
Карен Степанян

РЕАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО В БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ (ШЕКСПИР, СЕРВАНТЕС, БАЛЬЗАК, МАКАНИН)*

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). Но мы хотели бы сегодня 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,

* Часть этой работы опубликована в журнале «Вопросы литературы», 2013, № 2: Степанян К.А. Достоевский и Шекспир (герои и авторы в большом времени).

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» 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 преображаются 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 зла¹. 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».

Творческий метод есть, по нашему мнению, воспроизведение, осмысление и познание действительности в художественном произведении в соответствии с мировидением автора (то есть с тем, *каким и в каких пределах* он способен увидеть *и* художественно воссоздать мир), что выражается в принципах изображения человека, в сюжете, в композиции, основных конфликтах. Наше понимание *реализма* основано на учении средневековых реалистов, в полемике с номиналистами утверждавших *реальность* и физического, и метафизического миров². Соответственно, чем более глубокое и всеобъемлющее понимание законов существования мира во всех его измерениях — «мир становится прозрачным для нас»³ — 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 Достоевского⁴. Изучение реализма Достоевского с таких позиций только начинается⁵.

Но в данной статье нас интересует типология реализма Достоевского, выявляющаяся при сопоставлении с авторами, наиболее близкими по типу творчества. Из всех мастеров мировой литературы Достоевский всегда выделял в русской литературе — Пушкина, в зарубежной — трех «громадной величины художественных гениев — Шекспира, Сервантеса, Шиллера» (26; 145). Творческий метод Шекспира и Сервантеса, тоже таящий немало загадок для исследователей⁶, и станет предметом нашего анализа, в сопоставлении с художественным миром Достоевского. Что же касается Бальзака, как бы классического представителя реализма в традиционном понимании, то здесь, помимо прочего, заслуживает особого внимания изменение оценки его произведений Достоевским — от восторженной в молодости до скептической в заключительный период жизни. И, наконец, Маканин выбран как крупнейший из ныне живущих отечественных прозаиков, наиболее последовательно продолжающий традиции русской классики. При этом нас будет в первую очередь интересовать *художественная антропология* этих авторов — то понимание 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 деятельности. Эту специфику творчества своих «собратьев» ясно видел, разумеется, и сам Достоевский.

«Дон Кихота» и трагедии Шекспира Достоевский всегда оценивал как глубочайшие откровения о таинственных «законах духа человеческого». О «Дон Кихоте» он 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). О Шекспире же в черновиках к «Бесам» сказано — «это пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души человеке<ской>»; причем тут же рядом Достоевский формулирует один из главнейших принципов своего

творческого метода: «Вся действительность не исчерпывается на-
сущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде
еще подспудного невысказанного будущего Слова. Изредка явля-
ются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное сло-
во» — и далее о Шекспире как одном из таких пророков (11; 237).
Шекспира Достоевский читал и в ранней юности (особенно впе-
чатлял вступающего в жизнь Федора образ Гамлета⁷), и — что очень
важно — в один из решающих периодов своей жизни, в дни, про-
веденные в Петропавловской крепости в ожидании приговора суда
по делу петрашевцев. Книги ему туда пересылал брат и — «особен-
но благодарю за Шекспира» (28, I; 161), писал в ответ Достоевс-
кий. О Дон Кихоте он вспоминал в своих показаниях по этому же
делу, сравнивая с героем Сервантеса своего союзника Тимковского
(18; 153). Но вот что интересно.

В произведениях Достоевского первой половины его жизни,
даже в подготовительных материалах и черновиках, имена Сер-
вантеса и Шекспира, упоминания их произведений или создан-
ных ими образов практически отсутствуют⁸, либо фигурируют в
юмористическом ключе: «Если хотите узнать, как я страдал, спро-
сите у Шекспира: он расскажет вам в своем “Гамлете” о состоя-
нии души моей», — восклицает Фома Опискин (3; 147). «Дон
Кихот», рядом с пропавшими галошами, возникает только в пе-
реписке двух шулеров в шуточном «Романе в девяти письмах».
В некотором роде исключение составляет трагикомический
вскрик оскорбленного литературой Макара Деушкина: «И Шек-
спир вздор, все это сущий вздор, и все для одного пасквиля сде-
лано!» (1; 70).

И только с началом работы над «Преступлением и наказанием»
и уже до конца жизни образы Шекспира и Сервантеса становятся
для Достоевского одними из главных «составляющих» того дос-
тигнутого человечеством знания, к которому прибегает он в своем
творчестве. К анализу этого мы обратимся ниже, а пока о том, по-
чему, на наш взгляд, произошло именно так. В 1876 г. Достоевский
писал в ПМ (подготовительных материалах) к «Дневнику писате-
ля»: «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 дей-
ствительно 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 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) (при воспроизведении этих записей пользуемся той правкой, которая на основании изучения рукописей внесена недавно замечательным текстологом Н. Тарасовой)⁹. Трактовать эти чрезвычайно насыщенные смыслом записи следует долго, но, если в двух словах, можно понять их 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, как сказано у Достоевского там же, сейчас могут писать лишь те, кто еще верует «в вековечный порядок», «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 писать¹⁰. На наш взгляд, кризис мировоззрения Достоевского, начавшийся в молодые годы в Петербурге под влиянием Белинского и его окружения, не закончился сразу после каторги, а продолжался вплоть до 1864 г. Пережив и осмыслив два страшных ухода из жизни — жены и любимого брата — и пройдя через встречу с «ангелом смерти» (Л. Шестов)¹¹ при создании «Записок из подполья», он обрел ту духовную основу, которая позволила ему приступить к созданию своих великих романов и к ответам на внушающие отчаяние вопросы, поставленные его предшественниками.

Раскольников сравнивал с Макбетом еще Мельхиор де Вогюэ, а после того — многие авторы (последний из известных нам со-держательный сопоставительный анализ этих двух мировых обра-зов проведен Н. Горбуновым¹²), но с Гамлетом, насколько можем судить, сопоставлений почти не проводилось¹³. Это основывалось, по-видимому, на традиционно устоявшемся представлении, соглас-но которому Гамлет — человек нерешительный, сомневающийся, против собственной воли, *вынужденно* совершающий зло — необ-ходимое, *в данном случае*, для торжества добра. Но забывают при этом об одном важном обстоятельстве: Гамлет с самого начала уве-рен — *как и Раскольников*, — что именно на него возложена задача ни много ни мало как *восстановить справедливость в мире*. Он го-ворит: «Век расшатался — и скверней всего, / Что я рожден вос-становить его!» (VI, 40; перевод М. Лозинского)¹⁴, («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 внутренней уверенностью, что именно на него возложена миссия «восстанавливать век». (Не есть ли Призрак вообще проекция его духа, как черт Ивана Карамазова? Не случайно еще *до* появления Призрака Гамлет признается: «Мне кажется, его (отца. — К.С.) я вижу <...> в очах моей души» (VI, 20)¹⁵, не случайно появившийся Призрак вызывает у принца те же чувства, что и у Ивана: потрясе-ние от зримого появления внутренне ожидаемого, а затем желание отмежеваться от него с помощью оскорблений; не случайно при встрече с актерской труппой в сознании Гамлета сразу возникает монолог, который он «особенно любил»: о кровавой мести Пирра Приаму за отца — это позволяет даже сделать некоторые предпо-ложения о предыстории событий, изображенных в трагедии: об отношении Гамлета к дяде еще при жизни отца). Образ отца явля-ется, как мы помним, и Раскольникову (во *сне* — а не в воспоминании, как часто прочитывают, — о забитой лошаденке), но здесь он не в силах уверить Раскольника, что исправлять жизнь по собственному разумению — «не наше дело». Раскольников счита-ет себя призванным нарушить «закон отцов». Однако назначавший себя судьей и преобразователем мира (и тем самым поступивший в услужение злу) человек тут же ощущает последствия этого: страш-ное одиночество, злость, все большую рабскую предопределен-ность своих действий¹⁶. И Раскольников, и Гамлет ненавидят весь мир вокруг («Каким докучным, тусклым и ненужным / Мне ка-

жется все, что ни есть на свете! / О, мерзость! Это **буйный сад**, плодящий / Одно лишь семя; дикое и злое / В нем властвует» — VI, 18), самое солнце, ближних и самих себя («подлец-человек», — говорит Раскольников (6; 25), «квинтэссенция праха»¹⁷, — откликается Гамлет и добавляет: «Из людей меня не радует ни один» — VI, 58). Гамлет даже сомневается в реальности существования мира: не является ли все окружающее лишь «мутным и чумным скоплением 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**¹⁸. Великой, на века, заслугой трех гениев — Шекспира, Сервантеса, Достоевского — явилось открытие и доказательство истины: *все благодетели человечества*, ставящие перед собой именно такую 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» и «в скорлупе» (Раскольников), в «ореховой скорлупе» (Гамлет), но по сути дела амбиции их простираются на переделку всего мира по собственному разумению. Однако, поставив себя в центр мира, Гамлет и Раскольников парадоксальным образом ощущают, что уже себе не принадлежат: Гамлет называет сам себя «машиной», Раскольников «точно попал клочком одежды в колесо машины и его начало в нее втягивать» (6; 58). Обоих манит самоубийство, 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) Горацио¹⁹. 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 только три факультета — теологии (отпадает, иначе он был бы в духовном звании), медицины (тоже отпадает — нигде в пьесе нет намек на его врачебные знания) — и юридический. И вот два *юриста*²⁰ решают восстановить справедливость на земле — через пре-

ступление, через убийство. Веря в Творца и в Провидение, они считают, что «до Нового Иерусалима» они вправе сами разбираться с судьбой своей и мира, — даже еще страшнее: что они-то и являются проводниками божественной воли. Образ Божий в человеке для Гамлета — лишь «богоподобный разум» (VI, 110) (god-like reason), а conscience («разум» или «совесть» — по разным переводам; в XIX веке чаще переводили «совесть»²¹) — лишь то, что делает людей трусами («Thus conscience make cowards of us all»)²² (ср. у Достоевского в ПМ к «Дневнику писателя»: «Моя совесть, то есть судящий во мне Бог» — 24; 109).

