру из «поэмы» Ивана Карамазова почти в точности соответствуют слова Глостера в начале четвертого акта «Короля Лира»: «Мы для богов — что для мальчишек мухи: Нас мучить — им забава» (перевод Б. Пастернака). Но основной пафос и у Сервантеса, и у Шекспира, и у Достоевского — в *отрицании* такого взгляда на мир, ибо в центре внимания у них — индивидуальный, свободный в своем выборе человек, сердце которого — поле битвы дьявола с Богом, в каждом случае — особой. И от результата каждой из этих битв зависит судьба мироздания. Цель каждого из этих великих писателей — *снятие* маски с человека, обнаружение его неповторимого подлинного облика. К личности, выделенной из толпы, из карнавальной толпы, где из личного для него, повторим, остается лишь материально-телесный низ, в принципе общий для всех людей. «У маски ни души, ни званья нет, — есть тело» (М. Ю. Лермонтов, «Маскарад»). Или, как очень точно формулирует персонаж, вероятно, наиболее «карнавальной» пьесы Шекспира «Бесплодные усилия любви» Бирон, обращаясь к Олоферну, надевшему маску Иуды Маккавея: «Да у тебя нет никакой личности, потому что и головы нет» (II, 499, перевод Ю. Корнеева). «Карнавал для *одного* — не существует, — карнавал — это содействие многих, тело и телесная жизнь не индивидуализированы, все телесное безмерно, преувеличенно, грандиозно — самообозначаемо»<sup>20</sup>.

Могут возразить, что такой акцент на индивидуальности вступает в противоречие с отрицанием Бахтиным (и Достоевским) уединения как замыкания в себя, а в конечном итоге потери и себя самого. Но здесь речь о другом. Как справедливо отмечает К. Эмерсон, Бахтин «всегда настаивал на одном: что отсутствие общей закономерности в этическом и эстетическом мирах связывается с повышенным чувством индивидуальной ответственности. А в карнавале, в своем идеальном виде, само собой разумеется, таких личностей и тел нет»<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Грякалов А. А. Михаил Бахтин и Ян Мукаржовский: знаки пути к человеку // Бахтинология. С. 85.

<sup>21</sup> Эмерсон К. Против закономерности: Соловьев, Шестов, поздний Толстой, ранний Бахтин // Бахтинология. С. 130.

Следовательно, вопреки традиционному взгляду, в карнавале человек отнюдь не обретает свободу: представить себе, например, что кому-то из участников карнавала вдруг захотелось заплакать — и не притворно, а искренне, например, от ужаса перед происходящим. Таковой сразу станет *чужим*. И, как мы видим из вышеприведенных записей о «надъюрисдикционном преступлении», Бахтин считает, что такой выпавший из «родового тела», из хора, осуществляющий свою индивидуальность человек становится «надъюрисдикционным преступником», героем трагедии. Причем трагедия эта, в отличие от дионисического действия в древности и христианской трагедии, не оборачивается возрождением, преобразованием мира, утверждением ценностных идеалов (на это обратила внимание К. Эмерсон в упомянутой работе «Бахтин и Актер»).

Но, может, именно в карнавале достигается это преобразование, высокое чувство *единения* с ближними? Единение, бесспорно, достигается, но очень важно понять: единение в чем? В. Турбин пишет в уже упомянутой выше статье:

Человек на карнавале — человек, который заново переживает рождение. Он выходит из церковного здания, а выйдя оттуда, он оказывается как бы на пороге, на рубеже двух миров: мира горнего, символизируемого храмом, но о котором он не может не помнить, и дольного, материального мира. <...> Карнавал есть интерпретация материального мира с точки зрения мира духовного, нематериального. <...> Воплотившаяся в тело душа изумляется всему материальному; но как раз потому-то и открывается перед нами возможность судить о «мирах иных» (имеется в виду фраза Зосимы из «Братьев Карамазовых»: «Господь взял семена из миров иных и посеял их на земле». — К. С.): о мирах, где подобного нет. Карнавал соразмеряет подразумеваемые воспоминания об этих мирах с тем, что открывается взгляду пришедшего в здешний мир человека. Все здесь ново, неожиданно, потому и радостно. <...> Карнавал — это память «миров иных», перенесенная «сюда». <...> Неизменный пир на весь мир: люди-зерна, павшие с неба на землю («с неба свалился»), неизменно тяготеют к объединению. К солидарности: изумление перед материальностью мира стимулирует потребность в общении. <...> И смиренный монах оказался главным теоретиком карнавала: карнавальные вольности неизбежно вытекают из его рассуждений о

семенах трансцендентных миров, посеянных Богом. Карнавал возникает всюду, где Дух воплощается в человеческое начало, где вершится освоение Духом специфически человеческих отношений, от эротики до политики. Карнавал — плод высочайшего изумления носителей Духа Святого перед сложностью многогранной и многоаспектной плоти. Озадаченность этой сложностью<sup>22</sup>.

Мы привели эту пространную цитату, потому что здесь изложены весомые аргументы в пользу положительной духовной значимости карнавала. Но эти рассуждения, как и вся статья, написанные с целью защитить христианскую веру от «интерпретаций» «современного атеистического гуманизма», очень напоминают древнюю гностическую ересь — о Духе, падшем с Небес в материальный мир, искаженном вследствие этого падения и потому жаждущем скорейшего освобождения. Христианство же — «единственная радикальная и последовательная форма материализма <...> Для христианства материя — нечто, что должно войти в Царствие Божие, должно просить приобщением к Божеству, когда Бог будет все во всем...» (С. Л. Франк)<sup>23</sup> — понимает соотношение духовного и материального не так. Все материальные проявления мира прекрасны, если чисты и свободны от привнесенных человеком похоти, эгоистического присвоения, зла — имеющих тоже духовную, но только иную, природу. Воскресение и Вознесение Христа и взятие на Небо Богородицы и святых в их земных телах свидетельствуют, что роковой грани между материальным и духовным не существует. Поэтому никакого «изумления» и тем более «озадаченности» у Духа перед материальным нет. Это во-первых. Во-вторых, эти рассуждения можно было бы принять, если бы действительно все — или хотя бы большинство — участников карнавала ощущали иные миры как свою подлинную духовную родину. Можем ли мы утверждать это? Скорее именно нынешнему просвещенному гуманизму, склонному недооценивать силу зла для вящего собственного спокойствия, может быть свойствен такой взгляд на карнавальные действия. Если видеть земную историю человека и человечества не как непрерывное противоборство дьявола с

<sup>22</sup> Турбин В. Н. Карнавал: религия, политика, теософия. С. 20—26.

<sup>23</sup> Континент, 1996. № 9. С. 219.

Богом, происходящее в сердце *каждого* (по известным словам Мити Карамазова), а как противоборство Духа с материей, можно прийти и к выводу, что: «И Евангелие — карнавал», как, по свидетельству Турбина в той же статье, сказал ему однажды Бахтин «в мгlistых саранских сумерках»<sup>24</sup>. Не кошуństwo даже смущает тут, а неизбежное, при таком понимании карнавала, его главенство в мироздании.

В карнавале тоже, как и в «обществе уже развившемся», исчезает основа для «надъюрисдикционного преступления», но по совершенно иным причинам. По идее, в карнавале человеку предлагается совершить *узаконенное* «надъюрисдикционное преступление», чтобы дать выход подобному стремлению, и в то же время увидеть и оценить это как грех, и высмеять грех. Но «надъюрисдикционное преступление» можно совершить только как личный поступок и только свободно. В ином случае оно проваливается в ничто, человек возвращается в массу.

\* \* \*

Путь Шекспира начался с хроник о реальных исторических деятелях, основным мотивом здесь является разлад между внешностью и сердцем, лицом и мыслями, в финале, правда, большей частью наказуемый. В книге о Рабле Бахтин вынужден был отделить от карнавала **трагедии** Шекспира с их сосуществованием серьезного и смехового аспектов мира, ибо в карнавале, пишет Бахтин, мы встречаем смех над злом с целью победы над ним, чего у Шекспира нет. Но нет потому, что победа — или поражение — достигается только в *индивидуальной* битве со злом, и глубина «залегания» зла в человеке гению видится гораздо явственнее, чем его современникам.

Невозможно не увидеть, что у Шекспира даже в комедиях в финале среди всеобщего веселья *вдруг* появляется зло и оставляет «площадку» за собой; счастливый финал всегда «с подкладкой» скрытой в глубине опасности. По существу, в комедиях Шекспира *профанируется* веселье (в то же время «Ромео и Джульетта», скажем, не будь там трагической развязки в финале, является «потенциальной комедией»<sup>25</sup>). Возьмем такую, казалось бы, чисто карнавальную пье-

<sup>24</sup> Турбин В. Н. Карнавал: религия, политика, теософия. С. 25.

<sup>25</sup> Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. P. 117.

су, как «Сон в летнюю ночь». Любовь Лизандра и Гермии, Деметрия и Елены, пройдя — не скажем через испытания, ибо от их воли мало что зависит в мире, где все управляется колдовством царя фей и эльфов Оберона, но через разные приключения и *волшебные преобразования*, случающиеся с ними, — в итоге завершается счастливым финалом. Однако в последней сцене последнего акта среди счастливых влюбленных пар и всеобщего ликования появляется Пэк, маленький эльф, и произносит свой монолог, призванный напомнить зрителю-читателю, что за пределами волшебной театральной коробки — «пустого сновиденья» («no more yielding but a dream») — идет подлинная жизнь и там:

Вот голодный лев рычит, И на месяц воет волк. Утомленный пахарь спит. Труд окончен, шум замолк. Гаснут рдяные дрова, В темноте кричит сова, И больному крик тот злобный Предвещает холм надгробный. Час настал, чтоб на погосте Разверзлась пасть гробов. Возле церкви всюду гости — Бродят тени мертвецов. Мы ж Гекате вслед летим, И, как сны во тьме, мы таем; Но пока везде чудим, Дом счастливый облетаем. Не мешай ничто покою, Даже мышь не смей скрести. Послан я вперед с метлою Сор за двери весь смести (III, 207—208, пер. Т. Щепкиной-Куперник).

А под конец Пэк еще раз предлагает зрителям воспринять все происходящее *как сон* и радуется тому, что своим представлением «мы <...> злобных змей не разбудили» (III, 209). Однако это не может помешать нам задуматься о том, что хотя колдовством, соком чудесного цветка и прочим можно преобразовать ненависть в любовь и даже ад в рай, но уж больно легко все это происходит с людьми в волшебном царстве Оберона, и как быстро возникает в людях зло, а рай преобразуется в ад и ненависть друг к другу<sup>26</sup>. Но что же в них самих способно противостоять злу в себе и в мире? Любовь? Но она здесь — порождение случая, мало того — одновременно с любовью возникает и ненависть, а сон лишь является переходом из одного состояния в другое. Ответа, таким образом, нет. В «Как вам

<sup>26</sup> Вспомним тут, как, скажем, любовь сестры к брату преобразуется в необузданную ярость, как только он просит ее спасти его жизнь ценой собственного греха, — у Изабеллы в «Мере за меру».

это понравится» Орландо, незадолго до счастливого финала, спасая брата, убивает «львицу с иссохшими от голода сосцами» (V, 51) и посылает окровавленный платок, которым были перевязаны его раны (своего рода напоминание о смерти), своей возлюбленной Розалинде. А в самом конце Жак отказывается присоединиться к толпе веселящихся, уходя от них в свою пещеру. Карнавальное веселье в заключительной сцене «Бесплодных усилий любви» прерывается известием о смерти короля, отца французской принцессы. Шекспировские комедии похожи на сказку, пишет Э. Д. Натолл, но только в них значимо отсутствует финальная фраза сказок: «И с тех пор они жили долго и счастливо»<sup>27</sup>.

В «Комедии ошибок» абсолютная похожесть потерявших друг друга в детстве братьев приводит к разного рода внешне забавным карнавальным приключениям и путанице, но при этом, во-первых, обнажается то, что было доселе скрыто за благополучным фасадом: ненависть и неверность мужа, обида и ревность и презрение жены, а главное — происходящее заставляет думающего читателя осознать, как легко потерять свое «я» и как непрочны связи, соединяющие человека с близкими. Нельзя здесь не вспомнить и очень значимую в будущей европейской литературе и чрезвычайно важную для Достоевского тему двойничества. Фраза Адрианы, жены Антифола Эфесского, обращенная к мужу: «Как мог ты стать таким чужим себе же?» (II, 124, перевод А. Некора) могла бы послужить эпиграфом к повести Достоевского «Двойник» или быть обращенной к ее герою Якову Петровичу Голядкину.

Энтони Натолл даже вспоминает в связи с этой комедией, действие которой, как мы знаем, происходит в Эфесе, строки из послания апостола Павла Эфесянам, где отношения мужа и жены сравниваются с отношениями между Христом и Церковью, а также то, что в Эфесе считавшиеся учениками даже и не слышали, есть ли Дух Святой<sup>28</sup>. Впоследствии *неузнавание родного в родном* —

<sup>27</sup> Nuttall A. D. *Shakespeare the Thinker*. P. 69.

<sup>28</sup> Nuttall A. D. *Shakespeare the Thinker*. P. 58. Более того, Э. Д. Натолл считает, что поздние пьесы Шекспира — «Перикл», «Цимбелин», «Зимняя сказка» и «Буря» — с их подчеркнута мистической составляющей «произрастают» именно из этой комедии (P. 61).

одна из тем «Комедии ошибок» и одна из главных тем творчества Достоевского — станет трагической основой «Короля Лира». А в самой маскарадной из комедий Шекспира — «Много шума из ничего» — не случайно об одном из персонажей аллегорически говорится: «Бог видел его, когда он прятался в саду» (IV, 587, перевод Т. Щепкиной-Куперник).

В великих трагедиях Шекспира главным становится уже столкновение мощной, незаурядной личности с миром и Небесами, попытка такой личности перестроить мир в соответствии со своими представлениями о законах и справедливости — и «надъюрдическое» (определение Бахтина) преступление, совершающееся в результате таких попыток, переход через грань добра и зла, которую безуспешно пытаются стереть ведьмы в «Макбете». При этом всякая попытка натянуть на себя маску борца со злом и несправедливостью заканчивается тем, что герой в лучшем случае раскаивается в содеянном, в худшем — стремясь стать сверхчеловеком, становится зверем. Такой человек «облечен Минутным кратковременным величием И так в себе уверен, что не помнит, Что хрупок, как стекло<sup>29</sup> — он перед Небом Кривляется, как злая обезьяна, И так, что плачут ангелы над ним» («Мера за меру» — VI, 197). По поводу же «мира наизнанку» характерно такое высказывание Бахтина о «Короле Лире»: Лир «терпит крушение, мир выворачивается наизнанку, он впервые коснулся подлинной реальности мира, жизни и человека» (5; 88). Но тогда это обретение подлинного мира — а не мира наизнанку! И, кстати говоря, ответ самому Бахтину, полагавшему, что в трагедии «нет становления, нет роста», как и в романах Достоевского (6; 33). Цель драматического искусства, как говорит устами Гамлета Шекспир: «держат как бы **зеркало** перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его неприкрашенное подобие» (VI, 75). Это и делал Шекспир, приходя, правда, от увиденного в отчаяние, что и отметил Достоевский: «Шекспир — поэт отчаяния».

<sup>29</sup> Здесь нельзя не вспомнить созданную примерно в те же годы новеллу Сервантеса «Лицензиат Видриера», герою которой представляется, что он сделан из стекла, и поэтому каждое неосторожное движение окружающих может разбить его.

Сам Достоевский писал в ночь смерти первой жены: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует» (20; 172). Но тогда это Я и есть маска, надетая на образ Божий в человеке. Не случайно у Достоевского далее сказано: в «жизни окончательной» «мы будем — лица, не переставая сливаться со всем» (20; 174). Бахтин, кстати, писал в одной из ранних своих работ, «Автор и герой в эстетической деятельности»: «Там, где преодолевается в себе ценностное самодовление бытия-наличности, преодолевается именно то, что закрывало Бога, там, где я абсолютно не совпадаю с самим собою, открывается место для Бога» (1; 211). Но в каких формах осуществляется это преодоление «самодовления»? Надо думать, что в двух противоположных: полного отказа от себя самого, потери себя самого, что чревато возможностями появления множества двойников или растворения в толпе (это и есть карнавал), — и покаяния, основанного на жажде обретения, восстановления своей подлинной уникальной личности. Романы Достоевского — это и вообще снятие масок, но этой, главной, скрывающей Бога от человека и человека от Бога, — особенно.

Достоевскому не надо было карнавализировать мир, выворачивать его наизнанку — это уже произошло *до него*, теперь надо было снимать с него маску, возвращать подлинный облик.

Вместе с тем, если мы обращаемся к искусству «реализма в высшем смысле», т. е. направленного на открытие подлинного существа жизни для прозрения читателя, то подобный опыт обретения собственной личности невозможен только внутри границ самого произведения — эта граница, рампа между миром произведения и читателем/зрителем должна быть разрушена. Но это разрушение Бахтину — несомненно под влиянием Рабле — стало видеться как карнавал («зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей» — 1; 558). Однако это разделение отсутствует и в абсолютно другой сфере общего действия — в литургии. Если целью карнавала является, по Бахтину, испытание традиционных, *вне меня* лежащих истин, то целью литургии является мое *личное преобразование*. Именно к литургической форме стремится в своем развитии романная форма Достоевского, особенно после «Преступления

и наказания» и «Идиота», когда начал реализовываться замысел «Жития великого грешника». Противоположность смеха, карнавала — и литургии констатировал и сам Бахтин: во время карнавала происходит «обратное пресуществление»: крови в вино, плоти в — еду, «небо уходит в землю» (4, I; 378, 388); «все карнавальные формы последовательно внецерковны и внерелигиозны. Они принадлежат к совершенно иной сфере бытия» (4, II; 15).

Характерно, кстати, что все приметы карнавала, фиксируемые Бахтиным в романах Достоевского, в основном относятся к первым двум великим романам, особенно к «Идиоту» — самому мрачному, если можно так огрубленно сказать, роману Достоевского. Но и в данном случае со многим можно поспорить. Например, в сцене третьего сна Раскольникова Бахтин считает карнавальным «сочетание смеха с убийством» — но смех, слышащийся здесь, это не «развенчивающее всенародное карнавальное осмеяние на площади карнавального короля-самозванца» (6; 190—191), а смертоносный смех сил зла (как справедливо пишет Г. Мейер). Тот же самый смех тех же самых сил, которые потом под личиной «пятилетней» будут смеяться над Свидригайловым. Об определенном *сатирическом* изображении героев-идеологов у Достоевского и о том, насколько роман «Идиот» можно отнести к произведениям карнавального характера, говорилось в предыдущих главах. Осмеяние главных героев — правда, в иной форме — существует и в трагедиях Шекспира. Исследователи пишут об иронии судьбы применительно к Макбету: он вполне поверил предсказанию, что среди рожденных женщиной нет человека, способного его погубить, равно как и не может сдвинуться с места Бирнамский лес — но в итоге его побеждает рожденный с помощью кесарева сечения и против него выступают воины, замаскировавшиеся лесными ветвями. По существу, и Ричард III, и Лир, и даже Гамлет подвергаются *осмеянию жизнью*. Что же касается, скажем, равноправного общения людей, разделенных официальными иерархическими барьерами (беседа Мышкина с камердинером, к примеру), что Бахтин опять-таки считает признаком карнавала, то это тоже **восстановление** подлинного состояния мира — вспомним первые христианские общины, где не было разделения на бедных и богатых, сильных и слабых, мудрых и простецов. Правда, есть у

Бахтина попытка охарактеризовать роман «Братья Карамазовы» как карнавал, но показательно, что при этом карнавальные признаки «клубятся» в основном вокруг образа Смердякова. Да и роман заканчивается, как говорил в своих лекциях по русской литературе сам Бахтин, возникновением «детской церкви мальчиков» (2; 288) — заканчивается ли так карнавал? По сути дела, в творчестве Шекспира и Достоевского мы имеем дело с *антикарнавалом*.

В период карнавала, пишет Бахтин, люди как бы отдыхают от повседневных норм и догматов. Можно задать простой вопрос: если эти нормы и догматы ложны, фальшивы, значит, от них надо вообще отказаться, а если они верны — зачем от них «отдыхать»?

Правда, нельзя не учитывать и такого объяснения: католичество в своем строгом изводе настолько не учитывало физическую природу человека, что эта природа должна была в определенные периоды получать выход, чтобы «давление в котле» не превысило критическую отметку и чтобы последующее после карнавального буйства покаяние было искренним. Не вдаваясь в богословские рассуждения, можно только заметить, что в Православии отношение к физической природе человека было иным (вспомним хотя бы неприменимость celibата для белого священства), и этим во многом объясняется отсутствие карнавальных традиций (в западноевропейском понимании) в России допетровского времени; в последующем они были искусственно привнесены наряду с другими «западными» заимствованиями. Сам Бахтин признает, что «процесс карнавального объединения народно-праздничных форм» происходил в основном в Италии, Франции и Германии.

В России этот процесс вовсе не совершился: различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера (масленичного, святочного, пасхального, ярмарочного и т. п.) оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западно-европейскому карнавалу. Петр Великий, как известно, пытался привить у нас формы поздней европейской традиции «праздника глупцов» (избрание «всешутейшего папы» и т. п.), перво-апрельских карнавальных шуток и др., но формы эти не укрепились, не собрали вокруг себя местных традиций (4, I; 210).

И отсюда — различие в переосмыслении карнавалов традиций в творчестве русских и западноевропейских писателей Нового времени. Но и при этом будем помнить, что художественные гении двух разных стран всегда намного ближе друг к другу в постижении «тайны человека», нежели общие культурные традиции их стран. И, во-вторых, признавая неоценимую заслугу Бахтина в постановке и глубоком изучении «карнаваловой темы» в литературе, будем учитывать, что введение ее в литературоведение подразумевает и дальнейшее осмысление этой темы. В этой связи представляется важным поразмышлять и над такой дилеммой. Подлинно карнаваловый смех, пишет Бахтин, касается не тех или иных частных истин, но относится к самому существу жизни. А это значит, что возникают по крайней мере две истины: истина карнавалового и истина некарнавалового времени. А там, где могут быть две истины, ничто не может помешать тому, чтобы их стало множество. И не случайно, как утверждают историки, большими любителями карнавалового и комедийного смеха были Коперник, Галилей, Николай Кузанский — ученые-астрономы, которые осуждались церковью (не все, впрочем — Николай Кузанский умудрялся оставаться епископом) не за свои научные достижения, а за то, что они выводили отсюда множественность центров мира (то есть были своеобразными предтечами постмодернизма, как бы это ни звучало забавно). И не случайно пронизательный Бахтин видит в карнавале предпосылку полифонии — сосуществования множественности неслиянных **равноправных** голосов персонажей (и голоса автора **рядом** с ними) в пределах одного произведения (4, II; 566, а также: 6; 512).

В этой книге уже цитировалось знаменитое письмо Достоевского Фонвизиной. Так вот, продолжая тему, начатую выше, рискнем сказать, что разделение истины и Христа и есть карнавал, свойственная карнавалу, по Бахтину, «относительность всего существующего миропорядка» (6; 341). Ведь истина в письме Достоевского не взята в кавычки, не дискредитирована никак. А значит, это истина, созданная или признанная личностью вне Бога, то есть из единственно возможного альтернативного источника — «ценностного самодовления личного бытия» (в данном случае — истина из петербургской молодости Достоевского). Кроме того здесь, как мы видим, есть

истина и есть истина Христа — то есть возникает множественность истин. А значит, мы можем говорить о карнавале.

Конфликт у Достоевского всегда доходит до самого верха. Так, в «Братьях Карамазовых» трагедия сиротства, проблема восстановления подлинных связей между отцом и сыном поднимается до отношений между Богом-Отцом и Христом — если зло неискупимо в этом мире и весь он построен на насмешке, тогда Христос — не Сын Демидурга. Он усыновляется Отцу, только если правда на стороне Зосимы и Алеши. Точно так же тема карнавала доходит у Достоевского до самого высшего уровня. На двух из главнейших героев его, Мышкине и Ставрогине, маски Христа — комическая и трагическая. Сцена в тюрьме в поэме Ивана тоже отчасти карнавальная — ибо Тот, Кто принес людям свободу, здесь Сам получает свободу от великого инквизитора. В «Сне смешного человека» — это «смешной» в маске Христа — он предлагает «детям Солнца» распять его, вместо искупления людских грехов хочет своим распятием искупить *свой* грех. Во всех случаях ситуация карнавала — «мир наизнанку» — обозначает собой *неправильность* существующего, то, что, будучи неистинным, требует скорейшего исправления.

Ренессанс, игнорируя (или стараясь игнорировать) вертикальное измерение, переносит главный акцент на горизонталь, на гуманитарное развитие и совершенствование человека (и человечества) — то есть на прогресс, движение по горизонтали. Если христианское мировоззрение освещено светом из прошлого — Спасение уже произошло, то ренессансно-гуманитарное видит идеал в будущем. «Смех по самой природе своей, — утверждает Бахтин, — переносит акцент на будущее и освобождает от власти и памяти прошлого» (4, I; 595). Отсюда возникновение множества утопий и мечтаний о «золотом веке». «“Золотой век”, — писал Бахтин, — это победа будущего над прошлым», «смех над правдой прошлого». В последних пьесах Шекспира, особенно в «Буре», происходит последовательное разрушение иллюзий о «золотом веке» (4, I; 253). У Достоевского «золотой век» тоже профанируется: вспомним сны Ставрогина, Версилова. Ставрогин, проснувшийся после сна о «золотом веке», замечает «крошечного красненького паучка» — символ людского сладострастия (во всех смыслах), а

потом ему предстает явление погубленной им Матрешы, грозящей ему кулачком. Проблема — в обновлении конкретной личности. Разоблачение «золотого века» происходит и в «Сне смешного человека»: никакой «золотой век» не устоит, если там среди всеобщего благоденствия обнаружится один не преображенный человек (подробнее об этом — в главе VII).

Отсюда, из превалирования горизонтального измерения, карнавальная трактовка земного бытия, неизбежно оканчивающегося смертью, повторяющиеся циклы времен: нет преображения, просто рождение — умирание. В своем заключительном слове на защите диссертации «Рабле в истории реализма» Бахтин говорил: «Я не имел в виду карнавал как что-то веселое. Вовсе нет. В каждом карнавальном образе присутствует смерть. Говоря вашим термином (диссертант отвечал в этом фрагменте Н. К. Пиксанову. — К. С.), — это трагедия. Но только не трагедия является последним словом» (4, I; 1063). Отметим здесь, что у Бахтина трагедия поглощается карнавалом. Это же происходит в «Изменениях и дополнениях к Рабле», где Бахтин находит карнавальную основу и карнавальный дух в «Короле Лире», «Гамлете», «Макбете» и «Отелло» (5; 83—89). Итак, суть карнавала — в преодолении смерти, значит — в преображении? У Бахтина и других теоретиков карнавала часто говорится о карнавальном обновлении — но какое же это обновление, если в итоге вновь возвращается то, что было? Если имеется в виду послекарнавальное покаяние, то какое же это покаяние — в ожидании следующего карнавального разгула (и знания о том)? И возвращаются те же нормы и догматы (и подчинение им), фальшивость которых вроде бы надо было осмеивать? Известно ли нам что-то об изменении церковной догматики или обрядов под влиянием карнавала? Более верным тогда действительно представляется такое определение: «Карнавал — олицетворение земного бытия, неизбежно заканчивающегося смертью»<sup>30</sup>. Но совсем другое дело — преображение человека: истинно

<sup>30</sup> *Ипполитов А. В.* Маска маньеризма: от лжи к преображению // Маски: от мифа к карнавалу. Материалы научной конференции «Випперовские чтения-2007». М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2008. С. 157.

родившийся во Христе человек уже не умирает — смерть уже не имеет над ним власти. Да, для такого обновления тоже надо пройти через смерть. Но через смерть «ветхого человека» в себе, а не через его реанимацию, как происходит во время карнавала (что в общем исключает подлинное обновление). Именно это преобразование человека и пути к нему — главная тема всего творчества Достоевского. Поэтому у него те *элементы карнавала, которые присутствуют, как уже говорилось, в его произведениях, поглощаются трагедией*. Но трагедией христианской, завершающейся преобразованием человека (и героя — пусть даже кого-то одного на весь роман, — и читателя, в идеале).

Достоевский «видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени» (2; 36), — считает Бахтин. Это разворачивание в пространстве обусловлено тем, конечно, что Бахтин не видел «становления духа» ни у героев Достоевского, ни у самого автора, который якобы в течение всей своей жизни так и «не мог ни к чему определенному прийти» (2; 280). Такое видение художественного мира Достоевского тоже, надо думать, было во многом обусловлено большим вниманием к античной литературе при выявлении генезиса произведений русского писателя. «Если мир греческой философии это “космос”, то есть законосообразная и симметричная структура, то мир Библии — это “олам”, то есть поток временного свершения, несущий в себе все вещи, или мир как история. <...> Греческий “космос” покоится в пространстве, обнаруживая присущую ему меру; библейский “олам” движется во времени, устремляясь к переходящему его пределы смыслу»<sup>31</sup>.

На самом деле становление духа у Достоевского было очень мощным, этапы его, возможно, в сжатом виде повторяли соответствующие этапы духовного пути человечества — и к каким-то из них суждения Бахтина, возможно, применимы. Но человек *в карнавальной состоянии* и не может мыслить время иначе как в однозначном разворачивании (ибо *вертикаль* не может существовать в карнавале). Вот откуда в письме Фонвизиной слова: «я — дитя

<sup>31</sup> Христианство и наука. Сборник докладов конференции «XVII Международные Рождественские образовательные чтения». М.: РУДН, 2009. С. 6.

