

ДОСТОЕВСКИЙ И ИСПАНСКОЕ БАРОККО

Среди русских писателей Достоевский занимает, вероятно, первое место по числу посвященных ему попыток компаративного анализа: сопоставление его творчества с произведениями писателей других эпох и стран постоянно привносит новые элементы в понимание личности писателя. Так, например, многие литературоведы успешно изучали влияние Сервантеса и Шекспира на его творчество¹. Подобно этому представляется интересным уделить внимание сопоставлению Достоевского с авторами испанского барокко, где особенно важны аналогии с Педро Кальдероном де ла Барка, весьма значимые но, к сожалению, лишь кратко отмеченные А. Л. Григорьевым в статье², ссылаясь на которую, Г. М. Фридлендер упоминает Кальдерона в связи с Достоевским³. Но настоящего изучения связей между двумя писателями практически еще не проводилось. В литературе о Достоевском имя Кальдерона появляется редко и только на уровне «случайного» сравнения. Тем не менее, Достоевский в чем-то схож с испанским драматургом, между их литературными концепциями нельзя не заметить определенных соответствий. Достоевский стремится к гармонии, но в ее поисках он бродит среди хаоса и дисгармонии; он идет по пути, похожему на путь, по которому художники конца XVI и начала XVII вв. удалялись от образца неоплатонического классицизма: их неотразимо влек к себе пестрый и конкретный мир, изображенный ими в деформированном реализме пикарески или в преувеличенном маньеристском культе формы: это были два пути отрицания иллюзорной классической гармонии.

В поэтический мир неоплатонизма, населенный счастливыми пастухами-созерцателями, где все — красота и гармония, мирное выражение Бога, т. е. в мир «*Eclogas*» Гарсиласо, «*Arcadia*» Саннадзаро, «*Diana*» Хорхе де Монтемайора, врывается новый облик природы: это дикая и чудовищная природа, уже не благодущная и статичная, а капризно творящая и разрушающая. Не случайно шедевром барочной поэзии является «*Fábula de Polifemo y Galatea*» Луиса де Гонгоры, в которой аркадская любовь Асиса и Галатеи нарушается Полифемом, представляющим собой настоящий символ барочного мировоззрения.

В барокко обнаруживается, что природа, так же как и человеческая натура, произвольна и жестока. Миф об Асисе и Галатее становится чрезвычайно актуальным, совпадения между барочным мифом и Достоевским поразительны: не картина ли Клода Лоррена (художника XVII века) «*Acis*

et Galatée» выбрана Достоевским как символ основной в его жизни и творчестве темы — темы золотого века?⁴ Известно, как полемично Достоевский противопоставляет свою христианскую утопию социалистической: различие между изначальным золотым веком, нарушенным приходом будущего «смешного человека», и новым золотым веком, предсказанным в конце «Сна смешного человека», чрезвычайно важно для Достоевского: второй золотой век гораздо ценнее, поскольку он зародился в результате искупления греха через страдание. В первом золотом веке не было заслуги человека, второй же проникнут страданием и свободой, то есть сознателен. Достоевский превозносит свободу воли; все люди «созданы творцом и наделены равной Богу свободой и ответственностью»⁵. В этом прославлении свободы воли внутри религиозного мироощущения Достоевский приближается к Кальдерону и его эпохе (хотя нельзя проводить это сопоставление на конкретно философском и теологическом уровне). Григорий Померанц объясняет поведение героев Достоевского, цитируя Евангелие от Матфея: «Царствие Небесное силою берется» (Мф. 11: 12). Эта сила невозможна без свободы воли; Померанц пишет: «...даже в большом зле есть какие-то чары. Почему это так? Да потому, что сила, энергия — синоним полноты жизни, и если жизнь есть благо, то сила также благо. Она может быть ложно направлена, направлена ко злу <...> но и царствие Божие силой берется. Разбойник может покаяться <...> и с энергией, шедшей раньше на преступление, устремиться к добру»⁶.

Так объясняется, по словам Померанца, «преображение» Раскольников. В драме Тирсо де Молины «El condenado por desconfiado» («Обреченный из-за недоверия») дьявол раскрывает отшельнику Пауло, что его судьба после смерти будет подобна судьбе святотатца и преступника Энрико. Пауло теряет надежду на спасение и таким образом обрекает себя на адские муки; Энрико раскаивается и Благодать сходит на него.

Из указателей академического Полного собрания сочинений Достоевского ясно, что Достоевский не был большим знатоком испанской литературы. Если исключить «Дон Кихота» Сервантеса, нет сведений, указывающих на то, что он читал произведения испанских писателей; можно лишь предполагать, что он читал и некоторые другие произведения. Конечно, «Дон Кихот» был для Достоевского одним из эталонов всемирной литературы и его настольной книгой; поэтому его влияние на творчество писателя подробно и хорошо изучено⁷. Достоевский не только делает Дон Кихота трагическим героем, но и придает ему высокое духовное значение, делает его символом той идеи о человечестве, из которой вышли его лучшие романы. Сервантес, наряду с Шекспиром, — один из образцов для Достоевского: «Древняя трагедия — богослужение, а Шекспир отчаяние. Что отчаяннее Дон Кихота. Красота Дездемоны только принесена в жертву» (24; 160).

Достоевский защищает искусство «отчаяния», он отказывается от современной ему литературы, которая умеет выражать только оптимизм позитивизма или его обратную сторону — обличение исключительно социальной несправедливости; это значит, что Достоевский отрицает общую точку зрения своего века.

Еще больше, чем герои Шекспира, Дон Кихот подходит как символ для концепций Достоевского и для его внутренней борьбы между стремлением к Добру и сознанием невозможности достичь его, — поскольку таким героям, как Дон Кихот, с самого начала суждено потерпеть неудачу.

Кажется, что любовь к «Дон Кихоту» не побуждала Достоевского интересоваться другими произведениями Сервантеса, которые, между прочим, не были легко доступны в русских переводах; тем не менее, несколько «*Novelas ejemplares*» («Назидательные новеллы») появились на страницах русских журналов в период с 1839 по 1872 г., так что вполне возможно, что Достоевский читал некоторые из них⁸.

Какие еще испанские писатели были ему известны? Маловероятно, что Достоевский в молодости читал испанские плутовские романы, но в его цитатах часто встречаются названия двух романов, которые обычно неточно называют «плутовскими»: «*Histoire de Gil Blas de Santillana*» («История Жиль Блаза из Сантильяны») и «*Le diable boiteux*» («Хромой бес») Алена Рене Лесажа⁹. Достоевский очень любил «Жиль Блаза», который был, вероятно, для него «плутовским» образцом при рассказе от первого лица и при описаниях низов и подонков общества. Кстати говоря, в XIX веке «Жиль Блаз» пользовался огромной популярностью в России, где возникла настоящая линия подражаний ему: всем известно, что «Жиль Блаз» повлиял даже на «Мертвые души» Гоголя.