Когда вслед за «Преступлением и наказанием» Достоевский берется за создание романа о «положительно прекрасном человеке» (как бы отвечая на ожидание «положительных изображений» от литературы), перед ним сразу же возникает образ Дон Кихота. Он пишет любимой племяннице С. Ивановой: «Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь <...> Из прекрасных образов в литературе христианской стоит всего законченнее Дон Кихот» (28, II; 251). Почему такое уточнение? Мне думается, тут Достоевский имел в виду то, что в христианстве *«идеал человека во плоти»* уже дан — Христос (20; 172), а значит, всякий обычный человек на таком фоне будет выглядеть несовершенством, во-вторых, писателю христианскому гораздо труднее, нежели языческому, отобразить «мирскую святость»: ведь качества, необходимые для такого героя (в сочетании с греховной пораженностью человеческой природы), гораздо труднее поддаются изображению в литературе — в отличие от идеала в язычестве. Поэтому Достоевский ищет, чем мог бы быть такой герой «симпатичен читателю». Не тем, что он смешон (как Дон Кихот и Пиквик), не тем, что он возбуждает сострадание «по несправедливости к нему общества» (как Жан Вальжан). Достоевский решает сделать его «невинным» (9; 239). Но в конечном итоге и не этим Мышкин, вот уже на протяжении полутора веков, становится симпатичен читателю — а своей готовностью отдать всего себя для спасения ближних. Уже в процессе создания романа Достоевский трижды делает **для себя** запись «Князь Христос» (9; 246, 249, 253) — что служит и по сей день источником бескомпромиссных дискуссий среди специалистов. Но первоначально образ Князя сопоставлялся Достоевским с Яго: «ПЛАН НА ЯГО. ПРИ ХАРАКТЕРЕ ИДИОТА — ЯГО. Но кончает божествен-

но» (9; 161), а ближе к концу работы над романом — с Отелло: «Князь *просто и ясно* (Отелло) говорит ей (Настасье Филипповне. — К.С.), за что он ее полюбил <...> Князь вдруг *пьедестально* высказывается» (9; 284). Этот факт, как и намек на эпилепсию у Отелло (VI, 369), пока еще не осмыслены в исследованиях по творческой истории романа. 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 — во-первых, здесь погибают обе героини: «Аглая ревнует и Н<астасья> Ф<илипповна> ревнует. Свидание. Аглая подымает ревность Рогожина. Увещения 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* («ножом тем самым» — у Достоевского) «принесенной в жертву» героини²³. Но 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 лицо Рогожина). В ПМ Рогожин говорит князю: «*Без тебя не мог я здесь быть*» (9; 286) — хотя в каноническом тексте эту чрезвычайно многозначную фразу Достоевский убрал, «след» ее остался.

Но прежде Шекспир возникает в «Идиоте» в одной из ключевых сцен романа — в праздновании дня (вернее, ночи) рождения князя на даче в Павловске. Радостно-взволнованный Мышкин возвращается к себе в предвкушении назначенного ему Аглаей свидания и начала новой светлой жизни. Но встреченный им в дверях дачи «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?”²⁴ 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 вытекающих отсюда рассуждениях о бытии Христа и каждого человека перед лицом смерти — или отказе от бытия). Ипполит на протяжении всей этой ночи и после нее 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». Трагический конец ждет и всех тех, кто надеялся обрести спасение от Мышкина или наиболее доверялся ему: Настасью Филипповну, Аглаю, Рогожина, генерала Иволгина. Гамлет пытается отправить души своих врагов в ад, Мышкин пытается всех спасти. Но результаты их действий по *самостоятельному спасению* мира оказываются странным образом схожи. Здесь уместно привести тонкое наблюдение А. Парфенова о смерти — воскрешении 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 властителя²⁵. Финалы «Гамлета» и «Идиота» в этом смысле «открыты».

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 Ставрогина²⁶. Но это Гамлет, в котором мрак сгустился до крайней степени (своего рода «черная дыра»). Это важно учитывать при рассмотрении второй из главных шекспировских аллюзий здесь — именовании Ставрогина «принцем Гарри», с отсылкой к герою шекспировских хроник — принцу, а потом королю Генриху V. Но у Шекспира юный английский принц, хотя и ведет в начале жизни — как Ставрогин — разгульное и беспутное существование, потом решительно расстаётся 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. 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 начал²⁷). 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* (очень значимый титул у Достоевского²⁸) Ставрогин становится не «солнцем» этого мира (каким его хотели бы видеть окружающие), а именно что «черной дырой» в мироздании, через которую врывается в этот мир бесовщина. Но можно продолжить рассуждения дальше.

Генриху V наследует его сын, Генрих VI, являющийся героем одной из первых хроник Шекспира. Этот «тихий» король, временами впадавший в тяжелое душевное расстройство, у Шекспира поразительно напоминает князя Мышкина, он пытается всех примирить и усовестить, 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» или стать деревенским пастухом; умирает, как Христос, моля Бога простить своего убийцу. Но итогом такого его «книжного правления» (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 Роз, в ходе которой отец убивает сына и сын отца, то есть наступают «последние времена»). И, в итоге, воцарение на престоле жестокого и сластолюбивого Эдуарда IV, затем побежденного еще более страшным злодеем — Ричардом III. Таким образом, с помощью шекспировских аллюзий выявляется еще одна грань взаимоотношений двух великих, выросших, как два ствола, из одного корневого замысла Достоевского, 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 природы²⁹ и ничего не делает для борьбы в первую очередь с этим «мраком» в человеке³⁰. Впрочем, ведь и Ставрогин в романе в основном бездействен³¹.

Шекспир, как и Достоевский, вмещал на своей сцене весь по-сторонний 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 не совсем: 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» (герцог из «Меры за меру»; перевод О. Сороки). Злодеи признаются в своих злодеяниях и даже в некоторых случаях дают им моральную оценку — но это и все, на этом их духовная история заканчивается. Зло наказывается в финалах большинства его пьес, но именно 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. Шекспир обращал глаза человека «зрачками в душу» — но «там повсюду пятна черноты» (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» (VI, 75), говорит Гамлет, 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»³². Очень точно написал в свое время А. Аникст: «Пафос трагедии («Гамлет». — К.С.) составляет негодование против всемогущества зла»³³. Но не так в Евангелии, где человек, *взирая, как в зеркале, на славу Господню*, преображается в тот же образ «от славы в славу» (2-е Коринф. 3:18). У Шекспира преображения человека (кроме Генриха V, самого неубедительного из его образов) нет. Не так у Достоевского, каждый из великих романов которого доказывает возможность преображения человека³⁴. Эта «внутренняя точка зрения» автора (Бахтин)³⁵ и есть то, что отлича-

ет Достоевского от Шекспира. В «Макбете» показано, как человек, стремясь стать **большим**, чем он есть, узурпировать, через убийство, божественный статус, становится зверем³⁶. Но *обратного* пути у Шекспира нет (Отелло и Лир перед смертью лишь осознают свои ошибки, а это все же не то). В конце жизни он создает пьесу «Буря» (свое «поэтическое завещание»³⁷), 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 хотя К.С. Льюис пишет, что в те времена мир эльфов и фей был вполне признанным «третьим миром» (помимо мира посюстороннего и рая и ада)³⁸ — но, думается, не для *реалиста* Шекспира. И опять здесь возникает — уже в устах alter ego автора, Просперо — тема зыбкости всего земного, которое когда-нибудь 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 из творчества в последние годы жизни?³⁹

Поэтому в ПМ к «Бесам» Достоевский делает знаменательную запись: «Итак, весь вопрос заключается в том: Шекспир, **или** Христос, **или** петролей (т.е. символ Коммуны. — К.С.)?» (11; 369) — вот три (а не два) выбора пути (это отмечено Татьяной Бузиной⁴⁰).

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, покинув законного мужа (Макара Долгорукова), предается незаконному сожителю с Версиловым⁴¹ (который здесь является фактическим отцом героя и которому Подросток долгое время стремится «отомстить») (на эту параллель впервые указала 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 по-

чти 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*)⁴², 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», завершилась «в Англии, Испании — ощущением великой трагедии, трагедии гуманизма»⁴³. 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 веков, на севере и на юге Европы, ответили двумя предупреждениями — «Гамлетом» и «Дон Кихотом»⁴⁴.

Когда в прошлом некоторые шекспироведы называли Гамлета «последователем принципов гуманизма»⁴⁵, это не особенно удивляло — ведь было же тогда в ходу такое понятие, как «воинствующий гуманизм». Но вот сравнительно недавно Владимир Кантор, следуя — и признаваясь в этом — за «Энхиридионом» («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»⁴⁶! Однако в лучшем случае действия Гамлета, если воспользоваться стилистикой Кантора, находятся в рамках ветхозаветной морали (да и то вряд ли). В самом деле, герой, убивающий на протяжении короткого промежутка времени пятерых человек (Полония⁴⁷, Розенкранца и Гильденстерна, Клавдия и Лаэрта), причем стремящийся отправить их души именно в ад⁴⁸ 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 жизнь⁴⁹.

Но тут возникает основной аргумент (его использует и Кантор): Гамлет сталкивается с миром, который «во зле лежит», и он, как законный наследник престола, обязан 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 замышляющим убийство самого Гамлета (хотя непонятно, когда и где Христос призывал своих «воинов» к мести)⁵⁰.

Но пьеса Шекспира в целом искушает нас истиной так же, как посланец из ада — призрак отца — искушает истиной самого Гамлета (и как ведьмы искушают истиной Макбета)⁵¹. 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 вправить сустав времени, он берется восстановить связь времен — то есть, очевидно, сделать благое будущее продолжением благого, на его взгляд, прошлого. «Из жалости я должен быть жесток», — говорит Гамлет, убив Полония. Так оправдывали свои действия многие бунтари и революционеры. Но мудрость Шекспира тут же подсказывает следующую строку: «Плох первый шаг, но худший недалек» (VI, 199) («I must be cruel, only to be kind: / Thus bad begins, and worse remains behind»). В итоге он лишь продолжает цепь убийств, начало которых — в пределах данного сюжета — было положено его отцом: тот убил норвежского короля, отца Фортинбраса⁵², был убит Клавдием, который был убит Гамлетом, который убил Полония и был убит — из «справедливого» чувства мести! — его сыном Лаэртом⁵³, который, в свою очередь, погиб от руки Гамлета⁵⁴. А если принять, что погибшая, во многом по вине Гамлета, Офелия носила его ребенка, то Гамлет оказывается и детоубийцей, и виновником прекращения династии. Страна, скорее всего, достанется мало ценящему человеческую жизнь норвежцу Фортинбрасу. И не случайно Гамлет перед смертью отдает свой голос за него на будущих выборах короля Дании: ведь именно пример норвежского принца, без тени сомнений отправляющего тысячи людей на смерть за *свои права*, помогает Гамлету окончательно сделать свою «мысль кровавой» — вступить на путь мести всем и вся⁵⁵.

Может сложится впечатление, что вышесказанное противоречит той, скажем так, неоднозначной оценке, которую заслуживает 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*). Принципы этого нового мировидения подтверждаются, как мы пытались показать, и другими трагедиями — «Отелло», «Макбетом». (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. И это вполне естественно, ибо занят он только и только собой; первая же его реплика в пьесе — «про себя», «в сторону»⁵⁶. Многие исследователи обращают внимание, что в этой шекспировской пьесе происходит удивительное: мы видим все происходящее только глазами Гамлета⁵⁷ (что могла бы дать смена ракурса, показал Джон Апдайк в замечательном маленьком романе «Гертруда и Клавдий»). Может, в таком построении трагедии — одна из разгадок определения, данного Шекспиру молодым Достоевским: «лирик» (28, I; 69). 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. 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 heaven»). Поэтому очень точен вывод, сделанный на основании анализа трагедии Т. Бузиной (Ковалевской): Гамлет по существу мстит — всему миру — только за самого себя⁵⁸. За то, что этот мир не устраивает его, Гамлета⁵⁹.