века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до **гробовой крышки**» (28, I; 176) — чем любят спекулировать все те, кто утверждает, что Достоевский так до самой смерти и не обрел веру. Между тем мы знаем: «через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла» (27; 86). Представляется, что тут главное слово — «прошла».

## Глава V

### Маска и преображение у Достоевского и Шекспира

В предыдущей главе уже говорилось, что слова меланхолика и развратника Жака из «Как вам это понравится» — о том, что все люди лишь актеры, играющие определенные роли, — нельзя считать мнением самого Шекспира. Его, как и Достоевского, интересует в первую очередь индивидуальный выбор между добром и злом свободного в этом своем выборе человека; внутренняя борьба в каждой отдельной душе этих двух начал, то самое время, которое проходит «меж выполнением замыслов ужасных и первым побуждением» к ним («Юлий Цезарь» — V, 244, перевод М. Зенкевича). «Душа каждого принадлежит ему самому», — говорит Генрих V в одноименной драме (IV, 444), «И если победить добро не сможет, то скоро смерть, как червь, растение сгложет» — это уже метафора из «Ромео и Джульетты» (III, 50, перевод Т. Щепкиной-Куперник). Можно еще вспомнить и монолог Эдмунда в «Короле Лире», высмеивающего теорию влияния солнца и звезд на характер человека: «Когда мы сами портим и коверкаем себе жизнь <...> мы приписываем наши несчастья солнцу, луне и звездам. <...> Я то, что я есть, и был бы тем же самым, если бы самая целомудренная звезда мерцала над моей колыбелью» (VI, 445, перевод Б. Пастернака).

Но, как говорит уже в «Ричарде III» герцог Бэкингам, «мы только знаем друг друга лица, не сердца» (I, 508). Сам Ричард соглашается с этим: «знает Бог один, как часто внешность с сердцем не в ладу» (I, 492) — и вскоре казнит Бэкингема за то, что тот «смотрит на меня пытливо» (I, 531). Толкнувшие Ричарда II на неверный путь царедворцы «обезобразили короля» (III, 458), и он, потеряв власть, удивляется тому, что скорбь не изменила враз его лицо, и, потеряв доверие

ко всему миру, разбивает «лстящее» зеркало (III, 489), разбивая тем собственную личность. Блестящий анализ мучительного противодействия узнаванию правды о себе у «двух Иванов» — героя шекспировской хроники «Король Иоанн» и Ивана Карамазова — проводит Р. Л. Джексон в небольшой работе «Двусмысленные утверждения: ранний Шекспир и поздний Достоевский, два Ивана». Король Иоанн настойчиво пытается убедить себя и своего вассала Хьюберта, что в предполагаемом убийстве его юного племянника Артура, реального претендента на трон, виноваты не его, Иоанна, скрытые желания, а готовность их осуществить со стороны Хьюберта. Так же ведет себя и Иван Карамазов во встречах со Смердяковым после убийства. Но одновременно, показывает исследователь, и Смердяков стремится переложить вину на Ивана: если б тот не откликнулся на скрытые намеки Смердякова и остался при отце, убийства не случилось бы. Тем самым король Иоанн оказывается и в положении Смердякова...<sup>1</sup>

Игра в мнимости, обнажающая мнимости в жизни, натужно прикрываемые счастливым финалом, — таковы сюжеты многих шекспировских «масочных» комедий, таких, как «Сон в летнюю ночь», «Комедия ошибок», «Двенадцатая ночь», «Бесплодные усилия любви», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Укрощение строптивой». «Особенно опасны духи зла, принявшие обличье духов света», — предупреждает Бирон в «Бесплодных усилиях...» (II, 459).

Тогда «подобье Божие», дарованное человеку, становится «фальшивой монетой» (там же, VI, 204). Или, как говорит один из персонажей пьесы «Конец — делу венец», «если бы мы были представлены своим порокам», то стали бы «предателями по отношению к самим себе» (V, 553, перевод М. Донского).

Гамлета беспокоит, не облекся ли дьявол в «милый образ» его отца, явившись ему призраком. Но и он сам после встречи с призраком решает надеть маску («to put an antic disposition on» — одно из значений слова «antic» — «маска, личина»), взяв на себя

<sup>1</sup> Jackson R. L. States of Ambiguity: Early Shakespeare and Late Dostoevsky, the two Ivans // Jackson R. L. Dialogues with Dostoevsky: the Overwhelming Questions. Stanford, California: Stanford Univ. Press, 1993. P. 228—236.

роль восстановителя справедливости и на земле, и на Небесах (ведь он заботится и о том, чтобы души Клавдия, Розенкранца и Гильденстерна попали именно в ад), сеет смерть и пагубу вокруг, приведя к гибели ближних и страну, достоящуюся чужеземцу. Вера в Бога и в Провидение не мешает Гамлету (как и многим другим героям Шекспира) мыслить и действовать так, «как если б не было Небес» («stubborn soul, That apprehends no further than this world»). Характерна здесь знаменитая сцена на кладбище, рассуждения Гамлета о черепахах. Череп — это голова без лица. И в итоге этих рассуждений Гамлет человек после смерти — лишь пища для червей или глина. На что даже верный Горацио замечает: «Рассматривать так, значит, рассматривать слишком близоруко» (VI, 136), в оригинале: «'Twere to consider too curiously, to consider so»<sup>2</sup>.

Противоположный путь — осознание того, что обретение себя мы можем получить только через приятие мира, свою доброту и благость мы можем увидеть только через взгляд другого. Улисс в «Троиле и Крессиде» говорит (приписывая, правда, эту мысль «чужаку» — вполне «достоевский» прием): «Богато одаренный («dearly parted») человек тогда лишь свои качества познает, Когда они других людей согреют И возвратятся с отраженной силой К источнику», ведь и красоту свою человек познает, лишь увидев ее отраженной в глазах других. На что Ахилл, соглашаясь, отвечает: «И познание не в себе самом, а в том, что познаем, Черпает силу» (V, 400—401, перевод Т. Гнедич). Та же мысль повторяется и в «Юлии Цезаре», где Брут говорит: «Ведь себя мы можем видеть Лишь в отражении» в других (V, 226). Если же мир вокруг воспринимается лишь как враждебный тебе, он становится для тебя фиктивным (что показал Шекспир в «Макбете» и в «Гамлете», Достоевский — в повести «Двойник» и в «Подростке»). А, как писал М. Бахтин, «глазами <...> **фиктивного** другого нельзя увидеть своего истинного лика, но лишь свою **личину**» (1; 112). В некотором смысле здесь можно увидеть проявление той всеобщей диалогичности мира, о которой пишет Бахтин применительно к «космосу» Достоевского.

<sup>2</sup> Одно из значений словосочетания «to consider curiously» — рассматривать, слишком приблизив объект к собственному носу.

Через глаза, «око души», происходит общение людей друг с другом и с Богом. Вот почему «Померкни, взор мой, раз тебя страшит то, что рука любой ценой свершит!» — восклицает Макбет (VII, 19). Он соглашается со всеобщей масочностью мира: «Пусть ложь сердец прикроют ложью лица» (VII, 27). Кстати, в этой, наиболее кровавой из всех великих трагедий Шекспира, мысль о том, что угнездившаяся в сердце ложь (а Достоевский всегда подчеркивал, что «ошибки сердца» много страшнее «ошибок ума», ибо почти не поддаются исцелению — 25; 5) превращает в застывшую маску лицо, повторяется особенно настойчиво. В результате сам Макбет окончательно теряет *человеческое* лицо («Я как медведь на травле, что привязан к столбу» — VII, 95) и приходит к полному отрицанию мира: «Пусть рухнет весь мир во след за мной!» (VII, 94). (Вспомним ироничный, но оттого не менее страшный тезис «подпольного человека» Достоевского: «Свету ли (не «миру», как часто цитируют, а именно *свету*. — К. С.) провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить!» — 5; 174.) Собственно, для Макбета весь мир уже давно рухнул, ибо потерял смысл: «Жизнь — это только тень, комедиант, Паясничавший полчаса на сцене И тут же позабытый; это повесть, Которую пересказал дурак: В ней много слов и страсти, нет лишь смысла» (VII, 93—94). Но отметим и противоположное движение: осознание правды о себе способствует исчезновению маски (кардинал Вулси в «Генрихе VIII»<sup>3</sup>, можно добавить сюда Ричарда II из одноименной хроники, возможно, даже короля Лира).

Вспомним еще раз уже процитированную в прошлой главе мысль Бахтина из работы «Автор и герой в эстетической деятельности»: «Там, где преодолевается в себе ценностное самодовление бытия-наличности, преодолевается именно то, что закрывало Бога, там, где я абсолютно не совпадаю с самим собою, открывается место для Бога» (1; 211). Таким образом, свойственное многим героям Шекспира стремление навязать миру свою волю, нарушить иерархию мироздания оборачивается обретением маски вместо лица. По очень точному определению Бахтина — применимому не только к карнавалу, — «маска внеиерархична» (5; 10).

<sup>3</sup> Knight G. W. Shakespeare and Religion. P. 13—14.

Однако преображение человека не показывает Шекспир, лишь порой упоминая об этом как о происшедшем за сценой (как герцог Фредерик из «Как вам это понравится» после беседы со святым старцем или Кавдорский тан в «Макбете»). Только Генрих V преображается на наших глазах — но и тут, впрочем, возникает сомнение: ведь грядущее преображение он задумал задолго до, еще будучи принцем — «мой новый облик, блеснув над тьмой греховной, Величием больше взоров привлечет» (IV, 17, перевод Е. Бируковой). В общем же мы встречаем у Шекспира лишь рассуждения о том, что, к примеру, только проявленная милость к ближним дает возможность стать «новым человеком» («Мера за меру», VI, 195). Но надежд на такую милость и прощение людьми друг друга у Шекспира было мало, о чем свидетельствуют его последние пьесы.

У Достоевского, с его главным творческим принципом — отыскать «человека в человеке», понятие «маска» впервые появляется — и сразу определяет собой ведущую тему произведения — в ранней повести «Двойник». Голядкин тоже ощущает весь внешний мир враждебным себе, а окружающих — как спрятавших под масками свои эгоистические и «захватнические» по отношению к нему, Голядкину, намерения. В конце концов это приводит к появлению двойника — действительно активно вытесняющего его из жизни лицемера и врага, спрятавшегося под маской самого Голядкина. В дальнейшем Достоевский настойчиво разрабатывал эту тему, но всегда подчеркивал приоритет Голядкина — «мой главнейший подпольный тип», и то, что именно здесь ему удалось выйти к пониманию этого типа. Позже, в «Записках из подполья», эта тема была разработана гораздо глубже, но суть осталась прежней. Мир воспринимается как враждебный или как вовсе не существующий, если в себе самом не на что позитивное — светлое, *любящее* — опереться. Если такая опора есть, если оборачиваешься к миру с любовью — и мир отвечает тем же, если же нет, то все остальное содержание личности, пусть даже весьма богатое и изощренное — оказывается грехом, злом, подчиненным идее самости, а значит — пустотой, все связи с миром обрываются, и тогда мир начинает восприниматься либо агрессивно злым, маскирующимся, либо, в качестве компенсации — несуществующим (что в

принципе примерно то же самое). «Свету провалиться, а чтобы мне всегда чай пить» — этой фразой определяется главный «пункт» «подпольного» сознания: мое «я» важнее всего *светлого мира*. Характерно, что слово «маска», повторяющееся в «Двойнике» десятки раз, в «Записках из подполья» почти не появляется, мысль выражена непрямыми средствами, — здесь одно из объяснений, почему Достоевский считал «Двойник» своей художественной неудачей и гордился «Записками».

После переломных для его духовного и творческого пути «Записок из подполья», писавшихся в страшный для него 1864 год (год смерти первой жены и любимого брата), — где он постиг и изобразил тупиковость пути отъединения личности от *всех* — Достоевский так формулирует свои прозрения в ночь смерти первой жены: окончив свой земной путь, каждый

человек <...> входит частью своей прежней, жившей на земле личности, в будущее развитие человечества. <...> Христос весь вошел в человечество, и человек стремится преобразиться в Я Христа как в свой идеал. Достигнув этого, он ясно увидит, что и все, достигавшие на земле этой же цели, вошли в состав его окончательной природы, то есть в Христа. (Синтетическая натура Христа изумительна. Ведь это натура Бога, значит, Христос есть отражение Бога на земле.) Как воскреснет тогда каждое я — в общем Синтезе — трудно представить. Но живое, не умершее даже до самого достижения и отразившееся в окончательном идеале — должно ожить в жизнь окончательную, синтетическую, бесконечную. Мы будем — *лица*, не переставая сливаться со всем, не посягая и не женясь, и в различных разрядах (в доме Отца Моего обители многи суть). Всё себя тогда почувствует и познает навечно (20; 174—175).

Вспомним и вышеприведенные шекспировские рассуждения в «Троиле и Крессиде». Здесь важно, что приобщение к Богу, обожение не предполагает растворения, исчезновения индивидуального лица в чем-то общем, безличном. Ведь каждое существо в мироздании нужно Господу не для количества, но как воплощение того личного пути к Богу, который суждено пройти именно этому существу (и обретение *лица* возможно только в этом случае — если человек

сумел остаться живым до перехода в «высший синтез») и тем в некоторой перспективе восполнить всеобщее познание человечеством Бога — когда Христос будет «все во всем».

В «Преступлении и наказании» продолжается разработка двух взаимосвязанных тем — двойничества и маски. Хотя ряд исследователей отрицает двойничество Раскольникова и Свидригайлова, но факт остается фактом — это два мужских центра романа и связаны они не только замечанием Свидригайлова, что у них есть «точка общая», но главным образом тем, что, как заметила Т. Касаткина, один из них в пределах романного времени совершает два убийства и тем не менее оказывается спасен, а за другим вроде бы нет никакого определенно доказанного преступления — но он гибнет<sup>4</sup>. В самом романе о Раскольнике в первых же строках сказано, что он был «замечательно хорош собой» (6; 6), а затем говорится и о маске Свидригайлова — но вот как: «Это было какое-то странное лицо, похожее как бы на маску: белое, румяное, с румяными, алыми губами, с светло-белокурой бородой и с довольно еще густыми белокурыми волосами. Глаза были как-то слишком голубые, а взгляд их как-то слишком тяжел и неподвижен. Что-то было ужасно неприятное в этом красивом и чрезвычайно моложавом, судя по летам, лице» (6; 357).

Правда, красивое лицо Раскольникова часто искажается, искривляется, вплоть до «тяжелой, желчной, злой улыбки», что змеилась по его губам» (6; 35). Читателей «Преступления и наказания» поражает очевидное противоречие в поведении Раскольникова: заставляя себя идти на убийство вроде бы ради помощи ближним и спасения их, он в то же время мир этот ненавидит, невыносимо ему даже долго находиться рядом с матерью и сестрой. Все вокруг исполнено для него «духом немым и глухим» (6; 90), то есть, по прямой евангельской отсылке, духом зла. То же, помним, происходит и с Гамлетом — весь мир кажется ему лишь «скоплением паров», а люди — «квинтэссенцией праха», «из людей меня не радует ни один». И все потому, что на убийство и тот и другой идут — какими бы красивыми фразами они

<sup>4</sup> Касаткина Т. Воскрешение Лазаря: опыт экзегетического прочтения романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы литературы, 2003, январь-февраль. С. 191.

ни прикрывали это — главным образом *для себя*, для решения *своих* проблем. Из борцов за справедливость они превращаются в мстителей, решающих: «свету провалиться», если он не согласуется с нашими представлениями об истине. Маски мстителя и сладострастника (в чем-то схожие) открываются здесь в своем значении, присущем именно Новому времени (в противоположность архаичным временам, когда маска использовалась для воссоединения с божеством): это то, что препятствует общению человека с Богом. Отец Павел Флоренский пишет в своем «Иконостасе» о том, как грех закрывает существо человека, то есть образ Божий в нем, и тогда «явление личности отщепляется от существенного ее ядра и, отслоившись, делается скорлупою. Явление — этот свет, которым входит в познающего познаваемое, делается тогда тьмою, отделяющею и уединяющею познаваемое от познающего, в том числе и от себя самого, как познающего». И словно в тон ему признаются Гамлет и Раскольников: «я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства» (Гамлет — VI, 56), Раскольников перед убийством «решительно ушел от всех, как черепаха в свою скорлупу» (6; 25); спрятаться и «уйти», как черепаха, «в свою скорлупу» (13; 15) собирается и Подросток. Кого-то причисление таких внешне *героев*, как Гамлет и Раскольников, к «подпольным» может шокировать, но, думаю, мы имеем достаточно оснований для этого, как и для сопоставления макбетовского «пусть рушится весь мир» с «свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить».

И у Макбета, кстати, тоже есть своего рода двойник — Банко, они вместе выслушивают предсказания ведьм и гибнут оба, но Банко при этом остается человеком, а Макбет, теряя свой человеческий облик, превращается в загнанного зверя.

Характерно, что по отношению к Раскольникову никогда не употребляется слово «маска», у него всегда «лицо». Его грех — ошибка ума, а не сердца, зло не стало его сущностью. И потому для него остается открытым путь покаяния и преображения: «Они хотели было говорить, но не могли. Слезы стояли в их глазах. Они оба были бледны и худы; но в этих больных и **бледных лицах** уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь. Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для

сердца другого» (6; 421). Что же до Свидригайлова, то его решение основаться на сладострастии извращает его сущность, и, когда для него открывается возможность спастись через любовь Дуни, именно приверженность плотскому влечению взамен духовного союза закрывает для него эту возможность.

М. Бахтин пишет о наружности героев в романах Достоевского: «это или шуты (Федор Павлович, Смердяков, черт и др.), или маски (Свидригайлов, Ставрогин). Но другие определенного лица не имеют (Раскольников, Иван)» (5; 378). Однако можно дополнить эту слишком огрубленную и обобщенную (запись в рабочей тетради для себя) мысль: те, у кого в душе еще продолжается борьба дьявола с Богом, имеют *лицо*, которое еще может превратиться или в маску, или в лик (Раскольников, Соня, Мышкин, Рогожин, даже Ставрогин, Подросток, Дмитрий и Иван Карамазовы), у тех, кто прекратил такую борьбу в собственной душе, — маска (можно добавить к названному Бахтиным Свидригайлову еще князя Валковского).

Тут надо еще заметить, что противоположностью маски является у Достоевского «бледное, слегка удлиненное лицо», то есть близкое к иконописному лику (хотя слово «лик» в художественных произведениях чрезвычайно редко у него до «Подростка» и «Братьев Карамазовых»).

В «Идиоте» очень велика частота употреблений слова «лицо» — видимо, это связано с тем, что Мышкин, с открытым лицом и с любовью обращаясь ко всем, вызывает такое же отношение к себе окружающего мира. Даже у пьяницы и циника Фердыщенко при встрече с князем — лицо. Появление и присутствие Мышкина способствует спаданию маски и с других: так происходит с Настасьей Филипповной при ее первом визите в дом Иволгиных, с Ганей после этого визита и его пощечины князю (в то время как незадолго перед этим подозревающий всех Ганя, ощущающий — как Голядкин — весь мир враждебным себе, был уверен, что — и это *единственное* появление слова «маска» в романе — маску носит сам Мышкин). При первом появлении Мышкина в гостиной Епанчиных перед нами предстают безликие и как бы неразличимые три «девицы Епанчины» — «барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками», но князь

обнаруживает и являет им — и нам — их лица: «У вас, Аделаида Ивановна, счастливое лицо, из всех трех лиц самое симпатичное. Кроме того, что вы очень хороши собой, на вас смотришь и говоришь: “У ней лицо, как у доброй сестры”. Вы подходите спроста и весело, но и сердце умеете скоро узнать. Вот так мне кажется про ваше лицо. У вас, Александра Ивановна, лицо тоже прекрасное и очень милое, но, может быть, у вас есть какая-нибудь тайная грусть; душа у вас, без сомнения, добрейшая, но вы невеселы. У вас какой-то особенный оттенок в лице, похоже как у Гольбейновой Мадонны в Дрездене». Аглая так же красива, как Настасья Филипповна, но «лицо совсем другое» (8; 32, 65—66). В финале лица Мышкина и Рогожина как бы сливаются в одно лицо (как на знаменитом рисунке Эрнста Неизвестного), лицо, по которому текут слезы. Единственный случай классического трагического катарсиса в романах Достоевского.

В «Бесах» слово «лицо» тоже употребляется очень часто, но в большинстве случаев в смысле «особа», «персона». Лицо Ставрогина, по известной цитате, действительно напоминает маску. Но так было, по словам Хроникера, раньше. А когда Ставрогин возвращается в город Н. в романном времени, у него уже не маска, а *лицо*, он стал бледнее и худее, что есть отражение внутренних перемен. И это — одно из указаний на то, что Ставрогин возвращается домой для решающего поединка со злом в собственной душе — поединка, который он проигрывает. Начинается этот проигрыш со встречи Ставрогина с Марьей Тимофеевной, когда в его душе зарождается мысль о ее «устранении», а она прозревает это и понимает, что Ставрогин потерял облик князя (в чем и сам он признается: «никогда им и не был» — 10; 218) и отныне постоянно будет в маске.

В «Подростке» «маска» и «лицо» постоянно чередуются, отражая метания героя. Дважды повторяется слово «маска» применительно к Ламберту (13; 27, 274 — у него лицо даже «как на маске» *нарисованное*), однажды — к Ахмаковой. Аркадию снится, что любимая им женщина «точно <...> вдруг сняла маску с лица: те же черты, но как будто каждая черточка лица исказилась непомерно наглостью» (13; 306), и это помогает и самому Аркадию, и нам правильнее понять суть этой многосложной героини Достоевского. Лицо Версилова то удивительно прекрасно, то «почти багровое» и

«налившиеся кровью глаза» (13; 445). Иконичность, свет — в лицах матери героя Софьи и Макара. И уже после смерти у старца «спокойный, благообразный лик» (13; 392).

И лишь в «Братьях Карамазовых», где Достоевскому удается в полной мере осуществить искомый синтез: чтобы «мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе» (14; 265), слово «лик» становится одним из достаточно часто употребляемых слов, а слово «лицо» употребляется *более ста раз*; *лицо* — у всех, даже у Федора Павловича и Смердякова — как знак того, что все здесь — Божии создания и за всеми сохраняется надежда на преобразование (все чаще появляющиеся в последнее время работы, «реабилитирующие» Смердякова и сочувствующие ему, в этом смысле очень характерны<sup>5</sup>). Но характерно, что, когда Иван в третий раз приходит к Смердякову с целью спрятать от самого себя страшную правду об убийстве, тот говорит ему: «лица на вас нет» (15; 58). А на суде Иван пытается признаться, но злоба на себя и на весь мир мешает ему, и тогда вокруг он видит только «р-рожи!» (15; 117).

На несколько искусственные попытки Шекспира выйти к теме бессмертия в «Перикле», «Зимней сказке», «Цимбелине» Достоевский отвечает «Каной Галилейской» и литургическим финалом «Братьев Карамазовых», где создается «детская церковь» (выражение Бахтина), церковь мальчиков, церковь будущего (подробнее об этом в главе VII).

<sup>5</sup> Самая значительная из них, не снимающая, вопреки авторским признаниям, обвинение в убийстве со Смердякова (как обстоит дело в ряде других подобных работ), а убеждающая в том, что и Смердяков должен быть включен в *братство*, объединяющее, согласно названию, героев романа, — статья Ольги Меерсон «Четвертый брат или козел отпущения *ex machina*?» (Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т. А. Касаткиной; Ин-т мировой литературы им А. М. Горького РАН. М.: Наука, 2007. С. 565—604).

## Глава VI

### «Зимняя сказка» и «Братья Карамазовы»

Скажем сразу, что никаких упоминаний «Зимней сказки» ни в художественных произведениях, ни в публицистике, ни в письмах и черновиках Достоевского нет, на русский язык эта пьеса Шекспира была впервые переведена, насколько известно, лишь в 1899 году К. Случевским. Тем интереснее представляются полученные в результате типологического сопоставления выводы.

Поскольку, думается, не все хорошо помнят содержание этой, одной из последних шекспировских пьес, позволим себе вкратце напомнить его. Действие, как нередко у Шекспира, протекает в неопределенное время, но, по некоторым косвенным данным, в первой половине XVI века (тогда же, когда и действие поэмы «Великий инквизитор», кстати). Король Сицилии Леонт и король Богемии Поликсен дружат с детства, и вот во время очередного визита Поликсена Леонт заподозрил свою жену Гермioniу, которая, выполняя его же волю, просила Поликсена задержаться с отъездом, в том, что она-де делает это слишком пылко, а значит, между нею и Поликсеном что-то есть. Более того, распаленный ревностью, он решает, что и будущий ребенок, которого носит Гермioniа, тоже не от него, а от ставшего вмиг ненавистным Поликсена. Никакие уверения Гермioniы в невинности, любви и преданности ему, своему законному мужу, никакие мольбы придворных помиловать королеву не убеждают Леонта. Он приказывает своему верному слуге Камилло убить Поликсена, а Гермioniу заточить в темницу; когда же она разрешается от бремени, повелевает сжечь ее вместе с новорожденной дочерью. Лишь горячие просьбы самых преданных слуг убеждают его смягчить приговор: не сжигать младенца, а отвезти и оставить

девочку где-нибудь в пустынном месте, одновременно послать двух слуг к дельфийскому оракулу, чтобы узнать правду о виновности или невинности Гермiony (хотя он и уверен, что заранее знает ответ богов). Камилло, которому совесть не позволяет убить невинного Поликсена, открывается ему и вместе с ним бежит из страны, что еще более убеждает Леонта в правоте его подозрений. Тем временем от скорби по случившемуся с матерью тяжело заболевает первый ребенок Леонта и Гермiony — мальчик Мамиллий. Посланные в Дельфы возвращаются с ответом оракула: Гермiona невинна, а у короля не будет наследника, покуда не вернется утраченное. В тот момент, когда объявляется это решение, Леонту сообщают, что Мамиллий умер. Потрясенный происшедшим, Леонт воспринимает смерть сына как кару за свое богохульство, раскаивается, приказывает вернуть жену, но ему говорят, что она тоже умерла. Слуге, который уехал с младенцем, является образ Гермiony и указывает ему, что дочку ее надо назвать Утратой и оставить на пустынном берегу моря во владениях короля Поликсена, что тот и выполняет. Девочку находят и забирают в свою семью местные крестьяне.

Проходит шестнадцать лет. Утрата становится прекрасной пастишкой, в нее влюбляется сын Поликсена, юный Флоризель. Но отец против брака сына с девушкой из простонародья, как он полагает; Флоризель с Утратой бегут из Богемии и после многих приключений оказываются во дворце Леонта, который все эти годы провел в раскаянии, тоске и плаче по Гермione. Здесь в конце концов обнаруживается, что Утрата — дочь Леонта, и они с Флоризелем могут пожениться, на что их и благословляют Леонт с подросшим к тому времени Поликсеном. Но таким сказочным хеппи-эндом дело не заканчивается. Паулина, в прошлом верная служанка Гермiony, приглашает всех в часовню в своем доме, где, как она сообщает, знаменитый итальянец Джулио Романо<sup>1</sup> только что закончил работу над скульптурой Гермiony. Там Паулина отдергивает занавес и потрясенный Леонт видит фигуру, настолько похожую на Гермionу (но как бы постаревшую на шестнадцать лет) и настолько дышащую жизнью, что умоляет Паулину действительно оживить ее. На что Паулина приказывает

<sup>1</sup> Джулио Романо (1492—1546) — итальянский живописец и архитектор, ученик Рафаэля.

выйти всем, кто не верит чуду, и под звуки музыки повелевает статуе проснуться. Статуя оживает, сходит с пьедестала и обнимает потрясенного Леонта. По некоторым намекам мы можем догадаться, что в свое время Паулина, опасаясь гнева Леонта, объявила всем, что Гермiona мертва, спрятала ее у себя и лишь теперь, убедившись в полноте раскаяния Леонта, решила вернуть ему супругу.

Вам это ничего не напоминает? Ну конечно, «Братья Карамазовы», маленький Илюша Снегирев, по совету Смердякова накормивший бездомную собаку Жучку куском хлеба с булавкой внутри, а потом страшно мучившийся, будучи уверен, что собака погибла. Но его старший друг Коля Красоткин приводит к уже умирающему Илюше собаку, которая, как он уверяет, и есть та самая Жучка (он ее тогда же отыскал, долго держал у себя, дрессируя, и вот теперь привел показать Илюше, чтобы избавить мальчика от мучений). Первоначально это и послужило для автора этих строк импульсом для сопоставления произведений двух гениев. Но потом стали обнаруживаться более интересные вещи, причем в таком количестве, что здесь поневоле придется ограничиться конспективным изложением.

В самом начале второго акта, когда Леонт успел объявить о своем подозрении только верному слуге Камилло, происходит странный диалог между Гермioniной и ее маленьким сыном Мамиллием. Странный, в первую очередь, потому, что *мать* просит *сына* рассказать ей *сказку* (далее даем дословный перевод). «Веселую или грустную?» — спрашивает Мамиллий. «Настолько веселую, насколько ты захочешь», — отвечает Гермiona. «Зиме подходит грустная, — откликается мальчик. — Я знаю одну, про духов и гоблинов (of sprites and goblins)». «Постарайся посильнее напугать меня своими духами, ты это умеешь», — просит Гермiona. И мальчик начинает: «Жил бедный человек возле погоста» («a man dwelt by a churchyard»)<sup>2</sup>. Мать просит рассказывать дальше очень тихо и только ей на ухо. Тут все прерывается, входит Леонт с придворными, приказывает увести Мамиллия (больше мальчик на сцене не появляется — мир забирает сына у матери, аллюзия на евангельский сюжет достаточно

<sup>2</sup> Это акт 2, сц. 1. В полном собрании соч. — VIII, 28—29, пер. В Левика; но здесь мы приводим дословный перевод, что представляется необходимым в свете дальнейшего.