Второй «плутовской» роман Лесажа, который цитирует Достоевский, «Хромой бес», является переработкой «*El diablo cojuelo*» Луиса Велеса де Гевары. Как и все романы Лесажа, эта книга пользовалась большим успехом в России уже с XVIII века¹⁰.

«Смешной человек» и «человек из подполья» — персонажи, проходящие через все творчество Достоевского и сливающиеся в рассказе «Сон смешного человека», где происходит превращение второго в первого. В этой эволюции можно видеть второстепенное, непосредственное влияние плутовского романа: человек, который падает в бездну греха и униженности, до мазохистского самоудовлетворения (потребность показать всю «грязь» своей жизни), пессимист и циник, инертный мизантроп, исключенный из общества: не это ли описание *ricado*? Плутовской роман — *Bildungsroman*, сюжет которого оказывается путем ко дну, духовному и социальному; когда герой достигает этого дна, он одумывается (серьезно или иронически) и воскресает, наученный жизнью, очищенный страданиями, готовый рассказать от первого лица о своем опыте

на благо другим. Среди литературных образцов пикарески был жанр религиозной исповеди; это — в первую очередь «Исповедь» блаженного Августина, где первое лицо одновременно выражает *Я* грешника в прошлом в рассказе *Я* раскаявшегося в настоящем: таким образом создается внутренняя драматическая диалогичность, в которой путь к искуплению идет через борьбу индивида с самим собой¹¹.

По тому же пути идет Достоевский, показывая уродство «подпольного человека», который едва не кончает с собой — последний шаг ко дну, — а впоследствии пробуждается, то есть воскресает как «смешной человек».

Похожая ситуация возникает в «*Guzmán de Alfarache*» Матео Алемана; это — самый совершенный образец пикарески, роман с сильным моралистическим звучанием и остро сатирический по отношению к современной ему реальности. Исповедь Гузмана, пикаро, обращенного во время его заключения на галере (как не вспомнить Раскольникова!), часто приобретает черты проповеди с ее типичными характеристиками: *exempla*, *sententiae*, *fabulae* (образцы, сентенции, притчи). В романе кроме типичных приключений есть живые и выстраданные внутренние диалоги, в которых раскаявшийся Гузман раздваивается и появляется вновь Гузман-пикаро, хитрый и саркастический. Поэтому герой оказывается противоречивым, часто двуличным, колеблющимся между угрюмым пессимизмом и надеждой на духовное спасение.

Достоевский вряд ли читал «Гузмана», хотя в России существовали переводы французской версии романа (автором которой был как раз Лесааж)¹²; однако его сближение с пикареской, даже при отсутствии прямой связи, позволяет по-новому и оригинально осветить его творчество. Если существует литературная связь «подпольного человека» с пикаро, есть еще более точные и важные связи «смешного человека» и «идиота» с тем же пикаро. Аглая, намекая на князя Мышкина, на «князя Христа», говорит, что Рыцарь Бедный Пушкина — «тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический» (8; 207). Дон Кихот — художественный прототип Идиота¹³, в то время как его духовный образец — сам Христос, который через призму Достоевского кажется скорее человеческим, чем божественным образом¹⁴. Христос, Дон Кихот — вот образцы для создания «положительно прекрасного человека», борьба которого больше не происходит внутри души, но между индивидом и обществом; поэтому она вызывает ситуацию трагической комичности, поскольку индивид с точки зрения общества становится смешным. Эта ситуация — гиперболическая, фантастическая, согласно видению реальности Достоевским: фантастическое живет в реальном и именно чудовищное, возникающее из самой действительности, в положительном или отрицательном смысле, привлекает писателя. Надо обратить внимание на эволюцию смешного персонажа в творчестве Достоевского: если Идиоту, как и Дон Кихоту,

суждено с самого начала поражение, то герой «Сна...», напротив, больше не бессознательный, а скорее равнодушный к своей смешной роли в обществе человек. Персонаж приобретает оптимистические перспективы на будущее. Пример наиболее полного, но несовершенного развития такого персонажа — Алеша Карамазов¹⁵.

Можно еще кратко заметить, что также Аркадий Долгорукий чем-то обязан Сервантесу и пикареске: Достоевский считает его похожим на Жиль Блаза и на Дон Кихота из-за того, что он находится в поиске «правды жизненной» (16; 63)¹⁶.

Дон Кихот — главный, но не единственный литературный пример «смешного человека». Например, Пиквик Диккенса и Жан Вальжан Гюго — несовершенные образцы «положительно прекрасных людей»¹⁷. Еще не было изучено значение знаменитого образа испанского барокко: Сехисмундо, героя «*La vida es sueño*» («Жизнь есть сон») Педро Кальдерона де ла Барка¹⁸.

«Жизнь есть сон» была впервые опубликована на русском языке в 1843 г.¹⁹; второй раз драму опубликовали в 1861 г., во втором томе «Избранных драм» Кальдерона²⁰. Константин Бальмонт, который тоже перевел драму в 1902 г.²¹, сообщает в своих примечаниях интересное сведение из книги «*Calderon's Dramas*» ирландца Дэниса Маккарти, согласно которому, «зимой 1866–67 г. «Жизнь есть сон» с большим успехом игралась в Большом театре в Москве»²². На самом деле, по-видимому, Маккарти ошибается: действительно, зимой 1866–67 г. в Москве были поставлены с большим успехом целых три драмы Кальдерона, ставшего модным автором московского театрального сезона²³; но «Жизнь есть сон» не игралась и, кроме того, эти драмы давались не в Большом, а в Малом театре, что вполне естественно²⁴. При отсутствии сведений о календаре Большого театра сезона 1866–67 гг., нельзя исключать, что там шел какой-то спектакль, основанный на драме «Жизнь есть сон», балет или опера, но это все-таки маловероятно²⁵. Во всяком случае, в этот период Достоевский прожил в Москве только 12 дней, с 28 декабря 1866 г. до 7 или 9 января 1867 г.²⁶; вряд ли он мог посмотреть московские постановки, как-либо связанные с Кальдероном.

