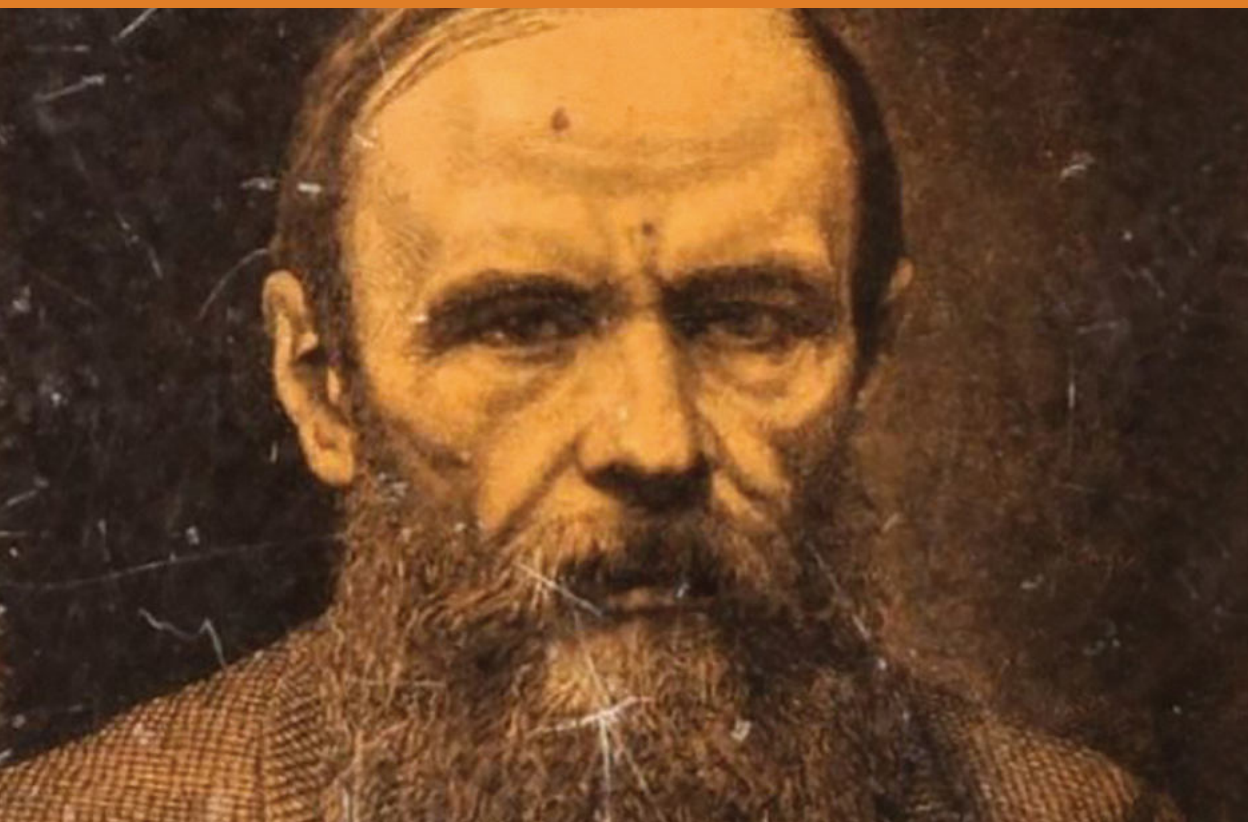
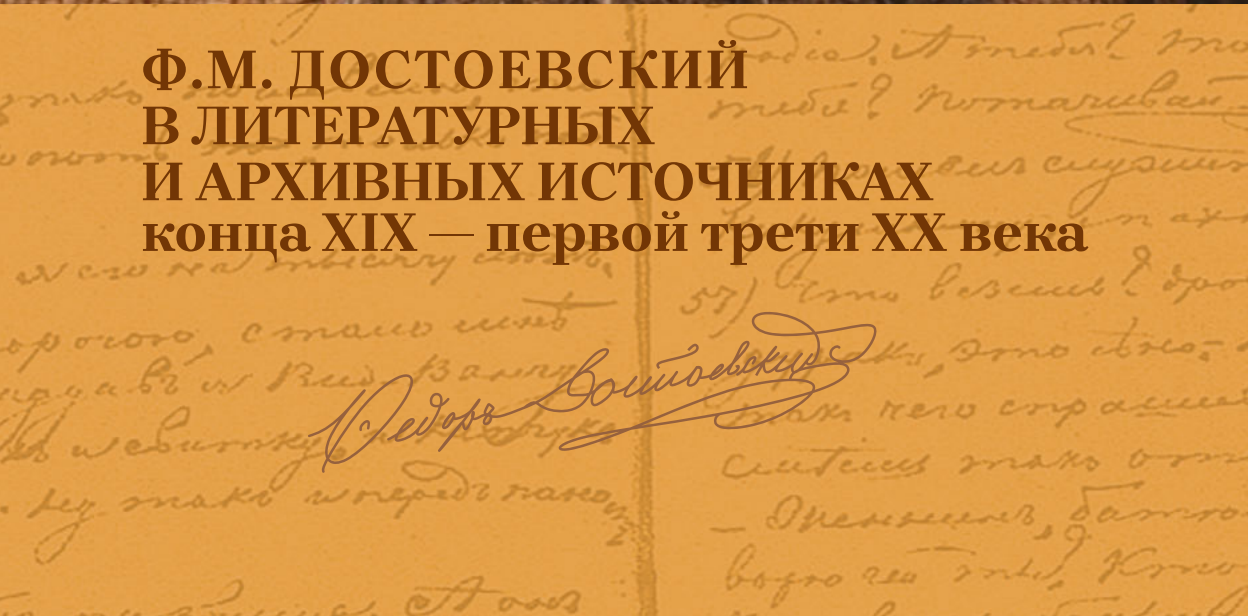


ИСТОЧНИКИ И МЕТОДЫ В ИЗУЧЕНИИ НАСЛЕДИЯ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ



**Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ
В ЛИТЕРАТУРНЫХ
И АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКАХ
конца XIX — первой трети XX века**





ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ

В ЛИТЕРАТУРНЫХ И АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКАХ
КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Ред.-сост.
Е.А. Андрущенко,
В.М. Введенская,
М.В. Козьменко

Москва
ИМЛИ РАН
2021

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Д 70

Издание подготовлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
по проекту № 18-012-90027 (Достоевский), не подлежит продаже



Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Редакторы–составители:
Е.А. Андрущенко, В.М. Введенская, М.В. Козьменко

Рецензенты:
доктор филологических наук *Г.Н. Боева* (СПбГУ ПТД)
кандидат филологических наук *Е.В. Глухова* (ИМЛИ РАН)

Д 70 Ф.М. Достоевский в литературных и архивных источниках
конца XIX — первой трети XX в. / Ин-т мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук; ред.-сост.
Е.А. Андрущенко, В.М. Введенская, М.В. Козьменко. —
М.: ИМЛИ РАН, 2021. — 386 с. — [https://doi.org/10.22455/
978-5-9208-0662-8](https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0662-8)
ISBN 978-5-9208-0662-8

Статьи сборника посвящены литературной критике о Достоевском в эпоху
Серебряного века, становлению и первым шагам отечественного достоевковедения
в 1910–1920-е гг., осмыслению философских и психолого-психиатрических
дискурсов о писателе 1890-1920-х гг.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-9208-0662-8

© Коллектив авторов, 2021
© ИМЛИ РАН, 2021

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

F.M. DOSTOEVSKY
IN LITERARY AND ARCHIVAL SOURCES
OF THE LATE 19TH — THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Editors

Elena A. Andrushchenko,
Vera M. Vvedenskaya,
Mikhail V. Kozmenko

Moscow
IWL RAS
2021

Elena A. Andrushchenko, and Vera M. Vvedenskaya, and Mikhail V. Kozmenko, editors

F.M. Dostoevsky in Literary and Archival Sources of the Late 19th — the First Third of the 20th Century. Eds. Elena A. Andrushchenko, and Vera M. Vvedenskaya, and Mikhail V. Kozmenko. Moscow, IWL RAS Publ., 2021. 386 p.
<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0662-8>

ISBN 978-5-9208-0662-8

The articles of the collection are devoted to literary criticism about Dostoevsky during the Silver Age, the formation and first steps of Russian Dostoevsky studies in the 1910s — 1920s, and the comprehension of philosophical and psychological and psychiatric discourses about the writer of the 1890–1920s.

Keywords: F.M. Dostoevsky, writers and philosophers of Silver Age, literary criticism, literary influence, “rewriting of classic”, comparative studies



Acknowledgments: The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 18-012-90027 (Dostoevsky), Not for Sale

ОТ РЕДАКТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

В настоящем сборнике исследовательский ракурс сосредоточен на анализе ряда аспектов того мощного излучения, которым личность и творчество Достоевского пронизали русскую и европейскую культуру конца XIX — первой трети XX в. Особенность сборника обусловлена самой постановкой проблемы, позволяющей впервые осмыслить начальный этап творческой и научной рецепции личности и наследия Достоевского в контексте напряженных интеллектуальных исканий той поры.

«Ренессанс Достоевского» в период конца XIX — первой трети XX в. органичным образом связан с известным возрождением русской религиозно-философской мысли и немислим без имен Вл. Соловьева, Д. Мережковского, Л. Шестова, Н. Данилевского, Н. Бердяева, А. Закржевского и др. Потому первый раздел сборника посвящен проблемам интерпретации творчества Достоевского религиозной философией, символистской критикой и особенностям усвоения его художественного опыта русской литературой начала XX в. Исследователями привлечены к анализу архивные и малоизвестные материалы, рассмотрены дискуссии и нереализованные замыслы, в научный оборот возвращены забытые имена, публикации, события. Благодаря широкому охвату материала авторам удалось представить начальный этап рецепции наследия Достоевского — от попыток издания собраний его сочинений и переводов через усвоение и развитие его идей в русской религиозной, психологической, театральной мысли до влияния на русскую поэзию и прозу — в многообразии оригинальных идей и новаторских концепций.

Парадоксальная сторона восприятия Достоевского на Западе, которому отдан второй раздел сборника, отмечена в статье В.В. Полонского, посвященной влиянию Достоевского на Гамсуна. В ней сформулирована мысль, объясняющая напряженный интерес европейских писате-

лей, художников, кинематографистов к творчеству Достоевского: «Если отечественные критики “серебряного века” — начиная с Мережковского и его лекции “О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы” (1892) — выработывали новаторские стратегии прочтения русской классики как инструмент формирования модернистской эстетики, то в Европе <...> сама русская классика, и прежде всего — Достоевский, уже по сути являла собой эту эстетику <...>. И тот же Достоевский, пропущенный сквозь западное культурное сознание, не в меньшей степени, чем собственно “декаденты”, поучаствовал в европейском “выведении в люди” не только Гамсуна, но и Бодлера, и По, и поэтов эпохи барокко, и многих других былых “изгоев”, маргиналов, отщепенцев и юродов». В связи с этим органичным представляется осмысление природы интереса к Достоевскому Ф. Ницше, — проблемы, занимавшей ученых уже в начале XX в. и по сей день вызывающей интерес; попыток опереться на его художественный опыт у Габриеле Д’Аннунцио, Луиджи Капуаны, Грации Деледды и воплотить мир его произведений в немецких и итальянских экранизациях первой трети XX в. Анализируя причудливые пути проникновения Достоевского в западную культуру, особенности адаптации и усвоения его творчества, исследователи обогащают представления о рецепции его наследия в Европе, ставят сложные задачи влияний и взаимовлияний русской и европейской литератур той поры. Замыкает сборник новаторская работа, в которой образные миры Достоевского и Л. Андреева «поверяются» посредством основных психолого-психиатрических концептов учений Ивана Павлова и Ганса Селье.

Сборник «Ф.М. Достоевский в литературных и архивных источниках конца XIX — первой трети XX в.», в котором рассматриваются первые шаги отечественного достоевковедения, философские и психолого-психиатрические дискурсы о писателе 1890–1920-х гг., свидетельствует о мощном влиянии творческого гения писателя на культурную жизнь эпохи в годы кардинальных перемен, провозвестником которых он был.

I



Е.А. Андрущенко

**«КРАТКИЙ ОЧЕРК ЖИЗНИ
И ПИСАТЕЛЬСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО» Д. АВЕРКИЕВА
В КОНТЕКСТЕ ВСТУПИТЕЛЬНЫХ СТАТЕЙ
К СОБРАНИЯМ СОЧИНЕНИЙ ПИСАТЕЛЯ**

Аннотация: В публикации устанавливается место статьи Д. Аверкиева среди других вступительных статей, за двадцать пять лет написанных к собраниям сочинений Ф. Достоевского, и утверждается, что она отвечает критериям жанра биографического очерка.

Ключевые слова: Достоевский, Аверкиев, Случевский, Розанов, Мережковский, Булгаков, биографический очерк, публицистическая статья, мифологизация.

«Краткий очерк жизни и писательства Ф.М. Достоевского» написан Д. Аверкиевым для собрания сочинений писателя в 6 томах (1886) [Аверкиев 1886, с. 7–31]. В предисловии к статье автор сообщал: «А.Г. Достоевская выразила желание, чтобы вступительная статья к настоящему собранию сочинений покойного Федора Михайловича была написана мною. Статья эта, имея содержанием краткий очерк жизни и произведений покойного романиста, по мысли издательницы, не должна была превышать известного числа листов, именно двух» [Аверкиев 1886, с. 9]. Ограниченный объем и заданный формат очерка обусловили его структуру и содержание: «Наша задача состояла в том, — писал Д. Аверкиев, — чтоб, не вдаваясь в разбор спорных частных, рассказать вкратце важнейшие, уже достаточно обследованные события из жизни Ф.М. Достоевского, дополнив их теми из личных воспоминаний наших о покойном, которые, по нашему разумению, способны доставить черты

для уяснения его образа, как писателя и человека» [Аверкиев 1886, с. 9]. Другими словами, Д. Аверкиев предпринял попытку написать биографический очерк о Ф. Достоевском.