очевидна) и устраивает безумную сцену ревности Гермione, осыпая ее страшными проклятиями.

Но начинается полная темных страстей шекспировская пьеса с дружеского разговора Леонта, Поликсена и Гермione и с воспоминания короля Сицилии о рае — о том, как в детстве они с Поликсеном играли вместе, как родные братья (далее вновь дословный перевод, потому что здесь нужна точность, а при поэтическом переводе многое смещается): «Мы были как агнцы-близнецы, что резвились на солнце и радостно бляели, мы обменивали невинность на невинность, мы не знали ученья о том, как творится зло, и представить не могли, что его кто-то знает, и если бы мы продолжили вести такую жизнь дальше и наш слабый дух никогда бы не вознес свою главу выше с буйной кровью, мы смело ответили бы Небесам: “Невиновны!”»<sup>3</sup>. И вот тут следует загадочная фраза: «*the imposition clear'd Hereditary ours*». Все переводившие эту пьесу в разное время — и В. Левик, и Т. Щепкина-Куперник, и П. Гнедич — переводят так: «на нас лежит лишь первородный грех». Но возможны и другие варианты прочтения, а известный английский славист Доналд Рейфильд, в ответ на просьбу разъяснить эту фразу, заявил, что она понимается однозначно: «с нас снят и первородный грех» (или: «мы очищены и от первородного греха»)⁴. И вот сразу после этих слов Леонта следует его дикая вспышка ревности и мир, в котором только что все называли друг друга братьями, начинает разделяться: являются подозрения, вражда и смерть. Леонт, обличая всех вокруг — тех, кто немедля стал его врагами, хотя только что были самыми близкими людьми, — использует очень значимый и у Достоевского образ паука (вспомним Раскольникова, Подростка, Ставрогина, да и Митю Карамазова, использующих тот же образ для самообличения⁵): «Когда паук утонет в винной

<sup>3</sup> Акт 1, сц. 2.

<sup>4</sup> Того же мнения придерживается и Э. Д. Натолл (*Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker*. P. 348).

<sup>5</sup> Раскольников в разговоре с Соней: «Я тогда, как паук, к себе в угол забился <...> всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал» (6; 321—322); вспомним также свидригайловскую «баньку с пауками», ставрогинского «красного паучка», «душу паука» Подростка (13; 307) и т. д.

чаше, Ее любой осушит, не поморщась, Но лишь увидит гадину на дне — Вмиг тошнота и судорога в горле, И вырвет все, что с наслаждением пил, — Вот так паук лежал в моем бокале» (VIII, 29). В итоге же оказывается, что паук был в нем самом — как говорится в «Макбете»: «Правосудье подносит нам же чашу с нашим ядом» (акт I, сц. 7, перевод М. Лозинского). Причем сам Леонт и описывает действие злых сил, не имеющих собственной сущностной основы и требующих воплощения в человеке, чтобы начать творить зло: «И ничто, преобразившись в нечто, существует, И мозг отравлен, ум ожесточен» (VIII, 14).

То же происходит, собственно, и в «Братьях Карамазовых» — образ рая возникает уже в самом начале, в беседе старца Зосимы с верующими бабами, — а затем следует дикая сцена «сходки» в монастыре, где завязываются узлы будущих трагических конфликтов, в основе которых тоже лежит страшная разделяющая страсть ревности. В «Зимней сказке» спасительной жертвой, позволяющей остальным опомниться и начать воссоздавать разделенный мир, является странный мальчик Мамиллий (точно так же, как Илюша Снегирев в «Братьях Карамазовых») — если бы известие о его смерти не пришло вслед за объявленным решением оракула, возможно, Леонт усомнился бы и в правоте богов. А восстановление единства мира имеет в итоге главную цель. Дело в том, что финал пьесы выглядит еще более загадочным, чем начало и странная сказка Мамиллия. Вроде бы действительно можно предположить, что Паулина прятала у себя Гермionу все эти шестнадцать лет и вот теперь таким эксцентричным способом решила вернуть ее мужу. Но, с другой стороны, трудно поверить, что Леонт не присутствовал на похоронах своей жены, он и сам признает, что видел ее мертвой, дух Гермionы явился — и не во сне! — слуге, который увозил ее маленькую дочь. Эти и некоторые другие факты позволяют допустить, что речь действительно идет о чуде воскрешения-оживления мраморной статуи: камень становится живым (вспомним, по принципу противоположности, финал «Идиота», где тоже как бы в алькове, за занавесом, лежит тело Настасьи Филипповны, бывшее когда-то живым, а ныне ставшее мрамором). Оставляя сейчас в стороне миф о Пигмалионе и возвращаясь к «Зимней сказке»,

скажем, что чудо воскрешения становится возможным только после того, как окончательно восстанавливается единство мира, все становятся членами одной семьи.

Замечательное решение финала придумано британским театральным режиссером (и писателем) Декланом Донелланом в постановке «Зимней сказки» в санкт-петербургском Малом драматическом театре. «Постаревшая Гермиона стоит, обняв колена-преклоненных, прижавшихся к ней Леонта и Утрату <...> И в этот остановленный мир на сцену выходит Время вместе с умершим принцем (Мамиллием. — К. С.); мальчик легко, едва касаясь, гладит руки, плечи, волосы своих родных, а потом Время знаком показывает: пора, и они тихо покидают мир живых. А мгновение все длится и длится...»<sup>6</sup>.

У персонажей пьесы значимые имена, не будем подробно на этом останавливаться, скажем лишь, что Гермионой, помимо дочери Менелая и Елены, звали еще и святую мученицу II века нашей эры, дочь апостола Филиппа Диакона, равно почитаемую и православными, и католиками, и по-гречески ее имя значит «соединяющая». Кроме того, шекспировская Гермиона — единственная русская из всех его персонажей, дочь русского царя, и любопытно, как говорит о нем Гермиона: «Когда б он жил еще И видел суд над дочерью любимой, Он **взором сострадания, но не мести** Измерил бы всю горечь мук моих» (VIII, 52). Богемия, где выростала Утрата и где происходит часть действия «Зимней сказки», — славянское государство в Священной Римской империи. А *Паулина* здесь как бы замещает апостола *Павла*, в своих посланиях последовательно разъясняющего благовествование воскресения как главное в христианстве: «Так и при воскресении мертвых: сеется в тлении, восстает в нетлении, сеется в унижении, восстает во славе» (1 Кор. 15:42—43).

Думается, не надо долго говорить о том, насколько близко все это к роману «Братья Карамазовы», насколько близки Мамиллий и Илюша Снегирев, тема оживающего камня, становящегося центром обновляемого мира (у Достоевского — Илюшин камень, под

---

<sup>6</sup> Злобина А. Зеркало. Шекспир на московской сцене и вокруг // Иностранная литература, 1999. № 11. С. 237.

которым мальчик просил похоронить его и возле которого в финале собираются Алеша Карамазов с мальчиками, и отсюда аллюзия — краеугольный камень, Христос), тема воскресения, становящегося возможным только после восстановления у постели умирающего Илюши утраченного братства. Нельзя не отметить здесь, что вообще очень характерное для внутреннего сюжета многих шекспировских пьес противостояние языческих и христианских норм и принципов мировидения чрезвычайно значимо и для понимания романа «Братья Карамазовы», вспомним хотя бы слова старца Зосимы: «Теперь общество христианское пока еще само не готово <...> в ожидании своего полного преобразования из общества как союза почти еще языческого во единую вселенскую и владычествующую Церковь» (14; 61). Это преобразование языческого мира *Скотопригоньевска* происходит в романе Достоевского буквально на глазах читателя.

В самом начале его перед нами предстают как бы лишенные Бога, обезбоженные стихии и человеческое общество. Как говорит Митя, цитируя Шиллера:

И куда печальным оком  
Там Церера ни глядит —  
В унижении глубоко  
Человека всюду зрит! (14; 98).

В этом мире, по словам Алеши, царствует «земляная и неистовая, необделанная <...> карамазовская сила <...> Даже носится ли Дух Божий вверху этой силы — и того не знаю» (14; 201). В этом мире люди находятся во власти своих страстей и *идей* (даже Алеша с его жадной скорого подвига и очевидного для всех чуда), все обуреваемы бесами; родители здесь забывают о детях и дети о родителях. В этом мире и между взрослыми, и между взрослыми и детьми, и между самими детьми царствуют ненависть, вражда, зависть, злоба, презрение, похоть и ложь (есть даже намек на содомский грех между Миусовым и Калгановым). В этом мире даже Илюшин камень (15; 195), которому суждена столь важная роль в финале романа, — сирота («вон там на дороге сиротой лежит у плетня» — 14; 188). И хотя и существуют рядом с городом монастырь и скит, а

в нем — старец Зосима, но — именно *рядом*, не сливаясь и даже не соприкасаясь, а многие даже судятся с монастырем (Миусов буквально, Иван метафизически, и даже Алеша — после происшедшего с телом старца Зосимы после смерти), а Федор Павлович и вовсе предлагает «разом по всей русской земле» «всю эту мистику <...> упразднить» (14; 123), обеспечив тем самым казну большим количеством золота и серебра (спустя полвека большевики осуществят его предложение). Сбор семьи в монастыре в начале романа назван «сходкой», предложен был Федором Павловичем «шутя», состоялся по «фальшивому» предлогу и закончился скандалом и беснованием. В этом мире — чтобы оправдать его существование — человек выдумывает себе Бога и дьявола по образу и подобию своего падшего естества. Черт здесь приживальщик, ибо существует — попущением человеческим — в мире, где ему не должно было бы быть места, но и человек, в *таком* своем состоянии, тоже приживальщик. Матерью его здесь является языческая богиня Церера (которая, кроме богини плодородия, была также богиней материнства и брака), и языческие дети ждут от родителей земных и небесных лишь хлеба земного (в храмах так называемой *триады* — Циреры, Либера и Либеры — раздавали хлеб плебейам), и это полагают залогом спасения (Митя заявляет: отец, если отдаст мне три тысячи, «душу мою из ада извлечет!» — 14; 111; эти слова особенно характерны в сопоставлении с молитвой пророка Ионы, откуда они взяты: «Но Ты, Господи Боже мой, изведешь душу мою из ада» — см. 15; 543). И потому, хотя Митя и читал стихотворение «О Цирере и о человеке», как молитву, всегда в моменты падения «в самый глубокий позор разврата» (14; 99), оно никогда не исправляло его. В лучшем случае это мир ветхозаветный, где человек старается лишь исполнять закон, оставляя «в желаниях своих за собою <...> полный простор» (14; 132), по словам Ивана. От Бога здесь требуют *справедливости*. А поиск справедливости противоположен исканию любви. Потому говорит великий инквизитор Христу: «Рассердись, я не хочу любви Твоей, потому что сам не люблю Тебя» (14; 234). Но и Алеша, после смерти старца, «с озлоблением сердечным» требует «справедливости» (14; 307), «рассердившись на Бога своего» (14; 308) и забыв о брате Дмитриии. Первое движение христианского мира

навстречу этому «языческому союзу» — в земном поклоне старца Зосимы будущему страданию Мити (и это на миг превращает «сходку» в таинство) и в его, старца, словах: «Веруй, что Бог тебя любит так, как ты и не помышляешь о том, хотя бы со грехом твоим и во грехе твоём любит» (14; 48). Затем, уже в пересказе Иваном апокрифа «Хождение Богородицы по мукам», показано, что и человек — в высшем своем проявлении, в Богородице — может быть способен на такую любовь: Ее мольба к Богу о прощении грешников, распинавших и распинающих Ее Сына, что, как показано Т. А. Касаткиной, является самым мощным внутренним возражением на слова Ивана, утверждающего невозможность и недопустимость прощения матерью мучителей ее ребенка<sup>7</sup>.

Сиротами (то есть потерявшими одного из родителей) являются и все четыре брата Карамазовых (сиротой назван в начале романа и Алеша — отцом Паисием, перед самой смертью старца Зосимы — 14; 156). Но — «не оставлю вас сиротами; приду к вам» (Ин. 14:18), как обещал Христос, предсказывая приход к людям Святого Духа. Еще в начале романа звучат слова Симеона Богоприимца «Ныне отпускаеши...». Звучат они в устах Федора Павловича, вроде бы ернически, знаменуя его «освобождение» от первой жены. Но ведь за этим следует рождение Алеши. И Христос появляется в романе по молитве Алеши в самом конце первой части: «Господи, помилуй их всех <...> несчастных и бурных, и направь. <...> Ты любовь, Ты всем пошлешь и радость» (14; 147), появляется сначала в этом же пересказе Иваном апокрифа — как страдающий, распятый; потом — в «поэме» — в Своем опять-таки человеческом облике. Он целует великого инквизитора, прощая того за его страдания, которыми может быть искуплена его измена<sup>8</sup>. С этого момента мир

<sup>7</sup> Касаткина Т. А. О творящей природе слова. С. 403—405.

<sup>8</sup> Но Иван в последующем поцелуе Алеши еще не получает прощения за страдание своего «бунта»: во-первых, потому, что еще не совершил своего главного преступления, во-вторых, потому, что сам Алеша еще не удостоился причастия Святого Духа, — это произойдет в главе «Кана Галилейская». После этого «Бог посылает» Алешу сказать Ивану: «Убил отца не ты» (15; 40) — слова, открывающие ему возможность прощения и той новой жизни, о которой говорит в финале Митя.

романа начинает становиться христианским — и, наконец, в главе «Кана Галилейская» Христос является уже в славе; причем и в апокрифе, и в «Кане Галилейской» Бог помогает людям по материнскому заступничеству Пресвятой Богородицы. Кстати, когда Митя говорит, что «мать ли моя умолила Бога, Дух ли Светлый облобызал меня в то мгновение» (14; 425—426), не дав совершиться отцеубийству, — это ведь тоже, возможно, Богородица умолила (и хранит она всех трех братьев по молитвам их матерей). «Бог сторожил Митю» (14; 355) — тогда, когда его родной брат Иван отказывается от этого, повторив Каинов ответ.

Иван говорит: «редко человек согласится признать другого за страдальца» (14; 216) — и сам же вскоре отказывается признать за страдальцев «больших» («черт с ними, и пусть бы их всех черт взял» — 14; 221), предоставляя этот «чин» (как он выражается) лишь детям. Но в романе и все три брата Карамазовы названы «мальчиками», детьми (14; 201, 342, 372), и почти все персонажи увидены детьми («малые дети и большие дети» — 15; 31), и вообще «все — дите» (15; 124), даже Федор Павлович «есть перед иными <...> почти невинный младенец» (15; 31) (а отцы, как заметила В. Е. Ветловская, называют своих детей «отец» или «батюшка»<sup>9</sup>). Но видеть в людях детей тоже можно по-разному. Великий инквизитор насильственно превращает всех в детей, в тысячи миллионов счастливых младенцев — но делая из них рабов (отбирая свободу), а раб, как сказано в Евангелии, не может быть сыном (Ин. 8:35). Господь же *зовет* всех стать Его детьми, приняв не «духа рабства», а «Духа усыновления» (Рим. 8:14—16). Иван отвергает встречное движение — отвергает солидарность с детьми во грехе, не понимая того, что дети *могут* быть солидарны с ним в его грехе, *искупая* его — как это произошло с Илюшей, как это произошло с четырнадцатью тысячами младенцев, от Ирода в Вифлееме избитых, что явилось предобразом искупительной жертвы Христа — более невинного, чем любой ребенок (все же несущий печать первородного греха и потому после семи лет перестающий быть невинным). И не случайно во фразе, «запрещающей» детские страдания, «слезинку

<sup>9</sup> Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 121.

ребенка», Иван, по сути, отвергает спасительную миссию Христа: «Нельзя страдать неповинному за другого, да еще такому неповинному!» (14; 217).

Иваново деление людей на грешных и безгрешных неверно, ибо если люди — дети Божьи, Его создания, несущие от праотцев Адама и Евы печать первородного греха, то грешны *все*, но если они *в полной мере дети Божьи*, принявшие Духа Святого и могущие просить прощения всем и за вся — а за них самих другие просят (14; 328), — то они очищены от грехов и на суд не приходят (Ин. 5:24). Так, Митя прощает всем и получает прощение от Илюши, запретившему отцу давать показания против Мити, и потому на суде над ним звучат слова из пасхального песнопения «Воскресение Христово видевше /.../» — «Ты бо еси Бог наш» (15; 175). И роман, который *начинается* смертью ребенка — плачем матери по маленькому Алексею, чьи **сапожки** стоят пустые, *продолжается* смертью ребенка (затравленного генералом) и заканчивается смертью ребенка, плачем капитана над опустевшими **сапожками** сына, — открывается в финале в свет духовный, в Царство Божие всеобщего воскресения, даруемого Духом (Рим. 8:11). «Неужели и взаправду <...> мы все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку?» — спрашивают мальчики Алешу Карамазова. И получают ответ, звучащий финальным аккордом всего написанного Достоевским: «Непременно восстанем, непременно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было» (15; 197).

В первых актах «Зимней сказки», несмотря на приведенные рассуждения о первородном грехе, герои тоже живут как бы еще в языческое время (обращения к Аполлону, дельфийскому оракулу, а может, и отрицание первородного греха следует отнести сюда же), а во второй части доминируют уже христианские ценности (и главные из них — покаяние и прощение обид). Неким же промежуточным звеном служит вдруг, как бы ни с того ни с сего, вторгающаяся пляска сатиров (правда, в роли сатиров здесь — переодетые богемские крестьяне). А сатиры, как известно, считаются олицетворением двойной природы человека: возвышенной (верх) и низменной, животной (низ). *Вспомним еще, что в финале «Зимней сказки» мать обнимает виновника смерти своего сына — как в той будущей*

гармонии, против которой бунтует Иван (здесь все еще усложняется тем, что этот виновник — отец ребенка).

Олдос Хаксли говорил о том, что любопытно было бы создать антологию последних или просто поздних произведений великих писателей<sup>10</sup>. Именно к таким произведениям относятся «Братья Карамазовы» и «Зимняя сказка», созданная Шекспиром в 1609 или 1610 году после великих страшных трагедий «Гамлет», «Король Лир», «Отелло», «Макбет» («поэмой мрака» назвал эту последнюю Питер Акройд<sup>11</sup>), «Антоний и Клеопатра», показывающих всю ужасающую глубину людского грехопадения и результат действий людей, находящийся в неизбежном плену собственных пороков — но одновременно в гуманитарном, безрелигиозном сознании имеющих величественный статус героев. Именно эти трагедии принесли Шекспиру в первом десятилетии XVII века немалую славу, когда он находился на пике своей карьеры. Но у великих людей переизбыток славы ведет к уходу от мирской суеты. То же произошло и с Шекспиром. Однако решительному повороту в его духовном и творческом пути способствовали и другие обстоятельства. В 1603—1609 годах в Лондоне свирепствовала жестокая чума — страшный бич того времени, косивший людей направо и налево, из 400-тысячного населения Лондона умерла почти четверть, в том числе двое из старых сценических друзей Шекспира, а в приходе, где он жил, за полгода умерло две с половиной тысячи человек. В 1607 году умер маленький племянник Шекспира, сын его брата Эдмунда, тоже актера, а через полгода — и сам Эдмунд, предположительно тоже от чумы, летом 1608 года умирает мать великого драматурга. В 1607 году вспыхивает мощное крестьянское восстание, подавленное войсками Якова I с невиданной жестокостью, в следующем году на страну обрушивается страшный голод. Шекспир окружен смертью со всех сторон, он действительно как бы постоянно живет возле погоста (churchyard) и, как можно предположить, начинает задумываться главным образом над проблемами раскаяния и преобразования человека, восстановления семьи — и в узком, и в предельно широком смысле, взаимного прощения и возможности воскресения,

<sup>10</sup> Цит. по: Оден У. Х. Лекции о Шекспире. С. 470.

<sup>11</sup> Акройд П. Шекспир. С. 619.

победы над смертью. В произведениях последнего периода его жизни — «Перикле», «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре» — эти проблемы становятся ключевыми. Здесь уже нет героев-титанов, стоящих — или ставящих себя — по ту сторону добра и зла. В трех из названных пьес мы видим *как бы* чудо воскрешения мертвой героини. И все они пронизаны темой прощенья. «Прощенье всем!» — так заканчивается «Цимбелин», «Все грешны, все прощенья ждут. Да будет милостив ваш суд» — таковы финальные строки «Бури». Тема антропофагии, всеобщего уничтожения людьми друг друга, господствовавшая в трагедиях Шекспира, сменяется призывами ко всеобщей любви и прощению. Пожалуй, можно сказать, что здесь у Шекспира возникает та тема *примирения*, которую не находил в его великих трагедиях Достоевский (можно предположить, что эти последние произведения великого драматурга Достоевский не читал; во всяком случае, ни одно из них русским писателем не упоминается).

Сказанное об этих шекспировских пьесах позднего периода нельзя, конечно, полностью отнести к Достоевскому, но нельзя не отметить и очень много общего, и в первую очередь в трактовке проблем искупления, прощенья «за всех и за вся» и бессмертия. Можно тут вспомнить, кстати, такие слова Версилова (а скорее всего, в данном случае, самого Достоевского): «У великих художников в их поэмах бывают иногда такие большие сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются, — например, последний монолог Отелло у Шекспира, Евгений у ног Татьяны, или встреча беглого каторжника с ребенком, с девочкой, в холодную ночь, у колодца, в «Miserables» Виктора Гюго; это раз пронзает сердце, и потом навеки остается рана». По точному замечанию М. Джоунса, объединяет эти сцены то, что «в каждой из них обвинитель раскрывается как виновный, а обвиняемый — как невинный»<sup>12</sup>. Следует еще добавить, что изображение рая — а не «золотого века» в мечтаниях героев, что совсем другое, — возникает, как считают многие, у Достоевского уже в 1877 году, в рассказе «Сон смешного человека», где *не знавшее первородного греха* все население «планеты Солнца» оказалось почти в одночасье развращено маленьким петербургским

<sup>12</sup> Джоунс М. В. Достоевский после Бахтина. С. 228.

чиновником. Кроме того, нельзя не отметить и последовательное снижение статуса героического типа в его романном пятикнижии — от Раскольникова через Ставрогина, чья исповедь, по мнению старца Тихона, может вызвать смех, через Версилова, «бабьего пророка» в романе «Подросток», где герой уже «не ОН, а мальчик» (по словам самого Достоевского из подготовительных материалов), и до Ивана Карамазова, высмеиваемого чертом. О том, насколько смерть маленького Алеши, трехлетнего сына Достоевского, повлияла на создание романа «Братья Карамазовы» — романа о грядущем воскресении, — думается, говорить здесь тоже не надо.

«Семья — центр шекспировской драматургии; он озабочен семейными раздорами больше, чем любой современный ему драматург»<sup>13</sup>. «Мысль семейная» пронизывает и «Братьев Карамазовых». «Семейство как практическое начало любви», — отмечает Достоевский в ПМ к роману (15; 249). Конечно, не рискуем сказать, что Шекспир мог бы подписаться под словами из черновиков этого романа — о семействе в максимально расширенном понимании: «Семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» (15; 249) — но что общее прощение и единение есть обязательное условие «работы спасения» и воскрешения, он понимал. Другое дело, насколько он верил в осуществимость всего этого.

В «Перикле», «Цимбелине» и «Зимней сказке» происходит как бы чудо воскрешения из мертвых. Но в том-то и дело, что — «как бы». В «Перикле» чудо объясняется искусством врачевания, которое позволяет вернуть к жизни уже почти умершую, в «Цимбелине» — замечательным свойством снадобья, позволяющим человеку какое-то время выглядеть умершим, не умирая, в «Зимней сказке» оживает погубленная царем Гермiona, но зрителю внушается, что речь идет лишь о хитрости: верная служанка прятала Гермionу в течение многих лет, а потом вернула ее мужу под видом ожившей статуи. Если в последнем романе Достоевского идея воскресения существует как несомненная данность, утверждаемая и главой «Кана Галилейская», и речью Алеши у Илюшечкиного камня в финале, то Шекспир, как видим, *останавливается* перед

<sup>13</sup> Акرويد П. Шекспир. С. 627.

этим упованием, не решаясь *художественно* принять и воплотить его. И, как свидетельствует одна из последних его пьес, «Буря», он отказывается и от волшебных средств искусства, имеющих целью преобразование человека. *And my ending is despair* (ждет меня отчаяние) — такова одна из последних фраз финального монолога автобиографического героя Просперо, с которой Шекспир и уходит из творчества и, совсем скоро, из жизни.

В чем причина подобного расхождения? Отчасти на нее ответил американский писатель Джек Керуак:

Я думаю, что величие Достоевского — в признании существования человеческой любви. Шекспир не проникся глубоко этим пониманием, остановленный гордостью, как и все мы. <...> Виденье Достоевского — это виденье, о котором мы мечтаем по ночам и ощущаем днем. Это Истина о том, что мы любим друг друга, нравится нам это или нет, то есть мы признаем существование другого — и Христа в нас<sup>14</sup>.

Но как же, могут сказать, Шекспир не признавал существование другого — гениальный художник, умевший, подобно Протею, перевоплощаться то в датского принца, то в венецианского мавра, а то и в доисторического короля бриттов? Дело, мне представляется, в том, что у Достоевского принцип *ты еси*, о котором писал Вяч. Иванов<sup>15</sup>,

<sup>14</sup> Цит. по: Львова И. В. «Битнический миф» о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19. СПб., 2010. С. 102.

<sup>15</sup> «Это — не периферическое распространение границ индивидуально-го сознания, но некое передвижение в самих определяющих центрах его обычной координации; и открывается возможность этого сдвига только во внутреннем опыте, а именно в опыте истинной любви к человеку и к живому Богу, и в опыте самоотчуждения личности вообще, уже переживаемом в самом пафосе любви. Символ такого проникновения заключается в абсолютном утверждении, всею волею и всем разумением, чужого бытия: «ты еси». При условии этой полноты утверждения чужого бытия, полноты, как бы исчерпывающей все содержание моего собственного бытия, чужое бытие перестает быть для меня чужим, «ты» становится для меня другим обозначением моего субъекта. «Ты еси» — значит не «ты познаешь меня, как сущий», а «твое бытие переживается мною, как мое», или: «твоим бытием я познаю себя сущим»» (Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. С. 294—295).

помимо констатации неразрывной связи своего бытия с бытием всех, означал еще, что художник не владыка им созданных существ, что в каждом *ты* и в завершении судьбы этого *ты* есть тайна, которая выше разума даже гениального художника, и в этом смысле тоже искусство не выше жизни, не есть нечто более совершенное, чем жизнь. Об этом Достоевский говорил не раз: действительность заключает в себе «глубину, **какой нет у Шекспира**»; «никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его» (23; 144—145), а эти концы и начала, «корни наших мыслей и чувств — не здесь, а в мирах иных» (14; 200). Вот как, повторим сказанное выше, можно понять слова о гордыне Шекспира и отсутствии такой гордыни у Достоевского. И потому, видимо, все же прав был Достоевский, не находя у Шекспира подлинного примирения. Того примирения, о котором пять раз говорит в Евангелии апостол Павел, имея в виду совершенное Христом примирение — через соединение земного с небесным — людей с Богом и созданным Им миром (Рим. 5:10—11, 11:15; 2 Кор. 5:18—20, Еф. 2:14—17; Кол. 1:19—22).

В заключение нельзя не сказать еще вот о чем. Неслучайно «Зимняя сказка» называется здесь просто пьесой. Жанр этого произведения до сих пор вызывает у шекспироведов вопросы. Первоначально она называлась комедией, в таком качестве и была включена в Первое шекспировское фолио. Затем стала называться — думается, главным образом из-за лежащей в основе произведения смерти маленького Мамиллия, — то трагедией, то трагикомедией (поскольку в ней есть и смех, и слезы, и добро, и зло). Дж. У. Найт называет «Зимнюю сказку» «мифом о бессмертии» («В “Перикле” и в “Зимней сказке” жизнь торжествует там, где смерть, казалось, уже победила»), другие называют ее симфонией, подчеркивая, как важно было для Шекспира изменение внутреннего состояния зрителей, происходящее во время постановки этой пьесы. Тот же Питер Акройд, отмечая, что «Зимнюю сказку» играли в трагические дни — в годовщину Порохового заговора, когда погибло множество людей, в том числе из высородной знати, а потом — вскоре после кончины 18-летнего старшего сына короля Якова<sup>16</sup>, свидетельствует,

<sup>16</sup> Генрих Фредерик Стюарт (англ. *Henry Frederick Stuart*; 19 февраля

что пьеса эта «дарит зрителям радость и надежду», представляя собой «средство против печали»<sup>17</sup>. В четвертом акте «Зимней сказки» происходит любопытный диалог между Поликсеном и Утратой, в ходе которого богемский король говорит: искусство есть законная часть природы (реальности), способная в то же время улучшить эту природу (реальность). Как пишет один из шекспироведов, в «Перикле» и особенно в «Зимней сказке» Шекспир предпринял рискованную попытку объединить искусство и жизнь с тем, что находится за пределами жизни, то есть с «высшей жизнью» (здесь, конечно, вспоминается «реализм в высшем смысле» Достоевского).