Предположение, что Достоевский знал «Жизнь...» может быть связано с замыслом поэмы «Император», которую писатель набросал как раз в 1867 г., в период работы над «Идиотом» (см.: 9; 113–114). Поэма осталась ненаписанной, но ее интрига довольно хорошо явствует из черновиков. Это — история царевича Иоанна Антоновича, коронованного сразу после рождения, в 1740 г., но уже в 1741 г. свергнутого с престола Елизаветой Петровной, которая заключила его — еще в детском возрасте — в Шлиссельбургскую крепость, где он прожил в одиночестве до 1764 г., когда вспыхнуло восстание под руководством поручика Василия Мировича

с целью возвратить царевича на престол. Восстание потерпело неудачу, и сам Иоанн Антонович был убит. Наброски Достоевского основаны на историческом событии, но он свободно перерабатывает материал, как будто находясь под влиянием «Жизни...»; интересовало Достоевского поведение существа, всю жизнь остававшегося отстраненным от мира, но внезапно затянутого бурным потоком истории. Поручик Минович старается воспитать эту наивную, чистую душу, чтобы сделать Ивана Антоновича царем. Иван Антонович — *tabula rasa*, «sa puissance de rêve est illimitée»²⁷. Минович тоже мечтатель и энтузиаст: он учит Ивана Антоновича говорить, он старается возбудить в нем духовную жизнь, охваченный навязчивой идеей сделать его достойным русского престола.

Проблема поставлена явно в стиле Достоевского, вместе с тем царь-пленник очень похож на Сехисмундо²⁸. Связь между ними не обязательно прямая. История Миновича была основательно изучена в 60-х гг. XIX века; еще раньше, в 30-е–40-е гг., украинский писатель Г. Ф. Квитко-Основьяненко первым решил сделать из нее роман; его черновики с замыслом ненаписанного романа были опубликованы в 1863 г. в «Русском архиве»²⁹; затем, уже в 1875 г., Григорий Данилевский написал исторический роман «Минович», который пользовался большой популярностью. Сам Лев Толстой интересовался этой историей, но без творческих результатов³⁰. Достоевский, по-видимому, читал наброски Квитко. Кроме того, он несомненно читал статью М. И. Семецкого «Иоанн VI Антонович. 1740–1766 гг. Очерк из русской истории» в «Отечественных записках», 1866, № 4. А. Л. Григорьев упоминает также статью Е. П. Ковалевского «Заговор и казнь Миновича» (1867 г.)³¹.

Из всех этих источников или из некоторых из них Достоевский мог подробно знать о реальной истории Миновича и Иоанна Антоновича, которая, между прочим, окончательно отнюдь не прояснена. Именно существование легенд, сомнений и тайн должно было волновать воображение писателя. Однако ни чисто историческое знание, ни наброски исторического романа романтика Квитко не объясняют аналогий между «Императором» и «Жизнью...». Можно предположить, что такое совпадение — случайно, но, мне кажется, справедливее думать, что Достоевский был знаком с драмой Кальдерона.

Юрий Айхенвальд подсказывает другую возможность: в 50-х–60-х гг. XIX века в России шла мелодрама «Идиот или Гейдельбергское подземелье», основанная на происшествии, случившемся в Германии в начале века; герой мелодрамы — юноша, который с 6 до 22 лет находится в одиночном заключении; когда он оказывается на свободе, мир вызывает в нем отрицательные чувства и он вскоре сходит с ума. Айхенвальд считает это произведение одним из источников «Идиота», с замыслом «Император» в качестве промежуточного этапа³². Что это вполне возможно, говорят

и два «достоевских» слова в названии мелодрамы: «идиот» и «подземелье» (близкое к «подполью»). Эта гипотеза, может быть, отдаляет, но не исключает возможность, что Достоевский читал Кальдерона. Вероятно, «Жизнь есть сон» влияла на саму мелодраму, основанную, правда, на реальном происшествии.

Немалое количество возможных источников не помогает решению проблемы прежде всего потому, что в записях Достоевского имя Кальдерона ни разу не упоминается. На самом деле, испанский драматург был в России уже с 20-х гг. XIX века хорошо известен благодаря «посредничеству» немецкого романтизма: своей популярностью в Европе Кальдерон обязан Августу Вильгельму Шлегелю, который в своих «Лекциях о литературе и искусстве», известных в России во французском переводе (Париж, 1814 г.), прославлял его как великого предшественника романтизма. Энтузиазм по отношению к творчеству Кальдерона проявлялся в России не меньше, чем на Западе, хотя только в 40-е гг. XIX века вышли его первые переводы на русский язык³³.

Одним из первых русских переводчиков Кальдерона был Константин Иванович Тимковский (1814–1881), пропагандировавший в России театр испанского «золотого века». Его амбициозный проект — перевести все главные произведения испанского барочного театра — не был осуществлен, но благодаря ему впервые появились «Жизнь есть сон» и «Саламейский алькальд», опубликованные в двухтомнике под общим названием «Испанский театр» (1843). Особенно интересным нам представляется то обстоятельство, что Тимковский был впоследствии очень близок петрашевцам и был приговорен к шестилетнему заключению. В собраниях петрашевцев Тимковский принимал участие только четыре или пять раз, но успел отличиться тем, что произнес пламенную речь о фурьеризме. Из протоколов суда выясняется, что Достоевский встречал Тимковского только на нескольких вечерах у Петрашевского, но все же он составил себе довольно точное мнение о нем, что позволяет заключить, что они были лично знакомы. В протоколе процесса Достоевский подробно описывает Тимковского: «Это <...> один из тех исключительных умов, которые если принимают какую-нибудь идею, то принимают ее так, что она первенствует над всеми другими <...>. Во всех других отношениях Тимковский показался мне совершенно консерватором и вовсе не вольнодумцем. Он религиозен и в идеях самодержавия <...>. Что же касается до личного характера Тимковского, мимо политических убеждений, то я могу сказать одно: он показался мне очень самолюбивым <...>. Некоторые принимали его за истинный, дагерротипно верный снимок с Дон-Кихота и, может быть, не ошибались» (18; 152–153).

Тимковский остался до такой степени живым в памяти Достоевского, что в набросках второй редакции «Двойника», где Достоевский хотел

ввести Голядкина в круг Петрашевского, он думал сделать Тимковского прототипом одного из персонажей романа (См.: I; 435, 499). А по мнению Леонида Гроссмана, именно Тимковский был прототипом Кириллова³⁴.