Дмитрий Васильевич Аверкиев (1836–1905) — фигура в истории русской литературы не слишком заметная. Вероятно, это связано с его негромким талантом и с позициями в литературной борьбе того времени, когда он еще студентом сблизился с Н. Страховым, а затем познакомился с А. Григорьевым, стал активным сотрудником «Зари», «Эпохи» и «Русского вестника», а деятельность этих литераторов и изданий всегда затмевалась значимостью демократического направления. Любитель и знаток русской старины и быта, Д. Аверкиев стремился в своих пьесах, беллетристике, литературно-критических и театральных статьях утверждать идею возвращения к русским основам, к традиционному быту, укладу, традициям, к «почве». Его репутация в демократическом лагере была изрядно подорвана полемикой с Н. Костомаровым о личности Дмитрия Донского [Аверкиев 1864, с. 276–294], в которую он включился по поручению редакции «Эпохи» и в ходе которой заслужил недоброжелательную характеристику Д. Писарева. Он писал о Д. Аверкиеве как о литераторе, который «уже с головою окунулся в мутную премудрость “Эпохи” и в своих многочисленных критических статьях заплатил уже такую обильную дань духу мракобесия и сикофантства, что навсегда отрезал себе дорогу к прямой литературной деятельности» [Писарев 1981, с. 262].

Не изменилось отношение к нему и спустя много лет. Когда в 1877 г. он решил опубликовать свою новую комедию «Непогрешимые» не в «Русском вестнике», а в «Отечественных записках», то обратился к Ф. Достоевскому с просьбой поспособствовать ее публикации. Н. Некрасов, у которого тот спросил его мнение об Д. Аверкиеве, отвечал: «“Что же думать о человеке, который, сколько он там лет пишет, только и делал, что кричал и говорил против нас и того направления, которому мы служим?” Сказано это было и весьма резко и решительно, — передавал Ф. Достоевский свой разговор Д. Аверкиеву, — а так как поддержал тут же и Салтыков то же самое, то я и нашел необходимым совсем уж не заговорить ни о комедии Вашей <...> Полагаю, что Вас не скомпрометировал, — Вы видите, что здесь произнесено суждение не литературное, а *направительное*» [Достоевский 1986, 29: 2, с. 175]. Принадлежность

Д. Аверкиева к лагерю литераторов, прозванному охранительным, сыграла свою печальную роль и в судьбе его литературного наследия, сегодня известного лишь специалистам.

Д. Аверкиев поддерживал отношения с Ф. Достоевским много лет. В статье к собранию его сочинений он вспоминал, что «будучи еще весьма молодым человеком, познакомился с Достоевским вскоре по возвращении его из Сибири...» [Аверкиев 1886, с. 20]. В письмах Ф. Достоевского имя Д. Аверкиева упоминается не раз, известно об их встречах у общих знакомых [Штакеншнейдер 1934, с. 426–431], а жена Д. Аверкиева — актриса С. Аверкиева — поддерживала доверительные отношения с А. Достоевской. В своих воспоминаниях вдова Ф. Достоевского писала, что видела ее игру на одном из вечеров у Е. Штакеншнейдер зимой 1880 г., где присутствовали К. Случевский и Н. Страхов [Сниткина 2014, с. 356]. Ф. Достоевский ценил литературный талант Д. Аверкиева. Их сближало и «почвенничество», которое ощущается в подходах к оценке прошлого, к народному быту. Когда Ф. Достоевский познакомился с пьесой «Комедия о российском дворянине Фроле Скабееве...», он написал Н. Страхову: «Про Фрола же Скобеева хотел было написать к Вам письмо, с тем чтоб его напечатать в “Заре”, да некогда и слишком волнуясь; впрочем, может быть, и исполню. Не знаю, что выйдет из Аверкиева, но после “Капитанской дочки” я ничего не читал подобного. <...> У Аверкиева не знаю — найдется ли столько блеску в таланте и в фантазии, как у Островского, но изображение и дух этого изображения — безмерно выше. Никакого намерения. Предвзятого. Аннушка прекрасна безо всяких условий, отец тоже. Фрола бы только я сделал немножко подаровитее. Знаете ли, Николай Николаевич: Велик-Боярин, Нащокин, Лычиков — ведь это наши тогдашние джентльмены (не говоря о другом), ведь это сановитость боярская безо всякой карикатуры. <...> так что если и засмеется кто, так только разве над тем, что кафтан другого покроя. Прежде всего и *главнее* всего слышится, что это *изображение в самом деле* именно то настоящее, что и было. Это великий новый талант, Николай Николаевич, и, может быть, повыше многого современного. Беда, если его хватит только на одну комедию» [Достоевский 1986, 29: 1, с. 36]. В письме к А. Майкову от 15 (27) мая 1869 г. Ф. Достоевский уточнял: «Комедию о Фроле Скобееве Аверкиева я считаю лучшим произведением за нынешний год. С первого чтения был даже в восторге; теперь, со второ-

го чтения, стал смотреть поосторожнее» [Достоевский 1986, 29: 1, с. 45]. Вероятно, другие художественные произведения уже не производили на Ф. Достоевского такого впечатления: в дальнейшем его примечания и комментарии касались лишь публикаций Д. Аверкиева в «Эпохе».

Приступая к изданию своего «Дневника писателя», Д. Аверкиев объяснял: «У нас, лет десять назад, форма единоличного повременного издания была восстановлена Ф.М. Достоевским. Я осмелился последовать его примеру, и с разрешения вдовы покойного писателя, выдавать в свет свои мечты и думы под тем же заглавием. <...> Покойный Федор Михайлович был первым из писателей предшествовавшего поколения, признавшим во мне не только литературные способности, но — *horribile dictu* — и художественный талант. Далее, я имел честь принадлежать к кружку “Эпохи”, издававшейся Достоевским. То был кружок людей разного возраста и воспитания; кружок, сплотившийся вокруг Федора Михайловича, в силу общности умственных и нравственных запросов и стремлений и любви к искусству, выражавшейся по преимуществу в культе Пушкина <...> Искание живой действительности, искание “почвы”, как тогда выражались, уяснение задач русского просвещения и любовь к искусству, неразрывная с культом к могущественному его выражению на русской почве в лице Пушкина — вот что дружило меж собою сотрудников “Эпохи”» [Аверкиев 1885, с. 3]. Высказанное в этом издании мнение Д. Аверкиева о том, что «некоторые из тамошних статей, обозначенных моим именем, были написаны при ближайшем сотрудничестве Достоевского» [Аверкиев 1885, с. 3], стало причиной сомнений А. Достоевской в составе публикаций Ф. Достоевского в «Эпохе», планировавшихся впоследствии к переизданию в его собраниях сочинений.

Поскольку Д. Аверкиев считал Ф. Достоевского одним из своих «литературных учителей» и писал, что «то, конечно, был самый талантливый, самый влиятельный и любительный мой учитель» [Аверкиев 1885, с. 3–4], в его вступительной статье биография и творчество писателя представлены в виде последовательного и, можно было бы сказать, осторожного повествования, лишённого каких-нибудь намеков на противоречия. Опираясь на опубликованные к тому времени О. Миллером и Н. Страховым биографические материалы, Д. Аверкиев излагал жизненный путь Ф. Достоевского как сложный, но вполне благопристойный путь становления будущего писателя. Он особенно отмечал его любовь

к простому народу, выразившуюся в очерке «Мужик Марей»: «Господствовавшие взгляды на “мужика” были далеки от простого и детского воззрения; гораздо позже, именно в 1876 г., Федор Михайлович, рассказав о доброте Марей, принужден был заметить: “Мне с презрением ответят, что это единичный случай; но я и один вот успел заметить в жизни моей таких случаев многие сотни в нашем простонародьи”. Конечно, такое замечание было бы излишне, если бы господский взгляд на мужика сменился у нас за это время прямо человеческим» [Аверкиев 1886, с. 10]. Цельность мировоззрения Ф. Достоевского подчеркивается тем, что уже с юности он испытывал потребность в христианском истолковании задач искусства, а отчетливое выражение этого идеала стало очевидно во второй половине его жизни. Д. Аверкиев обходит молчанием те черты характера и особенности образа жизни Ф. Достоевского, которые могли бы бросить тень на идеализированный образ наставника и учителя, а историю с его арестом и заключением объяснил пагубным влиянием на русскую молодежь западных влияний. Как и планировал, Д. Аверкиев не коснулся «спорных частных» и изложил «уже достаточно обследованные события из жизни Ф.М. Достоевского». В статье Д. Аверкиева, как и в очерке К. Случевского, написанном тремя годами позднее, речь заходит о работе В. Чиж «Достоевский как психопатолог» (1885), утверждавшей проницательное понимание писателем психологии человека и умение описать пограничные состояния на ранней стадии их развития [Чиж 1885]. Но гораздо примечательнее, что Д. Аверкиев использовал выражение Н. Страхова о Ф. Достоевском как о герое, который в очерке К. Случевского превратился в образ богатыря: «...когда порою нужда жмет <...> — человек не только не теряется, но, продолжая упорно трудиться, мужает и крепчает духовно, — то пред вами выступает образ поистине героический» [Аверкиев 1886, с. 23].

К. Случевский, тоже лично знавший Ф. Достоевского [см. Тахо-Годи 2011], также по просьбе А. Достоевской написал очерк «Достоевский (Очерк жизни и творчества)» (1889) [Случевский 1889]. В своей характеристике он отталкивался от мысли Н. Страхова о героическом характере жизни и творчества писателя, однако подчеркивал, что «было бы более правильно сказать не героическое, а “богатырское”» [Случевский 1889, с. 1]. Как и Д. Аверкиев, К. Случевский идеализировал домашнее воспитание Ф. Достоевского, но в отличие от предшественника, по сути, умол-

чал о причинах участия Ф. Достоевского в кружке «петрашевцев», сделал акцент на его нравственном перерождении на каторге и стесненных материальных условиях жизни после смерти брата и закрытия «Эпохи». Автор очерка высоко оценил издание «Дневника писателя» и пушкинскую речь Ф. Достоевского.

Завершив первый отдел очерка рассказом о похоронах писателя, К. Случевский предпринял анализ его творчества. В отличие от Д. Аверкиева, он дал обзор откликов на произведения Ф. Достоевского, обозначив стороны противостояния вокруг них, представив В. Белинского и Н. Добролюбова основателями недоброжелательной критики, выразившими целую плеяду хулителей писателя. Подлинно новым словом в оценке роли Ф. Достоевского в русской литературе стали наблюдения К. Случевского, развитые в работах Д. Мережковского и С. Булгакова, что он был «писателем-деятелем» [Случевский 1889, с. 24] и что в нем заключалось «два человека, переплывшиеся один с другим тесно неразрывно, органически» [Случевский 1889, с. 26]. Если первая характеристика касалась его деятельности в журналах, то вторая позволяла разделить в личности Ф. Достоевского художника и публициста или, как выразился К. Случевский, «то, что называлось в былое время трибуном или вечным человеком, немногие из видов деятельности которого <...> воплощаются в совершенно различные, но очень близкие одна к другой особи: проповедника, оратора, публициста» [Случевский 1889, с. 26]. В «Дневнике писателя», полагал автор очерка, «второй человек окончательно побеждает первого и посвящает себя всецело исследованию общественных явлений нашей печальной жизни семидесятых годов» [Случевский 1889, с. 28]. К. Случевский предложил периодизацию творчества писателя, в которой ко второму периоду относятся последние пятнадцать лет жизни, и остановился на характеристике персонажей его романов. Как и Д. Аверкиев, К. Случевский подчеркивал верноподданнические настроения писателя, но если первый обращал внимание на утверждение идеи самодержавия, православия и народности, то второй — на отсутствие обиды на самодержцев за свой арест и заключение.

Критико-биографический очерк В. Розанова о Ф. Достоевском был опубликован в первом томе Полного собрания сочинений писателя, выпускавшегося с 1894 г. Собрание выходило в свет как бесплатное приложение к журналу «Нива» и В. Розанов вел переговоры о содержании сво-

ей статьи и с издателем — А. Марксом, и с вдовой писателя. Ссылаясь на «требования», которых придерживается издатель, В. Розанов предложил в собрание сочинений, скорее, критическое эссе, чем изложение биографии и творческого пути писателя. Лишь в третьей главке очерка он заговорил собственно о Ф. Достоевском как публицисте, принадлежащем к славянофильской школе, а в четвертой предпринял попытку связать проблематику некоторых произведений писателя — «Игрок», «Униженные и оскорбленные», «Идиот» и «Записки из подполья» — с фактами его биографии и пережитыми им чувствами. Говоря о Пушкинской речи писателя, он предположил, что пушкинская всечеловечность, на которую обращал внимание Ф. Достоевский, все же в ту эпоху имела иной смысл и значение, чем в конце XIX в., а «карамазовщина» стала таким же нарицательным понятием, как в свое время «обломовщина». Наибольшей силы и глубины, по его мнению, Ф. Достоевский достигает в главе «Великий Инквизитор» книги «Pro и Contra» романа «Братья Карамазовы», где «гений писателя поднимается здесь на высоту, на которую еще не восходил до него никто в искусстве: в чудной сцене, где представляются, в узком подземелье, вновь сведенными Христос и человек, — Бог принимает исповедь от твари своей за все тысячелетия ее страданий, смрада, греха и могучих и напрасных усилий превозмочь это. Было бы затруднительно в целой всемирной литературе найти какие-нибудь аналогии этой сцене; чтобы отыскать их, нужно обратиться к памятникам письменности совсем другого рода. <...> Вера ли это? Безверие ли? Какой окончательный смысл сцены? Его договорит история — мы же знаем только, что никогда не являлось более точного, более правильного выражения того, до чего Высшим Промыслом доведена эта история к нашему многозначительному и тревожному моменту» [Розанов 1894, с. XXIV]. Идеи, высказанные В. Розановым во вступительном эссе к Полному собранию сочинений писателя, получили свое развитие в его известной работе «Легенда о Великом инквизиторе» (1894).