Думается, не найдено до сих пор и жанровое определение для романа «Братья Карамазовы» (автора этих строк, к примеру, уже много лет волнует вопрос о сходстве внутренней структуры последнего романа Достоевского с православной литургией). И когда мы говорим о роли произведений Достоевского в изменении мировидения его читателей, в первую очередь мы имеем в виду «Братьев Карамазовых», оканчивающихся словами твердой веры в грядущее всеобщее воскресение: «Все встанем из мертвых, и оживем, и увидим опять друг друга, и всех, и Илюшечку» (15; 197). Неслучайно Герман Гессе говорил: «...счастье еще, что его “Карамазовы” не окончены, не то они взорвали бы не только русскую литературу, но и всю Россию, и все человечество»<sup>18</sup>.

Но вот к мифу, на наш взгляд, нельзя отнести ни пьесу Шекспира, ни роман Достоевского. Шекспира — потому, что реальность там все время мерцает, колеблется между сказкой (*fairytale*), легендой (*old tale*) и подлинной историей (*tale*), а персонажи третьего ряда, исполняющие роль хора, поддерживают этот эффект: «Вся эта правда так похожа на сказку, что ей не веришь», — говорит один; «Это как в старой сказке, где события продолжают наворачиваться, хотя никто уже не верит и не хочет слышать», — откликается другой (VIII, 108—109). Это колебание и обернулось потом у Шекспира полной отчаяния драмой «Буря», главный герой которой,

---

1594 — 6 ноября 1612), принц Уэльский (с 1610 года) — старший сын короля Англии и Шотландии Якова I (VI) и королевы Анны Датской.

<sup>17</sup> *Акройд П.* Шекспир. С. 678.

<sup>18</sup> *Гессе Г.* Братья Карамазовы, или Закат Европы. С. 79.

Просперо, несомненно, персонаж автобиографический, расстается в финале со своим волшебством и собирается вернуться в родной город (как и Шекспир в конце жизни), где, как он говорит, «каждой третьей мыслью моей будет мысль о смерти» (дословный перевод). «Шекспир — поэт отчаянья», — писал Достоевский. В последнем же романе самого Достоевского мы имеем дело не с мифом и не с символическим реализмом, а с «реализмом в высшем смысле» — то есть с таким изображением частного случая жизни, сквозь который видим подлинное строение всего мироздания.

И последнее. Почему «сказка» «зимняя»? Вспомним диалог Гермiony и Мамиллия; а в четвертом акте уже Утрата говорит о зиме: «Мой господин, еще дыханьем лета Наполнен воздух осени прохладной, Хотя недалеко и до снегов» (VIII, 70—71). Действие романа «Братья Карамазовы» тоже начинается в августе, а завершается в ноябре, в преддверии зимы. Полагаем, такое скрытое предсказание обоих авторов тоже неслучайно. У Шекспира в конце жизни, думается, отчаяние все же взяло верх над надеждой на то, что все смогут простить и обнять друг друга, что и выразилось в его уходе из театра и из творчества; да и последующее развитие событий на его родине и в мире оправдало это предвидение. На родине Достоевского уже спустя несколько недель после его смерти, 1 марта 1881 года, в день убийства императора Александра Второго Освободителя народолюбцами, начались события, открывшие период долгой адской зимы (в этой связи надо бы добавить, что «зимнюю сказку» рассказывает в его последнем романе не только Илюша Снегирев, но и Лиза Хохлакова).

## Глава VII

### Идеал у Достоевского и Шекспира

«Сон смешного человека», «Сон в летнюю ночь», «Буря»

*Частный человек не может угадать  
вполне вечного, всеобщего идеала, —  
будь он сам Шекспир.*

Ф. М. Достоевский  
Г-н -бов и вопрос об искусстве

Многое в Достоевском, несмотря на безусловные достижения достоевистики за последние полтора века, продолжает оставаться для нас загадкой, и время, когда мы все в его мире разложим по полочкам, еще далеко не наступило. Да и наступит ли вообще?

Обострились в последнее время и споры о загадочном **«фантастическом»** рассказе (определение самого писателя) Достоевского «Сон смешного человека». Но вначале позволим себе вкратце напомнить содержание этого рассказа из апрельского «Дневника писателя» 1877 г. «Смешной человек», скептический петербургский житель, приходит к убеждению, что ему *«всё равно* было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было» (25; 105), мало того, и всем вокруг *«всё равно»*. Как мы помним, мысль, что вся окружающая действительность — не более, чем сон или «скопление паров» (как думает Гамлет), — очень часта у героев-эгоистов Достоевского и Шекспира, что понятно: когда вся реальность сосредотачивается в тебе самом, на другое и на других ее уже не хватает. Придя к выводу, *«что и никогда ничего не будет»* (25; 105), «смешной» решает застрелиться. Приняв такое решение, он по дороге

домой отталкивает несчастную бедно одетую девочку, просившую его помочь ее больной матери, — ведь, как он думает, ему в скором времени будет окончательно *все равно*. Но, уже приготовившись к этому и положив пистолет перед собой, он все же задумывается о девочке — и неожиданно засыпает. Во сне ему привиделось, что он все-таки застрелился и, уже из могилы, бросил вызов *неведомому для него Богу*: показать смысл совершающегося с ним. Тогда он оказывается перенесен за тысячи километров и лет на далекую «планету Солнца» — другого, не нашего Солнца, но во всем похожих на нашу Землю и наше Солнце. Вот только живут там абсолютно счастливые, не оскверненные грехопадением люди, находящиеся в гармонии друг с другом и со всем мирозданием. Они с любовью принимают «смешного», и он с восторгом присоединяется к ним. Но кончается тем, что он развращает их всех. После чего они начинают проходить весь многострадальный путь земного человечества, со всеми пороками, кровавыми разделениями, войнами, поклонением науке, которая должна открыть «законы счастья» (25; 116) и т. д. «Смешного», который пытается вернуть их на путь истинный и в отчаянии умоляет распять его, во искупление *его* вины перед ними, они теперь хотят упрянуть в сумасшедший дом. Однако, проснувшись, он заявляет — себе и читателям, — что видел «живой образ» Истины, заключающейся в том, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (то есть еще в этом мире), знание законов счастья не выше самого счастья, и если бы все согласилось «любить других, как себя», то «в один бы день, в один бы час — всё бы устроилось» (25; 118—119) — то есть и на Земле наступили бы те же счастье и гармония, что он увидел на той планете «по прибытии» туда. Ту бедную девочку он все-таки отыскивает и заканчивает рассказ возгласом: «И пойду, и пойду!» — то есть пойду проповедовать узнанную истину. Но характерно, что сам «смешной» не очень-то верит в осуществимость всего заявленного им, понимает, что «не бывать раю», и уж совсем странно: в ответ на возражение, что виденное им — всего лишь сон, вопрошает: «А наша-то жизнь не сон?» (25; 118).

Долгое время рассказ этот воспринимался как программное позитивное послание великого писателя человечеству: надо ценить

жизнь выше знания о ней, надо помогать ближним — вот как завещал нам жить и действовать Достоевский. Но в последние годы стали возникать и альтернативные варианты прочтения, рассказ нередко оказывался в центре острых дискуссий. Назовем здесь лишь дискуссию на «круглом столе» «Эсхатологическая концепция Достоевского» в рамках Второго симпозиума «Русская словесность в мировом культурном контексте» в 2006 г., статью Т. Касаткиной в «Вопросах литературы», 2011, № 5, статьи Р. Фойер-Миллер и В. Катасонова в альманахе «Достоевский и мировая культура» (соответственно № 20, № 30 (I)), а также доклад И. Ахундовой на московском симпозиуме Международного Общества Достоевского «Достоевский и журнализм» и включенные в доклад материалы дискуссий об этом произведении в Интернете. Амплитуда оценок самого героя рассказа, «смешного человека» (как и князя Мышкина, кстати), резко расширилась и поляризовалась. Есть даже точка зрения, согласно которой он — Антихрист: совратил всех и хочет играть роль заместителя Христа — это во сне своем; а после пробуждения полагает, что он один знает истину (опять-таки сравним с евангельским: «Отца не знает никто, кроме Сына, и кому Сын хочет открыть» — Мф. 11:27). Мы же начнем с фразы, которая для автора этих строк в свое время явилась побудительным толчком к разгадыванию загадок «Сна...». Фраза эта находится в непосредственно предшествующей рассказу главе «Дневника писателя» за 1877 г., где Достоевский высказывает свое мнение о русско-турецком конфликте на Балканах. Фраза такая: «Нет, видно правда, что истина покупается лишь мученичеством» (25; 95). Но в самом тексте рассказа, буквально двумя-тремя страницами далее, говорится, что эту мысль — «Истина достигается лишь мучением» (25; 116) — *выдумали себе* развращенные «смешным» и озлобившиеся, забывшие подлинную истину люди «планеты Солнца».

Могут сказать: но ведь Достоевский-то в предыдущей публицистической главе «Дневника ...» выводил эту максиму тоже для грешных, падших своих современников. Хорошо. Но вот у развращенных «смешным» людей «планеты Солнца», повторяющих историю земного человечества, появляется религия. Однако описана она в рассказе совершенно по-фейербаховски (если брать тогдашние

выражения атеистических взглядов): они, «как дети, обоготворили» свое желание счастья, «настроили храмов и стали молиться своей же идее, своему же “желанию”, в то же время вполне **веруя в неисполнимость и неосуществимость** его, но со слезами обожая его и поклоняясь ему» (25; 116).

Мы часто повторяем слова Достоевского: «...Художественность, например, хоть бы в романисте, есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18; 80). Но забываем о том, что это было написано 40-летним Достоевским, и написано тогда, когда не созданы были еще «Преступление и наказание» и другие великие романы, а также во многом таинственный «Дневник писателя» (вспомним хотя бы историю подглавки «Приговор» из октябрьского выпуска 1876 года), когда еще не столкнулся он с тем, как даже умнейшие люди его времени (и последующего, добавим) понимали его произведения кардинально различным образом, когда еще много лет оставалось до грустных констатаций в «Записной тетради» о непонимании его читателем и «народом нынешним» (27; 65).

Нередко приходится слышать, что идеал Достоевского воплощен в снах о «золотом веке», которые видят его герои Ставрогин и Версиров или в видении Версирова о «последнем дне человечества». Казалось бы, в версировском видении все так хорошо: люди будущего, хотя и забыли Бога на какое-то время, любят и нежат друг друга со всею силою души, и в конечном итоге Бог возвращается к ним. Но, как мы знаем, сам Достоевский думал совсем по-другому: «Мне бы хотелось, чтобы они (люди безбожного времени. — К. С.) были такими. Но это мечта. Они без Бога перегрызут горло друг другу, и более ничего»<sup>1</sup>.

Как бы нам ни нравилось изображенное Достоевским будущее или прошлое человечества, надо быть очень внимательным к тому,

---

<sup>1</sup> *Симонова-Хохрякова Л.* Из воспоминаний о Федоре Михайловиче Достоевском // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 345. Вспомним также сочинение Ивана Карамазова «Геологический переворот», сатирически пересказываемое чертом, — о том времени, когда человечество «отречется поголовно от Бога» (15; 83).

кто в его тексте об этом говорит. И «Сон смешного человека» надо воспринимать как повествование самого «смешного человека», а уж потом — как художественное целое, созданное писателем, и уж затем как часть еще более объемного целого — «Дневника писателя». И помнить, к примеру, о том, что после своего сна, даровавшего ему Истину, «смешной человек» думает так же, как зараженные трихинами люди из апокалиптического сна Раскольникова на каторге: «Они (окружающие его люди. — К. С.) не знают Истины, а я знаю Истину. Ох, как тяжело одному знать Истину» (25; 104) — сравним: «Все были в тревоге и не понимали друг друга, всякий думал, что в нем в одном и заключается истина, и мучился, глядя на других» (6; 420). В чем различие Истины «смешного» и истин «зараженных»? В том, что их истины — для каждого своя, а его — единая, спасительная для всех, лежащая в основе мироздания Истина? Но откуда тогда у «смешного» такая уверенность в своей исключительности? Знающим Истину подобное несвойственно.

Однако давайте прежде всего внимательно вчитаемся в рассказ. Вопрос (которым уже задавались исследователи, но отвечали на него по-разному) возникает к первой же фразе: «Я смешной человек» (25; 104). Отчего «смешной человек» — *смешной*? Он некрасив, уродлив? Об этом не говорится. Он высказывает мысли и убеждения, которые кажутся смешными и нелепыми окружающим его прагматичным людям (как то часто делает на страницах «Дневника писателя» его создатель — Достоевский)? Но это может быть отнесено только к финальному периоду его истории, наступившему после его пробуждения. Между тем герой утверждает, что «всегда был смешон» и знал об этом, «может быть, с самого моего рождения», потом немного поправляет эту странную формулировку: «уже семи лет знал» (25; 104) (то есть с момента окончания возраста невинности). Вероятно, он был в молодости романтиком и мечтателем (как мы можем догадаться из дальнейшего), но ничего, повторим, не сказано о том, что над ним смеялись (если вообще смеялись) из-за этого. Более верным мне кажется такое объяснение: гордец в среде «недостойных» (чем чаще всего и оборачивается романтизм). Он и сам объявляет несколько раз о своей непомерной гордыне (25; 104, 110), добавляя о себе: «...хвастун и лжец» (25; 113); поскольку речь идет

о предшествовавшей сну жизни, можно думать, что это откровение о себе *тогдашнем* пришло к нему после пробуждения. А гордыня почти всегда означает у Достоевского уединение, отъединение — и причем такое, которое смертельным образом зависит от признания со стороны хоть кого-то из внешнего мира. Тогда и самоопределение «смешной человек» может выглядеть как присвоенный самому себе знак отличия от «обыкновенных». Если же подобная личность не получает ожидаемого признания, то приходит к мысли, что мир этот не значит ничего, — всё «*всё равно*» (25;105). Переход от романтизма к нигилизму многократно отмечен у Достоевского.

Выше уже говорилось, что смешны — каждый по-своему — все трагические герои-идеологи Достоевского: и Раскольников, и Мышкин, и Ставрогин, и Версиков, и Иван Карамазов — согласно убеждению писателя, что «трагедия и сатира — две сестры, и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым, *правда*» (24; 305). Можно ли в этот ряд поставить «смешного»? Вряд ли. Там осмеяние проходит на наших глазах и вопреки воле осмеиваемых, а здесь сам протагонист дарует себе такое звание, как некий титул, и, безусловно, не без гордости<sup>2</sup>. Уже здесь проскальзывает убеждение героя, что он знает нечто важное, чего не знают (или не придают этому значения) окружающие люди, — потому и смешон.

Но Бога «смешной человек» не знает, лишь догадываясь о существовании какого-то высшего начала, которое ждет от человека только рабской покорности. Отсутствие личного контакта с Богом приводит к тому, что вся книга бытия прочитывается неверно. Звезда становится для него путеводителем не к Жизни (как то было с вифлеемскими пастухами), а к смерти, причем путеводителем требовательным: «*непрерывно убить себя*» (25; 106). В полете к «планете Солнца» звезда снова появляется и путеводит его тоже к смерти, но уже к смерти иной, о чем позже.

И вот такой человек видит сон-откровение. А сон — как пишет болгарский исследователь Н. Нейчев, автор монографии

---

<sup>2</sup> Этого принципиального различия почему-то не замечает М. Бахтин в своем сопоставлении «смешного» с героями великих романов в «Проблемах поэтики Достоевского» (6; 169).

«Таинственная поэтика Достоевского» — всегда находится в смысловом центре произведений Достоевского<sup>3</sup>, равно как и этот рассказ в определенном смысле находится в центре не только «Дневника писателя», но и всего «предкарамазовского периода» в творчестве писателя.

Во сне своем «смешной» совершает самоубийство — стреляя не в висок себе, как собирался, а в сердце — пронзая сердце (главную точку соприкосновения человека с Богом), бросая тем вызов Богу, а затем, уже из гроба, он бросает Богу еще более горделивый вызов, ставя Ему некие условия и даже выдвигая угрозы, по существу, погружая себя в то самое адское огненное озеро, утонувших в котором, по народной легенде, пересказываемой Иваном Карамазовым, «забывает Бог».

Но Бог не забывает «смешного человека». Он принимает его условия и его требование — показать смысл совершающегося с ним.

*До сих пор, кажется, никто не рассматривал «Сон смешного человека» как своего рода ответ на вопрос Гамлета, заданный в его знаменитом монологе «Быть или не быть?», при обращении к мысли о самоубийстве: «Какие сны приснятся в смертном сне?» (VI, 71).* Конечно, трудно предположить, что рассказ писался именно как ответ на этот страшный гамлетовский вопрос (который, однако, присутствовал в подсознании Достоевского, полагаем, всегда). Однако думать о такой связи «Сна...» с великой трагедией Шекспира, о которой Достоевский помнил, как мы уже не раз отмечали, всю свою творческую жизнь, тоже необходимо.

«Смешного» забирает из гроба «темное существо» «с ликом как бы человеческим» (25; 108). По слову «темное» — вроде бы он посланец врага рода человеческого. Но, с другой стороны, по метафизической логике, возможно, таким оно казалось непретворенному «смешному человеку»: не случайно о предстоящем «смешному» на той планете, куда он его несет, посланец говорит с печалью, не случайно во время полета, признается «смешной», «что-то немо, но с мучением

---

<sup>3</sup> *Нейчев Н.* Таинственная поэтика Ф. М. Достоевского / пер. с болг. Т. Нейчевой; предисл. И. Есаулова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2010. С. 143, 144, 154.

сообщалось мне от моего молчащего спутника и как бы пронизало меня» (25; 111). Именно так, а не через сознание, по святоотеческому учению, происходит преобразование человека. Как сказал один священник на проповеди: «В христианстве мы не узнаем истину — мы ею наполняемся». О преобразении во время полета мы можем говорить потому, что по «прибытии» на «планету Солнца» он, скептик и равнодушный эгоист, предстает уже совсем другим: любит «детей Солнца», восхищается ими (у настоящего скептика описанные в рассказе люди и образ жизни вызвали бы лишь недоверие и тотальную иронию) и даже целует им ноги, как блудница Христу.

Интересно, что диалог «смешного» с уносящим его существом начинается с того, что на вопрос о сияющей в небе звезде: «Это Сириус?» «смешной» получает ответ: «Нет, это та самая звезда, которую ты видел между облаками, возвращаясь домой» (25; 110)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Сириус — одна из ярчайших звезд ночного неба, наблюдавшаяся людьми со времен Древнего Египта, с ней связано множество мифов. В 1844 г. немецкий астроном и математик Ф. Бессель обнаружил, что траектория движения Сириуса периодически, хотя и слабо, отклоняется от прямолинейной. Это «вихляние» Бессель объяснил влиянием некой «скрытой массы», которая вместе с Сириусом вращается вокруг общего центра масс. Сообщение было встречено скептически — из предположения Бесселя следовало, что масса темного спутника должна быть примерно равной массе Солнца. Однако через 18 лет, в 1862 г., предположение Бесселя блестяще подтвердилось. Американский астроном А. Г. Кларк открыл рядом с Сириусом маленькую звездочку, впоследствии обнаружившую орбитальное движение в соответствии с расчётами Бесселя. Это был триумф «астрономии тяготения». Возможно, Достоевский читал об этом открытии (он интересовался астрономическими открытиями и неплохо был осведомлен в них), и оно запомнилось ему именно наличием скрытого темного «двойника» рядом с ослепительно яркой звездой. Нужно также учесть, как указывают комментаторы ПСС (правда, применительно к «Братьям Карамазовым» — 15; 594), сатирическую «философскую повесть» Вольтера «Микромегас», где житель одной из планет системы Сириуса и житель Сатурна попадают на нашу Землю и узнают, что все человечество, за исключением нескольких философов (к которым Вольтер, безусловно, относил и себя), — это «свора безумцев, злодеев и несчастных». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lib.ru/INOOLD/WOLTER/mikromegas.txt>.

То состояние человечества, которое застал на планете «смешной человек», нельзя назвать раем, ибо люди эти уже лишены бессмертия (хотя на тот момент вроде бы еще не знали грехопадения), нельзя назвать и Царством Небесным, которое настанет в конце времен (ибо в том Царстве, как мы знаем, меньший будет больше Иоанна Крестителя (Мф. 11:11) — а представить таких людей в качестве беспомощных жертв развращающего влияния «смешного человека» трудно). Вряд ли здесь можно апеллировать и к хилиастическому учению о «первом царстве» праведников со Христом, хотя Б. Тихомиров аргументированно утверждает, что в 1870-е гг. Достоевский был сторонником этого учения<sup>5</sup>. Впрочем, все эти концепции и определения следует пока, видимо, отставить, ибо речь идет все-таки о *сне «смешного человека»* — которого эти учения и концепции вряд ли всерьез занимали когда-нибудь. Занимала же его в первую очередь природа человека — как и его создателя Достоевского. И вот тут мы можем представить себе два варианта: либо это Господь показывает «смешному» подлинную природу человека, не искаженную еще грехом и не нуждающуюся в храмах, потому что Бог в них и с ними (как не было храмов в апостольские времена и не будет в Небесном Иерусалиме), — и одновременно его, «смешного» (и человека вообще!), греховный потенциал, способный разрушить любую гармонию. Об этом догадывается и «смешной»: «Все это, быть может, было вовсе не сон!» (25; 115). Либо же мы имеем дело с таким вот выражением затаенной *мечты* героя о подлинной природе человека, да он же и сам признается в этом: «Я предчувствовал всех их и славу их в **снах моего сердца** и в **мечтах ума моего**» (25; 114). Но, значит, сердце и ум его сказались и во всем остальном в этом сне: и тайное сознание собственной греховной природы, и доминирующая гордыня (один «развратил их всех»), и отсутствие на «планете Солнца» храмов — тоже выражение его гуманистического сознания: будто бы вера *современного человека* не нуждается в храмах, но лишь в наличии «Бога в сердце». Скорей всего, первый вариант — откровение свыше — не исключает

---

<sup>5</sup> Тихомиров Б. Н. «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком». С. 244—246.

второго — сон как выявление самости героя (вернее, включает его в себя). Достоевский всегда утверждал, что в подлинном произведении искусства «фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему»; и далее, определяя «Пиковую даму» как «верх» подобного искусства: «вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром» (30, I; 192).

Очень интересно, что все это можно трактовать и в понятиях психоаналитической теории К. Г. Юнга (поразительно, что конечный смысл в обоих случаях совпадает — при том, что в своем понимании и изображении сновидческой практики Достоевский никакими достижениями такой не существовавшей тогда науки пользоваться не мог). В работах Юнга показывается, что посланец, приходящий к нам в снах, чаще всего оказывается представляемой нам Богом в таком темном образе бессознательной частью нашего «я», нашей Самости, нашей личной Тенью. Точка зрения бессознательного, того, что Юнг называет Самостью, почти всегда, утверждает он, противопоставлена и дополнительна к сознательной. Эта Тень всегда стоит за нами и через сон прокладывает свой путь в сознание с тем большей настойчивостью, чем сильнее она отвергается сознанием («смешной» поначалу чувствует к посланцу нелюбовь до отвращения). Если же с бессознательным будет заключен союз, то такого человека очень вероятно могут счесть *сумасшедшим*. Но подобным же образом может произойти и *обновление личности*<sup>6</sup>. Мы уже видели, что «смешной», боясь себе в этом признаться и громогласно утверждая, что ему все «всё равно», сам мечтал о таком счастливом и гармоничном бытии человечества на земле, мечтал как о некоем идеале (недостижимом, как ему всегда казалось), перед которым мог бы наконец преклониться.

Здесь сразу возникают три аллюзии. Первая из них — слова великого инквизитора, упрекавшего Христа в нежелании учесть слабости человеческие:

---

<sup>6</sup> Юнг К. Г. Алхимия снов. Четыре архетипа / пер. с англ. С. И. Пантелеев. М.: Медков С. Б., 2014. С. 11, 96—97, 122, 274.

Ты бы ответил на всеобщую вековечную тоску человеческую как единоличного существа, так и целого человечества вместе — это: «перед кем преклониться». Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, перед кем преклониться. Но ищет человек преклониться пред тем, что уже бесспорно, столь бесспорно, чтобы все люди разом согласились на всеобщее пред ним преклонение. Ибо забота этих жалких созданий не в том только состоит, чтобы сыскать то, пред чем мне или другому преклониться, но чтобы сыскать такое, чтоб и все уверовали в него и преклонились пред ним, и чтобы непременно *все вместе*. Вот эта потребность *общности* преклонения и есть главнейшее мучение каждого человека единолично и как целого человечества с начала веков. Из-за всеобщего преклонения они истребляли друг друга мечом. Они созидали богов и взывали друг к другу: «Бросьте ваших богов и придите поклониться нашим, не то смерть вам и богам вашим». И так будет до скончания мира, даже и тогда, когда исчезнут в мире и боги: все равно падут пред идолами (14; 231—232).

Вторая — слова самого Достоевского о Пушкине и Некрасове, которые сумели преклониться «перед правдой народной» (26; 125). И, наконец, слова Достоевского о Гоголе, который умер, «уморив себя сам, в бессилии создать и в точности определить себе идеал, над которым бы он мог **не смеяться**» (19; 12).

Какая из этих аллюзий верна в данном случае?

И еще вопрос: мечты о таком существовании человечества — это мечты «смешного» или самого Достоевского?

Похоже, все три отмеченных нами выше варианта — сон как откровение для героя и для читателей, сон как обнаружение внутреннего мира «смешного» и сон как проявление затаенной *мечты* самого автора, которую его *разум* отвергает, — надо держать в уме, чтобы не сбиться на упрощенное понимание и в полной мере представить всю сложнейшую диалектику этой «почти полной энциклопедии ведущих тем Достоевского» (Бахтин — 6; 169).

И вот тут вопросов возникает больше, чем возможных ясных ответов.

Как произошло разращение людей с «планеты Солнца» «смешным человеком»? Он уверяет, что не помнит — помнит лишь, что началось все со лжи. В чем же он мог солгать обожаемым им людям?

Памятью о его самохарактеристике — только хвастаясь чем-то, чем он не обладал в реальности. И это тоже стало для него откровением о собственном существе.

«Смешной человек» уверяет, что, как и все люди на Земле, может любить только «с мучением и <...> через мучение» (25; 110). И он создает себе и на «планете Солнца» такое мучение. То есть, раз-вратив тамошних людей, осуществляет свое давнее подсознательное желание (как и в случае с целованием их ног)?

А вся дальнейшая картина ужасов, наступивших на планете *по-сле*, тоже есть отражение *сознания* «смешного человека» (вот об этом наверняка думавшего и прежде) — картина антропологического распада (разъединения в человечестве воли, души и ума), ставшая явной ему после того, как он воспринял правду о подлинной, не искаженной человеческой природе. Воспринял всем своим существом, наполнился ею (пока сам пребывал в состоянии подобного распада, та правда была *закрыта* для него): «я видел истину <...> и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки» (25; 118). Однако его незнание Бога, горделивое отъединение от окружающих его *на Земле* людей оборачивается и вышеприведенным рассуждением о храмах, сооружаемым *мечте*, но главное — оборачивается утверждением, что он один знает Истину. Но не только. В современной психологии известен тип человека (а Достоевскому он был известен гораздо раньше), который, вытесняя в своем сознании низкую оценку со стороны окружающих, начинает считать себя способным собственной жертвой принести спасение всему миру. И не надо, повторим, считать, будто это не было известно гениям давным-давно. Мысль Шекспира из самой грандиозной трагедии на эту тему, из «Гамлета» — гордец лишь «тень своих снов»<sup>7</sup> — верна ведь и в обратном направлении: во сне максимально проявляются глубинные интенции человека.

В ПМ к рассказу есть, кстати, такие многие объясняющие фразы: «Человек вообще. Тем менее я люблю людей в частности

---

<sup>7</sup> «Честолюбец живет несуществующим. Он питается тем, что возомнит о себе и себе припишет. Он тень своих снов, отражение своих выдумок» (акт II, сцена 2, перевод Б. Пастернака — [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.theatre-library.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare\\_20.html](http://www.theatre-library.ru/files/sh/shakespeare/shakespeare_20.html)).

(повторение важной для Достоевского мысли о гордых идеологах-«человеколюбцах», любящих человечество и не умеющих любить ближнего. — К. С.). До страстных мечтаний о подвигах, и я бы, может быть, даже крест перенес за людей» (25; 232).

И еще. В черновом автографе рассказа было: «сон мой возвестил мне вечную жизнь» (25; 292). В окончательном варианте Достоевский заменил «**вечную** жизнь» словами из другого ряда: «возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!» (25; 109).

Под конец сна «дети Солнца» грозят упрятать «смешного» (просившего *распяты его во искупление его вины перед ними*) в сумасшедший дом — грозят те, кто так любил его прежде, когда они были невинны и чисты, а он грешен. Сумасшедшими, помешанными называют друг друга герои Достоевского в том случае, если — и пока — находятся в разных мирах (Раскольников и Соня, Мышкин и Настасья Филипповна). В каком же мире оказывается — по отношению к уже развращенным «детям Солнца» — «смешной человек», претендующий на роль Христа для них и полагающий, что он способен собственной жертвой эту спасительную миссию осуществить?

И вот тут мы должны постепенно перейти от анализа *сна героя* к анализу *рассказа Достоевского*. И начать надо с вроде бы аналогичного судьбе «смешного» события в жизни самого писателя.