Невозможно установить, имели ли Достоевский и Тимковский возможность беседовать о литературе в тех редких случаях, когда они виделись; мы не знаем, переписывались ли они, поскольку почти все документы петрашевцев были реквизированы полицией и в дальнейшем пропали. На самом деле, уверенность и точность, с которыми Достоевский описывает Тимковского, доказывают, что и переписка, и общение были вполне возможными и что Тимковский, будучи знатоком и страстным поклонником испанской барочной литературы, мог сообщить Достоевскому сведения о Кальдероне или давал ему читать свои переводы³⁵. А если Гроссман отождествляет Тимковского с Кирилловым, тогда почему, в чисто гипотетическом плане, не попробовать сравнить его и с Мировичем? Тимковский, по-видимому, поразил Достоевского именно своим энтузиазмом, своими навязчивыми идеями (раньше испанское барокко, потом фурийеризм): это делает его похожим на большинство персонажей Достоевского³⁶. Кроме того, идея Мировича была революционной, и поэтому он был казнен; одна версия, приведенная Семейским, рассказывает, как Екатерина II хотела помиловать Мировича перед самым эшафотом, но ее приказ не пришел вовремя! Это не могло не потрясти Достоевского.

Предположим, что Достоевский каким-то образом знал драму «Жизнь есть сон», или он читал ее, или слышал о ней. Сравнительный анализ «Жизни...» и «Императора» может оказаться интересным для подтверждения этой гипотезы, хотя, очевидно, и недостаточным, чтобы доказать какую-либо прямую связь между двумя текстами.

Прежде всего, явно совпадение обстановки и фабулы: знатный юноша, не знающий своего происхождения, заключен в уединенной крепости. У Достоевского это — «подполье» и «мрак» (9; 113); Кальдерон усиленно подчеркивает мрачность картины: закованный в цепи Сехисмундо заключен в мрачной башне. Как часто бывает и в произведениях Достоевского³⁷, идет символическая игра света и тьмы: свет такой, что

que en trémulos desmayos,
pulsando ardores y latiendo rayos,
hace más tenebrosa
la oscura habitación con luz dudosa.

Башня представляет собой
una prisión oscura,
que es de un vivo cadáver sepultura.

... в этих обморочных вспышках
Какой-то сумрачной зари,
В ее сомнительном мерцании
Еще темнее там внутри (I, 2)³⁸

Угрюмо мрачную тюрьму,
Лежит в ней труп живой, и зданье —
Могила темная ему (I, 2).

По-видимому, невозможно вычлениить конкретные текстуальные совпадения потому, что замысел Достоевского — только чистая схема; существует, однако, тематическое совпадение: «prisión-oscura/подполье-мрак», которое устанавливает начало обеих интриг. Кальдерон довольно подробно описывает дикий пейзаж и крепость:

Rústica yace entre elevadas peñas
una torre tan breve,
que, lince el sol, a verla no se atreve:
con tan rudo artificio
la arquitectura está de su edificio,
que parece, a las plantas
de tantas rocas y de peñas tantas
que al sol tocan la lumbre,
peñasco que ha rodado de la cumbre.

Но если мне не лжет мой взор,
Какое-то я вижу зданье
Среди утесов, и оно
Так узко, сжато, что как будто
Смотреть на солнце не должно.
Оно построено так грубо,
Что точно это глыба скал,
Обломок дикий, что с вершины
Соседней с солнцем вниз упал (I, 1).

Достоевский не дает никакого описания тюрьмы, но она мрачная, и вместе с Иваном Антоновичем живут только животные («мыши, кот, собака») (9; 113)³⁹.

Первое различие возникает в характеристике героев: Сехисмундо умеет говорить, его с детства воспитывает старый и мудрый Клотальдо; Иван Антонович «не умеет говорить» (там же)⁴⁰. Но характер двух персонажей — похож, ибо он обусловлен одинаковой ситуацией: Иван Антонович «развивается сам с собой, фантастические картины и образы, сны». У него «ужасная фантазия» (там же), точно так же как и у Сехисмундо, который фантазирует вслух о человеческой судьбе. Одинаковая ситуация, разумеется, все же не достаточна, чтобы определять своеобразное развитие Сехисмундо и Ивана Антоновича: они могли бы быть просто идиотами, как реальный Иван Антонович⁴¹, но Достоевский, как и Кальдерон, хочет изобразить персонаж еще невинный, не тронутый общественной жизнью, чтобы наблюдать его развитие и его реакцию при «открытии» мира. В отличие от Ивана Антоновича, Сехисмундо имеет некое представление о добре и зле и чувство справедливости: он хочет знать, за что ему, человеку, родившемуся, чтобы жить свободным, суждено заключение; зачем Бог дал ему ум и сознание своего несчастья? Действительно, ум отличает человека от животных, но если человеку суждено жить, как животному в клетке, ум дает ему только четкое понимание своего несчастья, тогда как животные этого понимания не имеют, и поэтому их судьба счастливее. Какой грех он мог совершить, что Бог так сурово наказал его с самого рождения? Сехисмундо ставит под вопрос саму Божию справедливость: он хочет объяснения этому томительному абсурду провидения. В этом герой Кальдерона похож на Ивана Карамазова! Конечно, у них есть общий источник: библейский Иов.

Первый монолог Сехисмундо касается любимой темы многих героев Достоевского: несправедливость созданного Богом мира мучит Кириллова, персонажа «Приговора», смешного человека, самого Алешу Карамазова. Герой «Приговора» кончает с собой в знак протеста против судьбы, которая дала человеку ум и сознание только для того, чтобы делать его несчастным и издеваться над ним. Он размышляет: «Какое право имела эта природа производить меня на свет, вследствие каких-то там своих вечных законов? Я создан с сознанием и эту природу *сознал*: какое право она имела производить меня, без моей воли на то, сознающего? Сознающего, стало быть, страдающего, но я не хочу страдать <...>. Пусть уж лучше я был бы создан как все животные, то есть живущим, но не сознающим себя разумно; сознание же мое есть именно не гармония, а, напротив, дисгармония, потому что я с ним несчастлив» (23; 146–147).

Из-за своих мучительных размышлений Сехисмундо не может быть таким чистым, как Иван Антонович: он требует справедливости и таким образом скрыто обвиняет Бога в несправедливости — ошибка Иова и Ивана Карамазова; он, вдобавок, хочет отомстить за свое несчастье. На самом деле, Сехисмундо не имеет ясного представления о добре и зле: он сначала делает зло, не понимая его важности (например, он выбрасывает из окна слугу). Иван Антонович, напротив, не только не имеет понятия о зле, но естественно отстраняется от него. Когда он видит смерть кота и когда замечает ревность и ненависть Мировича, он сразу чувствует зло, и это производит на него «страшное впечатление» (9; 114).