Перед тем, как перейти непосредственно к «Подростку», скажем еще, что «Гамлет» — единственная из великих трагедий Шекспира, ставящая проблему передачи заветов от отцов к детям. Это составляло и для Достоевского суть «связи времен» (К. Мочульский даже писал, что фраза «Распалась связь времен» — слегка искаженный вариант перевода фразы «time is out of joint» А. Кроне-

бергом, в таком виде устоявшийся в русской традиции, — могла бы быть эпиграфом к «Подростку»⁶⁰). 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 — «Дон Кихот» Сервантеса). 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» соблазнителя своей матери и с взлелеянной долгими годами мечтаний мыслью: «отмстить человечеству» (13; 99) за себя (хотя и постоянно открещивается от такого определения своей цели, но окружающие, испытывающие его мстительность на себе, возвращают его к верному пониманию сути дела). Он тоже «с самого детства <...> иначе не мог вообразить себя как на первом месте» (13; 78); 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)⁶¹. 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). Очень важно тут вспомнить такую мысль Достоевского из статьи «Г-н —бов и вопрос об искусстве»: «Частный человек не может угадать вполне вечного, всеобщего идеала, — будь он сам Шекспир» (18; 102)⁶². Этот перелом можно, в частности, проследить 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 не-

просто созревает решение: «ГЕРОЙ не ОН, а МАЛЬЧИК!» (16; 24; см. еще: 29, 121, 127, 175). И — все меняется. Версилов — 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 Геригка⁶³ (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 Версильову. Но все его действия оборачиваются поисками «“будущего отца моего” <...> в каком-то **сиянии**» (13; 17), по выражению самого Подростка. В итоге он не только обретает физического отца — Версильова и духовного отца — Макара, 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, Аркаша, все простит <...> Христос — отец, Христос не нуждается и **сиять** будет даже в самой глубокой тьме» (13; 215).

Как все это происходит? Ведь, казалось бы, единственный из великих романов Достоевского, написанный от первого лица, должен быть максимально солипсичен, если так можно сказать. Но тут есть два важнейших обстоятельства. Подростку интересны, важны и нужны 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 правду» (13; 36), «не щадя себя» (13; 100), даже когда слова разоблачают его «идею». Слово, которое в «Гамлете» оказывается большей частью преградой между людьми или орудием искушения либо предательства⁶⁴, 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 отношения человека к миру: 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, подымется с туманом и исчезнет как дым <...>?» (13; 113). И ему

кажется: «Люди совсем не так прекрасны, чтобы для них что-нибудь делать» (16; 220). А в момент главного духовного кризиса, после обвинения в *воровстве*, мир становится окончательно «не его» (13; 267). «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); за садовника принимает воскресшего Христа Мария Магдалина (Ин. 20:15) — 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 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 умертвлен нашими грехами. В ПМ Подросток говорит Макару — «мертвая природа», а Макар ему: «Мертвая, друг — а Христос вдруг: а Я здесь» (16; 404).

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» 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» (13; 69), не теряет ни одного из тех, кого даровал ему Господь, за исключением тех, кто по своей воле ушел от него. 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, стараясь, чтобы читатель все правильно понял и во всем разобрался⁶⁵. 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.

Очень интересна уже упомянутая финальная сцена: перед нами лежат вроде бы запертво 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»⁶⁶, на это указано и в самом романе, например, там, где Подросток говорит уже о Версильове 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)⁶⁷. 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; 289). Кстати, этот образ коррелирует 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: могущество и власть. В выборе, стоявшим 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*. Пер-

воначально желая по-гамлетовски «достигнуть добра даже через злодеяния» (16; 31), Подросток затем совершает настоящий подвиг — отказывается от своей титанической («ротшильдской») идеи, как Дон Кихот (с кем его и сравнивает в ПМ к роману Достоевский — как «ищущего правды жизненной» — 16; 63).

На новом витке Достоевский вернулся к проблеме человеческого сиротства и отцов и детей в «Братьях Карамазовых», где действуют в основном сыновья и отцы, где и Сам Христос в определенном смысле усыновляется Богу-Отцу⁶⁸, 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).

* * *

Дон Кихот, начиная с Тургенева (в русской, по крайней мере, традиции), часто противопоставлялся Гамлету. Однако сравним убеждения ламанчского рыцаря и датского принца в том, что именно на них возложена миссия устранить несправедливость, царящую в человеческом роде. Гамлет, убив Полония, утверждает, что ему, Гамлету, Небеса судили быть их карающим мечом и орудием («I must be their scourge and minister»). Дон Кихот так же уверен, что «мы (странствующие рыцари. — К.С.) — слуги Господа на земле, мы — руки, коими Он вершит Свое правосудие» (I, 147)⁶⁹.

Шекспировскую трагедию, создававшуюся как раз в годы работы над «Дон Кихотом», Сервантес точно не читал, но ведь гениальным писателям не надо обязательно *прочитать*, чтобы *знать*. Как в художественном мире Достоевского выражением неких мировых архетипов сосуществуют Раскольников и Мышкин, так и существование Гамлета и других подобных шекспировских героев требовало появления на другом конце Европы Дон Кихота.

Добрый Алонсо Кихано изменяет данное ему при крещении имя и трижды отправляется из родного дома на подвиги во имя добра. Несмотря на весь его комический облик, Дон Кихот, по справедливому замечанию Л. Пинского, «воплощает в романе идеал эпохи “всесторонне развитого человека”». Поэзия и театр, политические познания и теология, юриспруденция и педагогика, теория искусства и филологические сведения <...> Энциклопедизмом

интересов и основательностью суждений Дон Кихот повергает в изумление не только наивного Санчо»⁷⁰. При этом ламанчский рыцарь представляет собой некую пародию на «универсального человека» эпохи Возрождения, «“сатирой” на учение Ренессанса о неограниченных возможностях человека»⁷¹ — который должен был знать и уметь все, максимально проявить все задатки, заложенные в нем природой. Дон Кихот превосходно все знает в теории, но на практике ничего не может: вместо чудодейственного воскрешающего бальзама prepares отраву, пространно трактует правила поэтики и стихосложения, но его собственные стихи смешны и нелепы, рассуждает о семейной жизни и военном деле, но сам не был женат и не воевал, готов отдать жизнь за свою Дульсинею-Альдону, но когда — в разоблачительном сне в пещере Монтесиноса — она попросила его о реальной помощи, не смог этого сделать. Все его подвиги никому пользы не приносят, а те, кто в наибольшей степени доверялся ему, рассчитывая на его помощь, после вмешательства Дон Кихота оказываются в положении худшем, чем были до того (подросток Андрес, дуэнья Родригес и ее дочь)⁷². Самообожение присуще Дон Кихоту так же, как и Гамлету. По верному замечанию Вяч. Иванова, в Дон Кихоте «ново дерзновение противопоставить действительности истину своего мироутверждения»⁷³. 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 безумие Амлета — только хитрая уловка), 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).

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 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») ⁷⁴. Такое сходство подчеркивает один из главных выводов: своеволие губительным образом суживает мировосприятие человека, делает для него видимым только зло в себе и в мире (которое зримо воплощено в «косной» природе и становится для него высшей силой в мироздании) и превращает его в раба и апологета этого зла. Закономерно и все его попытки по восстановлению справедливости в мире приводят только к увеличению мирового зла.

Дон Кихот, вроде бы, здесь ни при чем: он, как и Мышкин (или Генрих VI) склонен, напротив, видеть только хорошее в людях и не задумываться ни о чем дурном. Но обратной стороной такого, опять-таки суженного, видения является катастрофическая неспособность противостоять злу, что опять-таки приводит к его нарастанию, порождая агрессию (Дон Кихот именно что «будит лихо», по русской пословице). Не умея видеть истинное зло, но желая поразить его, наш рыцарь постоянно наносит удары *не туда*. В самом начале своего пути став причиной жестокого избиения подростка Андреса, которого он неуклюже пытался защитить, а затем чуть не убив монаха-бенедиктинца и бискайца, Дон Кихот нападает на похоронные дроги, причем тут повествователь, ранее ограничивавшийся лишь намеками, уже напрямую сравнивает его с дьяволом. Сопровождающие процессию люди разбегаются, находящегося в составе процессии бакалавра сбрасывает испуганный мул, в результате чего у несчастного оказывается сломана нога. Когда Дон Кихот громогласно заявляет ему, что странствует по свету, «выпрямляя кривду и вступаясь за обиженных», бакалавр отвечает, что лично его он искалечил и ногу ему теперь не выпрямить до конца дней, и обида ему тоже нанесена до конца дней. На что Дон Кихот (как и в случае с Андресом) даже не просит у него прощения и не находит ничего лучшего, чем заявить ему: «раз на раз не приходится». Отправив бакалавра со сломанной ногой (!) догонять своих убежавших спутников, Дон Кихот просит передать им свои извинения за зло, «которое он им сделал по не зависящим от него причинам» (!) (I, 213—214). Любопытно, что именно в тот

момент Санчо Панса называет своего господина Рыцарем Печального Образа.

Однако Сервантес, в отличие от Шекспира, «защитил своего героя смехом»⁷⁵ и поэтому наш рыцарь, хотя и наносит всяческие увечья абсолютно невинным людям, никого не убивает и, мало того, своей слабостью и бескорыстием внушает бесконечную симпатию читателю⁷⁶. Но даже слабое и вроде бы бескорыстное добро, убежденное в своей правоте и навязывающееся людям, опасно, а порой и губительно, — показывает Сервантес. Именно поэтому Достоевский, при высочайшей оценке героя Сервантеса, осмелился отказать Дон Кихоту, названному автором «*hidalgo ingenioso*», в обладании самым главным и необходимым даром — *гением* (см. «Дневник писателя» за 1876 г. — 26; 25)⁷⁷. Однако у человека, умеющего *слышать*, всегда есть шанс одержать самую «доблестную победу», как говорит Санчо (II, 677), — победу над самим собой, что и происходит в итоге с Дон Кихотом: «освобождаясь от своих иллюзий», он «возвращается к своей нравственной сути, человеческой и христианской»⁷⁸. И если Гамлет начинает знаменитое суждение о человеке с вполне ренессансного утверждения о том, что человек «безграничен в своих способностях, в деяниях подобен ангелу, в разумении — Богу», а заканчивает своей собственной оценкой — «квинтэссенция праха» (что в определенной степени отражает общий ход действия в трагедии), то Дон Кихот, начиная даже не с возвеличения человека, а с гипертрофированного *самовозвеличения*, заканчивает обретением подлинного величия — становится просто человеком (в этом повторяя путь Просперо из «Бури»). «Чудовище находится в нас самих. Вот урок титанизма Сервантеса. Сокрушить великана в самом себе...»⁷⁹ Роль хора исполняет здесь Санчо, именно он произносит в этом романе, где реальность постоянно мерцает и двоится, ключевую фразу: «Один Бог знает всю правду»⁸⁰ («Dios sabe la verdad de todo») — ср. у Достоевского: «Ему одному лишь известна вся тайна мира сего». Автор не выступает со своими суждениями и оценками, а переносит свой взгляд на происходящее во внутренний сюжет⁸¹. В своем гениальном романе Сервантес сумел воссоздать реальный мир в полном его объеме, так, что мы видим и своеобразный героизм Дон Кихота, и печальные плоды его усилий по восстановлению справедливости в мире, и — в контексте прошлой и будущей мировой истории и культуры — все страшные последствия подобного обра-

за действий; видим и всех окружающих Рыцаря Печального Образа людей, со всеми их достоинствами и пороками, людей, каждый из которых уступает герою в чистоте и мужестве, но прав, когда живет своей подлинной жизнью, и неправ, когда начинает «подыгрывать» ему и/или издеваться над ним. Мы, нынешние читатели Сервантеса, видим время, «большое время» (по выражению М. Бахтина⁸²) — его безболезненно вбирает в себя роман, не сужая, а, напротив, расширяя и обогащая свое содержание. Ортега-и-Гассет говорил: «Сервантес видит в каждой жизни, предстоящей ему в романе, абсолютную проблему, во всяком жизнепроявлении — высочайшую ценность, бесконечную цель, и как бы отыскивает эту цель в бесконечном; а в итоге он приходит к выводу: все одинаково ценно перед лицом бесконечного»⁸³. А другой видный испанский прозаик и критик Асорин писал, что произведение Сервантеса «распространилось на все Человечество <...> В нем присутствует одно событие — испанское и безмерная действительность — всечеловеческая»⁸⁴.