В поисках автора для вступительной статьи к юбилейному Полному собранию сочинений Ф. Достоевского, планировавшемуся к выходу в 1906 г., А. Достоевская обратилась к Д. Мережковскому, написавшему статью «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)» [Мережковский 1906]. В ней он начал с темы, которой завершался очерк К. Случевского, и утверждал, что Ф. Достоевский «цеплялся судорожно

за скользкие края обрыва, за мнимые твердыни прошлого — православие, самодержавие, народность» [Мережковский 1906, с. 3]. Но если для Д. Аверкиева это было отличительной чертой писателя, утверждавшего свои взгляды в просветительской деятельности, то Д. Мережковский судил от обратного: он писал, что «Ф. Достоевский — пророк русской революции, но как это часто бывает с пророками, от него был скрыт истинный смысл его же собственных пророчеств» [Мережковский 1906, с. 4]. К. Случевский отмечал, что в Ф. Достоевском было «два человека», имея в виду, что он отдал дань художественному и публицистическому творчеству. Д. Мережковский выдвинул на первый план мысль о том, что «существует непримиримое противоречие между внешнею оболочкою и внутренним существом Достоевского» [Мережковский 1906, с. 4], т. е. отталкивался от противоречия якобы в самом существовании его личности. Это открывало большие возможности для свободной интерпретации взглядов писателя, использованной для утверждения собственных идей. Так статья Д. Мережковского вышла за рамки жанра вступительной статьи к собранию сочинений. Если Д. Аверкиев назвал свою работу «Краткий очерк жизни и писательства Ф. Достоевского», К. Случевский озаглавил очерк «Достоевский» и слова «очерк жизни и творчества» вынес в подзаголовок, а В. Розанов вообще не придерживался заявленной формы, то Д. Мережковский озаглавил статью семантически провокационным словосочетанием, совмещающим слова «пророк» и «революция», повышающие полемический накал. Он использовал риторическую фигуру, благодаря которой становился как бы единомышленником писателя, — «то, что я делаю, он сделал бы сам» [Мережковский 1906, с. 4], несмотря на то, что своей целью имел развенчание его взглядов: «Но, чтобы увидеть лицо, надо снять личину. Я это и хочу сделать» [Мережковский 1906, с. 5]. Неюбилейный характер этой статьи побудил А. Достоевскую отказаться от ее публикации в собрании сочинений и просить С. Смирнову, а потом и С. Булгакова написать вступительную статью [см. Богданова 2015, с. 39–44].

Д. Мережковскому пришлось извиняться перед А. Достоевской. К своему письму он приложил письмо «для напечатания», в котором говорил: «Высказанные в этой статье взгляды на некоторые самые заветные верования Ф.М. Достоевского — самодержавие, православие, народность — так не совпадают с установившимся в русском общественном мнении

пониманием произведений этого писателя, <...> Но ни изменить этот взгляд, ни даже высказать его в более умеренной форме я не в силах, хотя вполне понимаю, что взгляд мой может показаться недостаточно объективным» [Мережковский 1993, с. 32]. Это письмо было опубликовано в первом томе юбилейного собрания сочинений [Достоевский 1906, с. II] и предшествовало статье С. Булгакова «Очерк о Ф.М. Достоевском. Чрез четверть века (1881–1906)» [Булгаков 1906, с. III–XL]. Принимая решение выпустить статью «Пророк русской революции» отдельной брошюрой [Мережковский 1906], Д. Мережковский напечатал под одной обложкой с ней статьи «Бесноватый или пророк?» [Мережковский 1906, с. 57–77] и «Загадка Достоевского» [Мережковский 1906, с. 79–152], представляющие собой фрагменты пятой и шестой глав «Творчества» из книги «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902). Публикуя их, он провел небольшую стилистическую правку и снял текст, посвященный Л. Толстому.

Как и Д. Аверкиев, Д. Мережковский в начале своей статьи пишет о мужике Марее, полагая, что «в этом воспоминании прообразована вся религиозная жизнь Достоевского. Маленький Федя вырос и сделался великим писателем. Вместе с Федей вырос и мужик Марей в великий “народ-богоносец”. Но таинственная связь между ними осталась неразрывною. С тех пор часто слышал Достоевский страшный крик: Волк бежит! Зверь идет! Антихрист идет! — и каждый раз кидался к мужику Марее вне себя от испуга» [Мережковский 1906, с. 6]. Если для Д. Аверкиева это было свидетельством народолюбия Ф. Достоевского, укрепившегося во время каторги, то у Д. Мережковского это становится литературной мифологемой «народа-богоносца», позволяющей образно и емко охарактеризовать взгляды писателя.

Статья «Пророк русской революции (К юбилею Достоевского)» написана, в основном, по материалам «Дневника писателя» с привлечением романов «Братья Карамазовы» и «Бесы». Характер истолкования этих произведений в сопоставлении с их интерпретацией в книге «Л. Толстой и Достоевский» свидетельствует об эволюции взглядов Д. Мережковского, которую он пережил за эти годы. В открытом письме к Н. Бердяеву «О новом религиозном действии» (1906) он писал: «Вы спрашиваете: признаю ли я и теперь, как тогда, когда писал “Л. Толстого и Достоевского”, что в государственной власти заключено положительное религи-

озное начало? <...> Нет, я этого не признаю; я считаю мой тогдашний взгляд на государство не только политическим, историческим, философским, но и глубоким религиозным заблуждением. Для нас, вступающих в Третий Завет, в Третье Царство Духа, нет и не может быть никакого положительного религиозного начала в государственной власти. Между государством и христианством для нас не может быть никакого соединения, никакого примирения: “христианское государство” — чудовищный абсурд» [Мережковский 1914, с. 171]. Взгляды Ф. Достоевского, с которыми Д. Мережковский солидаризировался в заключении к книге «Л. Толстой и Достоевский», теперь были подвергнуты резкой критике. Это связано, конечно, не с тем, что автору статьи стали известны какие-то новые, неизвестные ему до той поры произведения, а с тем, что он сам прошел путь от признания в самодержавии «положительного религиозного начала» до полного отказа от идеи православного государства. Но прощать Ф. Достоевскому его заблуждений, как их теперь понимал Д. Мережковский, он не стал, и использовал их как инструмент для актуальной в годы первой русской революции публицистической полемики.

С. Булгаков охарактеризовал четверть века, прошедшие со дня смерти Ф. Достоевского, как целую эпоху в политической и духовной жизни России. Как и Д. Мережковский, он отказался от анализа художественного творчества Ф. Достоевского, полагая, что сама революция определяет тематику статьи о нем. С. Булгаков, в сущности, останавливается на тех же проблемах, что и Д. Мережковский, но делает это иначе. Изложение взглядов писателя на государство и церковь С. Булгаков связывает с особенностями времени, когда они были сформулированы, темперамента Ф. Достоевского, являвшегося художником, а не философом, состоянием общества, не готового к принятию высказанных им идей: «...у него не могло найтись систематического выражения и законченной формулы, которая была бы ложью по своей преждевременности. <...> для этого у него был слишком горячий поэтический и публицистический темперамент, благодаря которому он хватал в увлечении через край, выражался сильнее, чем следовало, впадал в противоречия, <...> следует принять во внимание и исключительную трудность его исторического положения, создаваемую столь ранним выступлением с проповедью вселенского христианства, когда кругом царил “научный” позитивизм, и надо было применяться к людям, как выразился Вл. Соловьев, забывшим катехизис

и не читавшим Евангелия, почти вполне обяычившимся» [Булгаков 1906, с. X]. Основными полемическими темами Ф. Достоевского С. Булгаков считал католицизм и анархический социализм. Автор статьи подробно рассмотрел отношение Ф. Достоевского к православию, наметил точки пересечения со взглядами Вл. Соловьева и расхождения с К. Леонтьевым, с Л. Толстым, предложил свое понимание заблуждений писателя относительно «народносоветаельного самодержавия», завоевания Константинополя и сделал гипотетические предположения о его возможной позиции в первой русской революции. С. Булгаков полагал, что Ф. Достоевский, идеализировавший самодержавие, не мог бы не увидеть последствий засилья бюрократии, захватнического характера власти и приветствовал бы революцию не как нигилистический и хулиганский переворот [Булгаков, 1906, с. XXXIII], а как политический и исторический акт освобождения народа. Как и Д. Мережковский, С. Булгаков стремился наполнить это словосочетание положительным содержанием, которое «учит нас, к чему мы должны стремиться за порогом революции, и в ее муках помогает нам угадывать тайну грядущего преобразования» [Булгаков, 1906, с. XL].

Статья Д. Аверкиева на фоне четырех других статей к собраниям сочинений Ф. Достоевского выглядит, как представляется, невыразительно. Но если рассматривать ее, как одну из первых попыток создания биографии писателя, то она отвечает этим критериям. Читатель получил полноценное представление об этапах жизни Ф. Достоевского, об основных ее событиях, о хронологии творчества. Д. Аверкиев, по сути, обошел интеллектуальный контекст эпохи, лишь изредка обозначая позицию Ф. Достоевского, и не предложил обзора его творчества. Но это и не входило в его задачу. Ее в какой-то мере выполнил К. Случевский, который дал более подробный очерк биографии и творчества, охарактеризовал произведения писателя на фоне критических откликов, наметил направления полемики о них. Возможно, именно поэтому А. Достоевская опубликовала этот очерк дважды. В. Розанов, учитывая популярный характер серии, в которой выходило собрание, наметил лишь некоторые темы, важные в связи с творчеством писателя, вообще не касаясь его биографии. Д. Мережковский использовал просьбу А. Достоевской подготовить вступительную статью к собранию сочинений для решения собственных задач. Полемическое заострение,

выявление противоречий, столкновение точек зрения, мифологизация превратили эту статью в оригинальную попытку включить имя Ф. Достоевского и его творчество в актуальную полемику. Внешняя по отношению к материалу идея Церкви Третьего Завета или св. Духа осветила высказывания Ф. Достоевского в «Дневнике писателя» и его персонажей в «Братьях Карамазовых» и «Бесах», рассматриваемых, как равнозначные, специфическим светом, благодаря чему стало возможным привлечь их к истолкованию злободневных событий. С. Булгаков задался той же целью понять, какое место взгляды Ф. Достоевского должны занимать в осмыслении первой русской революции, однако в его статье концепция служила для истолкования позиции, а не ее использования, эксплуатации, как у Д. Мережковского. Несмотря на то, что статьи Д. Мережковского и С. Булгакова являются статьями публицистическими, С. Булгаков ближе, чем Д. Мережковский, подошел к пониманию взглядов писателя. Обе статьи, вместе с тем, свидетельствуют о значимости наследия Ф. Достоевского для нового поколения, которая особенно ясно осознавалась именно в пору острейших общественных потрясений. Идеи, высказанные Д. Мережковским и С. Булгаковым, засвидетельствовали, какой колоссальный интеллектуальный и духовный потенциал содержится в нем.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Аверкиев 1864 — *Аверкиев Д.В.* Г. Костомаров разбивает народные кумиры // Эпоха. 1864. № 3. С. 276–294.

Аверкиев 1885 — *Аверкиев Д.В.* С чего я вздумал издавать «Дневник» // Дневник писателя. Ежемесячное издание Д.В. Аверкиева. Вып. I–XII. СПб.: А.С. Суворин, 1885. Вып. I. Январь. С. 1–6.

Аверкиев 1886 — *Аверкиев Д.В.* Краткий очерк жизни и писательства Ф.М. Достоевского // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 6 т. СПб.: Изд. А.Г. Достоевской, 1886. Т. 1: Повести и рассказы. Краткий очерк жизни и писательства Ф.М. Достоевского / сост. Д.В. Аверкиевым. С. 7–31.

Богданова 2015 — *Богданова О.А.* Вокруг вступительной статьи к юбилейному (6-му) изданию ПСС Ф.М. Достоевского (штрихи к истории писательской биографии) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2015. Т. 74. С. 39–44.

Булгаков 1906 — *Булгаков С.Н.* Очерк о Ф.М. Достоевском. Чрез четверть века (1881–1906) // Достоевский Д.С. Полн. собр. соч. Юбилейное (шестое) издание. СПб.: Тип. П.Ф. Пантелеева, 1906. Т. 1. С. III–XL.

Достоевский 1906 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Юбилейное (шестое) издание. СПб.: Тип. П.Ф. Пантелеева, 1906. Т. 1. 389 с.

Достоевский 1986 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.) и др.]. Л.: Наука (Лен. отд.), 1972–1990.

Мережковский 1906 — *Мережковский Д.С.* Пророк русской революции (К юбилею Достоевского). М.: М.В. Пирожков, 1906. 153 с.

Мережковский 1914 — *Мережковский Д.С.* О новом религиозном действии (Открытое письмо Н.А. Бердяеву) // Мережковский Д.С. Полн. собр. соч.: в 24 т. М.: И.Д. Сытин, 1914. Т. XIV. С. 166–187.

Мережковский 1993 — *Мережковский Д.С.* Письмо А.Г. Достоевской от 16 (29) сентября 1906 г. / публ. Е. Андрущенко, Л. Фризмана // Русская речь. 1993. № 5. С. 25–40.

Писарев 1981 — *Писарев Д.И.* Литературная критика: в 3 т. Л.: Худож. лит., 1981. Т. 2: Статьи 1864–1865 гг. / сост., подгот. текста и прим. Ю.С. Сорокина. 465 с.

Розанов 1894 — *Розанов В.В.* Достоевский (Критико-биографический очерк) // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 12 т. СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1894. Т. 1. Ч. I. Повести и рассказы. С критико-биографическим очерком о Ф.М. Достоевском, составленном В.В. Розановым. С. V–XXIV. (Бесплатное приложение к журналу «Нива» за 1894 г.)

Случевский 1889 — *Случевский К.К.* Достоевский (Очерк жизни и творчества). СПб.: Тип. бр. Пантелеевых, 1889. 43 с.

Сниткина 2014 — *Сниткина А.* Мой муж — Достоевский. М.: АСТ, 2014. 416 с.

Тахо-Годи 2011 — *Тахо-Годи Е.А.* Ф.М. Достоевский и К.К. Случевский // Слово. Образовательный портал. 18.12.2011. URL: <https://www.portal-slovo.ru/philology/44984.php> (дата обращения: 06.02.2020)

Чиж 1885 — *Чиж В.* Достоевский как психопатолог: Очерк. М.: Унив. тип. (М. Катков), 1885. 123 с.

Штакеншнейдер 1934 — *Штакеншнейдер Е.А.* Дневник и записки (1854–1886) / ред., статья и коммент. И.Н. Розанова. М.; Л.: Academia, 1934. 582 с.

Сведения об авторе: Елена Анатольевна Андрущенко, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, профессор, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8260-4961>.

E-mail: andrushenko2013@gmail.com.

Information about the author: Elena A. Andrushchenko, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Professor, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8260-4961>

E-mail: andrushenko2013@gmail.com.

D. AVERKIEV'S "A BRIEF SKETCH OF THE LIFE AND WRITINGS OF F.M. DOSTOEVSKY" IN THE CONTEXT OF INTRODUCTIONS TO THE WRITER'S COLLECTED WORKS

Abstract: The paper establishes the position of D. Averkiev's foreword among other introductions written for the collected works of F. Dostoevsky over twenty-five years, asserting that it meets the criteria of the biographical essay genre.

Keywords: Dostoevsky, Averkiev, Sluchevsky, Rozanov, Merezhkovsky, Bulgakov, biographical essay, journalistic article, mythologization.