Сехисмундо и Иван Антонович одинаково потрясены, когда в первый раз в жизни видят женщину. Иван Антонович сначала «деву (во сне) — выдумал» (9; 113), а потом Мирович представляет ему свою невесту, «дочь коменданта». Невеста «выходит, чтоб показаться, великолепно, по-бальному одетая, с цветами. Энтузиазм императора. Невеста поражена впечатлением, которое она произвела» (9; 114)⁴².

Сехисмундо видит Росауру, и, хотя она переодета мужчиной, он сразу влюбляется в нее:

Tu voz pudo enternecerme,
tu presencia suspenderme
y tu respeto turbarme.

<...>

...Tú solo, tú has suspendido
la pasión de mis enojos,
la suspensión a mis ojos,
la admiración al oído.
Con cada vez que te veo
nueva admiración me das,

Смушенный, кроткий,
К твоим склоняюсь я мольбам,
К тебе я полон уваженья.

<...>

Но только ты, лишь ты был властен
Внезапно укротить мой дух,
И усмирить мои страданья,
И усладить мой жадный слух.
И на тебя я с каждым взглядом
Все ненасытнее смотрю,

y cuanto te miro más,
 aun más mirarte deseo.
 Ojos hidrónicos creo
 que mis ojos deben ser;
 pues cuando es muerte el beber,
 beben más, y desta suerte,
 viendo que el ver me da muerte,
 estoy muriendo por ver.

И каждым взглядом я как будто
 Об этой жажде говорю.
 И смерть я взглядами вливаю,
 И пью, без страха умереть,
 И, видя, что, смотря, я гибну,
 Я умираю, чтоб смотреть (1, 2).

Характерные черты Клотальдо, воспитателя Сехисмундо, у Достоевского заметны в изображении Мировича, воспитателя Ивана Антоновича, и «старого инвалида», слуги и сторожа Ивана Антоновича. Здесь интриги начинают расходиться, и ни в коем случае нельзя считать, что «Император» подражает «Жизни...». Клотальдо готовит Сехисмундо к коронованию по приказу самого короля, которому он остается верным, даже когда Сехисмундо становится деспотическим вождем королевства своего отца. Цель Мировича, в отличие от цели Клотальдо, — поднять восстание, чтобы возвести на престол Ивана Антоновича. Этот момент скорее совпадает с третьей хорнадой «Жизни...», когда солдаты восстают и просят Сехисмундо стать польским королем.

В связи с этим интересно заметить похожее отношение Сехисмундо и Ивана Антоновича к предложению занять престол: Мирович раскрывает Ивану Антоновичу, кто он («Объявляет ему, что он император, что ему все возможно. Картины могущества»); Иван Антонович сначала реагирует отрицательно, отказывается («Если ты мне не равен, я не хочу быть императором» — 9; 113). Но Мирович убеждает его, «сколько, став императором, он может сделать добра. Тот воспламенен. Мирович энтузиаст, передает ему понятия о Боге, о Христе» (9; 114). Мирович имеет в виду, как кажется, царство, основанное на образе Христа, хотя, конечно, невозможно знать, каковы именно были намерения Достоевского по отношению к этому загадочному персонажу⁴³.

Когда солдаты предлагают престол Сехисмундо, тот тоже сначала отклоняет это предложение потому, что он уже знает, что это — эфемерное величие; перед настойчивостью солдат, которые желают короля-соотечественника вместо русского Астольфо, Сехисмундо наконец соглашается, но только с сознанием того,

Que estoy soñando, y que quiero...
 obrar bien, pues no se pierde
 obrar bien aun entre sueños.

Что я лишь сплю,
 И что творить добро хочу я,
 Узнавши, что добро вовеки
 Свой след незримый оставляет,
 Хоть ты его во сне свершил.

<...>

<...>

A reinar, fortuna, vamos,
no me despiertes si duermo,
y si es verdad, no me duermas.
Mas, sea verdad o sueño,
obrar bien es lo que importa:
si fuere verdad, por serlo;
si no, por ganar amigos:
para cuando despertemos.

Так значит царство предо мною.
Не пробуждай меня, коль сплю я,
Не усыпляй, коль это правда.
Но правда это или сон,
Что важно — оставаться добрым:
Коль правда, для того, чтоб быть им,
Коль сон, чтобы, когда проснемся,
Мы пробудились меж друзей (III, 4).

Искать другие элементы совпадения было бы некорректно; компаративный анализ двух текстов не дал конкретных плодов, поскольку самым важным элементом для выдвижения гипотезы о связи «Жизни...» и «Императора» остается совпадение ситуаций. На самом деле замечательно, что во многом Достоевский отходит от исторического образа Иоанна Антоновича, и именно в этом он делает персонаж более похожим на Сехисмундо. Можно прямо сказать, что исторический Иоанн Антонович не был нужен Достоевскому. То, что в «Императоре» делает Ивана Антоновича, *in fieri*, сложным персонажем, положительно прекрасным человеком, так похожим на Сехисмундо, — все это принадлежит Достоевскому. Его, без сомнения, больше интересовал легендарный, романтический образ Иоанна Антоновича⁴⁴, но в его замысле находятся черты, вовсе не связанные и с этим образом Иоанна Антоновича, которые проявятся в образе князя Мышкина. Естественно и сомнение, что сходства с героем «Жизни...» не случайны.

Мысль о том, что тонкая нить связывает «Жизнь...» с «Императором» и дальше с «Идиотом», — на мой взгляд, очень плодотворна. Сехисмундо и Иван Антонович находятся в положении князя Мышкина: он тоже, как и они, отстранен от мира и поэтому он невинен, не тронут грехом. Что будет с этим чистым человеком в момент, когда он войдет в общество? Развязка иная: Мышкин остается самим собой до конца, но ценою поражения и возвращения в забвение; Иван Антонович раскрывает новые для себя чувства, которые провоцируют конфликты, например между стремлением к власти, дружбой и любовью: это — тема любви Ивана Антоновича и Мировича к дочери коменданта, которая, как заметил Константин Мочульский, является вероятным прототипом Настасьи Филипповны⁴⁵. Достоевский не показывает, решает ли Иван Антонович этот конфликт, но императора ждет трагический эпилог: он тоже погибает. Сам Сехисмундо в первый момент в кризисе, он жертва своего развития и злого употребления власти, а потом он искупает свои ошибки благодаря приобретенному опыту, который дает ему возможность осознать основную истину барочного человека: жизнь мира сего и история — это только пустая иллюзия, не убедительнее краткосрочного сновидения,

поскольку действительность другая — небесная. Сехисмундо соглашается взойти на престол только с сознанием этого, и таким образом он оказывается мудрым принцем, будучи в состоянии приносить добро своему королевству, несмотря на свое равнодушие к власти.