Лев Выготский в своем замечательном исследовании «Трагедия о Гамлете, принце Датском» назвал это создание Шекспира «трагической мистерией» или «мистической трагедией»: «действие происходит в двух мирах одновременно <...> трагедия происходит на грани, отделяющей тот мир от этого <...> нить потустороннего вплетается в здешнее <...> время образовало провал в вечность»⁸⁵. Пожалуй, это название верно и приложимо к другим великим трагедиям Шекспира (мистерии и моралите, а также античные трагедии были, как известно, важным истоком театра Возрождения, и в частности, английской драмы)⁸⁶. И. Шайтанов в недавней статье «История с пропущенными главами» говорит о том, что принятая известным шекспироведом Дж. Уилсоном 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»⁸⁷. Приложимо определение «мистерия» и к романам Достоевского, по определению Бахтина: в мистерии «слово звучит перед небом и перед землею, то есть перед всем миром», в мистериях «решается судьба рода человеческого»⁸⁸. Приложимо ли оно к «Дон Кихоту»⁸⁹ и как тогда быть с реализмом? На эти вопросы отвечает 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»⁹⁰. Эти строки открывают нам другую сторону созданий Шекспира, Сервантеса и первых трех романов Достоевского и позволяют 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 греческой трагедии (утраченным в большинстве драм Нового времени) является возвращение человеком себе своего исконного достоинства и славы, восстановление утраченного единства с Богом, возвращение *домой*⁹¹. Далеко не всегда так оканчивается судьба героев Шекспира и Достоевского, но такое возвращение всегда предстоит (как возможность) их читателю или зрителю.

Шекспир, Сервантес и Достоевский отразили в своих великих созданиях разные стадии одного и того же процесса «имманентизации Бога, психологизации и Бога и религии <...> неприятия точки зрения извне»⁹², о котором писал М. Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности» и который начался в Европе в эпоху Возрождения. Но их создания потому и стали великими, что их не коснулся тот «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*.

И Шекспир, и Сервантес творили в то время, когда «уходила реальность» — все больше стиралось различие сна и яви в сознании людей. «Жизнь есть сон» (драма младшего современника Сервантеса — Кальдерона), огромная роль снов в романе самого Сервантеса, «Мы созданы из вещества того же, / Что наши сны. И сном окружена / Вся наша маленькая жизнь» («Буря» — VIII, 192; перевод М. Донского), «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры» («Как вам это понравится» — V, 47; перевод Т. Щепкиной-Куперник), диалог Дон Кихота и Санчо о том, что «в круговороте нашей жизни», как и в театре, каждый человек играет свою роль, — вот емкие формулы этого мироощущения. Что мож-

но противопоставить этой утрате связей с реальностью в жизни и в искусстве? Только новое качество реализма — *высший реализм* искусства, позволяющий обрести *реальность* и в жизни. Характерно, что и в «Гамлете», и в «Дон Кихоте» именно бродячие актеры помогают героям выяснить правду о мире, а сны — узнать правду о себе самих⁹³.

Но надо еще непременно отметить, что «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 топономику Петербурга, и своеобразную манеру выражения тогдашних извозчиков, мещан и мастеровых; у Шекспира — ведьм и призраков рядом с колоритнейшими сценами в лондонских трактирах и замысловатыми скабрёзностями 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.

* * *

Хотя Бальзак и называл свой общий грандиозный замысел «Человеческая комедия», отдельные составляющие ее произведения — например, «Отец Горио» — он именовал «трагедией из парижской жизни, трагедией неведомой, но страшной»⁹⁴. О том, в чем причина такого расхождения, написано немало, но нас здесь интересует другое. В юности Достоевский восхищался бальзаковскими романами, трактовал его произведения в духе своего — тогда еще будущего — творческого метода: «Бальзак велик! Его характеры — произведения ума Вселенной. Не дух времени, но целые тысячелетия подготовили бореньем своим такую развязку в душе человека» (28, I; 50—51). Художественный мир Бальзака, несомненно, постоянно присутствовал в сознании Достоевского; количество «бальзаковских» реминисценций в его созданиях не изучено еще и на

треть. Первым опубликованным литературным трудом писателя стал перевод «Евгении Гранде». Но если проанализировать этот перевод, обнаруживаются очень интересные и показательные для будущей творческой эволюции Достоевского обстоятельства. Так, там, где у Бальзака речь идет о «свете психологии» (*lumière psychologique*), Достоевский пишет: «свет физиологии»⁹⁵. Это, мне думается, объясняет возражение Достоевского, уже в конце жизни, против того, чтобы его называли «психологом»: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой». Психология — это все-таки не последняя глубина человеческого естества, это то, что объясняет реакцию человеческого тела, разума и души, человека как биологического создания, на воздействия внешнего мира. Но, как писал Бахтин, Достоевского интересует не тело и не душа, а дух человека⁹⁶. А дух — это то в человеке, что непосредственно предстоит Богу, согласуясь с этим высшим началом в мире или противостоя Ему, то, что выводит человека в вечность. Между тем в том же «Отце Горио», например, сказано: «главенствующую роль» в человеческом сообществе играют «темпераменты»⁹⁷. И не случайно, что в одной из Записных тетрадей 1876—1877 гг. Достоевский пишет: «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак. Гранде — фигура, которая ничего не означает» (24; 248)⁹⁸. Это достаточно резкие и, казалось бы, странные слова, учитывая довольно высокую оценку Достоевским творчества Бальзака в предыдущие годы.

Отношение Достоевского к Бальзаку глубоко проанализировано в давней работе Л. Гроссмана «Бальзак и Достоевский» (позднее расширенной до «Гофман, Бальзак и Достоевский») и в одной из последних статей В. Туниманова. Но, приведя упомянутую запись Достоевского о «нереализме» Бальзака, В. Туниманов не анализирует ее подробно, указывая только на ее полемический характер, привязанный к конкретному поводу — выходу статьи Э. Золя о жизни Ж. Занд (и в то же время признавая, что такая запись не может быть случайностью)⁹⁹. Но, на наш взгляд, дело в следующем: первый уровень изображения человека у Бальзака — бытовой, второй — социальный, третий — наиболее интересный — эмоционально-психологический (то, что в словах молодого Достоевского названо «развязкой в душе человека») — направленный на «постижение страстей» и эволюции человеческой психологии в

зависимости от духа эпохи и социальных условий¹⁰⁰. Однако зрелого Достоевского интересовало уже иное: духовная судьба личности как преломление отношений человека с вечностью. И не случайно, обдумывая свой грандиозный замысел — «Житие великого грешника» (из которого впоследствии выросли «Бесы», «Подросток» и «Братья Карамазовы»), Достоевский, как пишут комментаторы Полного собрания сочинений, «пафос этого будущего своего романа сопоставляет — через голову “Человеческой комедии” Бальзака — с представляющимся ему более грандиозным замыслом дантовской “Божественной комедии”, основанной также на идее “восстановления” человека, но в средневеково-каноническом варианте» (15; 400).

Думается, в этой проблеме многое объясняют и строки из редакторского примечания к статье А. Григорьева в журнале «Время», где Достоевский, хотя и признает, что «реальнее» Бальзака, «может быть, и не было писателя во Франции», тем не менее несколько иронично пишет о том, что Бальзак из всех современных писателей «более всего подходил под мерку нашей критики сороковых годов (озабоченной «социальностью». — К.С.) <...> А по *типам*, чем мы особенно тогда дорожили и теперь дорожим, он стоит совершенно уединенно в своей литературе» (19; 289). Впоследствии Достоевский писал (это не вошло в окончательный текст его ответа Градовскому): «В художественной литературе бывают типы и бывают **реальные** лица, **то есть трезвая и полная (по возможности) правда о человеке**. Тип редко включает в себе реальное лицо, но реальное лицо может являться и типичным вполне (Гамлет, например)» (26; 312)¹⁰¹. Тип — это только половина правды, утверждал Достоевский, ибо не включает в себя всю многоплановость, всю непредсказуемую сложность и незавершенность человеческой натуры. Можно вспомнить тут и строки из письма брату молодого Достоевского, где он, сравнивая — через отзывы о «Бедных людях» — свою манеру с гоголевской, пишет, что действует «Анализом, а не Синтезом», Гоголь же «берет прямо целое и оттого не так глубок» (28, I; 118). Бальзак тоже в своих пространственных авторских отступлениях выносит заключения о тех или иных человеческих типах, свойствах различных человеческих сообществ (провинциальной и парижской аристократии, буржуа, журналистов и т.п.), а по ходу романов иллюстрирует все это образами Люсьена Шардона, Растиньяка, папаши Гранде, Этьена Лусто, Вотрена и других

своих замечательных героев¹⁰², являющихся, однако, лишь индивидуальными вариациями того или иного, представленного в «Человеческой комедии» *вида* (лишь Евгения Гранде здесь является в некотором роде исключением, что и побудило, видимо, Достоевского взяться за перевод именно этого романа — но и здесь ему этот женский образ пришлось во многом преобразить). А каждый из героев Достоевского — совершенно уникальная, неповторимая человеческая личность, составляющая в каждом случае основной интерес писателя, но в результате — глубочайшее понимание человеческой природы как таковой. Герои Бальзака буквально «приросли к своим профессиям, будь то стряпчий, бакалейщик, типографский наборщик, лекарь, сельский священник, белошвейка, начинающая артистка и т.д. <...> Вот почему по “Человеческой комедии” так легко и увлекательно изучать быт и нравы первых десятилетий XIX столетия»¹⁰³. Тончайшие психологические наблюдения Бальзака тоже имеют один недостаток — они *обобщающие* и, если можно так выразиться, социализированные: «Гордость, не усмиренная привычками большого света, перерождается в чопорность, разменивается попусту, вместо того, чтобы приобретать величие в кругу возвышенных чувств»; а подобные обобщения порой оборачиваются банальностью: «люди непризнанные мстят миру за унижительность своего положения высокомерием своих суждений» (оба примера из романа «Утраченные иллюзии») ¹⁰⁴.