© 2021, Elena A. Andrushchenko

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0662-8-25-38>



Научная статья / Research Article
УДК 821.161.1.0

This is an open access article
Distributed under the Creative Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0 (CC BY-ND)

К.В. Ворожихина

**Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ
О ВСЕЧЕЛОВЕЧЕСКОМ И ВСЕЧЕЛОВЕКЕ:
ИСТОКИ И РЕЦЕПЦИЯ**

Аннотация: Статья посвящена истокам и рецепции понятий всечеловеческого и всечеловека в творчестве позднего Ф.М. Достоевского. Книга Н.Я. Данилевского «Россия и Европа» привлекла внимание писателя, так как в ней содержались идеи, созвучные его собственным мыслям об особой роли России, призванной объединить славян. Однако программа Достоевского в значительной степени отличалась от концепции Данилевского, у которого религия оказывалась «оторванной» от политики, вместо того, чтобы освящать ее и указывать на идеал развития государства, истории и человечества; Данилевский считал неизбежной борьбу России с Европой, а писатель верил в возможность построения новых отношений со странами Западной Европы на христианских братских началах. При этом Достоевский принимал различие всечеловеческого и общечеловеческого, введенное автором «России и Европы». Идеи универсализма и всечеловечности складывались не без влияния младшего современника писателя молодого философа В.С. Соловьева. Историософские взгляды Достоевского, казавшиеся его первоначальной аудитории слишком наивными, лишенными трезвого реализма, были совершенно иначе восприняты и усвоены мыслителями Серебряного века и евразийцами. С помощью категории всечеловеческого В.Ф. Эрн, Вяч.И. Иванов осмыслили современные им исторические события, революции и войны. Евразийцы, которым сперва была ближе концепция Данилевского с его обособленными, замкнутыми культурно-историческими типами, впоследствии пришли к рели-

гиозному пониманию истории в духе А.С. Хомякова, В.С. Соловьева, Ф.М. Достоевского и др.

Ключевые слова: Достоевский, русская идея, всечеловеческое, Россия и Запад, Серебряный век, евразийство, культурно-исторические типы, христианская политика, вселенская церковь, Соловьев.

Военные и политические столкновения России с Европой ставили перед русским обществом вопросы о взаимоотношениях Русского государства и стран Европы, о смысле существования России, о ее задачах и путях дальнейшего развития. Крымская война 1853–1856 гг., Русско-турецкая война 1877–1878 гг., Первая мировая война, русская революция и др. стали импульсом для историософских размышлений Н.Я. Данилевского, Ф.М. Достоевского, мыслителей Серебряного века и философов русской эмиграции.

Н.Я. Данилевский: Россия не Европа

В Крымской войне против России выступили объединенным фронтом едва ли не все европейские государства. Горечь обидного военного поражения, сознание национального унижения, глубокое разочарование в европейской политике, преследующей только свои интересы и напрочь лишенной каких-либо сантиментов вроде дружбы, великодушия, справедливости, — все это с новой остротой поставило перед общественной мыслью вопрос: является ли Россия Европой? Ответом на этот вопрос стала книга «Россия и Европа» (1869).

По Данилевскому, Россия не является Европой; в предложенной им концепции культурно-исторических типов различаются славянская и европейская (романо-германская) цивилизации. Согласно ученому, славянство может стать доселе невиданным четырехосновным культурно-историческим типом, который придет на смену двуосновному европейскому (квазиобщечеловеческому).

Европейский (романо-германский) тип, считал Данилевский, ошибочно принимают за общечеловеческий, т. е. универсальный, всеобщий, необходимый, неотъемлемый для всех народов и культур. Причина это-

го кроется в неправильном понимании начал исторического процесса. Во-первых, подчеркивает автор «России и Европы», единого человечества не существует, есть лишь относительно замкнутые культуры, обладающие особенными специфическими началами; во-вторых, прогресс, настаивает Данилевский, «состоит не в том, чтобы всем идти в одном направлении, а в том, чтобы все поле, составляющее поприще исторической деятельности человечества, исходить в разных направлениях» [Данилевский 2008, с. 108]. Формы исторического развития можно отличать лишь внутри одного культурно-исторического типа, «поэтому, — считает Данилевский, — ни одна цивилизация не может гордиться тем, что она представляла высшую точку развития» [Данилевский 2008, с. 135], а значит, не следует сравнивать достижения культур, нельзя принимать одну цивилизацию в качестве образца. Вместо понятия общечеловеческого, которое не несет в себе никакого действительного содержания, Данилевский предлагает использовать понятие всечеловеческое, которое состоит «из совокупности всего народного, во всех местах и временах существующего и имеющего существовать; оно несовместимо и неосуществимо в какой бы то ни было одной народности; действительность его может быть только разноместная и разновременная» [Данилевский 2008, с. 149]. Всечеловеческое — это соединение народного существовавшего, существующего и будущего существовать во всех местах и временах. Всечеловеческое может выразить всечеловек — гений, который в дополнение к своему национальному обнаруживает то, что свойственно всем другим народам (общечеловеческое), и, к тому же, присоединяет также некоторые черты, свойственные другим национальностям. По мнению Данилевского, истинным всечеловеком является только Бог.

Христианская политика Ф.М. Достоевского

В феврале 1868 г. из письма А.Н. Майкова Ф.М. Достоевский впервые узнал о новой книге Данилевского «Россия и Европа», автор которой приложил методы естественных наук к истории, этнографии, политике и Восточному вопросу. Писатель знал Данилевского в прошлом как отчаянного фурьериста, который, так же, как и он, проходил по делу о

петрашевцах. В марте 1869 г. Достоевский писал Н.Н. Страхову о книге Данилевского как о «будущей настольной книге всех русских» [Достоевский 1986, с. 30], идеи которой на удивление совпадали с собственными взглядами романиста на особую роли России, призванной объединить славянский мир. Однако уже тогда, знакомясь с первыми главами работы, Достоевский выражал сомнение относительно выводов «России и Европы»; в этом же письме он пишет: «...я все еще не уверен, что Данилевский укажет в *полной силе* окончательную сущность русского призвания, которая состоит в разоблачении перед миром русского Христа, миру неведомого и которого начало заключается в нашем родном православии» [Достоевский 1986, с. 30]. По окончании чтения писатель был разочарован: «Всё назначение России, — разъясняет он свою позицию Майкову, — заключается в православии, в *свете с Востока*, который потечет к ослепшему на Западе человечеству, потерявшему Христа. <...> Ну, представьте же Вы себе теперь, дорогой мой, что даже в таких высоких русских людях, как, например, автор “России и Европы”, — я не встретил этой мысли о России, то есть об исключительно-православном назначении ее для человечества» [Достоевский 1986, с. 146–147].

Достоевский вступает в диалог с Данилевским на страницах «Дневника писателя» за 1876–1877 гг., одной из главных тем которого является вопрос о соотношении политики и нравственности. По мнению Данилевского, применение правил христианской политики к межгосударственным делам является странным смешением понятий: закону любви и самопожертвования нет места во внешней политике, но есть — здравому понятию пользы. Таким образом, ученый радикально разводит религию и политику.

Данилевский писал о значительных выгодах для России от обладания Константинополем, который является перекрестком всемирных путей, центром православия и т. д. Он полагал, что взятие Константинополя станет началом славянской эры во всемирной истории. Константинополь виделся ученому не столицей России, а центром Всеславянского союза, Всеславянской федерации во главе с Россией. Такое государство в построениях Данилевского является единственным разумным решением Восточного вопроса. Спасением от российских недугов он считал борьбу с Западом; столкновение России и Европы неизбежно (из-за Восточного вопроса) и благотворно, т. к. оно поможет поднять народный

дух, погрязший в подражательности, в поклонении чужому, т. е. в «европейничаньи».

Подход Достоевского совершенно иной — писатель был убежден, что в политике бескорыстия, великодушия, правды и чести заключены вся сила России и ее назначение. По мнению писателя, Россия может искать Константинополя только во имя «воздвижения Христовой истины, сохраняющейся на Востоке», во имя «окончательного слова православия» [Достоевский 1981, с. 50]; Россия способна привести народы к братству, всепримирению, поэтому она могла бы создать союз, основанный на принципах всеслужения человечеству, на истинных Христовых началах. Война за освобождение славян виделась Достоевскому началом новой эпохи в истории России; она зажгла в нем новую веру в Россию и русско-го всечеловека.

Если для Данилевского противостояние России и Европы было чисто племенным, то для Достоевского — религиозно-нравственным. Писатель согласен с Данилевским в том, что Россия не является Европой, но христианская Европа для русских — вторая родина, и она почти так же дорога, как и Россия. Россия и Европа для него — два идеала развития человечества: желание современного Запада устроиться комфортно и благополучно на земле «без Бога» противопоставляется писателем надежде, живущей в русском человеке, на осуществление правды Божией на земле, чаянию Града Грядущего и воплощения Христовой правды.

Автор «Дневника писателя» вслед за Данилевским разводит понятия общечеловеческого и всечеловеческого, понимая под первым космополитизм, предполагающий стирание духовного и культурного своеобразия наций, а под вторым — неслиянно-нераздельное соборное единство самобытных народов, основанное на свободе и любви. Но если по Данилевскому истинный всечеловек только один, и это — Бог, то, по мнению Достоевского, русский человек и есть всечеловек, поскольку только он является носителем начала всебратского, всеобщего, всенародного, т. е. истинного христианства. Цель и исход «русского социализма», согласно Достоевскому, — это вселенская церковь на земле, которая понимается как единение всех народов во имя Христово.

Однако вместо того, чтобы стать русским и национальным, т. е. всечеловеческим, русское общество стремится стать общечеловеческим, а значит избавиться от своей «русскости» и уподобиться не англичанам,

французам и т. д., но именно европейцам, подмечая общее, связывающее всех европейцев. И в этом есть нечто положительное — на основании этого общего возможно объединить человечество. Но именно из-за того, что русские хотят быть другими, а не самими собой, европейцы ощущают страх перед ними, чувствуют в них опасность.

В отличие от Данилевского, программа которого предполагает соби- рание славян во Всеславянскую федерацию со столицей в Константино- поле, Достоевский говорит о всемирном значении России и славянства, которые не могут отвернуться от Европы и остального мира, но должны их спасти, сказав новое слово миру, — слово, способное решить соци- альный вопрос современности.

Достоевский и В.С. Соловьев: вселенская церковь

Призыв Пушкинской речи был неприемлем для многих современ- ников писателя: для революционеров и либералов — пониманием вну- треннего преобразования человека как способа усовершенствования общественной жизни; для консерваторов и националистов — идеей братского, согласного единения всех народов во Христе. В.С. Соловьев был одним из немногих, кто поддержал идеи писателя и, развивая их, предложил путь «христианской политики». Согласно Достоевскому и Соловьеву, общественная жизнь зависит от нравственных начал, кото- рые невозможны без истинного христианства, а оно, в свою очередь, не- осуществимо без вселенской церкви.

Многие критики (среди них — мыслители Серебряного века) отмеча- ли двойственность общественно-политических взглядов Достоевского, из-за чего вокруг его имени возникали «обидные недоразумения», а рус-ское общество, по мнению С.Н. Булгакова, не чувствовало своей связи с творчеством писателя [Булгаков 1902а, с. 828]. Н.А. Бердяев, Д.С. Мереж- ковский, Е.Н. Трубецкой указывали на две противоположные тенденции в социальных воззрениях Достоевского: с одной стороны, универсализм, проявляющийся в рассуждениях писателя о «всечеловечности» русских, о разомкнутости и общности российского исторического пути судьбе Европы; с другой стороны, в его сочинениях явно обозначена национа-

листическая линия [см., например, Бердяев 2008, с. 101].

Очевидное столкновение между «всечеловечеством» Достоевского и его антисемитизмом, подразумевающим, подобно национализму, «небратское» отношение между народами и покоящимся на положении о том, что народы не равны в своей значимости, Е.Н. Трубецкой объяснял тем, что универсализм писателя был изначально чужероден его взглядам и усвоен благодаря влиянию Соловьева. Именно в конце 1870-х гг. общение Достоевского и молодого философа было наиболее тесным: «как раз в ту пору они сообща переживали и передумывали самые заветные свои думы — в той самой Оптиной Пустыни, которая вдохновила наиболее яркие страницы “Братьев Карамазовых”» [Трубецкой 1913, с. 74]. Общественный идеал последнего романа Достоевского состоял в том, что Христос должен стать всем в человеческой жизни, во Христе должно преобразиться все человеческое общество; Его владычество на земле является царством церкви.

Достоевский и Соловьев, вслед за славянофилами, продолжили размышления над вопросами веры и религии, роли церкви в обществе, места России в мире, проблемой Запада и Востока, и обратили к ним философов рубежа веков. Но если Достоевский был одним из величайших «аморфистов» (как назвал его Вяч.И. Иванов), то Соловьев стал «художником внутренних форм христианского сознания» [Иванов 1991, с. 346]. «Богословская расплывчатость» Достоевского и «недостаточность» церковности (о которой говорил еще К.Н. Леонтьев) была преодолена «церковной четкостью и резкостью» Соловьева в его учении о Церкви, молитве, посте [Булгаков 2002, с. 683]. Соловьевское учение о христианской политике (главный принцип которой заключается в том, чтобы «во всех общественных и международных вопросах принимать начала истинной религии, решать *по-христиански* все существенные вопросы социальной и политической жизни» [Булгаков 1902б, с. 135]), его идеал «свободной теократии» вбирает в себя убеждение писателя об исключительном историческом призвании русского народа — народа-богоносца и всечеловека, а также развивает заветную идею Достоевского о «всесветном единении во Христе»; Соловьев вслед за Достоевским показывает, что религия не только не исключает общественных идеалов современного человечества, но, наоборот, освящает их, давая им высшую санкцию.

«Монантропизм» Вяч. И. Иванова

По мнению Вяч.И. Иванова, Достоевский провозгласил «самостоятельную русскую идею» — идею «преобразования всего нашего общественного и государственного союза в церковь» [Иванов 1994, с. 325], которое является, как считает поэт, единственным возможным творческим путем развития России. Достоевский ничего не говорил о форме грядущей теократии, поскольку единственным универсальным мерилom является образ Христа. Все общественные и культурные формы могут быть почерпнуты лишь из человеческого сознания, «внеположенному Образу», а потому не являются соответствующими, сообразными для построения «русской идеи». Достоевский был убежден в том, что русское государство должно стать церковью, которой суждено владычествовать на земле; он был убежден, что с Востока воссияет истина и все обратится в Церковь; остальное — «оставлено на волю Божию». Национальная идея автором «Родного и вселенского» понимается как «самоопределение собирательной народной души в связи вселенского процесса и во имя свершения вселенского» [Иванов 1994, с. 363]; таким образом, если идее присущи национальный эгоизм и своекорыстие, то это является свидетельством ее ложности, поскольку истинная идея осуществляется в интересах единого вселенского всечеловеческого процесса.