По свидетельству оптинского старца отца Варсонофия, Достоевский, будучи в Оптиной пустыни в 1878 г., в беседе со старцами признавался, что видел рай и после этого «повернул к Богу»<sup>8</sup>. Но в то же время прп. отец Амвросий, с которым и беседовал долго Достоевский, определил его так: «он кающийся»<sup>9</sup>. То есть и удостоившись видения рая, Достоевский помнил постоянно о своей пораженности грехом, не отмененной этим видением (чего, кстати, не делает после своего сна «смешной»). Добавим, что, по нашему мнению, после посещения Оптиной, и в процессе работы над

<sup>8</sup> Беседы схииеромандрита Оптинского скита старца Варсонофия с духовными детьми. СПб., 1991. С. 36 (цит. по: Беловолов Г., *свящ.* Оптинские предания о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 14. СПб.: Наука, 1997. С. 311).

<sup>9</sup> [Агапит, архим.] Жизнеописание в Бозе почившего оптинского старца иеросхимонаха Амвросия. М., 1990. Ч. 1. С. 94 (цит. по: Там же. С. 305).

«Карамазовыми» наступает новый этап духовного и творческого развития Достоевского, отчего мы и говорили ранее о «предкарамазовском» периоде.

Выше уже шла речь о двойном — трагическом и сатирическом — освещении героев-идеологов великих романов. Но наряду с этим в последних романах Достоевского наблюдается иная тенденция: *вытеснение* подобного героя. Замещение его либо «мальчиком» (как в «Подростке»), либо «новым организмом» (15; 249) — коллективной личностью, семьей, куда «включены и неродные» (как в «Братьях Карамазовых»), а в пределе — церковью мальчиков, «детской церковью» (выражение Бахтина о финале последнего романа Достоевского — 2; 288). И тогда уже этот новый протагонист (или сообщество людей) получает статус выразителя истины, которую мы с некоторым допущением можем определить как авторскую.

В «Сне смешного человека» мы как бы в сжатом виде наблюдаем эту эволюцию. Сам «смешной» перед самоубийством думает про весь мир: «может быть, весь этот мир и все эти люди — я-то сам один и есть» (25; 108). Но нет — ведь в этом вроде бы **мо**норассказе присутствует и умерший брат героя (о том, каким он был — был ли он тоже смешным? — ничего не говорится, похоже, он введен сюда лишь для того, чтобы протянуть еще одну ниточку к самому Федору Михайловичу, старший брат которого тоже умер и являлся ему во сне). Присутствует сосед «смешного» — отставной капитан, которого ужасно боятся и другие жильцы дома, и даже сама хозяйка, но который вымаливает милостыню у людей на улице — и, очевидно, получает, ибо на что же живет? — своего рода пародия на амбивалентную судьбу «смешного» на «планете Солнца»; присутствуют и «дети Солнца», и девочка, спасающая «смешного» от самоубийства и последующего ада своей отчаянной мольбой и потом терпеливо ждавшая, когда герой после своего прозрения ее найдет; присутствует и «темное существо», и Пославший его, каждый со своей правдой. Вот «реализм в высшем смысле»!

Принято считать, что после своего сна «смешной» исцелился от заблуждений своего ума и понял, что «сознание жизни» не выше самой жизни, знание «законов счастья» не выше самого счастья. Но в описании «детей Солнца» (в их еще райском состоянии) сказано:

«У них не было веры, зато было твердое **знание**» о будущем всеобъемлющем «соприкосновении с целым вселенной» (25; 114) — *чего, однако, с ними не произошло, как мы знаем, из-за вмешательства «смешного»*<sup>10</sup>. После чего развращенные им «дети Солнца» уже веруют в неисполнимость своих верований, как мы помним. Сам «смешной» после пробуждения уверяет, что *видел Истину* — и в то же время *понимает*, что «раю не бывать» (25; 119) (то есть в рай не верит — значит не верит в возможность встречи человека с Богом)<sup>11</sup>. Вдумаемся: это значит, что не только сейчас рай не существует, но и в будущем раю — то есть встрече людей с Истиной — «не бывать». Здесь не придирки к словам — у Достоевского случайных слов не бывает, и если знание и противопоставляется вере, и сопоставляется с ней, как тут происходит трижды, над этим надо по меньшей мере задуматься. Мы помним формулу Достоевского: «Можно очень многое знать бессознательно» (21; 37). Но здесь, скорее всего, речь идет о другом.

Надо думать, мы имеем тут дело с одним из очередных парадоксов Достоевского. А парадокс — это всегда совмещение временного с вневременным, с вечным. То есть, говоря словами «смешного человека», «перескакивание через пространство и время и через законы бытия и рассудка» (25; 110). Выше уже говорилось, что великие каппадокийские богословы (Василий Великий, Григорий Богослов, Григорий Нисский) еще много веков назад выработали формулу сочетания веры со знанием: «знаю настолько, насколько верую» (потом Фома Аквинский своим разделением знания и веры нанесет неисчислимыя беды человеческому познанию). Вера позволяет увидеть подлинное устройство всего мироздания, а затем разум позволяет понять отдельные составляющие его. Принято считать, что «живой образ» Истины, увиденный «смешным» на «планете Солнца», есть последнее слово в его понимании смысла жизни и в нашем

<sup>10</sup> Так что тут у «детей Солнца» не «уверенность в невидимом», по слову апостола Павла (Евр. 1:11), ибо та уверенность не оправдаться не может.

<sup>11</sup> Правда, представления самого Достоевского о рае были не совсем, скажем так, традиционны: в финале рассказа «Мальчик у Христа на елке» дети, взятые с земли Христом к Себе на елку, кружатся вокруг нее, а их матери стоят в сторонке и плачут. Плачут в раю!

понимании смысла всего рассказа. Но «идея-чувство» (одна из любимейших формулировок Достоевского) может — и Достоевский понимал это — смениться другой «идеей-чувством». Лишь испытанная всевозможными искушениями *вера* дает твердое, опирающееся на краеугольный камень *знание*. Думается, именно здесь надо искать ключ к пониманию «Сна смешного человека».

Истина, увиденная и узнанная «смешным человеком», заключается в том, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на Земле» (25; 118). Но в таких категориях может рассуждать лишь глубоко верующий человек, для которого предпоследняя глава Откровения св. Иоанна Богослова создает проблему (по-разному решаемую, как мы знаем, Достоевским и Леонтьевым): будет ли наш мир перед Вторым Пришествием полностью разрушен и созданы «новое небо и новая земля» (Откр. 21:1), или перед этим будет все-таки тысячелетнее счастливое существование достигшего совершенства человечества на Земле. Но ведь «смешной человек» перед самоубийством полагал, что после смерти превратится в «нуль абсолютный» (25; 108), а пожалуй, что и весь мир исчезнет с ним. В рассуждениях о возможности рая еще на Земле из-за плеча «смешного» выглядывает сам Достоевский? Ведь он говорил и о себе как о «страшном мечтателе» в юности — именно в период общения с социалистами-мечтателями Белинским и Некрасовым (25; 31).

Помимо главной истины, «смешной человек» в то же время получает убеждение в том, что если бы люди согласились любить другого, как самого себя — то «в один бы день, в один бы час все устроилось» (25; 119). Но как надолго бы устроилось? Исходя из увиденного им во сне, — до появления первого возможного развратителя? И, главное: насколько это совпадает с представлениями самого Достоевского?

Мы знаем его необычную — и в то же время вполне укладывающуюся в христианскую парадигму — мысль о том, что «если все [станут] Христы» (11; 106, 117, 182, 188, 193), по слову апостола Павла («Елицы во Христа крестистесь, во Христа облекостесь» — Гал. 3:27), или просто настоящие христиане (то есть если бы каждый человек стал тем, что он есть по подлинной своей природе — образом и подобием Божиим), то все социальные и экономические

проблемы были бы враз решены. Но знаем и его запись в ночь смерти первой жены: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный от века идеал, к которому стремится и по закону природы должен стремиться человек». И это стремление может завершиться достижением цели — «при высочайшем, **последнем** развитии личности». Но достижение этой цели *всем человечеством* Достоевский относит здесь к «будущей райской жизни», к постземному существованию. А «на Земле человек в состоянии переходном» (20; 172—173). Знаем и его мысль из подглавки «Дневника писателя» «Золотой век в кармане» — о том, что если бы собравшиеся в этой вот бальной зале люди узнали, как они на самом деле прекрасны, то враз смогли бы «осчастливить всех <...> и всех увлечь за собой» (22; 13). Но знаем и рассуждения из ПМ к «Бесам» о необходимости долгого *труда православного* в деле преобразования человека и о том, что если захотеть все устроить «вдруг», то «дело будет бесовское» (11; 195). А в февральском выпуске «Дневника писателя» того же 1877 года («Сон...» — в апрельском) Достоевский пишет: «Осмыслить и почувствовать можно даже и верно и разом, но **сделаться** человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина. <...> **Мыслители** провозглашают общие законы, то есть такие правила, что все вдруг сделаются счастливыми, без всякой выделки, только бы эти правила наступили («полюбить другого, как самого себя» относится к такому правилу? и почему «смешной» не обратился с таким призывом к ожесточившимся «детям Солнца»? — К. С.). Да если б этот идеал и возможен был, то с *недоделанными* людьми не осуществились бы никакие правила, даже самые очевидные» (25; 47), еще раз повторяет Достоевский эту важную мысль спустя несколько страниц (25; 63). Тут сразу два вопроса: мог бы развратить *сообщество Христов* «смешной человек» и — наоборот — были ли «дети Солнца» «недоделанными людьми»? И если «дети Солнца» после своего грехопадения повторяют земную историю человечества, то над чем же было достигнуто *наконец* «торжество», о котором говорит «смешной человек» сразу после своего прибытия на их планету?

*Или — совсем страшно — речь идет о бесконечной, «биллион раз» повторяющейся круговерти добра и зла в космосе?*

Заглянем в первую главу того же апрельского «Дневника писателя» 1877 г. (куда входит и «Сон...») и найдем там такое **«фантастическое»** (кавычки Ф. М.) пророчество Достоевского о великом будущем России и мира: «когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо, осенит собой счастливую землю» (25; 100). (В январском выпуске этого же года мысль о том, что в будущем «народы заживут одним духом и ладом, как братья, разумно и с любовью стремясь к общей гармонии», звучит еще раз — 25; 19.) Должны ли мы, прочтя несколькими страницами далее **«фантастический рассказ»** «Сон смешного человека», предположить, что люди на «планете Солнца» к моменту «прибытия» туда «смешного» **прошли** уже этот путь, когда читаем о «достигнутом **наконец** торжестве», о «восполнившимся **уже** до спокойствия сознании» у них (25; 112)? То есть это вовсе не *исходное* состояние человечества, а некий итог пути? Какого пути? О том не сказано. А главное: значит ли это, что человечество на Земле, *после* того как «осенит счастливую землю», будет подвержено той же опасности, от которой не убереглись «дети Солнца»?

Именно после грехопадения у «детей Солнца» рождается мысль о том, что «страдание есть красота» (25; 117). Но в записи к «Преступлению и наказанию» под заглавием «Православное воззрение, в чем есть Православие» читаем: «Человек не рождается для счастья. Человек заслуживает свое счастье и всегда страданием. Но это **непосредственное** сознание, чувствуемое житейским процессом, есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания» (7; 154—155). После своего сна «смешной» утверждает: «Не могу и не хочу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (25; 118). А в июльско-августовском выпуске «Дневника писателя» за тот же 1877 г. читаем: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем полагают лекаря-социалисты, что **ни в каком устройстве общества** не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой» (25; 201). И опять могут возразить: эти слова Достоевского относятся к постгрехопадному человечеству, а

«смешной» видел другое. Но почему тогда не «дети Солнца» сделали «смешного» подобным себе, а он развратил их всех?! Потому что это его сон? Или потому, что «зло таится в человечестве глубже...»?

Скорее всего, в *сердцевидном* центре «Сна смешного человека» мы имеем дело с воплощением основного художественного принципа Достоевского: «при полном реализме найти в человеке человека» (27; 65) (Б. Тихомиров призывает тут обратить особое внимание на слова «при полном реализме» — то есть при полном осознании подлинных масштабов искажения человеческой природы<sup>12</sup>). А в данном случае более глобально: выявить человека в «смешном» и обнаружить «человека в человечестве». И показать: если погибнет этот «человек в человечестве», то не спасет уже ничто, никакая религия (не на чем будет основывать связь с Богом), она превратится тогда действительно в *мечту*. «Дети Солнца» (Солнце — один из главных символов Христа) тогда действительно осиротеют. Но как не дать этому произойти? Возможно ли сие без чуда?

Из ПМ к «Бесам»:

Все нравственные начала в человеке, *оставленном на одни свои силы*, условны <...> человек не в силах спасти себя, а спасен Откровением и потом Христом, т. е. непосредственным вмешательством Бога в жизнь человеческую — иначе: оба раза чудом. <...> Другие же устраивают себе разные пищеварительные философии в том смысле, что христианство совместимо даже с бесконечным ходом цивилизации, не только с нынешним. <...> Схема веры: Православие заключает в себе образ Иисуса Христа. Христос — начало всякого нравственного основания <...> идеал воплотившийся (11; 181—192).

Но Христа-то и не знали в своем гармоничном бытии «дети Солнца», и так и не узнали вплоть до конца своего существования во сне «смешного» («тот милосердый Судья, который будет судить нас и имени которого мы не знаем» — 25; 116). Сам он безуспешно пытался стать *псевдохристом* для них или Христом — всего лишь человеком, да еще желающим искупить не их, а *свой* грех. Узнало бы Христа земное человечество, если бы не произошло

<sup>12</sup> Тихомиров Б. Н. «...Я занимаюсь этой тайной...». С. 10—19.

грехопадение? Это очень сложный вопрос, и здесь не место его разрешать. Но грехопадение произошло, человечество оказалось во власти смерти, и только искупительная жертва Христа воплотившегося возвратила людям жизнь. Как говорит старец Зосима в «Братьях Карамазовых»: «не было бы драгоценного Христова обряда пред нами, то погибли бы мы и заблудились совсем, как род человеческий пред потопом» (14; 290).

Эта многозначная фраза очень помогает понять и проблематику «Сна смешного человека». Именно отсутствие в мировидении и «смешного человека», и «детей Солнца» образа Христа, личностного образа Бога, ставшего человеком и воплотившего в своей земной судьбе *реальность* победы над страданием и смертью и обретения вечной жизни, позволяет понять, почему «дети Солнца» поддались развращающему влиянию «смешного» (который, любя их, в чем-то обманул их), почему сам «смешной» и после своего сна не верит в рай и готов считать, что вся наша жизнь есть сон. И почему, кстати, М. Бахтин считал, что в этом рассказе Достоевского «господствует не христианский, а античный дух» (6; 168): для ученого в этом, как и во многих других случаях, наиболее важным было определить мировидение героя, а не автора. Кроме того, Бахтин ведь полагал, что из нашего мира ушел Христос (1; 19), а потому и спорил с заповедью «возлюби ближнего, как самого себя», утверждая, что *себя* любить невозможно, ибо к себе можно относиться только со стыдом или покаянием, а прощение и любовь приходят извне, от трансцендентного Бога: «нельзя любить себя, но **должно** любить другого» (1; 117, см. также: 126, 132—134, 184).

Христос дополнил *ветхозаветную* заповедь «Люби ближнего твоего, как самого себя» (Лев. 19:18), идущую от закона и пророков, — новой: «**Как Я** возлюбил вас, так и вы да любите друг друга» (Ин. 13:34), делая в этой сфере — сфере любви — человека по существу равным Богу, поднимая человека до Бога. Если Бог своим воплощением, принятием всего человеческого облика сделал нас Своими братьями (см.: Евр. 2:12) и друзьями (см.: Ин. 15:15), то есть поставил рядом с Собой, тем более люди в отношениях друг с другом должны считать себя равными другому, другу. В ином случае любовь будет «совокупностью действий» (Бахтин — 1; 126).

Действий, направленных *снизу вверх* (если считать себя недостойным объекта твоей любви — как «смешной» по отношению к «детям Солнца»). Либо *сверху вниз* — как «смешной» по отношению к «землянам» после своего пробуждения: они все равно не поймут ту истину, которую знает он («Нет, не поймут» — 25; 104), а, значит, *реальным* остается по-прежнему только он.

Но тут есть и другой аспект. Если в «большом времени» мира жизнь и смерть Богочеловека на Кресте послужила к спасению всего человечества, то в «большом времени» рассказа — если считать, что «это был вовсе не сон», — гибель человечества привела к спасению одного человека — «смешного»<sup>13</sup>. Но и сам он должен был пережить *опыт смерти* — себя прежнего, гордеца, хвастуна и лжеца, — с тем, чтобы вступить на путь служения людям. *Опыт жизни* ему еще предстоит. Мы видим его здесь лишь в начале пути, как Раскольникова в Эпиллоге «Преступления и наказания». В своих попытках спасти человечество — и во сне, и потом наяву — «смешной» надеется пока лишь на себя. И позволим себе сказать, что главный итог его сна — даже не узнанная им истина, а обнаружение любви Бога к себе. Опять же из ПМ к «Бесам», старец Тихон говорит о смертной судьбе грешника: «Я представляю себе это так: будет душа блуждать и увидит весь свой грех, да не так, как теперь, а *весь* (а здесь это представлено предельно наглядно — грех одного человека может развратить все человечество! — К. С.), и увидит, что Бог объятия к ней отвергает — взяв все в соображение, и возмутится, и потребует сама казни, и станет искать ее, а ей отвечают любовью — и в этом ад ее» (11; 190). Но здесь «смешному», как Лазарю, дано было проснуться от смертного сна и прожить еще жизнь, где он будет смешным и «немудрым Божиим» уже не по горделивому самопровозглашению, а воистину. И Христос в рассказе предстает, вопреки общепринятому пониманию, не как узнанная Истина, а невидимо — как Источник всеобъемлющей, всепобеждающей Любви. Эта любовь открывается «смешному» через любовь к нему «детей Солнца»,

---

<sup>13</sup> Нельзя, однако, тут не вспомнить слова черта из «Братьев Карамазовых»: «Исполняю свое предназначение: губить тысячи, чтобы спасся один» (15; 82).

а уже любовь Бога открывает любовь к человеку. Несмотря на то, что в конце «инопланетной» истории «дети Солнца» хотят упрятать «смешного» в сумасшедший дом, он по пробуждении помнит не это, а другое: «их любовь изливается на меня и теперь оттуда» (21; 112—113). По сути, и сам «смешной», и мы, читатели, оказываемся здесь участниками мистерии — дарующей, как известно, надежду на бессмертие. И не случайно есть признания читателей, что именно этот рассказ Достоевского убедил их в существовании вечной жизни.

Да, возможно, что в «Сне смешного человека» отразились так и не преодоленные Достоевским до конца фурьеристско-социалистические убеждения молодости. Но, думается, и в молодости к утопическим теориям его влекла именно любовь к людям. Эта всеобъемлющая Христова любовь, узнанная самим Достоевским в начале жизни и ставшая в последний период творчества доминантой его мировидения («веруй, что Бог тебя любит так, как ты и не помышляешь о том» — слова старца Зосимы из «Братьев Карамазовых» — 14; 48) — что послужило причиной обвинения его в «розовом христианстве» (К. Леонтьев)<sup>14</sup>, в «христианском натурализме» (протопресв. Василий Зеньковский)<sup>15</sup> и т. п., но одновременно привлекло к горнему пути миллионы его читателей во всем мире, о чем могли только мечтать «обвинители», — именно эта любовь, думается, не позволяла ему *сердцем* принять все те ужасные испытания, которые, по Апокалипсису, предстоит пережить людям, прежде чем они достигнут Царствия Небесного. Именно эта любовь питала его надежду на то, что люди еще в своей земной истории смогут прийти к счастливой и гармоничной жизни. Однако опаснейшую близость такого мировидения к «пищеварительной философии» (его определение) Достоевский тоже видел лучше многих из нас, равно как и всю глубину греховной пораженности человеческого естества. Кто лучше него знал, что чаще всего и человеку, и народу, к сожалению, нужно *пережить* ужасную катастрофу, чтобы

<sup>14</sup> Леонтьев К. Н. Наши новые христиане. Ф. М. Достоевский и гр. Л. Толстой. М., 1882. С. 5.

<sup>15</sup> Зеньковский В., *прот.* Смысл православной культуры / сост., предисл. А. Л. Шленова. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2007. С. 147, 155 и др.

просто повернуться к Богу (именно пережить, а не знать лишь теоретически о грозящей опасности — как утверждают те, кто считает Апокалипсис лишь *предупреждением*). А уж путь к Христу может занять тысячелетия, если пользоваться летоисчислением «Сна...» («сон пролетел через тысячелетия» — 25; 115). И насчет «золотого века» он никогда не обольщался, понимая, что это всего лишь мечта, «высокое заблуждение» человечества. Как отмечала Т. Касаткина, на *заднем плане* картины Клода Лоррена «Ассис и Галатея», в связи с которой рассуждают о «золотом веке» Ставрогин и Версиков и которую называл «золотым веком» сам Достоевский, — страшный циклоп Полифем, который вскоре из ревности разрушит безмятежное счастье влюбленных, убив Ассиса скалой<sup>16</sup>. Во сне Ставрогина видение «золотого века» сменяется образом «красненького паучка», символа сладострастия, а потом перед его взором возникает погубленная им девочка Матреша.

Отсюда столь настойчивое подчеркивание Достоевским необходимости «труда православного» и парадоксальные сочетания любви «с мучением и через мучение» (что нагляднее всего проявилось и в земной судьбе Христа). Но те разночтения, которые мы обнаруживаем в вопросе о будущем человечества у Достоевского, не есть колебания между «мечтой» и «прозрением» (как считал прот. Георгий Флоровский)<sup>17</sup>. Художнику свойственно постигать истину в процессе творчества. В том числе в процессе создания «Сна смешного человека». И порой бывало так, что истина, подсказанная писателю его гением, была не той, которой был бы счастлив он как человек.

Таким вот образом метафизическая основа рассказа подтверждает мысль, приведенную нами в начале, из предшествующей «Сну...» главы «Дневника писателя»: «Нет, видно правда, что истина покупается лишь мученичеством». Сам Достоевский признавался: «Я социалист, но переменил идеал с эшафота (отмененной в

<sup>16</sup> Касаткина Т. Авторская позиция в произведениях Достоевского // Вопросы литературы. 2008. № 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/1/ka9.html>.

<sup>17</sup> Флоровский Г., прот. Религиозные темы Достоевского // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 гг. М.: Книга, 1990. С. 388.

последний момент казни на Семеновском плацу в 1849 г. — К. С.). Великая идея Христа, выше нет» (25; 322). Этот идеал христианского социализма («всесветного единения [народов на Земле] во имя Христово»), слившись с идеалом христианского преображения через *очистительное страдание* (и народов, и каждого человека), и есть тот *русский социализм*, о котором писал в конце жизни Достоевский (27; 19). Таким образом, мы видим неправоту утверждения протопресв. Василия Зеньковского, что «в христианском миропонимании Достоевского подчеркнуто то откровение о мире и человеке, которое дано нам в Боговоплощении и Преображении, но нет того, что дано в Голгофе...», этого якобы не хватало Достоевскому для полного соответствия его взглядов «учению Церкви»<sup>18</sup>.

Видимо, поэтому после попытки создания образа, если можно так выразиться, *сразу* «положительно прекрасного человека» — князя Мышкина (с тем посылом, который был в начале работы на «Идиотом»: «Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался» (28, II; 251), — и с тем не очень убедительным результатом, который вышел в итоге) Достоевский замыслил написать «Житие великого грешника» — реализацией чего стали три его последних великих романа, с венчающими эту своеобразную трилогию «Братьями Карамазовыми». А одно из главных препятствий на пути Великого грешника к духовному обновлению должно было стать вот какое: «От гордости и от безмерной надменности к людям он становится до всех кроток и милостив — именно потому, что уже безмерно выше всех» (9; 139).

Одна из главных особенностей жития как жанра — помимо показа преображения человека в святого — в том, что оно изображает события «не в их исторической “кажимости”, а эйдетически — в их превечной сущности»<sup>19</sup>. Речь идет опять-таки о преодолении

<sup>18</sup> Зеньковский В., *прот.* История русской философии: в 2 т. Л., 1991. Т. 1. Ч. 2. С. 237.

<sup>19</sup> Левшун Л. В. «Житие Евфросинии Полоцкой»: вероятное неочевидное (к вопросу о методике интерпретации житийного произведения) // Доклад, прочитанный на Международной научной конференции «Комплексный подход в изучении Древней Руси» (Москва, 17—20 сентября 2013 г.) и любезно предоставленный автором в рукописи.

законов времени и пространства: в Православии всегда сохраняется как идеал вера в возможность мгновенного преображения человека (благоразумный разбойник), но и знание о тысячедневной борьбе прп. Серафима Саровского с дьяволом. Борьба между этой верой и этим знанием в сердце Достоевского отразилась и в рассказе «Сон смешного человека».

Итак, идеал Достоевского — это человек, трудом православным одолевший грех, и человечество, достигшее, в ходе мучительной эволюции, такого совершенства.

Но можем ли мы говорить об этом с уверенностью? Или более локально: обозначает ли этот рассказ окончательное расставание Достоевского с собственными иллюзиями? «Сон смешного человека» — это, конечно, предупреждение человечеству и призыв к каждому отдельному человеку. Но при осмыслении этого рассказа постоянно возникает подозрение, что что-то еще осталось «за кадром». Может, это ощущение возникает от нарочито экзальтированной и оттого будто оборванной концовки: «И пойду, и пойду!», а может, еще отчего-то. И не несет ли «Сон смешного человека» в себе еще неведомых нам загадок? Выскажу совсем криминальную мысль, вернее, вспомню рассуждение черта из «Братьев Карамазовых»: «Страдание-то и есть жизнь. Без страдания какое было бы в ней удовольствие: все обратилось бы в один бесконечный молебен: оно свято, да скучновато» (15; 77)<sup>20</sup>. Не напоминает ли жизнь людей на

---

<sup>20</sup> Получается, черт говорит истину? Само по себе это не должно смущать: черт, как и всякое существо иного мира, кроме Бога, может знать истину — но *не всю*. «Страдание — да ведь это единственная причина сознания», как говорит «подпольный» (5; 119); думается, *здесь* Достоевский солидарен с ним. Таким образом, жизнь, страдание и сознание соединяются (до отождествления?). А от сознания человек не откажется никогда, да и не должен. Не есть ли тогда единственная возможность осмысленной жизни человека после грехопадения — почти по Шопенгауэру — «страдаю, следовательно, существую»? Все-таки нет, конечно, иначе в «Братьях Карамазовых» — и в мире — *правота* была бы на стороне черта, а не Зосимы, утверждающего, что наша земная жизнь уже есть рай и надо только понять и почувствовать это. *Полнота* сознания, то есть понимание подлинного устройства мироздания и своего места в нем, открывает двери рая. Но как и когда достигнет такой полноты человечество?

«планете Солнца», увиденная «смешным» по прибытии туда, «один сплошной молебен»? Да, «дети Солнца» были счастливы и скуки не испытывали. Но счастье это, не включающее в себя знания о страдании, было *чревато* скукой. А этимология слова скука восходит к древнеславянскому «-кука», «кукать» — «стенать, печалиться»<sup>21</sup>. Скука, писал С. Кьеркегор, «поистине есть корень всякого зла. <...> Скука — это демоническая сторона пантеизма. <...> В пантеизме вообще содержится определение полноты; со скукой же дело обстоит прямо наоборот: она вся построена на пустоте,— однако именно поэтому также является пантеистическим определением. Скука покоится на том Ничто, которое пронизывает собой наличное бытие, ее головокружение подобно тому, что охватывает нас, когда мы заглядываем в бездонную пропасть, — такое головокружение само бездонно»<sup>22</sup>. Учитывая повторяющийся у Шекспира и Достоевского образ *наука* как символа зла, интересна и метафора А. Блока из его статьи «Безвременье» (1906 г.): «необъятная серая паучиха скуки»<sup>23</sup>.

У Достоевского есть и такая фраза: «Ясно излагать — значит в высшей степени не сомневаться в своих убеждениях» (20; 24). Возможно, именно обозначенные нами сомнения и не позволили Достоевскому здесь «до того ясно выразить <...> свою мысль», чтобы мы «совершенно так же», как сам автор, поняли ее<sup>24</sup>.

Мы помним слова черта из «Братьев Карамазовых» — о его мечте: «воплотиться <...> в толстую семипудовую купчиху» и «войти в церковь и поставить свечку от чистого сердца»; о том, как едва удержался он от возгласа «Осанна!» (15; 73—74, 82). Знаем и утверждение Достоевского в «Записных тетрадах» (со ссылкой именно на

<sup>21</sup> Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В. 4 т. М., 1987. Т. 4. С. 661, Т. 2. С. 403.

<sup>22</sup> Кьеркегор С. Или-или [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https://vk.com/doc-19608513\\_2373113418?hash=e8ebb05b1fb1a577ac&d1=0128ffac43705fc1ed](https://vk.com/doc-19608513_2373113418?hash=e8ebb05b1fb1a577ac&d1=0128ffac43705fc1ed).

<sup>23</sup> Блок А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Художественная литература, 1960—1962. Т. 5. С. 67.

<sup>24</sup> Разъясняя неверно понятый некоторыми читателями смысл главки «Приговор» из выпуска «Дневника писателя» 1876 г., Достоевский писал: «Отвечаю, так сказать, на свои собственные сомнения и, так сказать, себе самому» (24; 46).

эту сцену): «Через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла» (27; 86). Значит ли это, что Достоевский в конце жизни превратился в «семипудовую купчиху»? Нет, конечно, и исполненный парадоксами «Сон смешного человека» — дополнительное тому подтверждение. Думается, тайну Достоевского (если отнести к нему его же слова о Пушкине) мы будем разгадывать еще долго (если вообще разгадаем когда-нибудь). Как писал Бахтин полвека назад (но актуально и сейчас): «Достоевский еще не стал Достоевским, он только еще становится им» (5; 349).