По-иному, чем Достоевский, понимает Бальзак и соотношение искусства и действительности: «Поэзия желала бы, чтобы все было иначе; но действительность чересчур часто опровергает вымысел, которому хотелось бы верить» («Утраченные иллюзии») ¹⁰⁵ — вот от чего *отталкивался* реализм Бальзака. У Достоевского — иначе. Отвечая на упреки в том, что «у Шекспира не было верности истории, а лишь верность *поэтической правде*», Достоевский формулирует одно из основных положений «реализма в высшем смысле»: «Верностью поэтической правде несравненно более можно передать об истории нашей (т.е. понять и сообщить читателю *реальную истину*. — К.С.), чем верностью *только* истории» (24; 312).

Но нас, в соответствии с выбранным ракурсом, опять-таки больше интересует художественная антропология Бальзака, в сопоставлении с пониманием роли и места человека в мироздании по Достоевскому. И здесь нельзя обойти проблему, уже много лет занимающую исследователей и напрямую поставленную в упомянутой

выше, полувековой уже давности монографии Д. Фэнджера — о феномене так называемого «романтического реализма». О своеобразном совмещении в творчестве Шекспира и Сервантеса романтических и реалистических начал 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...»¹⁰⁶ — 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»¹⁰⁷. А. Аникст относит последние пьесы Шекспира к «романтическим драмам»¹⁰⁸. О романтизме Шекспира в своеобразном сочетании с реализмом писали А. Смирнов, Р. Самарин¹⁰⁹. О «романтике субъективной жизни» у Сервантеса писал такой авторитетный исследователь, как Л. Пинский¹¹⁰. Сам Достоевский, который, как мы видели, высоко ценил реализм Шекспира, отмечал у 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 в современном им искусстве принципов классического искусства античности и романтизма средневековья¹¹¹. В русской литературе XIX века это нашло наиболее яркое выражение, думается, в творчестве Гоголя и Достоевского.

Д. Фэнджер основным признаком, позволяющим отнести творчество Гоголя, Достоевского, Бальзака и Диккенса к романтическому реализму, считает созданный ими *городской миф* (петербургский, парижский и лондонский соответственно), в котором субъективное видение сплавляется с объективным в некое единство (сердцевину коего составляет, однако же, тайна — *mystery*)¹¹². Мы позволим себе не согласиться с ним. Конечно, у Бальзака очень много «романтического». Когда читаешь у него фразы: «Люсьен не сознавал, что стоит на распутье между позором каторги и лаврами гения; он парил над Синаем пророков, не провидя Мертвого моря, страшного савана Гоморры» («Утраченные иллюзии»)¹¹³ — можно подумать, что это пишет романтик. Но тут скорее иное — Бальзак изображает жизнь так, что за видимой реальностью — как и у Достоевского — просвечивает библейская история. Просто у Бальзака это менее заметно, потому что читатель Бальзака настолько погружается автором в современность (в *традиционно-реалис-*

тическом ее изображении), что горизонт вечности исчезает из виду. И когда мы читаем об «угрызениях совести», которые «побуждают ангелов небесных дать отпущение вины преступнику, хотя и осужденному земными законниками» («Отец Горио»)¹¹⁴, мы не *видим* это, а лишь принимаем к сведению как дань общепринятому мнению. В роли Дон Кихота, «защищающего слабого от сильного», здесь мрачный злодей и циник Вотрен: «Принципов нет, а есть события; законов нет — есть обстоятельства». Можно подумать, что и автор солидарен с ним, когда пишет: «То, что у моралистов зовется “безднами человеческого сердца”, на самом деле только обманчивые мысли, произвольные стремления к личной выгоде <...> Все эти блуждания души <...> имеют одну цель: побольше наслаждений!» («Отец Горио»)¹¹⁵. Не будем забывать, однако, что в самом, пожалуй, «романтико-фантастическом» произведении Бальзака герой, Рафаэль, на краткое время возвращается «в мир реальный» из миражного кошмара, в котором находится почти постоянно, при взгляде на полотно своего великого итальянского тезки, где изображен Спаситель с «кроткой и прекрасной улыбкой, выразившей <...> то изречение, к которому <...> эта религия сводится: *Любите друг друга!*» Но его сразу же втягивает обратно в мираж хозяин лавки, похожий на *старого инквизитора*, проживший всю жизнь в воображаемом мире: он дарует юноше *чародейское* средство могущества — шагреновую кожу, что вскоре приведет тело и душу Рафаэля к смерти¹¹⁶. Кстати, ни в каком ином произведении Бальзака герои не рассуждают так пространно о Боге, дьяволе и Провидении¹¹⁷. Пожалуй, нигде более Бальзак не показывает с такой очевидностью, как человек теряет свой Богом данный облик, получив возможность реализации всех желаний своей греховной природы: в финале Рафаэль почти буквально превращается в тарантула или паука, в припадке похоти наносящего самке смертельный укус перед собственной гибелью. Вспомним признания Раскольникова: «Я тогда, как паук, к себе в угол забился» (6; 320); Подростка: «Во мне была душа паука!» (13; 306); строки Шиллера, цитируемые Митей Карамазовым: «Насекомым — сладострастье... ангел — Богу предстоит» (сам он при этом сравнивает себя со злым насекомым и в то же время говорит Алеше: «И в тебе, ангеле, это насекомое живет и в крови твоей бури родит» — 14; 99—100). В ПМ к «Бесам» о земной жизни человека сказано: «Мы, очевидно, существа переходные <...> люди становятся бесами или

ангелами» (11; 184). Человек в точке перехода, бифуркации, разворачивающаяся в нем и во всем мироздании борьба за его самость — вот главный объект изображения для «реализма в высшем смысле». Свидригайловская «банька с пауками» в вечности — не есть ли это страшное пророчество о деградировавших человеческих существах, пожелавших власти над миром?

Возвращаясь же к Бальзаку, можно сказать, что к романтизму — или к романтическому реализму — его романы можно отнести потому, что *основной конфликт* в них все-таки — противостояние личности неординарной, выдающейся (пусть зачастую и выдающейся лишь своим аморализмом, готовностью отказаться от всяких нравственных норм ради достижения личного успеха) — и общества, людей и добрых, и дурных, которые служат, однако, лишь фоном судьбы главного героя. Причем это противостояние происходит именно по линии ординарности — неординарности, подчинения усредненным нормам — и созданием правил только для себя одного.

* * *

Герои Шекспира и Сервантеса, Бальзака 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, Дон Кихота и Гамлета, и даже Макбета, и даже Ставрогина, и даже Вотрена? *Частично* на этот вопрос ответил Дж.У. Найт. В шекспировских трагедиях, пишет он, 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 борется¹¹⁸. Англо-американский поэт 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»¹¹⁹. О святом невозможно написать роман. Герой Шекспира и Сервантеса, Бальзака 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 неудач-

ным, 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, плоть от плоти своего создателя, взят им «из сердца» (слова Достоевского о Ставрогине). Но автор *видит реальное* устройство мира и показывает это устройство читателю¹²⁰ (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». А в «Подростке» и «Братьях Карамазовых» показан уже *третий* путь взаимоотношений человека с миром — не героическое антагонистическое *противостояние*, не *растворение* в «лежащем во зле» мире, не компромиссное согласие с господствующими в обществе дурными нравами (обычный исход для балзаковских «бунтарей»), — но принятие мира в себя, чтобы — через собственное преображение — преобразить его в лучшую сторону. И случайно ли, что оба романа — на тему «отцов и детей», то есть по своей модальности раскрыты в будущее?

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 Т. Касаткина в упомянутой выше монографии. Шекспир тоже соединяет времена¹²¹, 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 сделает Мерлин, который будет жить после меня» (VI, 497; перевод Б. Пастернака). Но чаще Шекспир пользуется этим приемом тоньше — так в «Гамлете». При этом невероятном расширении времени — *событийное* время и у Достоевского, и у Шекспира максимально спрессовывается: происходящее может занимать несколько месяцев или даже лет (у Шекспира), но кажется совершающимся в течение двух-трех дней. При этом и у того, и у другого писателя «стягивание», максимальное уплотнение времен ведет к «раскрытию» времени в прошлое и будущее — «вся действительность не исчерпывается насущным» (вспомним сон Раскольникова о «трихинах», начавший по-настоящему сбываться лишь в XX веке), создает вневременную универсальность обретенных истин.

М. Морозов утверждает, что согласно одному из авторитетных английских лексиконов, «время» (time) есть «положение вещей, совокупность обстоятельств»¹²². 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»¹²³. Для того, чтобы вывихнувшее сустав время вновь 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 (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 наличная судьба мироздания: вот истинный титанизм героев Шекспира, Сервантеса и Достоевского. Гамлет говорит матери: «Горит чело Небес, земли твердыня // При мрачной думе о твоих делах // Грустна, как в день перед судом последним»¹²⁴ (перевод А. Кронеберга).

* * *

У Маканина — творящего, по собственному признанию, после многих десятилетий последовательного «раздевания» героя русской классики («Квази»), — человек изначально одинок по природе своей, герой, как часто отмечали критики, сводится к некоему архетипу человеческой личности. Но это отнюдь не «естественный», лишенный социальных «покровов» человек перед лицом вечности (как в «традиционном» романтизме), — напротив, это субъект, вроде бы сведенный целиком к этим социальным «покровам» и уже не только утративший все связи с Богом, но и не задумывающийся о Его существовании¹²⁵. У «позднего» Маканина любовь и вовсе заменяется биологической тягой. Однако его произведения, по собственному признанию автора, — притчи (характерно, что «притчей об атеизме» называл свой грандиозный замысел романа «Атеизм», потом — «Житие Великого грешника», и Достоевский)¹²⁶. Притча — по-гречески паремия — по прямому смыслу слова есть изречение или рассказ, служащие человеку указателем на пути жизни. Но вот каков конечный смысл маканинских притч — в критике пока не определено. Маканин предельно затрудняет поиск авторской позиции по отношению к происходящему, авторской оценки. При том, что повествователь в его прозе достаточно многословен, возникает стойкое ощущение, что перед нами драматургическое произведение: голос повествователя сливается с голосом героя-протагониста до полной неразличимости. Автор же вроде бы представляет картину жизни, призванную показать максимально «голового» человека, лишенного знания о каком-либо метафизическом измерении бытия и оставленного на свои желания, страхи и инстинкты. Маканин как будто пытается не расширить, а предельно сузить мистериальное пространство. «Бытие (а с ним и Время) словно бы утратило глубину» («Квази»)¹²⁷. Но тем не менее это пространство у него мистериальное. Маканин мало использует сны для прояснения внутренней сути своих персонажей, но странное дело — читая его, будто видишь собственные сны: «Читаешь о вроде бы далекой от тебя жизни, а такое ощущение, будто это твои собственные сны тебе рассказывают» — и не только потому, что «режиссура маканинского текста <...> это режиссура сна»¹²⁸. Причем это сны из тех, которые разгадать очень трудно или хочется поскорее забыть — но вот *автор* не позволяет, заставляет вспомнить, что

ты их *видел*. Именно это знание «глубин души человеческой» и позволяет говорить о творческом методе Маканина как о современном преломлении «реализма в высшем смысле». Маканину удастся так убедительно показать ужас, одинокость и отчаяние такого «голого» человека, что у всякого мало-мальски думающего читателя возникает убеждение: подобное состояние человека неестественно (герои «на пике» подчинения своим эгоистическим страстям и инстинктам становятся даже физически «мельче и жалче», как Куренков из рассказа «Антилидер», — или это неизбежно происходит с ними к концу повествования).