Достоевский обращал внимание на то, что нет грани, разделяющей человека от человека, что каждый ответственен за всех; философу всечеловек, понимаемую в духе Достоевского, Вяч. Иванов перевел на греческий, и получил понятие — «монантропизм». Идея монантропизма, т. е. универсальности, всечеловечности и вселенскости человеческого бытия, пронизывает представления Вяч. Иванова об истории, культуре и общественном бытии. Монантропизм подразумевает связь отдельного человека с всеобщим, что означает, что в опыте каждого отдельного индивидуального человеческого существа заключен опыт всего человечества. Для Иванова монантропизм — это догмат, религиозная истина, общий принцип мировой культуры, согласно которому «человек един» [Иванов 1994, с. 111], «все мы единый Адам» [Иванов 1994, с. 110]. Причем, как считает поэт, России изначально присуще это монантропическое понимание. Однако для него всечеловеческое, монантропическое не ограничивается рамками православия, но вклю-

чает в себя и католичество, которое органично дополняет восточную церковь.

Для славянской души, согласно Вяч. Иванову, характерны дионисизм, т. е. стихийная свобода, стремящаяся к преодолению форм земного существования, устремленная в трансцендентное и всецело открытая божественному, а также трагедийность. Провозвестником такого миропонимания, по мнению поэта, является Достоевский. У Вяч. Иванова «всечеловечность» Достоевского получает новое мифопоэтическое звучание.

В.Ф. Эрн: русская идея и немецкий дух

В.Ф. Эрн прочитал на страницах «Дневника писателя» слова, которые для него облеклись «в плоть и кровь» в событиях 1914–1918 гг. Эрн был убежден в глубине художественно-религиозных прозрений писателя: «“Величайшие и потрясающие события”, которых ждал он, случились. Мы увидели их теперь собственными глазами» [Эрн 2006, с. 436]. Достоевский, по мнению мыслителя, смог постигнуть самую суть Восточного вопроса, когда писал в 1877 г.: «Мы, Россия, действительно необходимы и неминуемы и для всего восточного христианства, и для всей судьбы будущего православия на земле, для единения его. Одним словом, этот страшный восточный вопрос, это — чуть ли не вся судьба наша в будущем. В нем заключаются как бы все наши задачи, и, главное, единственный выход наш в полноту истории. В нем и окончательное столкновение наше с Европою, и окончательное единение с нею, но уже на новых, могучих, плодотворных началах» [Достоевский 1983, с. 74]. То, что было воспринято современниками писателя как наивные мечтания, спустя 40 лет стало «жгучим» политическим вопросом, а русская идея всечеловечности, провозглашенная в Пушкинской речи, загорелась «небывалым светом над потоком всемирных событий» [Эрн 1991, с. 372].

Борьба двух мировоззрений — европейского рацио (с его формализмом, меонистичностью, механистичностью и имперсонализмом) и восточно-христианского Логоса, онтологичного и персоналистичного, — вылилась в военное столкновение германской милитаристской идеи

и физической силы и русской идеи логизма. По мнению Эрна, Европа раскололась, распалась надвое: Германия восстала на Европу, Европа — на Германию; этот раскол внутри Европы изменил отношение к России: подлинная — онтологическая, религиозная — Европа, Европа Данте, Шекспира, Жанны Д'Арк, Паскаля, стала другом России.

По мнению Эрна, в Царьграде должны встретиться Восток и Запад «во взаимоочищении и во взаимовосполнении» [Эрн 2006, с. 441] «культурно, религиозно, исторически и географически» [Эрн 2006, с. 440]. Овладение им будет означать окончание петербургского периода российской истории, который сменится народным периодом и будет предполагать новые формы политической и социальной жизни, где решающее значение будут иметь духовные особенности народа; в эту новую эпоху откроется глубочайшее внутреннее единство России и Европы, которое осуществится благодаря «общему почитанию святых» [Эрн 1991, с. 383].

Н.С. Трубецкой:
от культурно-исторических типов
к всечеловечеству

Поначалу главный идеолог евразийского сборника «Исход к Востоку» (1921) Н.С. Трубецкой шел не за Достоевским, а за Данилевским — за его концепцией культурно-исторических типов, согласно которой ни о каком едином человечестве не может идти речи. В его книге «Европа и человечество» (1920) идея культурно-исторической самобытности оборачивалась замкнутостью и обособлением. Всечеловечность, мыслившаяся Достоевским как соборное единство народов, фактически приравнивалась у Трубецкого к космополитизму, стиравшему своеобразие наций, и даже представлялась скрытой экспансией западничества. Трубецкой сознательно оставлял вопрос о религиозном идеале истории, вопрос о том, является ли история восходящим движением навстречу Творцу. Ему был ближе подход Данилевского, согласно которому все народы, подобно живым организмам, проходят стадии развития от рождения до смерти, а историческая жизнь человечества лишена направленности. Но, как отмечает А.Г. Гачева, «живая, творческая мысль евразийства, объединив-

шего в своем составе философов, историков, правоведов, экономистов, богословов, публицистов, писателей, не стояла на месте» [Гачева 2015, с. 219]: если идея России-Евразии как особого геополитического региона со своей исторической судьбой и особым призванием была для евразийцев незыблемой, то представление о сути российского задания-призвания менялось.

В статье «Религии Индии и христианство», опубликованной во втором сборнике евразийцев «На путях» (1922), Трубецкой пишет об универсализме христианства, «единственной истинной религии», тем самым отходя от установок «России и Европы». В евразийстве начинает развиваться идея религиозного смысла истории, которая сближает его с традицией русской христианской историософии в духе славянофилов, Достоевского, Соловьева и др. Евразийцы будут неоднократно возвращаться к мысли о том, что государства, нации и народы, подобно личностям, не могут существовать без религиозной опоры, без религиозных оснований и без высшей идеи существования. Тем самым они неизбежно приходили к признанию того, что христианство не может быть религией личного трансцендентного спасения, но оно должно пронизать всю земную жизнь человека, все формы человеческого общежития, освятить религиозным светом государственную, хозяйственную и культурную деятельность человечества, преобразить их в церковь. «Вот как трансформировалось евразийство за какие-нибудь неполные пять лет: от трактовки истории как поля бытования культурно-своеобразных наций и отрицания в ней единого религиозного вектора до идеи преображения всего в “действительное Царство Божие” и понимания Церкви “как центра преображающегося в нее грешного мира”» [Гачева 2015, с. 222].

Представление о социальных общностях (народах, государствах, человечестве) как своего рода индивидуальностях и понимание личности как «живого или органического единства многообразия» развились в концепцию симфонической личности, сформулированную Л.П. Карсавиным. Это осмысление человечества как симфонического, соборного целого, которое состоит из самобытных и уникальных народов, оказывается напрямую связанным с всечеловечеством, о котором говорил Ф.М. Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 г.: «Не чрез подавление личностей хотим мы достигнуть собственного преуспеяния, а напротив, видим его лишь в свободнейшем и самостоятельнейшем развитии всех

других наций и в братском единении с ними, восполняясь одна другою, прививая к себе их органические особенности и уделяя им и от себя ветви для прививки, сообщаясь с ними душою и духом, участь у них и уча их; и так до тех пор, когда человечество, восполняясь мировым общением народов до всеобщего единства, как великое и великолепное древо, осенит собою счастливую землю» [Достоевский 1983, с. 100].

Понятие всечеловеческого, берущее истоки в концепции культурно-исторических типов Данилевского и являясь родственными категории всеединства Соловьева, продолжило свое развитие в истории русской мысли в интерпретации Достоевского. Для мыслителей Серебряного века и философов русской эмиграции всечеловеческое назначение России и русского человека виделось как религиозное решение социального вопроса, построение общества и культуры на христианских основаниях, установление новых отношений со странами Западной Европы, а также грядущее объединение человечества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Бердяев 2008 — *Бердяев Н.А.* Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 318 с.
- Булгаков 1902а — *Булгаков С.Н.* Иван Карамазов (в романе Достоевского «Братья Карамазовы») как философский тип // Вопросы философии и психологии. 1902. Кн. 1 (61). С. 826–863.
- Булгаков 1902б — *Булгаков С.Н.* Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой (параллели) // Литературное дело. СПб., 1902. С. 119–139.
- Булгаков 2002 — *Булгаков С.Н.* О Вл. Соловьеве // Вл. Соловьев: pro et contra. СПб.: РХГА, 2002. Т. 2. С. 682–587.
- Гачева 2015 — *Гачева А.Г.* Евразийство: от восточничества к всечеловечности // Тетради по консерватизму. 2015. № 5. С. 215–235.
- Данилевский 2008 — *Данилевский Н.Я.* Россия и Европа. Взгляд на культурные и политические отношения славянского мира к романо-германскому. М.: Ин-т русской цивилизации, 2008. 816 с.
- Достоевский 1981 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1981. Т. 23. 423 с.
- Достоевский 1983 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1983. Т. 25. 470 с.

Достоевский 1986 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1986. Т. 29. Кн. 1. 573 с.

Иванов 1991 — *Иванов В.И.* О значении Вл. Соловьёва в судьбах нашего религиозного сознания // Книга о Владимире Соловьёве. М.: Сов. писатель, 1991. С. 344–354.

Иванов 1994 — *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.

Трубецкой 1913 — *Трубецкой Е. Н.* Миросозерцание В. С. Соловьёва: в 2 т. М.: Путь, [издание автора], [1913]. Т. 1. 654 с.

Эрн 1991 — *Эрн В.Ф.* Сочинения. М.: Правда, 1991. 575 с.

Эрн 2006 — *Эрн В.Ф.* О Царьграде // В.Ф. Эрн: pro et contra / сост., вступ. ст., коммент. А.А. Ермичева. СПб.: РХГА, 2006. С. 435–441.

Сведение об авторе: Ксения Владимировна Ворожихина, старший научный сотрудник, Институт философии Российской академии наук.

E-mail: x.vorozhikhina@gmail.com

Information about the author: Ksenia V. Vorozhikhina, Senior Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences.

E-mail: x.vorozhikhina@gmail.com

F.M. DOSTOEVSKY ON VSECHELOVECHESKOE AND VSECHELOVEK: ORIGIN AND RECEPTION

Abstract: The article is devoted to the origins and reception of the concepts of the vsechelovecheskoe and vsechlovek in the work of the late F. Dostoevsky. N. Danilevsky's book "Russia and Europe" attracted attention of the writer, because it contained ideas in tune with his own thoughts about the special role of Russia, destined to unite the Slavs. However, the program of Dostoevsky was significantly different from the conception of Danilevsky: the scientist radically separated religion and politics, while for Dostoevsky religion was called to sanctify politics and point out the ideal of the development of the Russian state, history and humanity; Danilevsky considered the struggle of Russia and Europe inevitable, and the writer believed in the possibility of

building of new relations with the Western Europe countries on the Christian fraternal principles. Moreover, Dostoevsky accepted the distinction between universal and vsechelovecheskoe, introduced by the author of “Russia and Europe”. The ideas of vsechelovecheskoe evolved not without the influence of the young philosopher V.S. Solovyov. The historiosophical views of Dostoevsky, concedered by his contemporaries to be overly naive and devoid of robust realism, were adopted by Silver Age thinkers and Eurasians. Using the category of vsechelovecheskoe V.F. Ern and V.I. Ivanov comprehended contemporary historical events, revolutions and wars. The Eurasians, who at first came closer to Danilevsky’s concept with its isolated cultural-historical types, subsequently came to a religious understanding of history in the spirit of A.S. Khomyakov, V.S. Soloviev, F.M. Dostoevsky and others.

Keywords: Dostoevsky, the Russian idea, vsechelovecheskoe, Russia and the West, the Silver Age, Eurasianism, cultural-historical types, Christian politics, the Universal Church, Soloviev.

© 2021, Ksenia V. Vorozhikhina



А.Ф. Макарова

**РЕЦЕПЦИЯ
ЭЛЕМЕНТОВ МИРОСОЗЕРЦАНИЯ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО
В ТВОРЧЕСТВЕ Н.А. БЕРДЯЕВА**

Аннотация: В докладе рассматривается влияние некоторых идей Ф.М. Достоевского на Н.А. Бердяева, выявляется значительная обусловленность раннего направления мысли Бердяева «проклятыми вопросами» Достоевского, его идеями свободы, образом Христа, пневматологией, обнаруживается родство и преемственность мирозозерцаний. Особо отмечается влияние на творчество Бердяева таких работ Достоевского, как «Записки из подполья», «Братья Карамазовы» (в частности, глава «Великий инквизитор»), а также позиция Бердяева по вопросу «является ли Достоевский философом?», который по-прежнему звучит в философских кругах.

Ключевые слова: пневматология, свобода, мирозозерцание Достоевского, русская философия.

В профессиональных философских кругах по-прежнему время от времени возникает вопрос: «Философ ли Достоевский?». Или же он — философствующий литератор, писатель? Подобный вопрос задают и о Николае Бердяеве — кто он? Философ, философствующий публицист, богослов-вольнодумец? Отмечу, что в этой постановке вопроса «литератор» и «публицист» оказываются ниже в иерархии, чем так называемый «профессиональный философ».

На наш взгляд, необходимо снять с этих вопросов излишнюю проблематичность: между художественным (литературным) и философским способом освоения мира нет жестких границ. Да, философия — дискур-

сивный тип описания мира, она предполагает абстрактно-логическое мышление, специфический язык, определенный тип рациональности, но в глубине постижения мира и человека иные философские построения, растрачивая эвристический потенциал в попытке создания системы, уступают прозрениям и пророчествам художника. Бердяев, впрочем, ставил перед философом более высокие цели: «Настоящий, призванный философ хочет не только познания мира, но и изменения, улучшения, перерождения мира. <...> Философия всегда претендовала быть не только любовью к мудрости, но и мудростью. И отказ от мудрости есть отказ от философии, замена ее наукой» [Бердяев 1934, с. 10]. Таким образом, сущностно философ — мудрец, мыслитель (компромиссное именование, которое, стоит отметить, предпочитал Бердяев) — и в этом звании, думаю, не откажут ни Достоевскому, ни Толстому, ни Бердяеву.

В представленном исследовании пойдет речь об оценке и рецепции Н.А. Бердяевым творчества Ф.М. Достоевского — важнейшего для него автора, о котором он пишет ряд специальных работ: статьи «Откровение о человеке в творчестве Достоевского», «Ставрогин», главку статьи «Духи русской революции» («Достоевский в русской революции») и центральный текст в этой теме — «Миросозерцание Достоевского», написанный в 1918 г. в Советской России на основе материалов выступлений в Вольной академии духовной культуры (опубликован в Праге в 1923 г.) и вобравший основные рассуждения Бердяева о классике русской и мировой литературы.