Позволим себе еще раз обратиться к «Дневнику читателя» Ю. Ф. Карякина. Там есть строки, которые очень важны для понимания таких произведений Достоевского, как «Сон смешного человека»:

Есть в христианстве: не говорю вам прямо, потому что прямо не можете понять — слушаете и не слышите, видите и не видите, — а потому говорю вам *притчами*, а потому говорю с вами — *притчами* (немного измененные слова Христа — Мф. 13:13. — К. С.).

Это — открытие жуткое: люди, простые, смертные, редко могут понять — *прямо*. С ними надо разговаривать на языке притчи. Искусство и есть — этот язык, язык притч.

Прямо понять не могут, а через намек — могут, оказывается.

#### **ИСКУССТВО И ЕСТЬ НАМЕК.**

Отсюда понятна страсть, порыв художников вырваться из «намёка» и говорить — *прямо*. Это прослеживается у всех великих. <...>

Почему понадобился Пушкину — «Современник», почему понадобилась ему — «Литературная газета»? Почему понадобились Достоевскому — «Дневник писателя», а Толстому — его учительство?.. Почему? Да потому, что осточертело им от «намёков». Да потому, что непреодолимо захотелось говорить — *прямо*.

И вдруг оказалось: опять-таки «*прямо*» — не понимается, не доходит.

Искусство = притча, *намек*.

Намек сильнее правоты.

В чем тут дело?

Не мне разрешить эту задачу, но я хочу ее только поставить. Хочу только — обострить до предела.

Искусство — не что иное, как «перевод» спасительных истин с языка небесного на язык земной...

\* \* \*

Как отметил В. Дудкин, «сюжеты всех великих трагедий (и отчасти хроник) Шекспира восходят к архетипу грехопадения или с ним связаны («Отелло», «Гамлет», «Король Лир», «Макбет»)»<sup>25</sup>. Именно эти трагедии, показывающие всю ужасающую глубину людского грехопадения и результат действий людей, находящихся в неизбывном плену собственных пороков, — но одновременно в гуманитарном, безрелигиозном сознании имеющих величественный статус героев, бросающих вызов Богу и претендующих на самовольное переустройство мира из, по их мнению, дурного, неправильного, в правильный (но в результате всегда выходит «дело бесовское») — принесли Шекспиру в первом десятилетии семнадцатого века заслуженную славу. Но у великих людей это часто ведет к уходу от мирской суеты. То же произошло, как мы знаем, и с Шекспиром. Однако решительному повороту в его духовном и творческом пути способствовали и внешние обстоятельства, как говорилось в предыдущей главе. Эти ли обстоятельства или процессы собственной духовной эволюции, как полагает Георг Брандес<sup>26</sup>, были причиной тому (а скорее — и то, и другое), но Шекспир в последние годы жизни все больше начинает задумываться над проблемами раскаяния и преображения человека и возможности воскресения, победы над смертью. В произведениях последнего периода его жизни — «Перикле», «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре» (английский поэт Тед Хьюз называл их «теофаниями»<sup>27</sup>, а Дж. Уилсон Найт — мифами о бессмертии<sup>28</sup>: жизнь торжествует там, где смерть, казалось, уже победила) — эти проблемы становятся ключевыми. Но еще задолго до того Шекспир пишет комедию «Сон в летнюю

<sup>25</sup> Дудкин В. А. «Человек есть тайна». Грехопадение у Достоевского и Шекспира // Ф. М. Достоевский в контексте диалогического взаимодействия культур. С. 129.

<sup>26</sup> Брандес Г. Неизвестный Шекспир. С. 275, 560—587.

<sup>27</sup> Хьюз Т. Шекспир и Богиня Полноты бытия: фрагменты книги / пер. и вступл. А. Мясниковой // Иностранная литература. 2014. № 5. С. 99.

<sup>28</sup> Knight G. W. Shakespeare and Religion. P. 2, 10.

ночь», подлинный жанр ее исследователи, впрочем, затрудняются определить по причинам, о которых ниже. Белинский писал, что наряду с «Бурей» «Сон в летнюю ночь» представляет собой «совершенно другой мир творчества Шекспира, нежели его прочие драматические произведения, — мир **фантастический**»<sup>29</sup>. Первая аналогия со «Сном смешного человека» в том, что герои шекспировского «Сна...» тоже попадают из мегаполиса, как мы бы сейчас сказали, — то есть из Афин, на природу, в волшебный лес, наполненный бессмертными сказочными существами, живущими вроде бы гармоничной жизнью, но потенциально тоже подверженными людским порокам. И тут с ними начинают происходить странные вещи. О трагической «подкладке» этой пьесы мы уже говорили в четвертой главе. Внутри пьесы разыгрывается «прежалостная комедия (the most lamentable comedy)» (III, 142) или «**веселая трагедия** (very tragical mirth) в стихах» (III, 196) о любви Пирама и Фисбы, в своей развязке схожая с трагедией Ромео и Джульетты, созданной Шекспиром почти одновременно со «Сном...»! И хотя здесь все делается вроде бы для вящего веселья зрителей, и даже лев перед своим появлением предупреждает, что он вовсе не лев, чтоб не испугать никого, но вышеприведенные оксюмороны становятся все значимее к финалу. «Я точно вижу разными глазами (в оригинале — «parted eye». — К. С.), когда двоится все», — говорит Гермия (III, 191). Перед нами — условный мир пьесы, действие которой происходит в условном сказочном лесу, а под конец разворачивается уже до смешного условное представление о Пираме и Фисбе — и потому столь впечатляюще выглядит контраст с действительной жизнью, обнажаемый в конце, в монологе Пэка. Ответа на то, как без помощи *волшебства* справиться со злом в человеке и уберечься от мгновенного преображения рая в ад, «Сон...» не дает. Вдобавок внутри пьесы заключена *пародия* на евангельский сюжет, когда группа мастеровых, готовящих придворный спектакль, лишившись своего вожака Основы, пребывает в растерянности, но Основа, побывав ослом (символ Христа), возвращается к ним, к их радости

<sup>29</sup> Белинский В. Г. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3 М.: Художественная литература, 1978. С. 406.

(перед этим перевирая евангельское обещание райского блаженства любящим Бога: «глаз человеческий не слышал, ухо человеческое не видало» — того сна, в котором он побывал). В Евангелии, кстати, слова эти — повтор укора пророка Исаяи: несмотря на столь великое обещание, «нет призывающего имя» Божие (Ис. 64:4—7).

Американский шекспировед Дж. Колдервуд считает, что сюжет отрицания смерти вообще является главным в творчестве Шекспира<sup>30</sup>. Но в последних его пьесах эта проблема выходит на первый план. В «Перикле», «Цимбелине» и «Зимней сказке» мы видим как бы чудо воскрешения мертвой. Но, повторим, в том-то и дело, что «как бы». В «Перикле» чудо объясняется искусством врачевания, которое позволяет уже почти умершую вернуть к жизни, в «Цимбелине» — замечательным свойством снадобья, позволяющим человеку какое-то время выглядеть умершим, не умирая при этом, в «Зимней сказке» оживает погубленная царем Гермiona, но мы вправе думать, что все объясняется просто: верная служанка прятала Гермionу в течение многих лет, а потом вернула ее мужу под видом ожившей статуи.

Однако наибольшей остроты проблемы последнего периода творчества Шекспира достигают в «Буре». Если в последнем романе Достоевского идея воскресения существует как несомненная данность, утверждаемая и главой «Кана Галилейская», и речью Алеши у Илюшечкиного камня в финале, то Шекспир, как видим, *останавливается* перед этим упованием, не решаясь *художественно* принять и воплотить его. И, как видно из сюжета «Бури», он отказывается и от волшебных средств искусства, имеющих целью преобразование человека. Главный герой «Бури» Просперо вроде бы уже достиг того, о чем мечтали герои-богоборцы Шекспира: с помощью волшебства имеет возможность спасать людей от неминуемой смерти и преобразовать зло в добро, обращать злодеев к покаянию и праведной жизни, провидеть будущее. Но все это, как мы понимаем, не принесло ему счастья и ответов на главные вопросы человеческой жизни. Когда-то его предательством лишили миланского герцогского трона, и он

<sup>30</sup> Calderwood J. L. Shakespeare and the Denial of Death. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987. P. 4—9.

вместе с дочерью-младенцем оказался на далеком острове в океане, где и приобрел свои магические умения. Спустя время он с помощью подстроенного кораблекрушения собирает на своем волшебном острове всех своих прежних врагов, которые и тут продолжают творить свои злодеяния, пока не наталкиваются на магическую силу Просперо. Среди них выделяется, правда, Гонзало, «старый честный советник короля Неаполитанского» (VIII, 120) (он в свое время помог Просперо с дочерью спастись). Это ренессансный философ, мечтающий о том, что если бы он оказался королем острова, куда их выбросило после кораблекрушения, то устроил бы здесь нечто вроде «золотого века» или бытия человечества на «планете Солнца»: «Науками никто б не занимался, Я б уничтожил бедность и богатство, Здесь не было бы ни рабов, ни слуг <...> Никто бы не трудился: ни мужчины, ни женщины. Не ведали бы люди Металлов, хлеба, масла и вина, Но были бы чисты. Никто над ними не властвовал бы», «сама природа щедро бы кормила бесхитростный, невинный мой народ», «не было бы здесь Измен, убийств, ножей, мечей и копий», да и браков бы тоже не было, ибо брак — это тоже труд. Но собеседники подвергают эти его мечтания насмешкам: «Никто <...> не властвовал бы» — а начал с того, что хотел бы быть королем, никто бы ничем не занимался, и не было бы браков — значит, перед нами «толпа бездельников и свора шлюх» (VIII, 154—155, перевод М. Донского). Читал ли Чернышевский эту шекспировскую пьесу? То, что у Шекспира отсутствовали всякие ренессансные иллюзии, доказывает и маленький мирок острова Просперо. Мудрый волшебник, приобретший свои умения не посредством чуда, а с помощью книг, то есть *знания*, он вроде бы старается вести всех к благу. Но в свое время его излишнее доверие разбудило зло в его младшем брате Антонио, коварно захватившем власть, а теперь здесь, на острове, добрый дух Ариэль рвется от Просперо на свободу, однако принужден служить по условиям договора, злой Калибан ненавидит и боится его (кстати, именно с мифическим Полифемом сравнивает Калибана Э. Натолл<sup>31</sup>), а люди, спасенные им после кораблекрушения, все до одного стремятся к злу и бывают остановлены только силой того же волшебства.

<sup>31</sup> Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. P. 366.

Правда, дочь Просперо Миранда, не видевшая прежде людей, кроме своего отца, при виде этой толпы негодяев и пьяниц восклицает: «Как род людской красив! И как хорош Тот новый мир, где есть Такие люди!» (VIII, 205)<sup>32</sup>. А Калибан, обольщенный вином, готов обожествить пьяницу-дворецкого Стефано и целовать ему ноги — как «смешной» «детям Солнца». Но самому Просперо становится тягостна эта работа — «тащить злодеев из болота», как опять-таки сказали бы мы сейчас. Тем более что и он, как и «смешной», полагает, что вся наша жизнь и есть сон: «Мы созданы из вещества того же, Что наши сны. И сном окружена Вся наша маленькая жизнь» (VIII, 192) («We are such stuff As dreams are made on And our little life Is rounded with a sleep»), и весь мир земной когда-нибудь растает, «словно дым» (там же). Характерно, что так он говорит, когда вынашивает замысел мести. Затем Просперо, правда, *отказывается от всех планов мести своим врагам*, но идиллии не наступает: так, он заявляет Антонио: «Чтоб уст не осквернить, Тебя назвать я братом не хочу» (VIII, 203) (вспомним здесь слова старца Зосимы из «Братьев Карамазовых»: «были бы братья, будет и братство» — 14; 286). Отказавшись в итоге от волшебной власти над миром, Просперо решает бросить в воду свой магический жезл, снять волшебный плащ и отринуть мудрые книги, возвратиться в свое Миланское герцогство, где, как признается, «каждой третьей моей мыслью будет мысль о смерти» («Every third thought shall be my grave»). «And my ending is despair Unless I be relieved by prayer» (ждет меня отчаяние, если вы не замолите мои грехи) — такова одна из последних фраз финального монолога автобиографического героя Просперо<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Более трех веков спустя Олдос Хаксли взял эти слова для заглавия своего сатирического романа «О дивный новый мир».

<sup>33</sup> И опять-таки нельзя здесь не вспомнить несомненно известную Шекспиру историю священномученика Киприана, который был известным и могущественным чародеем и звездочетом, умел изменять свойства воздуха, наводить ветры, производить гром и дождь, возмущать морские волны, причинять вред садам, виноградникам и полям, насылать болезни и язвы на людей, однако, в отличие от Просперо, после обращения и отказа от своих чар стал ревностным христианином, епископом и принял мученическую смерть за Христа.

Но значит ли это, что у Шекспира отсутствовал идеал? Думаем, что считать так было бы неверно. Идеал Шекспира проявляется, если можно так сказать, апофатически. Уже было неоднократно обращено внимание, что Шекспир в своих великих трагедиях как бы сжимает времена (пушки в «Макбете» в XI веке, престольные праздники в языческой Британии, монастыри и Валентинов день в Древней Греции и т. п.). Но дело, конечно, не в этих деталях, а в том, что Шекспир, как «смешной» в своем сне, «пролетает сквозь тысячелетия» или, говоря словами Бахтина, «максимально насыщает пространство временем» (5; 55). Происходящее здесь и сейчас приобретает, таким образом, черты вечности, мистериальную значимость. Но есть здесь и другой аспект. Порой Шекспир истории, происходившие в языческие времена, переносит во времена христианские (как в «Гамлете», к примеру): вроде бы в схожих обстоятельствах образ мыслей и поведение людей, «во Христа облекшихся», должны меняться — но нет, большей частью они остаются языческими. Дж. У. Найт пишет: лучшие из героев Шекспира не раскаиваются — они лишь достигают подлинного понимания своей греховности. Соответственно нет у Шекспира и частых у Достоевского «кризисных снов, приводящих человека к перерождению и обновлению» (Бахтин — 6; 166). «Присутствие Христа проявляется у Шекспира через Его отсутствие»<sup>34</sup>. И тогда остается только уповать на милость Божию и милосердие следующего в этом за Богом человека. Уже в ранней, переполненной ужасами и смертями драме из римской истории «Тит Андроник» указано главное условие обожения человека: «ты хочешь уподобиться богам? Так будь же в милосердьи им подобен» (II, 11, перевод А. Курошевой). А в середине творческого пути, в пьесе «Мера за меру», которую можно считать своего рода водоразделом перед «трагическим» периодом творческого пути Шекспира (созданием великих трагедий), Изабелла говорит о милости как единственном средстве преображения человека: «Но люди были все осуждены, однако Тот, Чья власть была земной превыше, Нашел прощенье? Что ж будет с вами, Когда придет

<sup>34</sup> Knight G. W. Shakespeare and Religion. P. 300.

Верховный Судия судить вас? О, подумайте об этом — И милости дыхание повеет Из ваших уст и станете тогда Вы новым человеком» (VI, 195). Как утверждает в «Венецианском купце» Порция (переодетая в этой сцене доктором права, то есть юристом!): «Милость <...> есть свойство Бога Самого; земная власть тогда подобна Божьей, Когда с законом милость сочетает <...> Если б был без милости закон, Никто б из нас не спасся. Мы в молитве о милости взываем — и молитва Нас учит милости» (III, 285) («That, in the course of justice, none of us Should see salvation: we do pray for mercy; And that same prayer doth teach us all to render The deeds of mercy»). Вот, наверно, идеал Шекспира. (Но мы помним, что та же Порция ранее говорит: «Мне легче научить двадцать человек, как надо поступать, чем быть одной из этих двадцати и следовать собственным наставлениям» (III, 219); да и сама Порция забывает о милосердии, завершая расправу с Шейлоком.) Милосердие, душевное смирение и всепрощение, приходящие на смену мести, — доминанта последних пьес Шекспира. «Все грешны, все прощенья ждут. Да будет милостив ваш суд» (VIII, 212) (а дословно: «Если вы прощены будете, то простите и меня») — таковы финальные строки «Бури». Вспомним опять-таки слова из «Братьев Карамазовых»: «Пусть я грешен пред всеми, зато и меня все простят, вот и рай», «Каждый единый из нас виновен за всех и за вся на земле несомненно», а потому и просить прощения надо «за всех, за всё и за вся» (14; 263, 149, 328).

И вновь возвращаясь к теме *примирения* у Шекспира, скажем здесь о *примирении как разрешении трагического конфликта*. Но это не то примирение, о котором писали в свое время Шеллинг и Гегель, — примирение трагического героя с судьбой или даже с жизнью (Шеллинг), или обретаемая героем уверенность в загробном блаженстве либо удовлетворенность от сохраненной внутренней свободы, уяснения «одинаковой значимости каждой из сил, борющихся друг с другом (Гегель), примирение с собственной гибелью (Куно Фишер)<sup>35</sup>. Это примирение на основе познанной *автором* трагической участи каждого человека, который захотел бы

<sup>35</sup> Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. С. 16—17, 104—109, 139.

противопоставить себя единому телу человечества, и познанной его *героями* неразрывной связи с этим телом человечества и с мирозданием<sup>36</sup>.

У. Х. Оден пишет: в трагедии личность не может примириться с космосом и символ этого противостояния — смерть; в комедии личность совместима с космосом и символ этой гармонии — брак<sup>37</sup>. Трудно согласиться, что конечный символ *всех* шекспировских трагедий — смерть: это не так по крайней мере в «Короле Лире», где через мученическую смерть торжествует любовь, в «Ромео и Джульетте», возможно, в «Отелло» (самой «достоевской» пьесе Шекспира, по определению того же Одена<sup>38</sup>). Но очень симптоматично, в свете этой мысли о примирении (понятие очень важное и для Достоевского, и для Шекспира), что духовным центром последнего романа Достоевского «Братья Карамазовы» является момент преображения Алеши во время чтения евангельской истории о браке в Кане Галилейской.

---

<sup>36</sup> Здесь, конечно, нельзя не вспомнить знаменитые строки гениального современника Шекспира Джона Донна: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если водой снесёт в море береговой Утёс, меньше станет Европа, и также, если смочит край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе» (перевод, предположительно, Е. Калашниковой, переводчицы романа Хэмингуэя «По ком звонит колокол», эпиграфом к которому и взяты эти строки).

<sup>37</sup> Оден У. Х. Лекции о Шекспире. С. 87.

<sup>38</sup> Там же. С. 342.

## Глава VIII

### Творческий метод как постижение «тайны человека»

Обычно, когда речь заходит о реализме Достоевского, исследователи чаще всего цитируют сделанную писателем для себя незадолго до смерти запись: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой» (27; 65), цитировалась она и на страницах нашей книги. Но сейчас хотелось бы обратить внимание на другие его строки, уже из текста, предназначенного Достоевским для публикации, — подглавку «“Анна Каренина” как факт особого значения» из «Дневника писателя» 1877 г. Отмечая в романе Толстого «небывалый у нас доселе реализм художественного изображения» «души человеческой», он тут же поясняет, в чем это заключается:

Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, **законы духа человеческого** столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей *окончательных*, а есть Тот, который говорит: «Мне отмщение и Аз воздам». Ему одному лишь известна *вся* тайна мира сего и окончательная судьба человека (25; 201).

Это, конечно, скорее сжатая характеристика мировидения Достоевского, нежели Толстого, или, если хотите, *одна из возможных* характеристик «реализма в высшем смысле».

Можно ли заключить на основании этих строк, что главное отличительное качество реализма, по Достоевскому, заключается лишь

в изображении глубины «залегания» и непостижимости зла в душе человеческой и оставлении всех вопросов на суд Божий? Нет, ведь и упомянутую запись о «реализме в высшем смысле» непосредственно предваряет определение Достоевским своей задачи в искусстве: «При полном реализме найти в человеке человека». И в рассуждении об «Анне Карениной» он говорит о возможности победы над злом уже в этой жизни и о возможности писателя понять и реалистически художественно изобразить это (имеется в виду сцена у постели больной Анны, когда Каренин и Вронский «вдруг преобразаются в существа высшие, в братьев», — 25; 52, 202). Сам Достоевский в своем творчестве, особенно в великих романах, успешно решал эту задачу, изображая человека на грани двух миров и делая зримым постоянное взаимодействие его движущегося во времени духа с действующими в вечности силами добра и зла. Тончайшими художественными средствами явленный диалог человека с мирозданием организует «космос» Достоевского. Такое воссоздание реального мира и постижение человеческого духа в максимальном объеме и глубине и составляет суть «реализма в высшем смысле».

Со словами Достоевского «найти в человеке человека» поразительно перекликаются слова Ахиллеса из шекспировской драмы «Троил и Крессида»: «не умеем чтить мы в человеке просто человека» (V, 400) («And not a man, for being simply man, Hath any honour»). Вот открытие и обнаружение «человека в человеке» и составляет основу творческого метода Достоевского и Шекспира.

Отечественный литературовед В. Днепров писал более полувека назад: «Достоевский едва ли не величайший драматург после Шекспира. Шекспир через драму дал почувствовать эпическую ширь и разноставность бытия; Достоевский через широту и многообразие романа дал почувствовать конфликтность и драматическую напряженность во всех элементах и во всем ее целом»<sup>1</sup>.

Творческий метод есть, по нашему мнению, воспроизведение, осмысление и познание действительности в художественном произведении в соответствии с мировидением автора (то есть с тем, *каким*

---

<sup>1</sup> Днепров В. Достоевский как писатель двадцатого века // Иностранная литература, 1971. № 11. С. 190—191.

и в каких пределах он способен увидеть и художественно воссоздать реальный мир) и его представлениями о сути и назначении искусства, что выражается в принципах изображения человека, в сюжете, в композиции, основных конфликтах, в том, какое место занимает авторская позиция в структуре произведения и как она выражена. Наше понимание *реализма* основано на учении средневековых реалистов, в полемике с номиналистами утверждавших *реальность* и физического, и метафизического миров<sup>2</sup>. Соответственно, чем более глубокое и всеобъемлющее понимание законов существования мира во всех его измерениях — «мир становится прозрачным для нас»<sup>3</sup> — предоставляет читателю произведение (пусть в потенции, в зависимости от субъективной возможности понимания), тем более реалистичным оно является. Таким образом, яснее становится понятие «реализм в высшем смысле», как мы предпочитаем называть творческий метод Достоевского<sup>4</sup>. Изучение *реализма* Достоевского с таких позиций только начинается<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Как пишет один из наиболее авторитетных исследователей философии Достоевского К. Исупов, в подходе к изучению творчества Достоевского «мы настаиваем на традиции реалистической (в средневековом смысле многовекового диалога номиналистов, реалистов и концептуалистов) <...> Лишь позиция реализма по отношению ко всем ярусам мировоззренческой постройки Достоевского, включая эстетику, позволит нам перейти <...> к серьезному разговору об эстетике русского мыслителя, синтезирующей все иные отрасли философского знания о мире и месте в нем человека» (Исупов К. Г. Трансцендентальная эстетика Достоевского // Вопросы философии. 2010. № 10. С. 101—102).

<sup>3</sup> Слова Гете о Шекспире (цит. по: Смирнов А. Уильям Шекспир // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. / под ред. А. Смирнова и А. Аникста. Т. I. С. 73).

<sup>4</sup> См. об этом монографии: Степанян К. А. «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского; Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского.

<sup>5</sup> Отметим здесь монографию Т. А. Касаткиной «О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» и статью В. Н. Захарова «Христианский реализм в русской литературе (постановка проблемы)» (Евангельский текст в русской литературе XVII—XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. научных трудов. Вып. 3. Петрозаводск: ПетрГУ, 2001).

Творческий метод Шекспира тоже таит еще немало загадок для исследователей. «Специфическая природа шекспировского реализма, — писал М. Морозов в середине века, — <...> все еще требует углубленного теоретического изучения»<sup>6</sup>. С тех пор эти слова не потеряли своей актуальности.

На страницах этой книги уже цитировалось знаменитое письмо Достоевского А. Майкову, где Федор Михайлович излагает свое представление о творческом процессе, свое понимание «реализма в высшем смысле» (хотя сама эта формулировка будет найдена Достоевским позднее, незадолго до смерти). Вспомним его еще раз:

Поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта как *создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, Бог Живой и Сущий, совокупающий Свою силу в многообразии создания *местами*, и чаще всего в великом сердце и в сильном поэте, так что если не сам поэт творец (а с этим надо согласиться, особенно Вам как знатоку и самому поэту, потому что ведь уж слишком цельно, окончательно и готово является вдруг из души поэта создание), — если не сам он творец, то, по крайней мере, душа-то его есть тот самый рудник, который зарождает алмазы и без которого их нигде не найти. Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. (Тут поэт почти только что ювелир.) (29, I; 39).

И сравним это с шекспировским пониманием творческого процесса, метафорически представленного словами Тезея в «Сне в летнюю ночь»: «Поэта взор в возвышенном безумье Блуждает между небом и землей. Когда творит воображенье формы Неведомых вещей, перо поэта, Их воплотив, воздушному “ничто” Дает и обиталище и имя» (III, 194). Такое сходство и дает нам — в числе прочего — причислять и Шекспира к «реалистам в высшем смысле». Мы помним, что в той же записи, где Достоевский говорил о себе как «реалисте в высшем смысле», он отрицал общепринятое мнение о себе как о психологе. А вот что пишут уже упоминавшиеся выше авторы, интерпретаторы

<sup>6</sup> Морозов М. Театр Шекспира. М.: ВТО, 1984. С. 156.

юнгианской теории: «Шекспир в пьесе “Венецианский купец” напрямую заявляет, что покуда истинная духовность не приведет нас к чему-то, что лежит за пределами психологии, разочарование всегда будет оставаться уделом смертного человека»<sup>7</sup>.

«Реализм в высшем смысле», конечно, уникальное явление в мировой литературе Нового времени, свойственное лишь очень немногим авторам. Не случайно в той же России XIX века, при общем увлечении трагедиями Шекспира, наиболее яркие представители так называемого психологического, социального, критического, поэтического направлений в реализме — Лев Толстой, Чернышевский, Дружинин — не принимали творчество английского драматурга. А специфику творчества Достоевского стали понемногу постигать лишь спустя два-три десятилетия после его смерти.

В первых главах этой книги мы говорили о тех потрясениях, которые происходили во времена Шекспира в стране и в душах людей в связи с разрывом с Римской церковью. Но надо сказать и о другом. Одной из главных тенденций в уходе от католичества было «возвращение» к Священному Писанию. Еще в XIV веке богослов и проповедник Джон Уиклиф утверждал, что Библия должна стать всемирной Книгой. Он перевел на английский язык Новый Завет, а его друг Николай Герфордский — Ветхий Завет. В 1380 году появилась «английская» Библия — первая в Западной Европе на национальном языке. Последователей Уиклифа стали называть «библейскими людьми»; но драматичная история английских переводов Священного Писания только начиналась. Можно вспомнить и драматичную судьбу так называемой Библии короля Якова — она была напечатана, правда, только в последние годы жизни Шекспира (в 1611 г.), но начала переводиться гораздо раньше<sup>8</sup>. Англия становилась, по мнению многих историков Церкви, «страной Библии»<sup>9</sup>. В упомянутом выше издании «Короля Лиры» в «Литературных памятниках» А. Н. Горбунов проследил скрытые и явные библейские цитаты в этой трагедии — результат получился впечатляющим: их около

<sup>7</sup> Эдингер Э., Файк М. Душа на сцене. С. 248.

<sup>8</sup> См.: Библия короля Иакова: 1611—2011. Культурное и языковое наследие / отв. ред. д. филол. наук Е. Б. Яковенко. М.: БукиВеди, 2013.

<sup>9</sup> Каретникова М. С. Протестантизм. СПб., 1995. С. 13, 78—86.

двух десятков (при том, что не все даже у него учтены), как пишет он же в другой работе: «параллели между “Книгой Иова” и “Лиром” слишком значимы, чтобы быть случайными», не говоря уж об основной теме — в чем же причина существования зла и людских страданий в мире<sup>10</sup>? Очень знаменательно, что Книга Иова теснейшим образом связана и с романом Достоевского «Братья Карамазовы»: Достоевский перечитывал ее во время работы над романом, она упоминается и в самом тексте романа, близость эта отмечена и многими исследователями<sup>11</sup>. Отсюда — практически еще не разработанная в литературоведении тема глубинного родства этой шекспировской трагедии и итогового романа Достоевского<sup>12</sup>.

В том же XIV веке современник Уиклифа митрополит Алексий в России осуществил новый перевод Библии на славянский язык (самым первым переводом Священного Писания на национальный язык был сделанный еще 500 лет тому назад перевод Кирилла и Мефодия). Вопрос о переводе Библии на современный русский язык был одним из самых дискутируемых в России в XIX веке. В 1813 г. в Санкт-Петербурге открылось Российское библейское общество, результатом деятельности которого стало создание первого перевода Библии на русский язык, известного как Синодальный перевод. Первый перевод Евангелия вышел в 1822 году (впоследствии запрещен), именно он был у Достоевского на каторге и составлял его единственное чтение все четыре каторжных года. Это достаточно известно, осуществлен ценнейший труд — факсимильное издание этого экземпляра

<sup>10</sup> Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. С. 13

<sup>11</sup> См., напр.: Касаткина Т. Книга Иова как эталон при прочтении «Братьев Карамазовых» // Достоевский и мировая культура. № 16. СПб.: Серебряный век, 2001; Ляху В. «Книга Иова» как прецедентный текст «Братьев Карамазовых» // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения.