И еще одно важное качество героев Маканина: вроде бы предмет его изображения — типовые среднестатистические персонажи нашей жизни (инженер, рабочий, чиновник, «шестидесятник», «андеграундный» писатель и т.п.), но каждый раз одна (как минимум) черта характера такого персонажа оказывается совсем необычной, или гипертрофированной, или вовсе противоречащей всем остальным «составляющим», — и оттого герои его не просто запоминаются читателям надолго, но и показывают несводимость любой человеческой личности к типу.

В произведениях Маканина 1970—1980-х годов изображаются самые разнообразные, но неизменно трагически-безуспешные попытки героя воссоединиться с хором (не случайно персонажей Маканина сравнивали с Дон Кихотом). Но вот в недавнем романе «Асан» — не понятом большинством российских критиков — видим уже иное. Майор Жилин на протяжении почти всего романа показан как вроде бы одно из порождений современной российской действительности — человек, откровенно наживающийся на чеченской войне, продавая горючее и своим, и чужим. Но пишет о нем автор с глубоко скрытой симпатией¹²⁹. И постепенно начинаешь понимать: перед нами русский человек, принявший повсеместно царящие условия игры просто из нежелания в одиночку воевать с миром, заменивший для себя глобальные ценности семейными. Но эти правила игры не стали основой его существования. В отличие от многих других персонажей Маканина он *вырастает* к концу повествования. И в решающий момент — когда надо выбирать между личной выгодой и жизнью молодых солдат-первогодков, невеста откуда взявшимся *отеческим* чувством к ним, — победа оказывается на стороне совести. А совесть — это «судящий во мне Бог», как писал Достоевский, то,

что соединяет человека с целым. Но вот *целого* в «Асане» уже нет... Поэтому, я думаю, грозное предупреждение маканинского романа еще будет услышано.

Один из важнейших признаков реализма Маканина — автор не позволяет забывать о том, что где-то там, в глубине сцены, существует мир, живущий — вернее, живший — по совсем иным законам. Умение показать в обычном общежитии «коридоры в растяжке их образа до образа всего мира»¹³⁰ («Андеграунд») у Маканина служит в первую очередь именно этой цели. Правда, напоминание это идет у Маканина опосредованно — через постоянные аллюзии с русской классикой (это, главным образом, и позволяет Маканину «соединять времена»¹³¹): то в образе главного героя (Юрий Лапин — князь Мышкин — из ранней повести «Безотцовщина», то в сюжете (вернее, антисюжете — повесть «Предтеча», где люди идут к современному праведнику с одной-единственной мольбой — вылечить тело, не до душевного спасения им; а сам праведник кончает жизнь, упав в глубокую яму вниз головой), то в названии («Кавказский пленный»), то в фамилиях героев (роман «Асан»), то в *определении* героя («герой нашего времени» из романа «Андеграунд»), то — просто в ключевой фразе — в крике сантехника Зуева («Погоня»), повторяющего Ипполита Терентьева из «Идиота»: «Бога нет, а есть только природа!»¹³². Чаще же всего — это плач ребенка, звучащий во многих произведениях «зрелого» Маканина («Рассказ в рассказе», «Предтеча», «Голоса», «Где сходилось небо с холмами», «Утрата», «Отставший»). Вспомним «Макбета»: «Pity, like a naked new-born babe / Striding the blast» в буквальном переводе: «Жалость, как голый ребенок на ветру» — не отсюда ли «раздетый донага и дрожащий от холода ребеночек» из «собрания фактов» Ивана Карамазова? Этот плач — одна из составляющих «метафизического хронотопа», который обнаруживают в прозе Маканина С. и В. Пискуновы («огромная минута» и «вдруг расширившееся пространство») и который сближает его произведения с мистерией¹³³. Однако доминантой маканинских мистерий является не метафизический сюжет, а человеческая эмоция — жалость. Но жалость обычно возникает там, где недостает любви (это мы видим и в отношениях между Мышкиным и Настасьей Филипповной, и в отношении Ивана к близким, в том числе и к детям).

Вспомним «фантазию» Версилова об «осиротевших людях», на время потерявших Бога и обративших всю свою любовь и нежность

друг на друга. Именно это осиротевшее человечество — с трезвой поправкой самого Достоевского¹³⁴ — изображает Маканин. Но окончить свою «фантазию» Версиров не мог ничем иным, кроме возвращения Бога...

Все сказанное выше — лишь отдельные наблюдения и разрозненные заметки на огромную тему: типология «реализма в высшем смысле» в большом времени. Не за горами — по меркам *большого времени* — великий юбилей: 200-летие со дня рождения Достоевского. За оставшиеся годы работа в этом направлении — как и в других направлениях достоевистики — без сомнения, будет продолжена.

Примечания

¹ У Достоевского «реальный опыт обращается на службу теодицее» (**Геррик Х.-Ю.** Достоевский и Шиллер // Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 19. — СПб.: Наука, 2010. — С. 7).

² 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).

³ 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. — М.: Искусство, 1957—1960. Т. I. — С. 73).

⁴ См. об этом монографии: **Степанян К.А.** «Сознать и сказать»: «реализм в высшем смысле» как творческий метод Ф.М. Достоевского. — М.: Раритет, 2005; **Степанян К.А.** Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — СПб.: Крига, 2010.

⁵ Особо отметим здесь монографию **Т.А. Касаткиной** «О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа “реализма в высшем смысле”» (М.: Наследие, 2004).

⁶ «Специфическая природа шекспировского реализма, — писал М. Морозов в середине прошлого века, — <...> все еще требует углубленного теоретического изучения» (**Морозов М.** Театр Шекспира. — М.: ВТО, 1984. — С. 156). С тех пор слова эти не потеряли своей актуальности.

⁷ «Как малодушен человек! Гамлет! Гамлет! Когда я вспомню эти бурные, дикие речи, в которых звучит стенание 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 брату Михаилу от 9 августа 1838 г. — 28, I; 50). Если учесть неоднократные упоминания о «Гамлете» в «Братьях Карамазовых» и в подготовительных материалах к одной из последних статей в «Дневнике писателя» — 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 мы уделяем в нашей работе.

⁸ Исключение — написанный там же, в крепости, рассказ «Маленький герой», там упомянуты герои двух шекспировских комедий.

⁹ **Тарасова Н.А.** «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского (1876—1877): критика текста. — М.: Квадрига; МБА, 2011. — С. 245—246.

¹⁰ Справедливо об этом сказано: «Нельзя, разумеется, понимать примитивно, будто Достоевский писал “Шекспир наших времен”, а подражал себя. Тем не менее несомненно, что, терзаясь этими мучительными сомнениями, он искал свой путь, стремился понять, как же преодолеть отчаяние...» (**Левин Ю.Д.** Шекспир и русская литература XIX века. — М.: Наука, 1988. — С. 150).

¹¹ **Шестов Лев.** 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. — С. 475. Используя здесь удачное выражение Шестова, вкладываем в него не совсем то содержание, что у автора (подробнее см.: **Степанян К.А.** Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — С. 117—119).

¹² **Горбунов Н.А.** Шекспировские контексты. — М.: МедиаМир, 2006. — С. 54—63.

¹³ Отмечалась только присущая обоим героям рефлексия — **Лотман Л.М.** Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. — Л.: Наука, 1974. **Д. Кирай**, сопоставляя этих двух персонажей в совсем ином, нежели предлагается в нашей работе, 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).

¹⁴ Здесь и далее цитаты из произведений У. Шекспира приводятся, кроме особо оговоренных случаев, по изданию: **Шекспир У.** Полное собрание сочинений в 8 т. — М.: Искусство, 1957–1960, с указанием в скобках римской цифрой тома и арабской — страницы.

¹⁵ Призрака *видят* (или им кажется, что видят) в первых сценах и другие, но *слышит* его здесь и далее (в присутствии Горацио и Марцелла, а

затем Гертруды) только Гамлет (не есть ли это разговор героя с самим собой, как и у Достоевского?).

¹⁶ Может создаться впечатление, — пишет известный немецкий достоевист Х.-Ю. Геригк, — что преступные идеи возникают у Раскольникова от долгого одинокого пребывания в его каморке. «Но дело обстоит как раз наоборот: Раскольников и каморку-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. — С. 9). В таком ключе нам Достоевского еще предстоит прочитать.

¹⁷ Если бы подобное совпадение не произошло в действительности, его можно было бы назвать творческим заимствованием: стоя в 1849 г. вместе с другими петрашевцами на эшафоте, в ожидании неминуемой, через несколько минут, смерти, Достоевский обратился к своему «Мефистофелю» — Николаю Спешневу: «Мы будем вместе со Христом <?>» — «Горсткой праха!» — ухмыльнулся в ответ «Мефистофель». Как пишет Т. Касаткина, все дальнейшее творчество Достоевского было ответом на эту реплику Спешнева («Записка о деле петрашевцев. Рукопись Н.Ф. Львова с пометками Н.Ф. Буташевича-Петрашевского. Публ. В.Р. Лейкиной-Свирской / Лит. наследство. — Т. 63. — М.: Наука, 1956. — С. 188; Касаткина Т.А. «Главный вопрос, которым я мучился сознательно и бессознательно всю свою жизнь, — существование Божие». Опыт духовной биографии Ф.М. Достоевского // Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 9 т. — М.: Астрель; АСТ, 2003. — Т. 1. — С. 36).

¹⁸ 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. Cultural politics and Shakespeare's Art. — Cambridge Univ. Press, 1993. — P. 16).

¹⁹ 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» (Сыромятников О.И. Раскольников и Гамлет — духовные параллели и перекрестки // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. — 2012. — № 1 (1). — С. 336).

²⁰ Можно отметить здесь на полях, что о юридической карьере для своих старших сыновей — Михаила и Федора — мечтал и отец Достоевского.

²¹ См. Левин Ю.Д. Указ. соч. С. 188, 255, 278. См. также сайт: www.rus-shake.ru.

²² 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»). Многие комментаторы словно забывают сравнить эти две реплики, читая «Гамлета», но вряд ли не помнил об этом, заставляя Гамлета по-

чти буквально повторить реплику кровавого тирана из своей предыдущей пьесы, сам Шекспир. «Раздумье» или «совесть» — как преграды на пути к действию — клянет и Раскольников.

²³ В переводе Б. Пастернака в 8-томном 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.

²⁴ «Ни в одном другом произведении Шекспира не говорят так много о смерти, как в “Гамлете”. Смерть царит в этой трагедии» (Аникст А.А. Творчество Шекспира. — М.: Худ. лит., 1963. — С. 380). «Смерть управляет сознанием и судьбой» Гамлета (Knight G. Wilson. Shakespeare and Religion. — N.Y.: Simon and Schuster, 1968. — P.113). 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 неудивительно: 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 «вправить сустав» времени через убийство тоже приводит к торжеству небытия.

²⁵ Парфенов А. Трагедия Шекспира-художника // Шекспировские чтения. 1993. — М.: Наука, 1993. — С. 143.

²⁶ 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).