Продолжая рассуждение о «званиях», отметим, что для Бердяева Достоевский был настоящим¹ философом, мыслителем высшего класса: «Достоевский был не только великий художник, он был также великий мыслитель и великий духовидец. Он — гениальный диалектик, величайший русский метафизик» [Бердяев 1923, с. 7]. И вопреки расхожему восприятию Достоевского как писателя-психолога, Бердяев утверждает, что «он (*Достоевский*. — прим. А.М.) не психолог, он — пневматолог и метафизик-символист» [Бердяев 1923, с. 22]. И завершить ряд описаний и атрибуций можно, отметив вслед за Бердяевым антропологичность творчества Достоевского: «...творчество <Достоевского> есть насто-

¹ «Он был настоящим философом, величайшим русским философом» [Бердяев 1923, с. 32].

ящая антропология и метафизика» [Бердяев 1991, с. 298]. Кроме того, отмечает Бердяев, «творчество Достоевского бесконечно важно для философской антропологии, для философии истории, для философии религии, для нравственной философии» [Бердяев 1923, с. 32].

«Он, быть может, малому научился у философии, но многому может ее научить», — этой весьма комплиментарной оценкой Бердяев подчеркивает самобытность гения Достоевского; отметим, что для Бердяева специфически философская, академическая подготовка никогда не была особенной ценностью, куда более важным представлялось сверхразумное откровение и способность его, во-первых, воспринять, а во-вторых — выразить. Пример гениальной восприимчивости, в 1914 г. поразившей Бердяева, описан в автобиографическом тексте «Самопознание»: «Самым большим моим другом был Акимушка. Это был простой мужик, чернорабочий. <...> Он был безграмотный. По своим манерам он иногда напоминал А. Белого. Беседы с ним были духовно углубленными, он стоял на высоте самых трудных мистических тем, характерных для германской мистики. <...> Акимушка, вероятно, никогда не слышал о Мейстере Экхардте и Я. Беме, но он описывал опыт, очень родственный опыту, описанному этими великими мистиками» [Бердяев 1991б, с. 189]. В Достоевском же духовная чуткость и философская пронизательность дополнились мастерством писателя — и как следствие, по-особенному зазвучала в его романах философская проблематика.

Недостаточность философской подготовки, отмеченную Бердяевым, Достоевский признает и сам (в письме Н.Н. Страхову): «Шваховат я в философии (но не в любви к ней, в любви к ней силен)» [Достоевский 1986, с. 125]. Из этой любви к философии вырастает трепетное отношение Достоевского к идейному уровню писателей-современников: «А какой ерыжный тон во всей теперешней литературе! Про беспорядок и сумятицу в идеях — Бог с ними, они и должны были произойти. Но этот тон всеобщий! Какая ерыжность, какая уличность! И ни одной-то усвоенной, крепкой мысли, хоть какой-нибудь, хотя бы и ложной! Что у них за философы, что у них за фельетонисты! Полная дрянь» [Достоевский 1986, с. 125].

Велико значение Достоевского для мирозерцания Бердяева, особенно на раннем этапе его становления: «Достоевский имел определяющее значение в моей духовной жизни, еще мальчиком получил я при-

вивку от Достоевского. Он потряс мою душу более, чем кто-либо из писателей и мыслителей. Я всегда делил людей на людей Достоевского и людей, чуждых его духу. Очень ранняя направленность моего сознания на философские вопросы была связана “проклятыми вопросами” Достоевского» [Бердяев 1923, Предисловие]. И даже свой первый религиозный опыт Бердяев связывает с Достоевским — точнее, с образом Христа из «Великого Инквизитора»: «Мое первое обращение ко Христу было обращением к образу Христа в Легенде» [Бердяев 1923, Предисловие].

Многое роднит мыслителя Бердяева и мыслителя Достоевского. Так, Бердяев прямо указывает на общность экзистенциального типа философствования: «Я всегда был экзистенциальным философом, и за это на меня нападали. Думаю также, что русская философия в наиболее своеобразных своих течениях всегда склонялась к экзистенциальному типу философствования. Это, конечно, наиболее верно по отношению к Достоевскому как философу, а также к Л. Шестову» [Бердяев 1991б, с. 96]. Также экзистенциальными философами Бердяев называет Аврелия Августина, Паскаля, отчасти Мен де Бирана и Шопенгауэра.

Перейдем к анализу элементов миросозерцания Достоевского, наиболее явно воспринятых Бердяевым. И хотя сам Бердяев был против препарирования, «вивисекции» целостного явления духа и единственным верным методом его постижения называл вживание, тем не менее, примем целью не постижение, а попытку сравнительного анализа, и обратимся к тем основным чертам, которые Бердяев выделял и лично воспринимал в творчестве Достоевского.

1. «Русскость»

Бердяев всегда признавал ценность национального, «индивидуально-народного», восходящего в вершинах художественного или научного творчества до общечеловеческого, универсального. Лишить гений национальности — значит, по Бердяеву, убить этот гений, свести его к отвлеченному и бессущностному. Как Гете — универсальный человек в возвышении своего немецкого гения, так Достоевский — всечеловек в своей русскости: «Он характерно русский, до глубины русский гений, самый русский из наших великих писателей и вместе с тем наиболее всечеловеческий по своему значению и по своим темам. Он был русским человеком. “Я всегда был истинно русский”, — пишет он про себя

А. Майкову. Творчество Достоевского есть русское слово о всечеловеческом» [Бердяев 1923, с. 12]. Собственная национальная идентичность Бердяева двусоставна, учитывая его родовую близость Франции, однако, признавая сильное европейское влияние — и по крови, и по воспитанию — мыслитель однозначно определяет себя как русского человека: «Несмотря на западный во мне элемент, я чувствую себя принадлежащим к русской интеллигенции, искавшей правду. Я наследую традицию славянофилов и западников, Чаадаева и Хомякова, Герцена и Белинского, даже Бакунина и Чернышевского, несмотря на различие мирозерцаний, и более всего Достоевского и Л. Толстого, Вл. Соловьева и Н. Федорова. Я русский мыслитель и писатель. И мой универсализм, моя вражда к национализму — русская черта» [Бердяев 1991б, с. 11]. Последний тезис не содержит противоречия со сказанным выше, так как под национализмом Бердяев понимает национальный провинциализм, замыкание, тогда как национальный гений, напротив, восходит до универсального, всечеловеческого — как в творчестве Достоевского, Гете и других национальных гениев.

Специфика русского духа — одна из стержневых тем бердяевской социальной философии, и он нередко использует пример Достоевского для иллюстрации антиномичности «русского лица»: «По Достоевскому можно изучать наше своеобразное духовное строение. Русские люди, когда они наиболее выражают своеобразные черты своего народа, — апокалиптики или нигилисты. Это значит, что они не могут пребывать в середине душевной жизни, в середине культуры, что дух их устремлен к конечному и предельному. Это — два полюса, положительный и отрицательный, выражающие одну и ту же устремленность к концу. И как глубоко отлично строение духа русского от строения духа немецкого — немцы — мистики или клиницисты, и строения духа французского, — французы — догматики или скептики» [Бердяев 1923, с. 13], — в этих строках содержится известная бердяевская формула русскости — «апокалиптичность или нигилизм», в которую он вписывает Достоевского. Называя себя наследником Достоевского, Бердяев, по-видимому, вынужден принять на себя одну из этих крайностей — и, конечно, при прямом вопросе выбор пал бы на апокалиптичность, эсхатологизм философии Бердяева.

2. Отношение к Христу

Как уже было отмечено, Достоевский сыграл важнейшую роль в восприятии Бердяевым христианства — точнее, образа Иисуса Христа: «В мое сердце вошел образ Христа “Легенды о Великом Инквизиторе”, я принял Христа “Легенды”»² [Бердяев 1991б, с. 168]. Бердяев в самом начале своего христианского пути воспринял бесконечную свободу духа, даруемую Христом, и тема свободы стала ключевой для всего творчества мыслителя.

Бердяев, подобно Достоевскому, имел особое личное отношение к Христу и тайне Голгофы, противясь «космическому» или «социологическому» путям постижения Бога. Афористически ярко важность личности Иисуса Христа для Достоевского выражена в словах Ставрогина³, пересказанных Шатовым в романе «Бесы»: «Не вы ли говорили мне, что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной?» [Достоевский 1974, с. 198]. Эти слова принадлежат самому Достоевскому, который пишет в феврале 1854 г. Наталье Фонвизиной: «...и в такие-то минуты я сложил в себе символ веры, в котором все для меня ясно и свято. Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной» [Достоевский 1985, с. 176].

Бердяев воспринял у Достоевского также победу веры в Христа над верой в «Шиллера» (под «Шиллером» подразумевается идеалистический гуманизм): «Он потерял гуманистическую веру в человека, но остался верен христианской вере в человека, углубил, укрепил и обогатил эту веру»

² «Легендой о Великом Инквизиторе» Бердяев называет главу «Великий Инквизитор» романа «Братья Карамазовы».

³ Бердяев в «Самопознании» пишет о Ставрогине как части его собственной личности: «У каждого человека кроме позитива есть и свой негатив. Моим негативом был Ставрогин. Меня часто в молодости называли Ставрогиным, и соблазн был в том, что это мне даже нравилось (например, “аристократ в революции обаятелен”, слишком яркий цвет лица, слишком черные волосы, лицо, походящее на маску). Во мне было что-то ставрогинское, но я преодолел это в себе» [Бердяев 1991, с. 33].

[Бердяев 1923, с. 27]. Вопреки расхожему упрощенному представлению о Достоевском как о мрачном писателе, Бердяев уверен, что преодоление «Шиллера» и мучительный духовный путь приводит к свету и радости, к очищению и освобождению: «Не видят и не знают Достоевского те, которых он исключительно повергает в мрак, в безысходность, которых он мучит и не радуется. Есть великая радость в чтении Достоевского, великое освобождение духа. Это — радость через страдание. Но таков христианский путь. Достоевский возвращает веру в человека, в глубину человека. Этой веры нет в плоском гуманизме. Гуманизм губит человека. Человек возрождается, когда верит в Бога. Вера в человека есть вера во Христа, в Бого-человека. Через всю жизнь свою Достоевский пронес исключительное, единственное чувство Христа, какую-то исступленную любовь к лику Христа» [Бердяев 1923, с. 26].

3. Отношение к Л.Н. Толстому

Отношение Бердяева к Л.Н. Толстому — сюжет сложный и неоднозначный. Обнаруживая свое глубокое уважение к фигуре Толстого, он дает ему весьма резкие оценки, например, в статье «Духи русской революции»: «Возвышенность толстовской морали есть великий обман, который должен быть изобличен. Толстой мешал народному и развитию в России нравственно ответственной личности, мешал подбору личных качеств, и потому он был злым гением России, соблазнителем ее» [Бердяев 1991а, с. 280]. Толстой важен для философии Бердяева особенно в сопоставлении с Достоевским, он многократно отмечает глубинные различия двух классиков: «Поразительна противоположность Достоевского и Л.Толстого. Достоевский был глашатаем совершающейся революции духа, он весь в огненной динамике духа, весь обращен к грядущему. И вместе с тем он утверждал себя почвенником, он дорожил связью с историческими традициями, охранял исторические святыни, признавал историческую церковь и историческое государство. Толстой никогда не был революционером духа, он художник статически устоявшегося быта, обращенный к прошлому, а не будущему, в нем нет ничего пророческого. <...> Он великий художник ставшего. Достоевский же обращен к становящемуся» [Бердяев 1923, с. 19], — пишет Бердяев в «Мирозерцании Достоевского». Как мы уже отмечали, пророческий дар — едва ли не главная ценность художника для Бердяева, и отказывая в нем Толстому,

он неизменно подчеркивает его наличие у Достоевского — но, заметим, художественное дарование Толстого Бердяев признает превосходящим таковое у Достоевского.

4. Свобода

Следующая важнейшая, по мнению Бердяева, категория творчества Достоевского — свобода. И едва ли можно найти нечто более любимое и защищаемое у самого Бердяева. Свобода, личность, творчество, в разных сочетаниях (свобода творчества, творческая личность, свобода личности) — основные сюжеты философии Бердяева, и Достоевского он также считает прежде всего выразителем свободы: «Тема о человеке и его судьбе для Достоевского есть прежде всего — тема о свободе. Судьба человека, его страдальческие странствования определяются его свободой. Свобода стоит в самом центре мирозерцания Достоевского» [Бердяев 1923, с. 64].

Отметим, что Бердяеву свойственно придавать Достоевскому некоторые собственные черты, усиливать их, адаптировать на свой манер; тем не менее, религиозный тип Достоевского действительно родственен таковому у Бердяева — в «Мирозерцании Достоевского» Бердяев восторженно чувствует свободоориентированную мысль Достоевского: «Достоевский утверждает безграничность духовного опыта, снимает все ограничения, сметает все сторожевые посты. <...> Религия Достоевского по типу своему противоположна авторитарно-трансцендентному типу религиозности. Это — самая свободная религия, какую видел мир, дышащая пафосом свободы» [Бердяев 1923, с. 33]. Бердяев выделяет две свободы — низшую и высшую, и первой свободой, которая представляет собой своеволие — беспредметное, пустое, — поработены многие герои произведений Достоевского: Ставрогин, Версилов, Свидригайлов, Раскольников. Выход, по мнению Бердяева — в обретении предметности свободы, причем выше, чем человек: «Если нет у свободы содержания, предмета, нет связи человеческой свободы со свободой божественной, то нет и свободы. Если все дозволено человеку, то свобода человеческая переходит в рабствование самому себе. <...> Беспредельная и пустая свобода, свобода, перешедшая в своеволие, безблагодатная и безбожная свобода не может совершить акта избрания, она тянется в стороны противоположные. Поэтому раздваивается человек, у него образуются

два «я», личность раскалывается. Такими раздвоенными, расколотыми людьми являются все герои Достоевского — и Раскольников, и Ставрогин, и Версилов, и Иван Карамазов» [Бердяев 1923, с. 110].

5. *Антропологизм* и персонализм

Бердяева традиционно называют представителем русского экзистенциализма и персонализма; мирозерцание Достоевского, по его мнению, также определяется как персоналистическое. Обращенность к теме сущности человека, человеческой судьбы также объединяет двух великих мыслителей. «У Достоевского был только один всепоглощающий интерес, только одна тема, которой он отдал все свои творческие силы. Тема эта — человек и его судьба. Не может не поражать исключительный антропологизм и антропоцентризм Достоевского. <...> В человеке — загадка мировой жизни. Решить вопрос о человеке — значит решить вопрос и о Боге» [Бердяев 1923, с. 35].