Аналогично и положительное разрешение «Сна смешного человека»: в своем сне «смешной» своим поведением навсегда разрушает гармонию счастливой планеты, на которую он попал; Сехисмундо тоже ошибается в своей первой попытке «быть королем», вызывая ужас отца и всего двора. На самом деле, и Сехисмундо и «смешной» просыпаются от своего сна, настоящего или кажущегося — не важно, поскольку между жизнью и сном разницы нет⁴⁶, проснувшись, они новые люди, наученные опытом, сознающие настоящую реальность, и они к ней направляются, равнодушные к светским заботам. Это не значит, что не стоит быть хорошим примером на земле; нравственная деятельность в обществе является не целью, а прямым следствием их поведения.

Близость смешных людей Достоевского к герою Кальдерона кажется мне даже большей, чем их близость к Дон Кихоту: надо различать «прекрасного» Мышкина, «князя Христа», невинного, равного Дон Кихоту, и смешного человека, который до своего освящения прошел через грех, так же как Сехисмундо. Разница очень важная: врожденному совершенству Христа суждено временное земное поражение потому, что его высший идеализм не способен соревноваться в одной плоскости с циничной логикой Великого инквизитора; но человек, который через страдания искупает свою вину, способен бороться в битве великих противоречий мира. План Христа — это план совершенства, будущего небесного счастья, а план смешного человека — это план достижения христианской жизни уже на нашей земле, не на уровне совершенства, а на уровне человеческих способностей. Христианская утопия Достоевского является индивидуальным действием, которое не исключает социальных последствий. Также Алеша Карамазов входит в эту картину со своими сомнениями и со своей внутренней борьбой с соблазном уступить страшной логике брата Ивана⁴⁷.

Эстетическую концепцию Достоевского может резюмировать фраза «Красота спасет мир»: красота совпадает со спасением, она — связь с Абсолютом⁴⁸. Поэтому она есть и таинство, как говорит Митя Карамазов (см.: 14; 100).

Совпадение красоты и божества характерно для неоплатонизма; различие между Божией красотой (настоящей, внутренней) и дьявольской красотой (обманчивой, внешней) — это один из первых доводов христианства. И все это, как кажется, для Достоевского важно и актуально не меньше, чем для писателей испанского золотого века. В религиозных драмах Кальдерона (мистерии, по-испански «autos») дьявол всегда имеет

привлекательную наружность, зло олицетворено в аллегорических персонажах, которые внешне красивы, но их чудовищная сущность будет раскрыта в течение аутоса⁴⁹. Они похожи на Ставрогина, на этот ноль, который выглядит лидером и который своим очарованием умеет подчинять себе всех окружающих его людей, но не способен верить ни во что: только скука заставляет его играть с жизнью других людей; он сам видит себя в словах Апокалипсиса: «ни холоден, ни горяч» (см.: 11; 11); он, в конце концов, только «мелкий бес», гоголевский черт⁵⁰. Его внешняя маска падает постепенно, как в аутосе Кальдерона; он показывает всю свою натуру только у Тихона.

Так Кальдерон и испанское барокко кажутся во многих отношениях парадоксальным образом близкими автору «Великого инквизитора». Эхом Кальдерона также кажется речь Макара Ивановича в «Подростке»: «Друг! Да и что в мире? — воскликнул он с чрезмерным чувством. — Не одна ли токмо мечта? Возьми песочку да посеи на камушке; когда желт песочек у тебя на камушке том взойдет, тогда и мечта твоя в мире сбудется, — вот как у нас говорится. То ли у Христа: „Поди и раздай твое богатство и стань всем слуга“. И станешь богат паче прежнего в бесчисленно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бесчисленно любовью» (13; 311).

Как во всех речах Макара Ивановича, здесь тоже встречаются библейские цитаты, сентенции, пословицы в популяризированном стиле проповеди. Здесь Достоевский связан с православной традицией, и именно в этой связи сильна аналогия с барочными писателями, которые также перерабатывали риторические формы религиозной литературы, чтобы выражать похожие концепции морального или религиозного содержания. Так, православные жития, в своих литературных переработках, имеют чуть ли не то же значение, что и католические *exempla* и *агиографии*⁵¹. Великолепные сонеты Кеведо, категорично говорящие о краткости жизни и беспощадном беге времени; черепа и часы в натюрмортах XVII века — все это мы находим в совершенно барочной фразе в рассказе «Приговор»: «Завтра же все это будет уничтожено: и я, и все счастье это, и вся любовь, и все человечество — обратимся в ничто, в прежний хаос <...> Но ведь планета наша не вечна, и человечеству срок — такой же миг, как и мне» (23; 147).

Разумеется, поскольку герой «Приговора» — атеист, он не имеет перед собой альтернативы в духовной жизни, но то, что хочет показать Достоевский, — это именно отчаяние, к которому может вести последовательный атеизм. Вот что говорит Кириллов об Иисусе Христе: «Слушай: этот человек был высший на всей земле, составлял то, для чего ей жить. Вся планета, со всем, что на ней, без этого человека — одно сумасшествие <...>».

А если так, если законы природы не пожалели и *Этого*, даже чудо свое же не пожалели, а заставили и *Его* жить среди лжи и умереть за ложь, то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой насмешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль» (10; 471)⁵².

Но больше всего приближает Достоевского к Кальдерону и к его времени интерес к неоднозначной связи сна и реальности. Один из его первых образов — «мечтатель», который принимает свои фантазии за реальные события после того, как он отдалился от реальности, создав собственную реальность из снов и мечтаний. Также господин Голядкин имеет проблемы в определении реальности, поскольку у него есть двойник, который заменяет его и от которого он пытается оторваться. Смешение сна и реальности проявляется также и в «мистических» размышлениях Кириллова: «Когда мне было десять лет, я зимой закрывал глаза нарочно и представлял лист — зеленый, яркий с жилками, и солнце блестит. Я открывал глаза и не верил, потому что очень хорошо, и опять закрывал» (10; 188).

Колебание между реальностью и сном имеет, наконец, трагические варианты, как в случае кошмаров Свидригайлова, в ночь перед самоубийством.

Гармония и дисгармония: творчество Достоевского колеблется от одной противоположности к другой, ищет первую во второй, именно как в барочной эстетике. Символизм во всем мире будет подчеркивать парадокс достижения Гармонии, Единства через падение в самые глубокие и мерзкие бездны. Не случайно, что одним из главных вдохновителей русского символизма будет Достоевский, тогда как испанский и испано-американский символизм вернутся к образцам испанского барокко.