²⁷ Кашурников Н. Об архетипе царевича в романе «Бесы» // Достоевский и мировая культура. — № 26. — СПб.: Серебряный век, 2009. — С. 63—67.

²⁸ Очень многозначный титул и сам по себе: в Книге пророка Исайи «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, тот и этот. 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 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.

²⁹ «О, конечно, и он замечал иногда что-то как бы мрачное и нетерпеливое 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.

³⁰ На определенную общность Мышкина и Обломова указывали многие исследователи, признавал ее и сам Достоевский (9; 419). 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).

³¹ И, вроде бы, в отличие от Мышкина, вообще не хочет ничего *для себя*. Но это не так — он *соблазняет* людей вокруг и *трусит* (в сценах с Матрешей, с Лебядкиной, у Тихона), а значит, тоже ставит в центр мира себя.

³² Ср. у Сервантеса: Дон Кихот тоже называет театральное искусство «зеркалом, в коем ярко отражаются деяния человеческие, и никто так ясно не покажет нам различия между тем, каковы мы суть, и **тем, каковыми нам быть надлежит**» (II, 147) (здесь и далее все цитаты из романа «Дон Кихот» приводятся по изданию: **Сервантес Мигель де. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. I; Вторая часть хитроумного кабальеро Дон Кихота Ламанчского. II** / Пер. с исп. Н. Любимова; Стихи в переводе Ю. Корнеева; Вступит. статья и коммент. С. Пискуновой. В 2-х т. — М.: ЭКСМО, 2007. (Библиотека всемирной литературы), с указанием в скобках римской цифровой соответствующего тома и, через запятую, арабской — страницы.

³³ **Аникст А.А.** «Гамлет, принц Датский» // **Шекспир У.** Полное собрание сочинений в 8 т. — Т. VI. — С. 601.

³⁴ Здесь интересно свидетельство из XX века такого своеобразного писателя, как Дж. 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, т.е. мы признаем существование другого — и Христа в нас» (цит. по: **Львова И.В.** «Битнический миф» о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. — Т. 19. — С. 102).

³⁵ **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 6. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. — С. 354.

³⁶ **Бузина Т.В.** Самообожение человека в европейской культуре. — С. 203.

³⁷ **Аникст А.А.** Творчество Шекспира. — С. 575.

³⁸ **Эппле Н.** Танцующий динозавр // Вопросы литературы. — 2012. — Май-июнь. — С. 226—227. Дж.У. Найт считает рассуждения К.С. Льюиса о существовании во времена Шекспира стойкой веры в «белую магию» и о

том, что именно эта вера лежит в основе «Бури», «любопытными» (**Knight G. Wilson**. *Op.cit.* — P. 285—286).

³⁹ «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 Бог был во многом Богом “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» (**Горбунов Н.А.** Шекспировские контексты. — С. 132—133).

⁴⁰ **Бузина Т.В.** Самообожение человека... — С. 270.

⁴¹ Ю. Левин считает, что запись «Гамлет — христианин» относится к Версилу (**Левин Ю.Д.** Указ. соч. — С. 188). Но тогда непонятно, каким образом гамлетовская ситуация относится к нему?

⁴² И проходит по всей трагедии, начинаясь со слов Марцелла о том, как в Рождественскую ночь «не смеют шелохнуться духи <...> безвредны феи, ведьмы не чаруют», на что «римлянин» Горацио (он входит в трагедию с рассказом о том, что было «в высоком Риме, городе побед», когда пал Цезарь) отвечает: «Я это слышал и **отчасти** верю» (VI, 12—14), продолжаясь контрастом между секундным промедлением Пирра перед тем, как обрушить меч на голову, осуществив таким образом месть за отца (из монолога, прочтенного сначала Гамлетом, а потом продолженного актером из бывшей в Эльсинор труппы), и долгими размышлениями самого Гамлета (на это обращает внимание Р.А. Брауер, хотя выводы из этого 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, 291—292). В первом случае появление Призрака «искажает ночь» (VI, 31); во втором — необходимо задуматься, почему в финале монолога появляется призыв к богам сбросить «колесо Фортуны» к «бесам» (VI, 64).

⁴³ **Шайтанов И.О.** Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете. — М.: Изд-во МГУ, 2001. — С. 6.

⁴⁴ В Европе первоначальное столкновение язычества и христианства (а культ выдающейся, богоравной личности — на новом уровне возникший во времена Возрождения — шел, конечно, оттуда, из дохристианских времен) происходило в IV—VII веках, в России — как известно, несколькими столетиями спустя; отсюда, возможно, художественное осознание губительности такой реинкарнации язычества в мироощущении человека уже христианской эпохи возникло позже, в творчестве Пушкина и Достоевского.

⁴⁵ **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).

⁴⁶ Кантор В. Гамлет как христианский воин // Слово/Word. — 2008. — № 60.

⁴⁷ Полония он убивает *случайно*, потому что не вовремя под руку подвернулся — совсем как Раскольников сестру процентщицы Лизавету.

⁴⁸ Отказ от убийства Клавдия в момент молитвы, приписка в подменном сопроводительном письме Розенкранца и Гильденстерна — не дать им помолиться перед смертью.

⁴⁹ «Гамлет совершил больше убийств, чем его враг Клавдий, тем не менее, как правило, никто этого не замечает и не принимает в расчет», — отмечал А. Аникст. Но ученый объяснял это тем, что «мастерство Шекспира в том и проявилось, что он направил наше внимание не столько на внешние события, сколько на душевные переживания героя» (Аникст А.А. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 т. — Т. VI. — С. 619). Думается, мастерство Шекспира состоит именно в том, что «внешних событий» в его великих трагедиях нет.

Вспомним «Диалог Гамлета с совестью» Марины Цветаевой: «— Но я ее любил, Как сорок тысяч братьев Любить не могут! — *Гамлет! На дне она, где ил...*»

⁵⁰ Д. Кирай в упомянутой работе тоже постоянно ссылается на разницу общественно-исторических условий, эпох, в которые действуют Гамлет и Раскольников, объясняя этим положительную оценку действий Гамлета большинством читателей (в отличие от Раскольникова). Но даже если отделиться от категорического отрицания Достоевским теории «среды», лишаящей личность свободы и ответственности (Раскольникова ведь тоже в советские времена пытались оправдать как борца с буржуазной эксплуатацией) — отчего бы каждая эпоха рождала *свое* прочтение великих произведений Шекспира и Достоевского, кому бы они были интересны сейчас, если бы изображали человека, всецело определяемого наличным временем? **Принцип историзма**, на наш взгляд, заключается лишь в определении того, насколько тот или иной автор сквозь свою эпоху приближается к вечной тайне «души человеческой». В случае Шекспира и Достоевского это приближение было максимальным.

⁵¹ Бузина Т.В. Самообожение человека в европейской культуре. — С. 184.

⁵² Не случайно Призрак является сыну не в том виде, в каком король принял смерть, а в том, в каком он убил Норвежца.

⁵³ *Не колеблющийся* в своем чувстве мести 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?

⁵⁴ 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»).

⁵⁵ Кстати, ведь и Отелло перед убийством Дездемоны оправдывает себя тем, что обязан восстановить справедливость в мире, освободить его от зла:

«оставлю ей жизнь — других будет обманывать <...> я должен быть тверд в решениях <...> Таков мой долг!»; «Я плачу и казню, совсем как Небо». Но 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, 400, 406, 407, 412). То же, кстати, происходит в момент убийства Дункана в «Макбете». Со времен Каина *убийство в целях восстановления земной справедливости* ведет к краху мироздания. Не будем забывать, что младшим современником Шекспира был великий Джон Донн: «Не спрашивай, по ком звонит колокол: Он звонит по тебе».

⁵⁶ Даже если эта ремарка здесь является позднейшим добавлением, как полагает М. Морозов (**Морозов М.М.** Театр Шекспира. — С. 204), она вовсе не является тут случайной.

⁵⁷ В эссе «Гамлет: принц или поэма?», К.С. Льюис утверждает, 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. — С. 594).

⁵⁸ **Бузина Т.В.** Самообожение человека в европейской культуре. — С. 177—179.

⁵⁹ 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).

⁶⁰ **Мочульский К.** Гоголь. Соловьев. Достоевский. — М.: Республика, 1995. — С. 474.

⁶¹ Может возникнуть вопрос: правомерно ли включение в этот список *героев* 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.

⁶² 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. Характерно, что, начиная с «Бесов» (исходной точки этого перелома) 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 á la Шекспир» (16; 295, 383).

⁶³ **Геригк Х.-Ю.** О «Подростке» Достоевского // Достоевский и мировая культура. — № 28. — М., 2012. — С. 18—20.

⁶⁴ 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 Н.А.** Шекспировские контексты. — С. 265). Подросток первоначально тоже, как и Гамлет, с презрением относится к словам: и поэзия «вздор» (13; 113), даже Десять заповедей — все это «одни слова» (13; 172).

⁶⁵ Подробнее об этом: **Степанян К.А.** Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. — С. 286—287.

⁶⁶ **Фокин П.** Подросток Версиров // Достоевский и мировая культура. — № 22. — М., 2007.

⁶⁷ Вспомним начало «Макбета», призыв ведьм: «Грань меж добром и злом, сотрись» (VII, 8; перевод Ю. Корнеева).

⁶⁸ См. об этом: **Степанян К.А.** Преодоление метафизического сиротства в романах Ф.М. Достоевского // *Dostoevsky Studies. New Series.* — 2012. — № 16.

⁶⁹ И опять вспомним Ричарда III: «Кулак нам — совесть, и закон нам — меч» (I, 575).

⁷⁰ **Пинский Л.** Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 334.

⁷¹ Там же. — С. 42.

⁷² Подробнее см. об этом: **Степанян К.А.** Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. — М.: Языки славянской культуры, 2013.

⁷³ **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 то, что несомненно видели их создатели и что предрекает один из персонажей «Лира», герцог Альбанский (что характерно, еще как бы из языческих времен): «доживем мы до того, / Что люди станут пожирать друг друга» (VI, 522) (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 этой истины можно пойти столь далеко, сколько позволяют твои силы (вспомним пророческий сон Раскольникова на каторге — там прямо возникает картина будущей антропофагии во имя истины). В свое время Т. Манн задавался вопросом: возможно ли появление «Дон Кихота зверства» (**Манн Томас.** 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.

⁷⁴ Ср. в «Ричарде III»: королева Маргарита называет злодея Ричарда «раб природы» (I, 458).

⁷⁵ **Цюрюпа Э.Я.** Бессмертие Дон Кихота. — М.: Советская Россия, 1977. — С. 92.

⁷⁶ «Тот, кто посвятил свою жизнь служению не во имя свое, обличается, как самозванный и непрощенный спаситель мира во имя свое; траги-

ческое обращается в комическое и пафос разрешается в юмор» (**Иванов Вяч.** Достоевский и роман-трагедия // **Иванов Вяч.** Родное и вселенское. — С. 285).

⁷⁷ Вопрос о том, что именно понимал Достоевский под словом «гений», очень сложен. В данном случае — это умение употребить все свои дарования «во благо человечества» (там же). См. еще: «В сущности, весь гений начинающейся Англии, но вопрос этот даже о Шекспире лично. Те, кто понимают Шекспира, поймут, о чем я говорю. Гениальной силою, упования единственно на силу его» (25; 248).