Исключительный антропологизм писателя полностью смещает его фокус с природы, мира вещей на человека, его мысли и чувства. «Правда, у Достоевского есть город, есть городские трущобы, грязные трактиры и вонючие меблированные комнаты. Но город есть лишь атмосфера человека, лишь момент трагической судьбы человека, город пронизан человеком, но не имеет самостоятельного существования, он лишь фон человека. Человек отпал от природы, оторвался от органических корней и попал в отвратительные городские трущобы, где корчится в муках» [Бердяев 1923, с. 36–37]. Бердяев воспринимает и этот антропоцентрический аспект религиозного типа Достоевского, по сравнению с которым, по мнению Бердяева, «даже православное и католическое сознание может показаться уклоном к монофизитству, поглощением природы человеческой природой божественной» [Бердяев 1923, с. 62–63]. Также отчасти рецептированным Бердяевым является, на наш взгляд, отношение Достоевского к страданию, к полноте трагического переживания жизни: «И почему вы так твердо, так торжественно уверены, что только одно нормальное и положительное, одним словом, — только одно благоденствие человеку выгодно? <...> я уверен, что человек от настоящего страдания, т.е. от разрушения и хаоса, никогда не откажется. Страдание — да ведь это единственная причина сознания» [Достоевский 1973, с. 119].

К теме человекоцентричности примыкает тема человеколюбия, откровение Достоевского о котором также важно для мировоззрения Бердяева. «Антихристианское человеколюбие есть лживое, обманчивое человеколюбие. Идея человекобога истребляет человека, лишь идея Богочеловека утверждает человека для вечности. Безбожная, антихристианская любовь к человеку и человечеству — центральная тема «Легенды о Великом Инквизиторе». «У Достоевского была замечательная мысль, что любовь к человеку и человечеству может быть безбожной любовью. Не всякая любовь к человеку и человечеству есть христианская любовь. В гениальной по силе прозрения утопии грядущего, рассказанной Версиловым, люди прилепляются друг к другу и любят друг друга, потому что исчезла великая идея Бога и бессмертия» [Бердяев 1923, с. 129].

б. Революция, социализм

Темы революции и социализма занимают значительное место в творчестве Бердяева: на время его жизни выпали революции 1905 и 1917 гг., и философ опубликовал множество работ, посвященных выяснению сущности революции вообще и специфики русских революций начала XX в.⁴ Бердяев называет Достоевского «пророком русской революции» [Бердяев 1991а, с. 259] и высоко оценивает прозорливость писателя: «Революция совершилась в значительной степени по Достоевскому. Он раскрыл ее идейные основы, ее внутреннюю диалектику и дал ее образ. Он из глубины духа, из внутренних процессов постиг характер русской революции, а не из внешних событий окружающей его эмпирической действительности» [Бердяев 1923, с. 134–135].

Бердяев наследует отношение Достоевского к социализму — вслед за классиком он считает вопрос о социализме вопросом религиозным, предельным, выходящим за рамки общественных отношений и конфликтов. Достоевский формулирует в «Братьях Карамазовых», рассказывая о пути Алеши Карамазова: «Социализм есть не только рабочий вопрос или так называемого четвертого сословия, но по преимуществу есть атеистический вопрос, вопрос современного воплощения атеизма, вопрос Вавилонской башни, строящейся без Бога, не для достижения небес с

⁴ Например, «Философия неравенства», «Духи русской революции», «Духовные основы русской революции», «Возможна ли социальная революция?», «Размышление о русской революции» и т. д.

земли, а для сведения небес к земле» [Достоевский 1976, с. 25]. Бердяев вполне солидаризируется со своим учителем: «Социализм решает вековечный вопрос о всемирном соединении людей, об устройении земного царства. Религиозная природа социализма особенно видна на социализме русском. Вопрос о русском социализме — апокалиптический вопрос, обращенный к всеразрушающему концу истории» [Бердяев 1923, с. 139]. Отметим, что Бердяев признает правду социализма, правду «элементарной истины» социализма о социально-экономической справедливости; тем не менее, социалисты имеют большие притязания, претендуют дать ответы на все вопросы — то есть перестают быть религиозно нейтральными и принимают «соблазн превращения камней в хлебы», соблазн социального чуда.

Итак, мы отметили некоторые темы философии Достоевского и Бердяева, в которых можно проследить преемственность идей двух мыслителей. Бердяев называл Достоевского пророком, как позже будут называть его самого — однако отмечает, что оправдались не положительные, а отрицательные пророчества писателя. Мечта Бердяева — выработка нового религиозного и национального сознания в России, возрождение русского народа через мужественную самодисциплину — могла бы, по его мысли, осуществиться «под знаменами» Достоевского.

Не всякая прививка приживается безусловно, и некоторые важные элементы мирозерцания Достоевского вызвали отторжение Бердяева. Основная критика направлена как раз на противоречия в национальном самочувствии Достоевского: «Он считал русский народ самым смиренным народом в мире. Но он был горд этим смирением. И нередко русские люди гордятся своим исключительным смирением. Достоевский считал русский народ “народом-богоносцем”, единственным “народом-богоносцем”. Но такое исключительно мессианское сознание не может быть названо смиренным сознанием. В нем воскресает древнее самочувствие и самосознание народа еврейского» [Бердяев 1923, с. 163–164]. Также чуждым является для Бердяева отношение Достоевского к Европе, которое он называет шовинистическим; и в целом, «народнические иллюзии» Достоевского вызывают постоянную критику Бердяева — в этом также выражается несостоятельность многих положительных пророчеств писателя.

Тем не менее, значение Достоевского для Бердяева весьма велико, и упомянутые расхождения мирозерцаний двух мыслителей ничуть не

умалют ключевой роли Достоевского в творческой и личной судьбе его «заочного» ученика. «Вечной же, светозарной правдой Достоевского остается поведанная им правда о человеке, о человеческой свободе и человеческой судьбе», — и именно откровение о человеке в творчестве Достоевского Бердяев воспринял и развил особенно полно; откровения о свободе, о любви, о революции, о социализме, о Христе — все это откровения прежде всего о человеке, и русская мысль в XX в., особенно в персоналистически-антропологическом аспекте, во многом была вдохновлена именно творчеством Достоевского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бердяев 1923 — Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. Прага: YMCA-Press, 1923. 238 с.

Бердяев 1934 — Бердяев Н.А. Я и мир объектов. Опыт философии одиночества и общения. Париж: YMCA-Press, 1934. 191 с.

Бердяев 1991а Духи русской революции — Бердяев Н.А. Духи русской революции // Вехи. Из глубины. Приложение к журналу «Вопросы философии». М.: Правда, 1991. 607 с.

Бердяев 1991б — Бердяев Н.А. Самопознание. М.: Книга, 1991. 445 с.

Достоевский 1973 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. 407 с.

Достоевский 1974 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 10. 518 с.

Достоевский 1976 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 510 с.

Достоевский 1985 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28, кн. 1. 551 с.

Достоевский 1986 — Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1986. Т. 29, кн. 1. 573 с.

Сведения об авторе: Анна Фёдоровна Макарова, аспирант философского факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова.

E-mail: anna.fed.mak@gmail.com.

Information about the author: Anna F. Makarova, Postgraduate Student of the Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University.
E-mail: anna.fed.mak@gmail.com.

**RECEPTION
OF THE ELEMENTS OF FYODOR DOSTOEVSKY'S WORLD CONCEPTION
IN THE WORKS OF NIKOLAI BERDYAEV**

Abstract: The report examines the influence of some of Dostoevsky's ideas on Berdyaev, reveals a significant conditionality of the early direction of Berdyaev's thought by Dostoevsky's "accursed questions", his ideas of freedom, the image of Christ, pneumatology, reveals kinship and continuity of outlooks. The author especially notes the influence on Berdyaev of such works of Dostoevsky as "Notes from Underground", "The Brothers Karamazov" (in particular, the chapter "The Grand Inquisitor"), as well as Berdyaev's position on the question "Is Dostoevsky a philosopher?" that is still relevant in philosophical community.

Keywords: pneumatology, freedom, Dostoevsky's world outlook, Russian philosophy.

© 2021, Anna F. Makarova



О. А. Кравченко

**ТРАГЕДИЯ КАК РОМАН И ФИЛОСОФИЯ:
АРХИТЕКТОНИКА ТРАГИЧЕСКОГО
У ДОСТОЕВСКОГО**

Аннотация: Статья посвящена исследованию ценностного спектра трагического в творчестве Ф. Достоевского. В ходе анализа критических работ Вяч. Иванова и Л. Шестова выявляются константы архитектоники трагического, предложенные этими исследователями. Сделан вывод о кардинальной смысловой разнонаправленности оценок трагического в прочтении Ф. Достоевского. В трактовке Вяч. Иванова герой воспринимает утраченную гармонию духовного единения как ценность и стремится к ее восстановлению. В философии Л. Шестова пафос трагичности состоит в добровольном героическом отказе личности от гармонических идеалов. В обоих случаях трагическое как архитектурная ценность обретает специфические смысловые обертоны искусства XX в.

Ключевые слова: архитектоника, трагическое, Ф. Достоевский, М. Бахтин, Вяч. Иванов, Л. Шестов, роман, трагедия.

В Серебряном веке, переосмысливающим сущность творчества в целом, осуществляется также ревизия основных эстетических категорий. Наряду с возвышенным и прекрасным трагическое становится воплощением мистериальных основ искусства и сферой воплощения его обновленного ценностного состава. Показателен тот факт, что трагическое реализуется не только в рамках драматургического опыта писателей-символистов, но и в контексте построения философской системы искусства. При этом своеобразным эталоном трагедии, воплощением

архитектоники трагического оказывается для символистов творчество Ф. Достоевского.

Говоря об архитектонике трагического, мы опираемся на систему идей, изложенных в трактате М. Бахтина 1924 г. «Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» [Бахтин 1975]. В предложенном понимании архитектоника трагического представляет собой содержание эстетической деятельности, генеральный принцип художественного видения, подчиняющий себе весь композиционный состав произведения как эстетического объекта.

В случае Ф. Достоевского особенно наглядно можно наблюдать универсальный характер архитектоники трагического. Трагическое традиционно осуществляется драматическим жанром трагедии, однако у Ф. Достоевского трагедия реализована в эпических формах, его романы — это «трагедии в эпическом одеянии» [Иванов 1979, с. 517]. Композиционный состав трагического на уровне строения сюжета был емко сформулирован в 1901 г. Д. Мережковским, назвавшим романы Ф. Достоевского «чередой пятых актов трагедий» [Мережковский 1995, с. 219]. Между тем архитектонике трагического — выявлению трагической доминанты эпического события у Ф. Достоевского — посвящены работы Вячеслава Иванова и Льва Шестова. Их прочтение Ф. Достоевского при всем различии исходных установок предопределено «модернизированной» на рубеже веков логикой данной категории.

Цель настоящей статьи состоит в сопоставлении концепций творчества Ф. Достоевского, представленных в трактате Вяч. Иванова 1932 г. «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика» (первая часть которого является переработкой статьи 1911 г. «Достоевский и роман-трагедия») и в работе Л. Шестова 1902 г. «Достоевский и Ницше (к философии трагедии)». Основанием для подобного сопоставления служит не только общий для двух критиков подход к трагическому на уровне его ценностных, мирозерцательных, архитектурных в своей глубине смыслов, но и ряд тематических переключек (в числе которых апелляция к «новоявленному Заратустре» [Иванов 1979, с. 488], интерпретация расхожей оценки Н. Михайловского о «жестоком таланте» Ф. Достоевского (осмысление феномена преступления), позволяющих проследить векторы восприятия Ф. Достоевского философской эстетикой начала XX в. Еще одним основанием для сопоставления можно считать высказанную Н. Бер-

дьяевым мысль о Ф. Достоевском как специфическом «знаке» русской духовной жизни серебряного века: «Когда в начале XX века в России возникли новые идеалистические и религиозные течения, порвавшие с позитивизмом и материализмом традиционной мысли радикальной русской интеллигенции, то они стали под знак Достоевского. В. Розанов, Мережковский, "Новый путь", неохристиане, Булгаков, неоиdealисты, Л. Шестов, А. Белый, В. Иванов — все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все решают поставленные им темы» [Бердяев 1993, с. 217].

Обращаясь к статье Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия», мы в первую очередь отмечаем разграничение «принципа формы» и «принципа мирозерцания». Подобный подход является основополагающим для Иванова-теоретика, он получит дальнейшее развитие в ряде его работ, среди которых особенно выделяется итоговая в разработке данной темы римская статья 1947 г. «Forma formans и forma formata»¹.

Forma formans или в трактовке 1911 г. «принцип мирозерцания» — это особая «формативная» или «зигдущая» форма. Она существует до вещи, как самостоятельное бытие, «как действенный прообраз творения в мысли творца» [Иванов 1994, с. 231]. Forma formans связана внутренними соответствиями с личностной основой (энтелехией) человека: поэтическое откровение есть сообщение формы словесной и душевной нераздельно. Поэзия поэтому есть «сообщение» зигдущей формы через форму созиданную, и таким образом она передает, со-общает «<...> чужой душе аналогическое созидательное движение» [Иванов 1994, с. 231]. Разрабатывая концепцию романа-трагедии, Вяч. Иванов утверждает: «Трагичен, по существу, во всех крупных романах Достоевского прежде всего сам поэтический замысел» [Иванов 1979, с. 491]. Трагизм замысла (его «высшая архитектурная цель» [Иванов 1979, с. 492]) заключается в сложном пути к обретению общечеловеческой причастности, всенародного единения, реализованного некогда в дионисийском трагическом действе. Что же касается «принципа формы», то исследователь отмечает у Ф. Достоевского характерную для драмы катастрофичность и обилие театральные сцен: это «искусственное сопоставление лиц и положений в одном месте и в одно время; преднамеренное сталкивание

¹ Подробный анализ ее представлен в новейшей работе В.В. Петрова «Философско-эстетические взгляды Вяч. Иванова в эссе "Forma formans и forma formata"» [Петров 2019].

их; ведение диалога менее свойственное действительности, нежели выгодное при освещении рампы; изображение психологического развития также сплошь катастрофическими толчками, порывистыми и иступленными доказательствами и разоблачениями на людях, в самом действии, в условиях неправдоподобных, но сценически благодарных; округление отдельных сцен завершительными эффектами действия...» [Иванов 1994, с. 290]. Подобные композиционные приемы осмыслены Вяч. Ивановым в перспективе родовых закономерностей драмы как «недостатки манеры <...> гениального художника», перенесшего условности сцены в эпическое повествование.