Нужно ли напоминать, что Достоевский считал реальность неисчерпаемым источником фантастических ситуаций. Фантастика вытекает из обыкновенной реальности, и самые абсурдные и немыслимые случаи всегда могут произойти, нарушая наше ощущение реальности до такой степени, что мы часто спрашиваем себя: не видим ли мы это во сне, не пустое ли сновидение наша жизнь, от которого мы однажды пробудимся?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: Левин Ю. Д. Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974. Т. 1. С. 109–128; Багно В. Е. Достоевский о Дон Кихоте Сервантеса // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1978. Т. 4. С. 126–135.

² Григорьев А. Л. Достоевский и Кальдерон (к вопросу о замысле «поэмы» Достоевского «Император») // XXI Герценовские чтения. Филологические науки. Л., 1968. С. 130–131.

³ См.: Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 65. [Укажем также статью А. В. Чичерина «Достоевский и барокко», где содержится глубокое суждение о близости творчества русского писателя и драматургии Кальдерона. См.: Чичерин А. В. Ритм образа. М., 1973. С. 189.— *Ред.*]

⁴ Его образцы — с одной стороны, Лоррен и Сервантес («Дон Кихот», кн. I, 5), с другой стороны — теории утопического социализма (Фурье, Сен-Симон). Ср.: Catteau J. Dal «palazzo di cristallo» all' «età dell'oro» ovvero i mutamenti dell'utopia, in Dostoevskij nella coscienza d'oggi. Firenze, 1981. P. 73–80.

⁵ Степанян К. А. Гоголь и Достоевский: диалоги на границе художественности // Достоевский и мировая культура. СПб., 1996. № 6. С. 145.

⁶ Померанц Г. С. Открытость бездне: встречи с Достоевским. М., 1990. С. 79.

⁷ См.: Buketoff-Turkevich L. Cervantes in Russia. Princeton, 1950; Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот на русской почве. М., Минск, 1996. Ч. I Стр. 128–149.

⁸ «Сила крови» (Отечественные записки, 1839); «Хитана» (Сын отечества, 1842); «Синьора Корнелия» (Русский вестник, 1872). Единственное полное издание «Новелл» вышло в 1805 г. (См.: Buketoff-Turkevich L. P. 15–16).

⁹ Среди испанистов Лесажа не пользуется большим уважением, его всегда исключают из жанра «пикарески», потому что он дает только некоторые внешние черты жанра; между прочим, Лесажа передает видение Испании, соответствующее типичным предрассудкам и общим местам, существовавшим во Франции в XVIII веке. Ср.: Parker A. Los pícaros en la literatura. Madrid, 1967; Molho M. Introducción al pensamiento picaresco. Salamanca, 1972.

¹⁰ См.: Алексеев М. П. Очерки истории испано-русских отношений XVI–XIX вв. Л., 1964. (Переизд. в его кн.: Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 60–61.)

¹¹ Ср.: Rico F. La novela picaresca y el punto de vista. Barcelona, 1973. P. 82–83. Средневековое понятие «внутренней войны» (*bellum intestinum*), воскрешенное барочными проповедниками и писателями (в первую очередь Кальдероном), имеет значение, похожее на современное раздвоение образов Достоевского, представляющееся более сложным потому, что оно получает не только духовные, но и психические оттенки. Любовь Достоевского к внутреннему диалогу связана и с его религиозным чтением: исповеди особенно часто присутствуют в его творчестве, они же определяют и стиль рассказа пикарески.

¹² «Guzman d'Alfagache» Лесажа был опубликован на русском языке в 1774, 1804 и 1813 г. См.: Алексеев М. П. Ук. соч. С. 61.

¹³ По мнению Д. Д. Благого (См.: Благой Д. Д. Достоевский и Пушкин // Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972. С. 346–402), Достоевский должник Сервантеса и Шекспира при создании «наивных героев», одержимых навязчивой идеей: безумные Дон Кихот и Гамлет.

¹⁴ Этот «человечный» Христос близок «Мертвому Христу» Ганса Гольбейна и изображениям Христа Караваджо, Риберы, Рембрандта. Его литературный образец — «Vie de Jesus» («Жизнь Иисуса») Эрнеста Ренана.

¹⁵ Достоевский — оптимист или пессимист? Интерпретации — различны и не однозначны: см.: *Givone S. Dostoevskij e la filosofia*. Bari, 1983. AA. VV. *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*. Firenze, 1981.

¹⁶ Само имя Аркадий Долгорукий может быть символом сна Версилова, синтеза всех идей в русской идее: Аркадий Макарович или Аркадий Долгорукий, т. е. Запад и Россия в одном человеке, как сын двух отцов — западника Версилова и русского крестьянина-странника Макара.

¹⁷ См. об этом в письме Достоевского к С. А. Ивановой — 28, II; 251.

¹⁸ Ср. уже цит. статью А. Л. Григорьева.

¹⁹ *Кальдерон П. Испанский театр*. Вып. 1. СПб, 1843. Перевод К. И. Тимковского.

²⁰ *Кальдерон П. Избранные драмы*. Т. 2. М., 1861. Перевод С. Костарева.

²¹ *Кальдерон П. Сочинения*. Вып. 2. М., 1902.

²² *McCarthy D. Calderon's Dramas*. London, 1873. Introduction. P. VII.

²³ *Кальдерон П. Соч. С. 763*. Сведение Маккарти принято ПСС без проверки (см.: 9; 489).

²⁴ См.: *Коган Г. А. Материалы по библиографии русских переводов Кальдерона // Кальдерон де ла Барка П. Драмы*. М., 1989. Кн. 2. С. 713–731. В Москве были поставлены драмы «Сам у себя под стражей» («El alcaide de si mismo», октябрь 1866); «Ересь в Англии» («La cisma de Inglaterra», ноябрь 1866); «Саламийский алькальд» («El alcalde de Zalamea», декабрь 1866).

²⁵ Возможно, что Маккарти спутал «Жизнь...» с мелодрамой «Идиот или Гейдельбергское подземелье», близкой по теме кальдероновской драмы. К этой мелодраме я обращусь ниже.

²⁶ Ср. *Летопись жизни и творчества Ф. М. Достоевского*. СПб., 1994. Т. 2. С. 86–89.

²⁷ *Catteau J. La création littéraire chez Dostoïevski*. Paris, 1978. P. 294.