<sup>12</sup> См., пожалуй, только такое замечание известного американского Достоевиста Р. Л. Бэлнепа: «“Король Лир” и “Братья Карамазовы” затрагивают проблему отцеубийства и его влияния на разных детей, демонстрирующих весь спектр нравственных градаций от почти неправдоподобной добродетели до поистине беспрецедентного злодейства» (Бэлнеп Р. Генезис романа «Братья Карамазовы» / пер. с англ. Л. Высоцкого. Серия «Современная западная русистика». СПб.: Академический проект, 2003. С. 41).

Евангелия Достоевского с его пометами на полях и комментарием к этим пометам и евангельским цитатам в произведениях писателя<sup>13</sup>, но, на наш взгляд, еще недостаточно полно изучена роль Евангелия в качестве одного из главных источников творчества Достоевского.

Лев Выготский в своей «Психологии искусства» приводит очень знаменательные слова Вл. Гиппиуса из его статьи «Шекспир и Россия»: «Они [Достоевский и Шекспир] — явления самые родственные: и в том и в другом дух Библии. Трагическая бездна переживается при чтении Шекспира не в сознании, а в ощущении, в ощущении художественном, как неосязаемые для мысли испарения почвы — или больше того — как ее еще несознанный состав. В таком усвоении, когда отыскивается бессознательная подпочва творческой мудрости, Шекспир мог явиться нам — уже после Ницше, после декадентства». На этом основании Вл. Гиппиус сопоставляет Гамлета, Макбета, Лира с Раскольниковым, Рогожиным, Ставрогиным, Мышкиным и Карамазовыми. Соглашаясь с этим, Л. Выготский продолжает: «Указание на близость героям Достоевского глубоко верное. Это тема особого исследования, манящая глубочайшими и неожиданными совпадениями»<sup>14</sup>.

А в своем раннем (1916 г.) трактате «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» Л. Выготский назвал это шекспировское творение «трагической мистерией» или «мистической трагедией»: «действие происходит в двух мирах одновременно <...> трагедия происходит на самой грани, отделяющей тот мир от этого <...> нить потустороннего вплетается в здешнее <...> время образовало провал в вечности»<sup>15</sup>. Пожалуй, это определение верно и приложимо к другим великим трагедиям Шекспира (мистерии и моралите, а также античные трагедии были, как известно, важным истоком театра

<sup>13</sup> Евангелие Ф. М. Достоевского: в 2 т. Исследования. Материалы к комментарию. Редакторы-составители и авторы комментариев: В. Захаров, В. Молчанов, Б. Тихомиров. М.: Русский Миръ, 2010.

<sup>14</sup> [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://modernlib.ru/books/vigotskiy\\_lev/psihologiya\\_iskusstva/read](http://modernlib.ru/books/vigotskiy_lev/psihologiya_iskusstva/read)

<sup>15</sup> *Выготский Л. С.* Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира // *Выготский Л. С.* Психология искусства / под ред. М. Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1987. С. 262, 290.

Возрождения, и, в частности, английской драмы)<sup>16</sup>. Шекспир в детстве и юности, несомненно, мог видеть знаменитые мистерии того времени.

Это был театр, вобравший в себя ни больше ни меньше как мировую историю с ее действующими лицами, разыгранную на фоне вечности. <...> При Шекспире эпоха средневековых мистерий доживала последние дни. И все же в истории английской культуры наблюдается скорее преемственность, нежели прерванная традиция. Частично это произошло благодаря Шекспиру, который перенес все очарование, неоднозначность и страстность старой религиозной драмы на подмостки нового театра <...> В «Перикле», одной из своих последних пьес, Шекспир возвращается к средневековой форме театральной мистерии — мираклю, житийному действию, основанному на чуде<sup>17</sup>.

И. Шайтанов в недавней статье «История с пропущенными главами» говорит о том, что предпринятое известным шекспироведом Дж. У. Найтом прочтение «Меры за меру» по «модели моралите» позволило по-новому увидеть эту великую шекспировскую пьесу, «указало на смысловую модель, в которой без христианского мифа и способов его бытования в средневековом сознании невозможно прочесть театральный текст»<sup>18</sup>. Близкими к средневековому жанру мистерии (в свою очередь восходящего к античному жанру мениппеи — «универсальному жанру *последних вопросов*») считает Бахтин и романы Достоевского, ибо в мистерии «слово звучит перед небом и перед землею, то есть перед всем миром», в мистериях «решается

---

<sup>16</sup> Смирнов А. Уильям Шекспир // Шекспир У. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. I. С. 15—16; Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. С. 180. А. Парфенов пишет, что «Макбет», «как моралите, <...> изображает путь всякой человеческой души через соблазн к греху, а затем и к вечной гибели» (Парфенов А. Трагедия Шекспира-художника. С. 143).

<sup>17</sup> Акرويد П. Шекспир. С. 81—82.

<sup>18</sup> Шайтанов И. История с пропущенными главами. Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения // Вопросы литературы, 2011, май-июнь. С. 239—240, 269. См. также глубокий анализ самим И. Шайтановым этой драмы (Шайтанов И. Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Вопросы литературы, 2003, январь-февраль) и, в частности, особенно важного здесь мотива лестницы — «связующей в разумной последовательности все существующее, от червя до Бога».

судьба рода человеческого» (6; 173, 348). У Достоевского тоже действие <...> происходит не только здесь и теперь, а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе <...> Участники действия у Достоевского стоят на *пороге* (на пороге жизни и смерти, лжи и правды, ума и безумия). И даны они здесь как *голоса*, звучащие, выступающие “перед землею и небом”. <...> Слово, обращенное к мирозданию, к творцу его, ко всем людям перед небом и перед землею. <...> Это представительство героя всему человечеству, всему миру подобно античной трагедии (и Шекспиру), но и глубоко отлично от них» (6; 165, 352, 436).

Как же тогда быть с реализмом? На эти вопросы отвечает Э. Ауэрбах в своем «Мимесисе»: «**реализм в высшем**, не столь практическом **смысле** был присущ христианству с самого начала. <...> Жизнь Иисуса среди низкого люда, его страсти, одновременно возвышенные и позорные, потрясли античные представления о трагически возвышенном»<sup>19</sup>. Очень важное уточнение в понимание *реализма мистерии* у Достоевского вносит В. Захаров: герои Достоевского «**проживают жизнь** как христианскую мистирию»<sup>20</sup>. Здесь открывается другая сторона созданий Шекспира, Сервантеса и первых трех романов Достоевского, что позволяет нам предложить для них термин «христианская трагедия». Этот термин использовался — главным образом применительно к романам Достоевского — многократно, разными авторами, вкладывавшими в него самые разные значения. Нам близко определение замечательного сербского богослова и культуролога Жарко Видовича: подлинным содержанием древнегреческой трагедии (утраченным в большинстве драм Нового времени) является возвращение человеком себе своего истинного достоинства и славы, восстановление утраченного единства с Богом, возвращение *домой*<sup>21</sup>. *Далеко не всегда так оканчивается*

<sup>19</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / пер. с нем. М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 80.

<sup>20</sup> Захаров В. Н. Достоевский и Бахтин в современной научной парадигме // Достоевский и мировая культура. № 24. СПб.: Серебряный век, 2008. С. 49.

<sup>21</sup> Видович Ж. Трагедия и литургия // Современная драматургия. 1998. № 1—3.

судьба героев Шекспира и Достоевского, но такое возвращение всегда предстоит (как возможность) их читателю или зрителю.

Но тут очень важно отметить, что древнегреческая трагедия была по преимуществу «трагедией рока», а у Шекспира (и у Достоевского) перед нами трагедия индивидуальной судьбы<sup>22</sup>, личного выбора героя между добром и злом — или же попыткой утвердить в общем понимании свое право определять, что зло, а что добро.

В античной трагедии понятие рока, торжество рока над индивидуальными судьбами людей не подвергаются сомнению или неприятию. «Для древнегреческих драматургов <...> мир в основе своей справедлив, и справедливость в конечном счете торжествует не внешне или в силу случайного стечения обстоятельств, а в результате разрешения диалектически противоречивой ситуации»<sup>23</sup>. Поступки героев не способны изменить эти основы мира, да и сами герои не сомневаются в справедливости мироустройства. Совсем по-другому обстоит дело в Новое время и, конечно, в творчестве Шекспира и Достоевского. Здесь герой сам решает, благ или зол мир (и Творец, его создавший), принимать или не принимать этот мир, но, главное, своими действиями способен изменить этот мир в лучшую или худшую сторону<sup>24</sup>. Ведьмы ведь не призывают Макбета стать на путь зла, его выбирает сам полководец (равно как не подвигают ко злу Банко предсказания о его будущем). Студент и офицер, ведущие разговор о возможном благе от убийства старухи-процентщицы («Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут

<sup>22</sup> См. об этом, напр.: *Ищук-Фадеева Н. И.* Трагедия рока и трагедия судьбы (Софокл, Еврипид и Шекспир) // Шекспировские чтения. 2010. С. 186—195.

<sup>23</sup> *Ярхо В.* Древнегреческая трагедия (к вопросу об исторической специфике) // Вопросы литературы, 1974. № 7. С. 193.

<sup>24</sup> По мнению И. Шайтанова, такой герой впервые появляется у Шекспира в «Ричарде III»: «“Я” говорящего отделяется от коллективной судьбы рода и противопоставляется ему: *Vit I...* (речь идет о знаменитом монологе Ричарда «Окончилась зима тревоги нашей...». — К. С.) — “Но я...” Вместо “мы” появляется “я”, вместо эпически неподвижного настоящего — стремительно текущее время, которое теперь так же навязчиво созвучно слову “я”, как прежде были созвучны слова, относящиеся к настоящему и утверждающие его родовую принадлежность» (*Шайтанов И.* Шекспир. С. 166).

арифметика!» — 6; 54), вообще не подозревают о сидящем неподалеку и слушающем их Раскольникове (не без влияния ли Шекспира задумана Достоевским эта сцена?). В обоих случаях как вести себя после услышанного, герой решает сам<sup>25</sup>.

В отличие от Л. Шестова, в своей «Философии трагедии» утверждавшего, что человек, оказавшийся в трагической ситуации, тем самым отделяется от всех остальных людей — они не способны понять его, он — их, у Шекспира и Достоевского, как и во всякой подлинной трагедии, катарсис наступает только в результате единения (героя или только зрителя/читателя) со всем миром в его божественной полноте. Но *до тех пор* трагическая ситуация не преодолима. Как писал один из лучших истолкователей романа «Преступление и наказание» Г. Мейер: «Черт легче всего соблазняет одиночек. Отторженный от соборности, одинокий человек теряет веру и впадает в тяжкий грех самообожествления, потому что, согласно диалектике Достоевского, если нет Бога, то я Бог»<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> «Шекспировская драма-трагедия открывает новую эпоху по сравнению с концепцией человека и действительности, человека и окружающего мира в греческих трагедиях, а также по сравнению с соответствующими этой концепции формами изображения. <...> Рождается возможность раскрытия проблематики взаимоотношений между личностью и обществом, личностью и историей как она существует в новую эпоху, во всей ее сложности и исторической конкретности. Причем это раскрытие разрешается в действии, внешне — со стороны исторической среды, внутренне — с точки зрения развития ситуации, конкретного исторического сознания и самосознания личности. Активная личность действует теперь уже не только под влиянием одержимости, априорного убеждения или религиозной веры, она духовно и идеологически активна по отношению к новой ситуации; анализ, понимание, инстинктивное видение истории в шекспировской концепции получают функцию некоей силы, влияющей на ход истории. <...> Здесь идет смертельная борьба двух концепций, двух типов отношений между личностью и обществом, личностью и историей. И понимание мира здесь из-за своей активной исторической роли уже само превращается в силу, направляющую ход истории» (Кирай Д. Интеллектуальная и психологическая ситуация человека 19 века: Шекспир, Достоевский и Толстой — проблематика трагедии и романа // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Vol. 28. 1982. P. 150).

<sup>26</sup> Мейер Г. Свет в ночи. С. 18.

Вся трагедия <...> низших планов («материального» и психологического). — К. С.) нужна Достоевскому для сообщения и выявления <...> верховной, или глубинной, трагедии конечного самоопределения человека, его основного выбора между бытием в Боге и бегством от Бога к небытию. Внешняя жизнь и треволения души нужны Достоевскому, только чтобы подслушать через них одно, окончательное слово личности: «да будет воля Твоя» — или же: «моя да будет, противная Твоей»<sup>27</sup>.

В сущности, то же можно сказать и о большинстве трагедий Шекспира. И еще очень важное замечание Вяч. Иванова: «Трагическая борьба может быть только между действительными, актуальными реальностями; идеалистической трагедии быть не может. Трагедия Достоевского разыгрывается между человеком и Богом»<sup>28</sup>.

Гамлет, Отелло, Брут, как и Раскольников, своими насильственными действиями не улучшают мир и не спасают его. Улучшает мир жертвенная гибель Корделии в «Короле Лире».

Если античная трагедия говорила о прошлом, уже известном зрителю, то трагедии Шекспира и Достоевского, будучи обращены к зрителям своей эпохи, в то же время спроецированы в будущее, в те времена, когда необходимость ответов на вопросы, которые заданы там, станет насущной для большинства людей. Л. В. Пумпянский в упомянутой выше работе «Достоевский и античность» даже отказывался по этой причине относить романы Достоевского к жанру трагедии:

Когда Достоевский характеризовал себя знаменитыми словами: «мы нашим идеализмом предсказывали [даже] факты», он очень верно понял главную черту своей поэзии (впрочем, и поэзии Пушкина, и всей русской поэзии), именно дар дивинации, пророческой отгадки. Только дело было не в идеализме, а в том, что пророческий путь упреждения фактов был следствием разрушения поэтической системы. Здесь становится совершенно ясно, насколько далека поэзия Достоевского от сферы трагедии. Трагедия есть всегда *память* о событии, никогда *пророчество* о нем. Так, аттическая трагедия есть организованная память

<sup>27</sup> Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия. С. 290—291.

<sup>28</sup> Там же. С. 292.

фиванских и микенских феодальных и родовых распрей; так елизаветинская трагедия есть память распрей Столетней войны и Войны Алой и Белой розы. Таким образом трагедия строго разделяет две сферы: в одной распря совершилась, в другой раздается песнь о ней. Афины времен трагедии и Англия времен Елизаветы предполагаются непричастными кровавым феодальным временам, и эта (фиктивная, конечно) непричастность есть необходимое условие классического театра. Конечно, здесь трагедия есть не больше как расширенное слово, тоже, как мы видели, предполагающее полную гибель подлежащей ему предметности, причем полнота этой гибели обуславливает эстетическую чистоту слова. Трагедия есть последняя волна события, уже не реальная, а вполне фиктивная. Поэзия же Достоевского есть волна еще *небывшего* события; вторая и следующие будут уже не в поэзии, а в реальности. Тема трагедии — некоторые фиванские средние века; тема Достоевского — некоторое еще *небывшее* время. Одним словом, организованной памяти трагедии поэзия Достоевского противопоставляет организованное пророчество. Из этого неопровержимо следует, что Достоевский не есть трагический поэт: его слово не именуется, не вспоминается, а предваряет<sup>29</sup>.

Сейчас, по истечении почти века с того времени, как эта работа была прочитана автором в виде доклада и затем издана, нет нужды доказывать, что великие романы Достоевского на полном основании могут быть отнесены к жанру христианской трагедии — новой и уникальной разновидности ее, что и подчеркивается, в числе прочего, подмеченной Л. В. особенностью.

Видимо, все эти особенности трагического в творчестве Достоевского, расходящиеся с концепцией полифонического романа (вкупе с убеждением, что драматическая форма не может быть полифоничной), привели в свое время Бахтина к такому странному утверждению: с жанром трагедии Достоевский «связан лишь косвенно» (6; 326). Очень знаменательно при этом, что, говоря в «Дополнениях и изменениях к “Рабле”» (написаны в основном в 1940-е годы, но частично и позже) о трагедиях Шекспира, Бахтин как бы описывает творчество Достоевского и многие сущностные черты того, что мы называем «реализмом в высшем смысле»:

<sup>29</sup> Пумпянский Л. В. Достоевский и античность. С. 100.

Шекспир космичен, пределен и топографичен; поэтому его образы — топографичные по природе своей — способны развить такую необычайную силу и жизненность в топографическом и сплошь проакцентуированном пространстве сцены. <...> В образах (сравнениях, метафорах и др.) Шекспира всегда даны оба полюса — и ад и рай, ангелы и демоны, и земля и небо, жизнь и смерть, и верх, и низ (они амбивалентны тематически, но не по тону); они топографичны, они космичны, в их игру вовлекаются все стихии мира, вся вселенная. Образ у Шекспира всегда чувствует под собою ад, а над собою — небо (т. е. действительную топографию сцены), он предельно топографичен и пределен. <...> Герой все время движется между небом и адом, между жизнью и смертью, у могилы. <...> В основе топографического жеста и топографической сцены (события) у Шекспира и их восприятия лежит пространственное ценностное движение снизу вверх и обратно, те же готические качели, то же хождение колесом, но в серьезном плане (5; 87—94, 127).

И закономерно далее рассуждение переходит к художественному методу Достоевского:

Предельная глубина внутреннего, говоря слова Августина, *internum aeternum* человека у Достоевского снова оказывается на топографической мистерийной сцене (своеобразный этап этого пути у Гоголя). За комнатами, улицами, площадями, несмотря на их сгущенную реалистическую типичность, снова сквозят (просвечивают) полюсы, пределы, координаты мира. Каждое действие, слово, жест исполнены напряженной *предельности*. <...> Сенная площадь, улицы — все это — арена борьбы бога с дьяволом в душе человека; каждое слово, каждая мысль соотнесены с пределами, с адом и раем, с жизнью и смертью (5; 98—99).

Комментаторы Собрания сочинений пишут, что «Дополнения...» «вводят в корпус книги о смеховой культуре (имеется в виду книга о Рабле. — К. С.) *проблему серьезности*», тем самым опровергая «распространенное и очевидно ошибочное представление об абсолютизации Бахтиным смеха как универсального возрождающего начала: релятивизирующая сила смеха кажется ничем не уравновешенной, абсолютной, разрушающей архитектурное целое бытия» (5; 479). Остается пожалеть, что все это не вошло в книгу «Проблемы

творчества Достоевского». «Понятие “топографического”, как и термин “хронотоп”, применяющиеся в текстах 40-х гг. к Достоевскому, в дальнейшем останутся неиспользованными в “Проблемах поэтики Достоевского”, где содержание их будет покрыто широко понятой “карнавальностью”», — пишут комментаторы Собрания сочинений (5; 648). Но кардинальное изменение концепции вряд ли и могло произойти. Ведь и здесь, в «Дополнениях...», сразу после рассуждений о «координатах мира» в произведениях Достоевского, Бахтин пишет: «Но как проблемны эти полюса и координаты, определяя человека, они сами нуждаются в определении, они сами втянуты в борьбу (требуются какие-то координаты координат)»; «при анализе топографических образов — и мифических и народно-праздничных — все время учитывать воплощенный в них родовой страх и преодолевающий его смех» (5; 99). Сопоставляя «Царя Эдипа», «Гамлета» и «Братьев Карамазовых» как произведения об отцеубийстве (о чем шла речь в главе IV нашей книги), Бахтин пишет о «Гамлете»: «Сместились и слились верх и низ, перед и зад, лицо и изнанка, но это раскрывается в однотонном трагическом плане. <...> Но и здесь время от времени звучат освобождающие тона сатурналий и карнавала» (5; 89).

Жанровые определения для многих произведений Достоевского и Шекспира еще предстоит отыскать, на основе анализа не только истории мировой литературы, но и многих сопредельных (а возможно, и далеких) областей духовной культуры человечества. С. Кржижановский, анализируя шекспировские хроники, отмечал, что если *хроникер* пишет о том, что он непосредственно видит в данный момент, то *историк* пишет о тех же событиях, уже зная, к чему они привели, а исторический драматург еще и komponует события и факты так, чтобы они выразили его идею<sup>30</sup>. Думается, что сказанное можно отнести и к трагедиям Шекспира, в большинстве своем также основанных на старинных хрониках — переосмысленных и преображенных. Достоевский за несколько месяцев до кончины оставил в Рабочей тетради такую несколько загадочную запись: «Вы думаете, я теперь разъяснять стану: нимало, нисколько. Это все потом и неустанно» (27; 64). Существует даже мнение, что, говоря в предисловии

<sup>30</sup> Emerson C. Krzhizhanovsky as a reader... P. 598—599.

к роману «Братья Карамазовы», будто главное в авторском замысле — «деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (14; 6), Достоевский имел в виду не судьбу Алеши Карамазова во второй, так и не написанной части романа, а своего читателя в каждый текущий момент времени.

Но очень важно отметить, что в конце своего творческого пути и Шекспир, и Достоевский приходят к созданию совершенно новой жанровой формы — новой и для себя, и для мировой литературы. Вот что пишет в этой связи о Шекспире А. Н. Горбунов:

... перед уходом из театра Шекспир обратился к новому для него жанру романтической трагикомедии, имевшей тогда огромный успех у публики благодаря быстро и прочно входившим в моду пьесам Бомонта и Флетчера (популярные тогда английские драматурги. — К. С.). <...> Общим с Бомонтом и Флетчером в поздних пьесах Шекспира было обращение к сюжетному материалу средневекового романа и волшебной сказки, сочетание трагических и комических эпизодов действия с обязательным благополучным концом и другие черты жанра романтической трагикомедии, получившие, однако, у автора «Зимней сказки» и «Бури» принципиально иное осмысление <...> Новая жанровая форма нужна была драматургу, чтобы перед уходом со сцены высказать притчу о смысле жизни, оставив потомкам своеобразное поэтическое завещание<sup>31</sup>.

О том, что в «Братьях Карамазовых» Достоевский создал совершенно новую форму романа, близкую к мифу, к житию, к литургии, писали многие исследователи<sup>32</sup>, но детальное исследование этой проблемы еще впереди.

\* \* \*

Говоря об изображении человека в произведениях Шекспира и Достоевского, нельзя обойти вопрос, уже много лет занимающий литературоведов и напрямую поставленный в упомянутой выше,

<sup>31</sup> Горбунов А. Н. Шекспировские контексты. С. 194—195.

<sup>32</sup> См. подробнее об этом: Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского.

полувековой уже давности монографии Д. Фэнджера — о феномене так называемого «романтического реализма». О своеобразном *романтизме* в творчестве Шекспира и Достоевского разговор уже шел в предыдущих главах этой книги, о совмещении романтических и реалистических начал в их произведениях говорили и писали многие. Но очевидный *реализм* этих писателей заставляет исследователей прибегать к разного рода оговоркам. Герцен писал: «Шекспир — это человек двух миров. Он затворяет романтическую эпоху искусства и растворяет новую...»<sup>33</sup> — при том, что, согласно всем литературоведческим канонам, романтическая эпоха началась много позже смерти автора «Гамлета». М. Морозов пишет о «чисто шекспировском сочетании реализма и “романтических” взлетов»<sup>34</sup>. А Аникст относит последние пьесы Шекспира к «романтическим драмам»<sup>35</sup>. О романтизме Шекспира в своеобразном сочетании с реализмом писали А. Смирнов, Р. Самарин<sup>36</sup>. Э. Д. Натолл вообще утверждает, что «Гамлет» явился «ключевым» образцом для литературы романтизма, начиная с гетевского «Вертера»<sup>37</sup>, У. Х. Оден считает Гамлета «первым героем романтического типа»<sup>38</sup>. Сам Достоевский, который, как мы видели, высоко ценил реализм Шекспира, отмечал у

<sup>33</sup> Цит. по: Смирнов А. Уильям Шекспир. С. 80. Сам А. Смирнов в этом подробном исследовании творческого пути Шекспира, предпосланном Полному собранию сочинений, пишет, применительно к комедиям Шекспира, о «синтезе, который, пользуясь терминологией нашего времени, можно было бы условно назвать синтезом “романтизма” и “реализма”» (там же, с. 48).

<sup>34</sup> Морозов М. Указ. соч. С. 159.

<sup>35</sup> «Мир, изображенный в этих пьесах, полон зла, но добро чудесным образом одерживает победу» (Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий. С. 23). Но тогда логичнее было бы отнести их к жанру сказки.

<sup>36</sup> Характерно, что в «Дядюшкином сне» Марья Александровна Москалева клянет «романтизм, навеянный этим проклятым Шекспиром» (2; 324).

<sup>37</sup> Nuttall A. D. Shakespeare the Thinker. P. 193.

<sup>38</sup> Оден У. Х. Лекции о Шекспире. С. 565. Далее следует пояснение: «Гамлета делают героем обстоятельства — убийство отца, прелюбодеяние матери, измена дяди. До этих событий он был не героем, а просто приятным молодым человеком».

него и «дух романтизма» (28, I; 70). В свою очередь, в России такие авторитетные критики, как Н. Надеждин и В. Белинский, говорили о необходимости нового синтеза принципов классического искусства античности и романтизма средневековья в современном им искусстве<sup>39</sup>. В русской литературе XIX века это нашло наиболее яркое выражение, думается, в творчестве Гоголя и Достоевского. М. Бахтин прозорливо утверждал, что самыми близкими предшественниками Достоевского были романтики<sup>40</sup>.

Но дело здесь, конечно, не в терминологии, а в том, что романтизм, во-первых, предполагает крайне субъективную точку зрения на мир, доминирующую в произведении, и, во-вторых, разделение людей на героев и толпу, что *реализму* противопоказано. Однако в том-то и дело, что «реализм в высшем смысле» разрешает и это противоречие.

Выше уже говорилось о том, какое новое наполнение получает у Шекспира и Достоевского конфликт незаурядной личности с окружающим миром и как различается само понимание такой личности у английского и русского писателей — и у их героев-идеологов, о своеобразном сочетании трагического и сатирического начал в обрисовке таких героев. Сейчас необходимо рассмотреть эту проблему с другого полюса.

Действительно, эти трагические герои-идеологи в своем стремлении вознестись над людьми «обыкновенными» обретают, несмотря на свое подлинное величие, и в некотором роде комическую окраску. Но это не тот комизм — или ирония, — о котором писал Куно Фишер: «Чем более ясно становится, что действия субъекта обнаруживают его величие, именно в связи с этим раскрывается его бесконечная малость по сравнению с целым, и это противоречие можно назвать ироническим»<sup>41</sup>. О «бесконечной малости» человека речь ни у Достоевского, ни у Шекспира никогда не идет.

Когда Достоевский говорит: «Христианство есть доказательство того, что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая

<sup>39</sup> Карпи Г. — Манн Ю. Реплики // Вопросы литературы, 2011, май-июнь. С. 231.

<sup>40</sup> Бонеевская Н. К. Бахтин в двадцатые годы. С. 32.

<sup>41</sup> Цит. по: Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. С. 129.

идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» (25; 228) — это относится не только к Боговоплощению, к Иисусу Христу, но и к *каждому* человеку, в котором по христианской вере *действительно* может вместиться (и вмещается) Бог. Именно так можно понимать одну из его важнейших мыслей (часто повторяющуюся в Подготовительных материалах к «Бесам»): «если все Христы» (11; 106, 188, 193) — то есть если все обретут «полноту Христову», — то и восторжествует рай на всей земле. Будущее «целое» человеческой личности уже есть на земле, отмечал Достоевский: «А целое есть. Оно уже схвачено. Тихон (Задонский, великий русский святой. — К. С.), Мономах, Илья (Муромец. — К. С.), но, однако, все это идеалы народные. Недалеко ходить, у Пушкина, Каратаев, Макар Иванов (Платон Каратаев, персонаж «Войны и мира», и старец Макар из романа Достоевского «Подросток». — К. С.), Обломов, Тургенев, ибо только положительная красота и останется на века» (22; 153); в Пушкинской речи он добавил сюда особо тип русского инока, «отысканный Пушкиным в русской земле» (26; 144) (то есть образ Пимена из «Бориса Годунова»). Можно вспомнить и отношение Достоевского к Пушкину как к «идеалу русского человека» (18; 69), в определенной мере являющемуся предвозвестником будущего Пришествия Христа: «И Христос родился в яслях. Может, и у нас родится Новое Слово. Пока, однако, у нас Пушкин» (26; 218). Как сформулировал эту черту мировидения Достоевского в своем докладе «Достоевский и Хайдеггер: эсхатологический писатель и эсхатологический мыслитель» на симпозиуме в Японии «XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества» немецкий литературовед Х.-Ю. Геригк: «будущее определяет настоящее, а значит, оно уже здесь»<sup>42</sup>. *Бог живет в каждом человеке, и от каждого зависит, насколько он может почувствовать и осознать это.* Творческая эволюция Достоевского, особенно в его великих романах, о которой говорилось в предыдущих главах, как раз и отражает его *постепенное* постижение этой «тайны человека».

---

<sup>42</sup> Геригк Х.-Ю. Достоевский и Хайдеггер: эсхатологический писатель и эсхатологический мыслитель // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. С. 283.

Человек может быть отравлен идеями, «носящимися в воздухе», «трихинами», как Раскольников или Подросток, случайно подслушанным разговором (Раскольников, Макбет), подброшенным платком (Отелло), но он может сохранить свою душу нетронутой в самых ужасающих обстоятельствах (Соня Мармеладова, Марина в «Перикле», сумевшие остаться чистыми и в «статусе» проститутки).