⁷⁸ **Шайтанов И.** Указ. соч. — С. 54.

⁷⁹ **Диас-Плаха Д.** От Сервантеса до наших дней / Перевод с испанского. — М.: Прогресс, 1981. — С. 85.

⁸⁰ В данном случае приводим более точный, на наш взгляд, перевод «под редакцией Б. Кржевского и А. Смирнова», вышедший впервые в 1932 г. в издательстве «Academia» (**Сервантес Сааведра Мигель де.** Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. В 2 т. — М.: Терра — Terra, 1997. — С. 182).

⁸¹ Заслуживает специального анализа суждение Л. Пинского: «Именно трагедия послужила промежуточным звеном между эрой эпоса и эрой романа» (Указ. соч. — С. 255).

⁸² **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 6. — С. 454—457.

⁸³ Цит. по: **Журавлев О.В.** Ортега-и-Гассет. Размышления о гуманизме и о Дон Кихоте // Сервантесовские чтения. 1985. — Л.: Наука (Ленингр. отд-ние), 1985. — С. 191.

⁸⁴ Цит. по: **Полякова А.А.** Сервантесовская тема в публицистике Асорины // Сервантесовские чтения. 1985. — С. 206.

⁸⁵ <http://jewish-books.ru/vygotskij/psixologiya-iskusstva/3/2-11.htm>

⁸⁶ **Смирнов А.** Уильям Шекспир. — С. 15—16; **Горбунов Н.А.** 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).

⁸⁷ **Шайтанов Игорь.** История с пропущенными главами. Бахтин и Пинский в контексте советского шекспироведения // Вопросы литературы. — 2011. — Май-июнь. — С. 239—240.

⁸⁸ **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 6. — С. 173, 348.

⁸⁹ Не будем забывать, какую роль играли в испанской культуре того времени драматические *ауто* — испанский вариант мистерии. Достаточно вспомнить творчество Кальдерона.

⁹⁰ **Ауэрбах Э.** Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. — М.: ПЕР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. — С. 80.

⁹¹ **Видович Жарко.** Трагедия и литургия // Современная драматургия. — 1998. — №№ 1—3.

⁹² **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 1. — М.: Русские словари; Языки славянской культуры. 2003. — С. 258.

⁹³ 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» (VI, 56) (знающие творчество Достоевского не будут удивляться тому, что верное суждение вложено в уста отрицательного персонажа). Очень важно, что Розенкранц 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.

⁹⁴ libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt

⁹⁵ «При быстрых, необыкновенных переворотах судьбы человеческой, исследователи почти всегда забывают осветить неясную сторону дела **светом физиологии**» (Евгения Грандэ. Роман г-на **Онорé де-Бальзака**. Перевод Ө. Достоевского // **Достоевский Ф.М.** Канонические тексты. Издание в авторской орфографии и пунктуации под ред. проф. В.Н. Захарова. — Т. I. — Петрозаводск: Изд. ПетрГУ, 1995. — С. 487).

⁹⁶ **Бахтин М.М.** Собр. соч. — Т. 2. — М.: Русские словари, 2000. — С. 77; Т. 6. — С. 119, 303. Можно здесь отметить и программное утверждение Дж. Уилсона Найта: «С помощью одних лишь психологии и социологии понять Шекспира невозможно» (**Knight G.Wilson.** Shakespeare and Religion. — P.I).

⁹⁷ libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt

⁹⁸ Характерно, что в сходной по смыслу записи из ПМ к «Дневнику писателя» 1876 года упоминается Шекспир и упоминается совсем иначе, чем Бальзак: «Родоначальник *всего* Пушкин. Фантастическое: Германн, Дон Жуан, Медный всадник. Шекспировское значение» (23; 191).

⁹⁹ **Туниманов В.А.** Отзвуки романа О. Бальзака «Отец Горио» в творчестве Достоевского // Достоевский и мировая культура. — № 24. — СПб.: Серебряный век, 2008.

¹⁰⁰ На то, что самого Бальзака более всего интересовал даже не психологический, а социальный уровень, указывает отсутствие детей, вообще детского возраста в его произведениях, считает Д. Фэнджер (**Fanger Donald.** Dostoevsky and Romantic Realism. A study of Dostoevsky in relation to Balzac, Dickens and Gogol. — Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1965. — P. 35).

¹⁰¹ К такого рода типам Достоевский относил не только Гамлета: «Всемирность, всепонятность и неисследимая глубина мировых типов человека арийского племени, данных Шекспиром на веки веков, не подвергается мною ни малейшему сомнению» (26; 130—131). Позднее Л. Пинский назовет Гамлета (как и Дон Кихота) *сверхтипом* (**Пинский Л.** Реализм эпохи Возрождения. — С. 302).

Интересно, однако, что если Гамлет и Дон Кихот, при всей своей неповторимой *реальности*, все же стали типами, в определенном смысле именами нарицательными, к этим образам и сюжетам обращались замечательные художники слова — Дж. Апдайк, К. Мэрдок, Б. Пастернак, Дж. Стоппард, Г. Грин, Г.К. Честертон и другие, то у Достоевского типом стал,

пожалуй, лишь князь Мышкин, а переработок его сюжетов практически нет (если не считать беспомощных поделок, вроде «Ф.М.» Б. Акунина). Видимо, это объясняется тем, что Достоевский исчерпал все глубины этих характеров до конца, не оставив нам тайны (за исключением того же Мышкина).

¹⁰² Многие из них, кстати, тоже являются недоучившимися юристами.

¹⁰³ **Михайлов А.** Бальзак — автор «Человеческой комедии» // **Бальзак Оноре де.** Утраченные иллюзии. / Пер. Н. Яковлевой, пред. А. Михайлова, прим. Я. Лесюк. — М.: Вече, 1998. — С. 10.

¹⁰⁴ Там же. — С. 48, 37.

¹⁰⁵ Там же. — С. 67.

¹⁰⁶ Цит. по: **Смирнов А.** Уильям Шекспир. — С. 80.

¹⁰⁷ **Морозов М.** Указ. соч. — С. 159.

¹⁰⁸ «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.

¹⁰⁹ Характерно, что в «Дядюшкином сне» Марья Александровна Москалева клянет «романтизм, навеянный этим проклятым Шекспиром» (2; 324).

¹¹⁰ **Пинский Л.** Указ. соч. — С. 44—45.

¹¹¹ **Карпи Г. — Манн Ю.** Реплики // Вопросы литературы. — 2011. — Май-июнь. — С. 231.

¹¹² **Fanger Donald.** Dostoevsky and Romantic Realism. — P. 14—16.

¹¹³ **Бальзак Оноре де.** Утраченные иллюзии. — С. 66.

¹¹⁴ libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ libr.ru/INOOLD/BALZAK/gorio.txt Герой «Шагреновой кожи», на первый взгляд так схожий (даже по внешности) с Раскольниковым, имеет немало черт, сближающих его и с Мышкиным (после долгих лет затворничества, оставшись сиротой, входит в парижское общество, при первом появлении в романе ему 26 лет и т.п.), а также с Подростком — с его страстным желанием власти над всем миром, которому надо «отмстить за себя». Но внутренне он очень далек от них: смертельная жажда наслаждений доминирует в нем и в конечном итоге сжирает того, кто хотел сам пожрать все вокруг.

¹¹⁷ Здесь же есть замечательная формулировка, по сути восходящая к полемике средневековых номиналистов и реалистов, но очень близко относящаяся к некоторым направлениям в современной науке, в частности, литературоведении: «Будучи не в силах изобретать вещи, вы, кажется, дошли до того, что изобретаете наименования» (говорит Рафаэль парижским ученым). Вот почему еще мы предпочитаем не изобретать сложных названий для творческого метода Достоевского, а именовать его так, как это сделал в конце жизни сам автор.

¹¹⁸ **Knight G. Wilson.** Shakespeare and Religion. — P.12—14, 17—18, 100, 188—193, 232.

¹¹⁹ **Оден У.Х.** Лекции о Шекспире / Пер. с англ. и предисл. М. Дадяна. — М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2008. — С. 55.

¹²⁰ 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.

¹²¹ 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).

¹²² **Морозов М.** Указ. соч. — С. 201.

¹²³ **Священник Григорий (Михнов-Войтенко).** Как вредят людям бесы. — М.: Лепта Книга, 2012. — С. 43.

¹²⁴ Жаль только, что он не применяет этот взгляд к себе. Но такая возможность есть у читателя.

¹²⁵ А если вдруг задумывается, то именно Бог представляется ему с трудом борющимся с дьяволом (в отличие от Достоевского: в сердце человека «дьявол с Богом борется»): «И что, если предводителя добрых сил во мне (и во всяком другом тоже), играющего белыми, назвать <...> но ведь и не названный, он воюет, ходит белыми пешками и белыми фигурами, разрушает хитроумные комбинации хвостатого противника» («Там была пара...») — Новый мир. — 1991. — № 5. — С. 60. А в рассуждениях Петровича из «Андеграунда» о том, что Бог ничего с него «не спросит» (<http://libr.ru/PROZA/MAKANIN/underground.txt>), и вовсе звучит отчаяние: Ему нет дела до людей.

¹²⁶ А. Горбунов называет «притчами» произведения последнего периода жизни Шекспира, «Зимнюю сказку» и «Бурю» (**Горбунов А.Н.** Шекспировские контексты. — С. 195). Своеобразной притчей о подлинной христианской любви является и последнее произведение Сервантеса — «Странствия Персилеса и Сихизмунды».

¹²⁷ Magazines.russ.ru/novyi_mi/1993/7/makanin.html

¹²⁸ **Толстая Т., Степанян К.** «Голос, летящий в купол» // Вопросы литературы. — 1988. — № 2. — С. 80.

¹²⁹ Автор довольно спорной монографии о маканинском творчестве М. Амосин пишет, что в «Асане» Маканин «берет на вооружение» «иду-

щий от Достоевского, от Подростка, метод растворения автора в личности протагониста» (**Амусин М.** Алхимия повседневности. — М.: Эксмо, 2010. — С. 417). Но это относится как раз ко многим другим произведениям этого писателя. А в «Асане» авторская позиция очевидна (не говоря о том, что повествование продолжается и после смерти «протагониста»).

¹³⁰ Маканин В. Андеграунд, или Герой нашего времени. — М.: Вагриус, 2003. — С. 30.

¹³¹ Хотя встречается у него и буквальная диффузия временных пластов: так, рассказ «Кавказский пленный» написан *до* начала войны в Чечне.

¹³² Повествователь в «Квази» рассуждает: «Ищущему индивиду (хотя бы и гению) уже не суметь связать реалии нынешнего дня с предыдущей историей, при том, что проблемой несвязывания как раз и стала сама реальность» (указ. ресурс). Но понятие *реальности* у повествователя и автора расходятся.

¹³³ **Пискунова С., Пискунов В.** «Все прочее — литература» // Вопросы литературы. — 1988. — № 2. — С. 49—51.

¹³⁴ «Мне бы хотелось, чтоб они были такими, но это мечта. Они без Бога перегрызут горло друг другу и больше ничего» («Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников». В 2 т. — М.: Художественная литература, 1990. — Т. 2. — С. 345).