²⁸ Существуют любопытные совпадения: действие «Жизни...» происходит в Польше; Сехисмундо — сын короля Басилио (т. е. Василия); место, период и ситуация (царевич, которого считали мертвым, возглавляет восстание) — все это ясно напоминает русскую историю конца XVI — начала XVII вв. Эта связь привлекла внимание Н. И. Балашова (См.: *Балашов Н. И. Славянская тематика у Кальдерона и проблема Ренессанс-Барокко в испанской литературе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка*. 1967. Т. 26. Вып. 3), который установил источники, бывшие в распоряжении испанских драматургов (Лопе и Кальдерона) для исторических драм. Интересно еще заметить, что в «Жизни...» только у Басилио русское имя: у Сехисмундо и у «московского герцога» Астольфо имена германские.

²⁹ «План романа из жизни Мировича и записка о нем» *Г. Ф. Квитки (Основьяненка) // Русский вестник*. 1863. № 2. С. 160–170.

³⁰ Ср.: *Алпатов А. В. Один из неизученных творческих замыслов Ф. М. Достоевского («Император»)* // *Вестник МГУ. Филология*. 1971. № 5. С. 21.

³¹ В книге Е. П. Ковалевского «Граф Блудов и его время». СПб., 1866. См.: *Григорьев А. Л. Ук. соч.* С. 130.

³² *Айхенвальд Ю. А. Дон Кихот...* С. 129.

³³ Уже в 30-е годы имелось несколько неизданных переводов: см.: Коган Г. А. Сценическая история драматургии Кальдерона в России XVIII–XIX вв. // Сб. IBERICA: Кальдерон и мировая культура. Л., 1986. С. 143–152. Также у Пушкина было немецкое издание, на испанском языке, кальдероновских драм. См.: Алексеев М. П. Русская культура... С. 92–96.

³⁴ См.: Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1965. С. 106–107. См. также: 12; 231.

³⁵ Кроме двух уже упомянутых драм Кальдерона Тимковский перевел новеллу Сервантеса «Сила крови» (1839) и драму «Никто, кроме короля» Франсиско де Рохаса Соррильи (1842).

³⁶ Кстати, в коротком замысле «Император» слова «энтузиазм-энтузиаст» появляются три раза и определяют персонажа Мировича и впечатление, произведенное им на Ивана Антоновича; см.: 9; 114.

³⁷ См.: Catteau J. La création... P. 492; 509.

³⁸ Перевод Константина Бальмонта, переизд. в кн.: Кальдерон де ла Барка П. Драмы. М., 1989. Кн. 2. В скобках указывается: римск. цифрой — номер хорнады (действия), арабской — номер сцены.

³⁹ Ср.: Семевский М. И. Иоанн... С. 537: «Небольшие окна его каземата были закрыты, дневной свет не проникал сквозь них, свечи горели беспрестанно».

⁴⁰ Настоящий Иоанн Антонович, как кажется, умел (плохо) говорить (Ср.: Семевский М. И. Иоанн...); персонаж выдуманный Квитко — тоже; лишь для Достоевского важно, чтобы он не умел говорить: его персонаж должен быть совсем чистым, а владеть языком значит иметь способность логически мыслить, т. е. иметь свободу сознательного выбора и возможность грешить. Цель Мировича — воспитать его, сделать его сознательным, виртуозным человеком, но само воспитание заключает в себе опасность вливать «трихины» греха в чистую душу. Только христианское воспитание может сохранять и возвышать чистоту, делая ее сознательной.

⁴¹ «...одиночество сделало его задумчивым, мысли его не всегда были в порядке» (Семевский М. И. Иоанн... С. 538).

⁴² Невесту Достоевский заимствовал прямо из набросков романа Квитко: «Принц <...> поражается наружностью девицы (к чему много способствовали лета и уединение, в котором он был содержан)» (План романа... С. 162). У Квитко дочь коменданта — главная героиня, она делает все, чтобы стать императрицей; она «довела его до сознания в любви и заключила с ним условие, что б ни последовало с ним в лучшем обстоятельстве, он женится на ней» (Там же). Она потом «влюбляет в себя» и Мировича.

⁴³ Он не кажется отрицательной фигурой, в отличие от трактовки в большинстве источников, хотя его энтузиазм может казаться и не совсем положительным качеством (Шатов и Кириллов также энтузиасты).

⁴⁴ Семевский приводит несколько источников, в которых Иван Антонович изображен как благородный и достойный принц; они исторически не достоверны, но рассказывают трогательные драматические эпизоды, как если бы они были реальны.

⁴⁵ См.: Мочульский К. В. Гоголь, Соловьев, Достоевский. М., 1995. С. 550.

⁴⁶ ¿Qué es la vida? Un frenesí.	Что жизнь? Безумие, ошибка.
¿Qué es la vida? Una ilusión,	Что жизнь? Обманность пелены.
una sombra, una ficción,	И лучший миг есть заблуждение;
y el mayor bien es pequeño;	Раз жизнь есть только сновиденье,
que toda la vida es sueño,	А сновиденья только сны (II, 19).
y los sueños, sueños son.	

⁴⁷ Тесная связь, существующая между «Императором» и «Братьями Карамазовыми», подчеркнута Г. М. Фридендером. См.: Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. С. 123–124.

⁴⁸ «Эстетика есть открытие прекрасных моментов в душе человеческой самим человеком же для самосовершенствования» (21; 256).

⁴⁹ В кальдероновском аутоде «Los encantos de la culpa» («Соблазны вины») Человек попадает на остров соблазнов, где стоит прекрасный золотой дворец красивой королевы Вины. Древний тоpos золотого дворца, используемый Кальдероном с отрицательным смыслом, получает у Достоевского такой же смысл в полемике с положительным оттенком, который дали ему утописты (ср., например: «Что делать?» Чернышевского). (См.: 5; 120).

⁵⁰ См.: Givone S. Dostoevskij... В этом мистерийном плане Ставрогин, как черт, принадлежит к категории небытия, только кажется, что он существует, а сам — ничто; он противоположен Мышкину (см.: Померанц Г. С. Открытость... С. 69–71).

⁵¹ См. еще: «Подросток» (13; 313–322); житие старца Зосимы («Братья Карамазовы», часть II, кн. VI, 2); рассказ-проповедь «Влас». Структура «Братьев Карамазовых» напоминает немного структуру «Дон Кихота» и «Гузмана де Альфараче»: включение отклонений и «новелл», приложенных внутри главной интриги (житие Зосимы, поэма «Великий инквизитор»...), дает «Братьям Карамазовым» оттенок почти «первобытного», антисовременного романа. Роман как антижанр — это именно роман XVI–XVII вв.

⁵² Похожи доводы Ипполита: «Природа мерещится при взгляде на эту картину [Мертвый Христос Гольбейна] в виде какого-то огромного, неумолимого и немного зверя или <...> в виде какой-нибудь громадной машины новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила и поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное существо, которое одно стоило всей природы и всех законов ее...» (8; 339).