И, как уже говорилось выше, в последних романах Достоевского центральная роль героев-идеологов исчезает. Она замещается либо «мальчиком» (как в «Подростке»), либо «новым организмом» (15; 249) — коллективной личностью, семьей, куда «включены и неродные» (как в «Братьях Карамазовых»), а в пределе — церковью мальчиков, «детской церковью» (выражение Бахтина о финале последнего романа Достоевского — 2; 288). Меняется как бы оптический ракурс, с которого обозревается художественный мир произведения. Он выражает точку зрения *целостности*, если так можно сказать. Уникальную жанровую природу «Братьев Карамазовых» в этом ключе еще предстоит определить.

Это еще одно возражение Бахтину, полагавшему, что «и само художественное творчество Достоевского в его целом не может быть понято как диалектическое становление духа. Ибо путь его творчества есть художественная эволюция его романа, связанная, правда, с идейной эволюцией, но неразстворимая в ней. <...> Романы его, как художественные единства, не изображают и не выражают диалектического становления духа» (6, 34)<sup>43</sup>.

У Шекспира дело обстояло, конечно, несколько иначе — и пронизательный Бахтин отметил это в процитированных выше суждениях

---

<sup>43</sup> Правда, Бахтин в «Лекциях по русской литературе» (1922—1927 гг.) подходил к пониманию творческой эволюции Достоевского и необычности романа «Братья Карамазовы»: «Уже Достоевский стремится превратить жизнь героев в житие. Особенно это ясно сказывается в изображении мальчиков в “Братьях Карамазовых”. Илюшу распяли: в маленьком масштабе одной жизни создается церковь. Здесь попытка каждый момент жизни понять в плане космическом: в распятии». Однако эта мысль тут же «снимается» следующей: «Но у Достоевского попытка все понять в космическом плане только нащупывается и все укладывается в рамки унаследованной литературной традиции» (2; 333—334).

о шекспировских трагедиях. В этой книге мы много говорили о том, в чем противостоял Шекспир миропониманию эпохи Возрождения. Но, конечно, господствовавший тогда культ выдающейся человеческой личности не мог оказаться вне его художественного внимания. Именно такие личности были героями его великих трагедий, и через них он постигал «тайну человека» — от обратного: вся самостоятельная, самодостаточная деятельность даже такой личности по справедливому, как ей кажется, переустройству мира приводит только к умножению зла. И значит, такой человек, несмотря на все свое величие, слаб. А чтобы стать подлинным человеком, *просто человеком* — simply man, — необходимо познать милость Божию и уподобиться Богу в милосердии и прощении. И в этом смысле совпадение осевой мысли «Братьев Карамазовых» и итоговых созданий Шекспира просто поразительно. Совпадение тут и в том, что и в последних пьесах Шекспира создается некая особая жанровая форма (о чем шла речь выше), выражающая не точку зрения героя, а взгляд всего мироздания в его целостности. Уже не Гамлет или Макбет (к примеру) заменяют собою хор в трагедии, требуют от читателя/зрителя отождествиться с ним. Невозможно сказать, чья точка зрения доминирует в «Зимней сказке» или в «Буре», на «отождествление» не претендует никто.

Шекспир и Достоевский, постигая подлинную правду романтизма, *приобщали его к реализму в высшем смысле*. Об этом писал, применительно к Шекспиру, Вяч. Иванов. Называя Шекспира «тайновидцем земного мира и ясновидцем мира духовного», он продолжал: «С реалистом Шекспиром неразрывно связан романтизм в своем происхождении и своем развитии. Не случайно отвращение романтиков от идеалистического канона и пристрастие к средневековью; глубоко обоснован <...> их глубокий юмор, происходящий из сопоставления двух *res* — воплощенной в действительности и искомой вне действительности»<sup>44</sup>.

И в то же время узко понятому реализму во времена Достоевского (или натурализму во времена Шекспира), то есть тому способу изображения действительности, о котором писал Д. Минский («Реализм,

<sup>44</sup> Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Лики и личины России. С. 117.

отрицая божественность жизни, выродился в нигилизм»<sup>45</sup>), оба великих писателя противопоставили реализм, в котором органично присутствует метафизическое измерение. Но «реализм в высшем смысле» не стоит, на наш взгляд, называть «метафизическим реализмом» (как сейчас нередко делается, порой даже по аналогии с творчеством Юрия Мамлеева), ибо речь здесь идет не только (и даже не столько) об изображении потустороннего, сколько об изображении *всех уровней* реальности. В «Преступлении и наказании» мы видим и злые силы, хохочущие над Раскольниковым, а позже над Свидригайловым и незримо присутствующие на панихиде по Катерине Ивановне, отчего священник, «благословляя и прощаясь <...> как-то странно осматривался» (6; 337), и тончайший психологический анализ состояния Раскольникова, и точную топонимику Петербурга, и своеобразную манеру выражения тогдашних извозчиков, мещан и мастеровых; у Шекспира — ведьм и призраков рядом с колоритнейшими сценами в лондонских трактирах и замысловатыми скабрзностями Фальстафа и его друзей; у Сервантеса — зримую социально-бытовую и экономическую картину Испании рубежа XVI—XVII веков, на фоне которой разворачивается «фантастическая» история Дон Кихота. *Современные мистерии* у Достоевского разыгрываются в точных временных и пространственных координатах тогдашнего Петербурга, преломляя факты из тогдашних газет и судебных хроник, сюжеты великих трагедий Шекспира переплетены с остроумными откликами на политические и экономические реалии современной ему английской жизни, с комическими интермедиями. Как писал тот же Вяч. Иванов в статье «Шекспир и Сервантес»: «Не в трагических надломах людских судеб, не в ночной час в ограде Эльсинорского замка или на перепутьи, где ведьмы-парки подстерегают Макбета, улавливает он (Шекспир. — К. С.) действие тайных сил, но в самой жизни, в обличьях окружающих его людей предстоят ему скрывшиеся в их сердца, как в горние пещеры, ночные тени неисповедимой Тайны»<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> Цит. по: Развитие реализма в русской литературе: в 3 т. М.: Наука, 1974. Т. 3. С. 311.

<sup>46</sup> *Иванов Вяч.* Шекспир и Сервантес // Он въезжает из другого века... Дон Кихот в России / сост., вступит. ст. и примеч. Л. М. Бурмистрова. М.: Рудомино, 2006. С. 126.

Замечательный американский достоевист Р. Бэлнеп в своей последней книге под названием «Сюжеты» анализирует так называемые параллельные сюжеты в произведениях Шекспира и Достоевского. Скажем, в «Короле Лире» — это история отношений между Лиром и тремя его дочерьми — и между Глостером и двумя его сыновьями, Эдгаром и Эдмундом; в «Макбете» — сюжетные линии самого Макбета и Банко; в «Преступлении и наказании» — сюжеты Раскольников и Свидригайлова, Дуни и Сони. Между такими сюжетами существует множество тончайших переплетений по ходу всего произведения, и это, помимо прочего, позволяет читателю/зрителю увидеть, насколько гармонично и согласованно замыслен и организован Божий мир. Кроме того, это сильнее вовлекает читателя/зрителя в художественную действительность, предлагая выбрать свою предполагаемую линию поведения и ощутить происходящее как происходящее с ним самим<sup>47</sup>.

Говоря о принципах изображения человека в произведениях Шекспира и Достоевского, нельзя обойти и такую важную для искусства проблему, как типизация — а также обращение, в течение определенного времени, «нового» для читателя/зрителя героя в тип. Выше мы писали, что каждый из персонажей первого плана у Шекспира и Достоевского — неповторимая личность с уникальным сочетанием различных качеств, порой на первый взгляд несоединимых (впрочем, об этом писал еще Пушкин<sup>48</sup>). Достоевский, как известно, был противником типизации: «Тип всего только половина правды, а половина правды весьма часто ложь» (26; 312—313). И действительно, редко кого из встреченных нами в жизни людей мы сможем назвать Раскольниковым, Ставрогиним, Версиловым или Макбетом, Ричардом III, даже Отелло (если помним подлинный

<sup>47</sup> *Belknap R. L. Plots / With an introduction by Robin Feuer Miller. N. Y.: Columbia University Press, 2016. P. 51, 102, 119.*

<sup>48</sup> «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (*Пушкин А. С. Полное собр. соч., т. I—XVI. М.: Изд. АН СССР, 1937—1949. Т. XII. С. 159—160.*)

многогранный облик этого персонажа)<sup>49</sup>. Но характерно, что наиболее типическими у обоих писателей остались те герои, в которых, по мнению значительной части критиков и читателей, воплощается авторский идеал человека, а по мнению менее обширной, но тоже немалой части — трагическая судьба личности, вознамерившейся собственными усилиями спасти мир: Гамлет и Мышкин. Видимо, между этими двумя полюсами действительно заключена одна из тайн человека и тайн творчества английского и русского гениев. По поводу Гамлета об этом писал в черновиках к своей знаменитой Пушкинской речи Достоевский, но, к сожалению, не развил эту мысль: «В художественной литературе бывают типы и бывают реальные лица, то есть трезвая и полная (по возможности) правда о человеке. Тип редко заключает в себе реальное лицо, но реальное лицо может являться и типичным вполне (Гамлет, например)» (26; 312).

Но одним из наиболее ярких проявлений «реализма в высшем смысле» в творчестве Шекспира и Достоевского является *изображение времени*. М. Морозов утверждает, что согласно одному из авторитетных английских лексиконов, «время» (time) есть «положение вещей, совокупность обстоятельств»<sup>50</sup>. В таком смысле время создается самими людьми, ибо, как пишет современный богослов, «под миром мы понимаем все то, что окружает нас в человеческой жизни, **всю совокупность отношений между людьми**. Именно этот мир, по словам Спасителя, во зле лежит, и его мы призваны отвергнуть. <...> Мир пагубно влияет на нас только тогда, когда мы сами заримся на его соблазны»<sup>51</sup>. Для того, чтобы вывихнувшее сустав время вновь

---

<sup>49</sup> Правда, Отелло Достоевский тоже однажды именовал «типом», но, как представляется, в гораздо более широком значении. В «Объяснительном слове по поводу печатаемой ниже речи о Пушкине» он отметил: «И если б Шекспир создал Отелло действительно *венецианским* мавром, а не англичанином, то только придал бы ему ореол местной национальной характеристики, мировое же значение этого типа осталось бы по-прежнему то же самое, ибо и в итальянце он выразил бы то же самое, что хотел сказать, с такою же силою» (26; 131).

<sup>50</sup> Морозов М. М. Указ. соч. С. 201.

<sup>51</sup> Григорий (Михнов-Войтенко), *свящ.* Как вредят людям бесы. М.: Лепта Книга, 2012. С. 43.

пошло прямо, человек должен идти прямо. Время не противостоит человеку — оно самим человеком и создается, злое или доброе, и человек именно в этом творчестве приобщается к вечности и реализует свою богоравную природу (псалом 81: «Я сказал: вы — боги»). Как пишут комментаторы ПСС Достоевского (применительно к герою «Кроткой»): «Возможно, именно Шекспир “подсказал” Достоевскому форму монолога героя: речь, обращенную к миру, к невидимым слушателям» (24; 389). От личного выбора конкретного человека зависит судьба мироздания: вот истинный титанизм героев Шекспира, Сервантеса и Достоевского. Л. Пинский называл это «разрастанием» героя: «индивидуальность героя, *разрастаясь*, переходит в воплощение исторического принципа, личное дело становится делом времени и общества», для реализма Возрождения характерно «разрастание личного до степени социального и общечеловеческого»<sup>52</sup>. Но это «разрастание» в *полном объеме* — от положительного до отрицательного полюса — не вмещается в самосознание героя, существует только в мысли автора — и, если он ее постигнет, читателя/зрителя. Гамлет говорит матери: «Горит чело Небес, земли твердыня При мрачной думе о твоих делах Грустна, как в день перед судом последним» (перевод А. Кронеберга). Но он не применяет этих слов к себе. Такая возможность, однако, есть у читателя/зрителя.

Одной из главных особенностей «реализма в высшем смысле» является воссоединение в непрерывную цепь всей духовной истории человечества, отсюда, в частности, просвечивание евангельских сюжетов сквозь происходящее в романах Достоевского как один из краеугольных камней его творческого метода, о чем аргументированно пишет в своих работах Т. Касаткина (собственно, именно это и называет исследовательница подлинной *полифонией* Достоевского)<sup>53</sup>. Но надо отметить, что такое понимание полифонии, как считают некоторые исследователи, можно увидеть и у Бахтина: «Если средневековая музыкальная полифония в самом деле уходила своими корнями в богословское учение о мистической одновременности

<sup>52</sup> Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. Л.: ГИХЛ, 1961. С. 45—46.

<sup>53</sup> Касаткина Т. А. К вопросу о полифонии Бахтина и полифонии Достоевского // Достоевский и мировая культура, № 24. С. 36—42.

ветхозаветных и новозаветных событий, выражая звучанием одновременность в вечности, — то в полифоническом мире Достоевского эта идея переживает своего рода воскрешение»<sup>54</sup>.

Шекспир тоже соединяет времена<sup>55</sup>, более того, делает Время одним из главных героев «внутреннего сюжета» своих трагедий. Но его принцип иной: он заставляет просвечивать друг сквозь друга языческие и христианские времена, чтобы сильнее оттенить их разницу. Иногда он обнажает прием — как в «Короле Лире», где действие происходит в далекие дохристианские времена, герои постоянно поминают языческих богов, но не забывают также о «престольных праздниках», а шут заявляет: «Это пророчество сделал Мерлин, который будет жить после меня» (VI, 497). И при этом, как уже говорилось, вся трагедия полна явных и скрытых цитат из Ветхого и Нового Заветов. В «Юлии Цезаре» Кассий прямо заглядывает в будущее: «Ведь пройдут века, И в странах, что еще не существуют, Актеры будут представлять наш подвиг» (V, 268). В «Макбете» действие исторически привязано к XI веку, но, как замечено исследователями, упоминаются пушки и кесарево сечение! Однако чаще Шекспир пользуется этим приемом более тонко — как в «Гамлете». Или же как в «Зимней сказке», где множество внешних признаков древнегреческих трагедий: дельфийский оракул, ребенок, обреченный на гибель высшей волей, но подобранный и выращенный пастухами, и т. п. Но в центре здесь — не всепобеждающая власть рока, но всеобщее прощение как единственное условие спасения и продолжения жизни.

<sup>54</sup> Махов А. Е. *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005. С. 117.

<sup>55</sup> Куно Фишер, анализируя «смесь самых разнородных эпох» в «Гамлете» (от эпохи викингов до времен английской королевы Елизаветы), приходит к выводу: «если мы распределим исторические события, наполняющие трагедию “Гамлет”, то увидим, что пьеса занимает более пятисот лет» (цит. по: Чекалов И. И. Черты эпического героя в образе Гамлета и проблема «вертикального контекста» // *Атлантика/Atlantica*. Записки по исторической поэтике. Вып. III. М., 1997. С. 124). Конечно, чтобы так видеть и изображать мир, и сами авторы должны были естественно ощущать себя в вечности (отсюда, думается, и постоянная путаница в письмах и записях Достоевского для себя относительно собственного возраста и временных дат).

При таком невероятном расширении времени — *событийное* время и у Достоевского, и у Шекспира максимально спрессовывается: происходящее может занимать несколько месяцев или даже лет (у Шекспира)<sup>56</sup>, но кажется совершающимся в течение двух-трех дней. И у того, и у другого писателя «стягивание», максимальное уплотнение времен ведет к «раскрытию» времени в прошлое и будущее — и уже свершившееся, и потенциальное, ведь «вся действительность не исчерпывается насущным» (вспомним, к примеру, сон Раскольников о «трихинах», начавший по-настоящему сбываться лишь в XX веке), создает вневременную универсальность обретенных истин. Скажем, в «Гамлете» при известии о прибытии «столичных трагиков» принц спрашивает: «Таким же ли они пользуются почетом, как в те времена, когда я был в городе?» (VI, 58). В каком городе? Во времена *реального* Гамлета (о котором повествовал Саксон Грамматик) Копенгагена еще не существовало (как и Эльсинора, кстати), столицей Дании был Нюборг. Но, может быть, это и Лондон (чуть далее следует разговор о тогдешней ситуации в театральном мире английской столицы и о театре «Глобус»).

У. Х. Оден пишет, что важная особенность шекспировских «Сонетов» — «в восприятии времени как вечного присутствия, по которому судят прошлое и будущее, а также противопоставление этого вечного присутствия изменяющемуся миру»<sup>57</sup>. Думается, это «особенность» всего творчества Шекспира вообще. Шекспир часто заимствовал сюжеты своих пьес из совершенно разных эпох: Троянской войны, древнеримской истории, языческих времен и т. п. При этом актеры в большинстве случаев представляли в облике современных ему англичан<sup>58</sup>. И это воспринималось естественно. Будучи реалистом «в высшем смысле», он акцентировал внимание зрителей на коренных, общечеловеческих проблемах бытия, не связанных *решающим образом* с конкретным временем, — хотя и на

<sup>56</sup> См. об этом смешении «астрономического времени с драматическим» у Шекспира: Морозов М. М. «Гамлет»... С. 212—219.

<sup>57</sup> Оден У. Х. Лекции о Шекспире. С. 167.

<sup>58</sup> [Электронный ресурс]. См., напр.: [http://shakespeare.berkeley.edu/index.php?option=com\\_g2bridge&view=gallery&Itemid=256&g2\\_itemId=14632&g2\\_page=4](http://shakespeare.berkeley.edu/index.php?option=com_g2bridge&view=gallery&Itemid=256&g2_itemId=14632&g2_page=4).

актуальные запросы своего времени отвечал, как мы видели, всеобъемлюще. Но когда сейчас Гамлета играет актер в джинсах, а Лир предстает затянутым в генеральский мундир бравым латиноамериканским диктатором, внимание зрителей сосредотачивается на *особенностях нашего времени*, нашей узкой временной клеточки.

Достоевский достигает выхода своих героев в вечность именно благодаря выявлению в современности евангельских сюжетов, для прошлого, настоящего и будущего — равно истинных. Кроме того, он подчеркивает специфическую черту времени — это временное состояние бытия, неразрывно связанное с сознанием и всем существом человека, существующее до того момента, когда «времени больше не будет». Но эта конечная остановка времени отнюдь не означает бахтинского отсутствия эволюции, духовного роста и т. п. Ведь, по точному замечанию архиепископа Роуэна Уильямса, евангельское «времени больше не будет» означает — «отсрочки больше не будет»<sup>59</sup>. То есть время дано человеку и человечеству как возможность спасения! А сюжет спасения — главный для Достоевского. В своей загадочной записи в ПМ к «Преступлению и наказанию»: «Время есть: отношение бытия к небытию» (7; 161) Достоевский имел в виду, думается, именно это. Ведь время, если оно не ведет человека *вверх* или *вниз*, в сущности исчезает: превращается в ноль, в косность, в небытие.

Шекспир, Сервантес и Достоевский отразили в своих великих созданиях разные стадии одного и того же процесса «имманентизации Бога, психологизации Бога и религии <...> неприятия точки зрения извне» (1; 258), о котором писал М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» и который начался в Европе в эпоху Возрождения, а в России, в силу многих исторических обстоятельств, позже. Но их создания потому и стали великими, что их не коснулся «кризис авторства», кризис авторской позиции (который, как пишет Бахтин, был порожден этой «имманентизацией» и сказался в творчестве многих других авторов). «Кругозор» автора в их произведениях шире «кругозора» даже самых значительных героев, и само «отчаяние» поставленных *вопросов* указывает на необходимость *ответов*.

<sup>59</sup> Уильямс Р., архиеп. Кентерберийский. Достоевский... С. 76.

Но при этом индивидуальность *вопрошающих* во всей возможной глубине их мысли и в самой крайней степени их отчаяния не ограничивается никак. Мы помним определение, данное молодым Достоевским Шекспиру: «лирик». Это относилось непосредственно к сонетам, но думается, русский писатель проницательно угадал суть многих шекспировских трагедий: они представляют собой как бы монолог-исповедь главных героев, не прерываемый почти ничем. «Романом-исповедью» называли и произведения Достоевского. Но «лирика Достоевского обладает, так сказать, драматической выдержкой — терпением пройти через стадию драматической объективации»<sup>60</sup>. То же можно отнести и к Шекспиру. За счет чего же достигается эта «объективация»? Достоевский писал по поводу образа Ивана Карамазова: «И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и не было»<sup>61</sup>. Но тут важно продолжение этой записи: «Не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла» (27; 86). (Еще одно, уже от самого творца, возражение Бахтину, отрицавшему становление духа автора в творчестве Достоевского.) Все пропускалось через себя, преодолевалось в себе и потом преобразовывалось в *язык автора* (об этом шла речь в главе III), то есть в ту объемлющую весь художественный мир произведения (и проявляющуюся в каждой клеточке его) истину, которая все более проявляется в сознании воспринимающего по мере постижения его сути.

Выше мы говорили о соотношении эмпирической действительности и метафизического измерения в созданиях русского и английского писателей. Но нельзя не сказать и о другом. И Шекспир, и Сервантес творили в то время, когда «уходила реальность» — все больше стиралось различие сна и яви в сознании людей. В принципе резкого различия между сном и явью нет — в начале бытия

<sup>60</sup> Днепров В. Достоевский как писатель двадцатого века. С. 191.

<sup>61</sup> Почему Достоевский ввел здесь такое географическое ограничение: «в Европе»? Не потому ли, что многое в атеистическом бунте Ивана восходит к древней могущественной восточной ереси, из которой потом вырастали многие богоборческие теории, — гностицизма? Подробнее об этом см.: Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского.

именно во сне чаще всего происходила встреча человека с Богом. Но не случайно знаменитый богослов св. Иоанн Лествичник считал сны «сжатием человеческого естества»<sup>62</sup> — т. е., говоря современным языком, квинтэссенцией человеческой личности. Со временем человек создал между собою и Небом густую преграду из гордыни, саможаления и страха, реальность уходила из снов, они стали компенсаторными, воплощая мечты человека о том, чего ему не хватало в обыденной жизни. Сны — как и явь — стали спектаклем, который предлагают человеку пораженное грехом сердце, сознание и подсознание: «А сон — податель пьес неутомимый, прозрачной плотью одевает тени» (испанский поэт Л. де Гонгора, современник Сервантеса)<sup>63</sup>. И авторы, творившие в эпоху отрезвления от эйфории Возрождения, краха иллюзий о безграничных возможностях человека самостоятельно определять свою судьбу, ясно осознавали обманчивую природу снов, их зараженность человеческой греховностью и мечтательностью. Поэтому соотношение снов, игры и *реальности* стало в литературе этого времени одной из насущных задач. «Жизнь есть сон» (драма младшего современника Сервантеса — Кальдерона), «Мы созданы из вещества того же, Что наши сны. И сном окружена Вся наша маленькая жизнь» («Буря»), «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры» («Как вам это понравится»), — вот емкие формулы этого мироощущения. В случае Шекспира это осложнилось еще одним чрезвычайно важным обстоятельством. В то время в Англии, вследствие того, что «десакрализованная церковь лишилась свечей и икон (так автор обозначает победу англиканства над католичеством. — К. С.), городское общество стало в гораздо большей степени обрядовым и зрелищным. Это крайне важно для приближения к пониманию шекспировского гения. Он расцвел в городе, где реальность воспринималась главным образом через театральное действие. Кафедру перед собором святого Павла, известную как “крест святого Павла”, именовали “истинной сценой

<sup>62</sup> Добротолюбие избранное для мирян. М.: Изд. Сретенского монастыря, 2004. С. 241.

<sup>63</sup> Цит. по: Борхес Х. Л. Письмена Бога. М., 1992. С. 408.

государства», где священник играет свою роль, а Джон Донн с кафедры провозгласил, что «этот город — большой Театр». <...> Но <...> театр на подсознательном уровне все еще воспринимался как священное и ритуальное действо. <...> Театр удовлетворял тягу зрителей к зрелищности и символичности действия. Само название «Глобус» намекало на то, что он создает для зрителя целую вселенную, — такова же была и католическая месса»<sup>64</sup>. Конечно, во многих случаях то была *подмена*. Но далеко не во всех. Для многих зрителей вера в истинность церковного действия оборачивалась глубокой вовлеченностью и в действие театральное. Когда Гамлет говорит: «Я слышал, что иногда преступники в театре бывали под воздействием игры так глубоко потрясены, что тут же свои провозглашали злодеянья» (66—67) — он говорит о реальных случаях, происходивших в театрах в ту эпоху<sup>65</sup>. Но приблизиться к священнодействию театр мог — и приближался — в творчестве Шекспира. Надо принимать в расчет и противостояние — и внешнее, и внутренне — между театральным миром той поры и все более утверждавшимся протестантским менталитетом, относившим театральные действия к дьявольским забавам.

Что можно было противопоставить этому напряженному кризису связей с реальностью в жизни и в искусстве? Только новое качество реализма — *высший реализм* искусства, позволяющий обрести *реальность* и в эмпирической действительности, и в духовном мире. Характерно, что и в «Гамлете», и в «Дон Кихоте» именно бродячие актеры помогают героям выяснить правду о мире, а сны — узнать правду о себе самих<sup>66</sup>. О том, какую роль играют сны в романах

---

<sup>64</sup> *Акройд П.* Шекспир. С. 171, 194, 513. Дж. Уилсон Найт даже утверждает, что во времена Ренессанса «драматический ритуал» вообще перешел из церкви в театр (Shakespeare and Religion. P. 26), но это слишком глобальное суждение мы сейчас анализировать не будем.

<sup>65</sup> *Морозов М. М.* «Гамлет»... С. 64.

<sup>66</sup> Сон Дон Кихота в пещере Монтесиноса; признание Гамлета в том, что он видит дурные сны, на что Розенкранц отвечает: «А эти сны и суть честолюбие; ибо самая сущность честолюбца всего лишь тень сна» (знающие творчество Достоевского не будут удивляться тому, что верное суждение вложено в уста отрицательного персонажа). Очень важно, что Розенкранц

Достоевского, нет, наверно, необходимости специально говорить. Но важнее другое. Достоевский, продолжая великую традицию русской культуры, сделал в своем творчестве гигантский шаг к превращению литературного произведения во «внехрамовую литургию»<sup>67</sup> — не по насыщению своих романов богословской лексикой или описанию церковных таинств, чего у Достоевского нет, как неоднократно говорилось, а по конечной цели — преобразению читателя в процессе прохождения вместе с автором и героями их крестного пути. И приближение, максимально возможное в Новое время, созданий Шекспира и Достоевского к жанру мистерии открывало этот путь. Называя роман «Бесы» «отрицательной мистерией» (поскольку «Русский Христос — вот настоящий, хоть и незримый, непопавшийся герой трагедии “Бесы”»), С. Булгаков писал: «Подлинная мистерия не может быть только зрелищем, она обязывает ко многому, не позволяя зрителю оставаться пассивно-эстетическим созерцателем, как и актеру — только лицедеем; роль только зрителя или только актера кажется уже кощунственной ...»<sup>68</sup>.

В итоге и у Шекспира, и у Сервантеса, и у Достоевского весь «реальный опыт обращается на службу теодицее»<sup>69</sup>.

---

употребляет здесь слово «ambition», которое станет в дальнейшем одним из ключевых в «Макбете» и «Короле Лире» — трагедиях о тех, кто пытался присвоить себе божественные прерогативы. И вспомним, как «съела» амбиция несчастного Голядкина из «Двойника» Достоевского.

<sup>67</sup> См.: Гачева А. Г. Ф. М. Достоевский и Н. Ф. Федоров. Духовно-творческий диалог. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://geum.ru/aref/11113-8-gacheva-anastasiya-georgievna-m-dostoevskiy-f-fedorov-duhovno-tvorcheskiy-dialog-specialnost-100101-ref.htm>.

<sup>68</sup> Булгаков С. Русская трагедия // Современная драматургия. 1989. № 5. С. 217, 219.

<sup>69</sup> Геригк Х.-Ю. Достоевский и Шиллер // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19. СПб.: Наука, 2010. С. 7.

*Карен Ашотович Степанян*

## ШЕКСПИР, БАХТИН И ДОСТОЕВСКИЙ

Герои и авторы в большом времени

Корректор Л. Голунова  
Оригинал-макет подготовлен А. Матёлой  
Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 14.12.2016. Формат 60×90 1/16.  
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Minion.  
Усл. печ. л. 18,5. Тираж 1000. Заказ №

Глобал Ком.  
№ госрегистрации 5087746245428.  
Phone: (495) 624-35-92 e-mail: [Lrc.phouse@gmail.com](mailto:Lrc.phouse@gmail.com)  
Site: [www.lrc-press.ru](http://www.lrc-press.ru), [www.lrc-lib.ru](http://www.lrc-lib.ru)

ООО «ИТДГК «Гнозис»»  
Розничный магазин «Гнозис» (с 10-00 до 19-00)  
Phone: (499) 255-77-57, e-mail: [sales@gnosisbooks.ru](mailto:sales@gnosisbooks.ru)  
Адрес: Москва, Турчанинов пер., д. 4., стр. 2  
Site: [www.gnosisbooks.ru](http://www.gnosisbooks.ru)



Карен Ашотович Степанян (род. в 1952 г.) — доктор филологических наук, вице-президент российского Общества Достоевского, национальный представитель России в Международном Обществе Достоевского. Автор книг «Достоевский и язычество: какие пророчества Достоевского мы не услышали и почему?» (М.; Смоленск, 1992), «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф. М. Достоевского» (М., 2005), «Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского» (СПб., 2010), «Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени» (М.: ЯСК, 2013), «Путеводитель по роману Ф. М. Достоевского “Преступление и наказание”» (М.: изд. МГУ, 2014) и многих статей по проблемам русской и мировой литературы в отечественных и зарубежных изданиях. Старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, зав. отделом критики журнала «Знамя», главный редактор альманаха «Достоевский и мировая культура».

ISBN 978-5-94457-273-8



9 785944 572738 >