Важно подчеркнуть, что суть трагичности не может быть сведена исключительно к форме созижденной (*forma formata*), но относится к тому, «как художник видит вещи» [Иванов 1994, с. 228]. Ф. Достоевский видит мир как реальность метафизическую. Мироззрение писателя Вяч. Иванов называет «онтологическим реализмом». И потому истинная трагедия его романов разворачивается между Богом и человеком, ее смысл — в добровольной отъединенности, отпадении человека от Бога и народа в его «сверх-эмпирической сущности» [Иванов 1979, с. 535]. Замкнутость человека, обособление от мирового целого в конечном итоге становятся преступлением. Однако гордое и преступное самостоянье человека — это лишь предпосылка, завязка трагического события-действия. Преступлением не исчерпывается сама трагедия. Ее место и время — это вековая борьба мировых сил, это «планетарная сфера», на которой «снова сразились Ормузд и Ариман» [Иванов 1979, с. 492].

Трагедия, обретшая мировой масштаб, нуждается в соответствующем ему осмыслении. Этим объясняется первичность, концептуальная исходность *Tragodumena* в композиции книги о Ф. Достоевском. Следующие за ней разделы *Mythologumena* и *Theologumena* — не только новые «точки зрения, с которых созерцается одна целостная сущность» [Иванов 1979, с. 484]. Это также компоненты трагической в своей основе «многознаменательной и тяжеловесной содержательности» [Иванов 1979, с. 492] романов Ф. Достоевского. Здесь опять в круг размышлений критика вовлекается Ариман, и мировое зло усилено образами-идеями Люцифера и Легиона. Ормузд же предстает в женской ипостаси Матери-Земли, принимающей покаянное целование и одаривающей прощенного грешника благодатью зеленеющих полей и пастбищ. «Герой

“Преступления и наказания” виновен перед Землей, и искупляется покаянием перед ней, и терпеливо молчащая, все приемлющая, беря на себя его вину, она как бы утешает и укрепляет выздоравливающего, показывая ему свои безграничные кочевые степи, где еще возможно “воздух пить патриархальный”» [Иванов 1979, с. 533].

Ф. Достоевский, по образному выражению Вяч. Иванова, так глубоко забросил якоря своего корабля, что не все из них удалось поднять перед отплытием, «пришлось ему разрубить не один канат» [Иванов 1979, с. 548]. Не всем своим идеям писатель смог придать художественную форму. Не сумел облечь в романные образы, в «поток внешних действий и личных переживаний» [Иванов 1979, с. 517] то, что являет по сути своей мировую драму.

Таким образом, ивановская архитектоника трагедии задана религиозным идеалом соборности — и как единства «в области общественной» [Иванов 1979, с. 486], и как мистического союза Бога и человечества. Искажение этого идеала предзадает специфику трагического конфликта романов Ф. Достоевского, формульное выражение которого у Вяч. Иванова звучит так: «Уже в “Преступлении и наказании” Достоевский, к своему ужасу, открыл истину, которую он позже выразит в догматической форме, истину о вине всех за всех и за все. Это страшное познание открывает перед ним новую бездну, ужасающую и ослепляющую: он начинает постигать, что все человечество — Один Человек» [Иванов 1979, с. 537]. Всеобщность вины есть негативная проекция идеала всеобщего единения. Поэтому пророческий тезис о торжественном пришествии царицы-Трагедии, высылающей в мир первых вестников, которыми и следует считать романы Ф. Достоевского, — задан у Вяч. Иванова оптимистическим пафосом.

Как отмечает Н.Д. Тамарченко, трагедия, мыслимая Вяч. Ивановым как трагедия духа, связана с двойственным историческим процессом «крайнего обособления личности и в то же время ее возрастающего в ходе истории стремления воссоединиться с “коллективной личностью” народа, с духовной почвой или “землей”» [Тамарченко 2001, с. 115]. Поэтому истинное понимание трагедии у Вяч. Иванова не сводимо к структуре классической античной трагедии, но предстает как особая разновидность «всемирного искусства», поднимающегося до высот «пророчесственного самоопределения народной души» [Иванов 1994,

с. 284]. Сочувственно цитируя термин «демотический», предложенный для определения современного романа Эмилем Геннекеном, Вяч. Иванов подчеркивает, что и в древнем эпосе, и на новейшей стадии развития большая эпическая форма изображает судьбу и сознание народа. В книге о Ф. Достоевском Вяч. Иванов мыслит народ как такую онтологическую сущность, которая включает в себя само Слово, т. е. Бога. Исследователь утверждает: «...для Достоевского, народ есть всеединое, всечеловеческое, в грехе и унижении принимающее Бога начало, которое противостоит началу отъединенной, богоборческой личности» [Иванов 1979, с. 535].

Таким образом, основа трагической архитектоники романов Ф. Достоевского видится Вяч. Иванову в утверждении всем ходом романного развития такой ценности, как причастность личности к народу. Сам же народ трактуется не в «почвенническом»² ключе, а как духовная первооснова³ культуры. В трагических коллизиях Ф. Достоевского отпадение героя от «всех», ситуация одиночества человека, словно ножницами отрезавшего себя от человечества, предстает направляющей действие перипетией, задающей, вопреки Аристотелю, трагическое движение не от «хорошего к плохому», а от «плохого» (от преступления) — к мучительному катартическому «хорошему», к свету божественной истины.

Отметим, что ивановская концепция романа-трагедии получила негативный отклик в книге М.Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского». В полемике с Ивановым Бахтин назвал роман-трагедию «художественным гибридом» [Бахтин 1979, с. 12]. В целом же трагическая доминанта творчества Достоевского оказалась в книге М. Бахтина затушевана иде-

² Имеем в виду характеристику «философии почвы», данную современным автором: «Почвенничество — это собственно православная философия в святорусском преломлении. Самобытность почвенничества — в его методе, разработанном Фёдором Михайловичем. Метод сей состоит в том, чтобы выискивать жемчужины мудрости в море православной народной русскости...» [Инок Всеволод 2002, с. 266].

³ Ивановская трактовка народа получает современную, созвучную ей интерпретацию Р. Гвардини, утверждающего, что у Достоевского «понятие народ служит воплощением всего истинного, глубинного, сущностного в людях. Народ — это первозданная сфера человеческого бытия, уходящая корнями в глубь истории, могучая, исполненная величия и достоинства» [Гвардини 1994, с. 12].

ей полифонии и карнавальной логикой вечного обновления. Тем более значимо для нас проследить трагический контекст восприятия Ф. Достоевского в исследовании более близкого современника Иванова, каким предстает Л. Шестов.

По своей эстетической траектории трактат Л. Шестова «Достоевский и Ницше (к философии трагедии)» представляется противонаправленным идеям Вяч. Иванова. Дело не только в том, что Л. Шестов выстраивает собственную аргументацию на ином материале. Повесть «Записки из подполья», порождающая импульс критического прочтения Ф. Достоевского, лишена всех тех внешних (*forma formata*) характеристик, через которые для Иванова раскрывается «принцип мирозерцания» Ф. Достоевского. Можно сказать, что локусы подпольного пространства — угол, мышинная нора — задают интровертный характер происходящего, а типичные для романов Ф. Достоевского диалоги редуцированы сценарием внутренней речи героя.

Отсутствие в повести внешних признаков трагедии сопряжено также с отсутствием в ней действия, в котором проявлялась бы некая архитектурная ценность. Все это направляет внимание читателя трактата не на творчество Ф. Достоевского (и преломленного в нем философствования Ницше), а на то, что можно было бы назвать «романом» самого Л. Шестова. Именно на этом уровне осуществляется специфическое, во многом эпатазирующее читателя движение к прояснению трагической ценности. Ф. Достоевский и Ф. Ницше здесь оказываются не столько творцами, сколько героями дидактического в своем пафосе романа, содержанием которого является трагедия. Но и в этом случае трагедия как «тема» или как аллегория новых принципов философствования не только не утрачивает ценностных характеристик, но утверждает их новый состав.

Собственно, с прояснения этого состава начинается трактат: «Философия <...> трагедии, не значит ли это философия безнадежности, отчаяния, безумия — даже смерти?!» [Шестов 1995, с. 15] Все перечисленное и становится предметом осмысления экзистенциалистской по своей направленности мысли исследователя. Новый трагический герой, впервые описанный Ф. Достоевским и получивший развитие в работах Ф. Ницше, — это человек, бунтующий против законов обыденности, неспособный изменить их и ими же заданные условия собственного су-

ществования, но обнаруживающий в противостоянии обстоятельствам силу и значимость собственного страдания, умение «принять действительность со всеми ее ужасами» [Шестов 1995, с. 75]. Л. Шестов осмысляет трагическую ситуацию «нового Эдипа», несущего наказание не как беспомощная жертва рока, а как поверженный, но не сломленный богоборец.

Преимственность Ф. Достоевский — Ф. Ницше прописывается Л. Шестовым на основе опыта лишений и отверженности, получающего символическое название «каторга»: «Теперь вслед за Достоевским является Ницше. И он пришел из каторги — из подземного мира, из области трагедии, откуда уже нет возврата в мир обыденности» [Шестов 1995, с. 170].

«Подпольный» герой Ф. Достоевского, осознавая собственную ничтожность, не оправдывает себя, а упрямо выдерживает до конца собственную позицию. Своеобразным апофеозом этой духовной беспочвенности предстают его слова «...свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [Достоевский 1973, с. 174]. Л. Шестов усматривает в этом «наглом» бунте против всего мира основной исток философии Ф. Ницше. Его аскетический идеал утверждает как ценность само существование человека во всех отличиях и несходствах его с миром как сферой «готовой» мудрости: «...аскетическим идеалом он не отрицает существования; наоборот, им он утверждает свое существование и *только* свое существование <...> в такой степени, что он не далек от дерзновенной мысли — *regat mundis, fiat philosophia, fiat philosophus, fiam*⁴... Последние слова представляют почти буквальный перевод знаменитой фразы бедного героя из подполья <...>. Мог ли он когда-нибудь думать, что брошенная им в порыве злобы и ослепления несчастной проститутке фраза будет переведена знаменитым философом на язык Цицерона и Горация и предложена как формула, определяющая собою сущность высших человеческих стремлений?» [Шестов 1995, с. 168].

Отметим, что прочтение Шестовым творчества Ф. Достоевского оказывается почти на грани обличения. Критике, в частности, подвергаются главные мировоззренческие идеи писателя. Так, если у Вяч. Иванова народ обретает значение духовной прародины героя, то Л. Шестов интер-

⁴ «пусть гибнет мир, да будет философия, да будет философ, да будет».

претирует народ как совокупность образов бедных людей, слабых и униженных. Когда Ф. Достоевский «уже не верит во всемогущество любви и не ценит слез сочувствия и умиления» [Шестов 1995, с. 92], народ предстает перед ним совсем в ином свете. По мнению Л. Шестова, «народность» Ф. Достоевского — лишь одна из преодоленных им альтруистических идей. Критик резюмирует: «Русский народ все же большая “идея”, ковер-самолет, на котором не один читатель или писатель совершал свое заоблачное путешествие» [Шестов 1995, с. 66]. Эта идея нужна была Достоевскому-утешителю, «учившему людей верить, что ужасная судьба униженных и оскорбленных искупается слезами и добрыми чувствами читателей и писателей» [Шестов 1995, с. 76]. Со временем же писатель понимает, что нельзя верить идеям — «безобразной лжи», которую «он мог целые годы лелеять в душе своей и чтить как великую и святую истину» [Шестов 1995, с. 76–77].

Таким образом, творчество Ф. Достоевского оказывается «перекрестком» оценок сущности трагедии. Парадоксальным образом антитетичность концептуальных установок Вяч. Иванова и Л. Шестова в отношении архитектурных доминант творчества Ф. Достоевского преломляет в себе эволюцию драматургических опытов эллиниста Иванова. Как отмечает В. Полонский, в движении от «Тантала», через неоконченную «Ниобею» к «Прометею» «Иванов приходит к выявлению мистериального ядра трагедии: онтологического отпадения личности, наказуемого и взыскающего искупления» [Полонский 2008, с. 88]. В образе Прометея становится наглядным водораздел между индивидуалистической свободой духа (именно этим вектором задана трактовка трагического у Л. Шестова) и законностью «человеческого индивидуализма перед лицом вселенской полноты» [Лосев 1976, с. 287] (в этих терминах может быть понят конфликт «романа-трагедии»).

Ивановская концепция трагизма Ф. Достоевского может быть названа «классической»: она и опирается на фундамент греческой трагедии, и формирует классическую модель гармонии божественно-человеческого миропорядка. В этом смысле точной представляется нам характеристика В. Рудича, отмечавшего, что долгое время Иванов воспринимался как «автор помпезных и мало понятных стихов и разве что одной поучительной книги о Достоевском» [Рудич 1995, с. 159]. Книга Вяч. Иванова, действительно, носит «учительный» характер. Анализируя рома-

ны Ф. Достоевского, исследователь, по сути, развивает собственную, специфически символистскую концепцию творчества, в которой сфера *realiora* — высшего, реальнейшего бытия оказывается «магическим кристаллом», преображающим всю неприглядность и дикость реальной жизни.

На этом фоне концепция Л. Шестова является своеобразным экзистенциальным коррективом трагического в XX в. Сопоставление исследовательских позиций Л. Шестова и Вяч. Иванова на философском языке последнего предстает как столкновение Аримана и Ормузда. Шестов осуществляет «инквизиторский», во многом пристрастный и разоблачительный анализ творчества Ф. Достоевского. Однако классический идеал трагедии все же не теряет для него своей актуальности. Трагической ценностью становится то самое «уединенное сознание», в котором раскрывается «бессмысленность и нелепость в судьбе отдельного человека» [Шестов 1995, с. 93]. Однако если у Вяч. Иванова трагическая коллизия ведет к преодолению отъединенности, то шестовская философия трагедии укоренена в ней, и выход здесь видится не в единении с Богом и людьми, а в утверждении героизма страдания. Говоря о трагедии, Л. Шестов сочувственно цитирует Ф. Ницше: «Перед лицом трагедии борец в нашей душе празднует свои сатурналии» [Шестов 1995, с. 166]. Л. Шестов исходит из ситуации безвозвратного крушения идеала. Для него не существует сферы *realiora*, но есть непреодолимая жестокость жизни, задающей свои простые вопросы. Перелом в мировоззрении Ницше Шестов описывает следующим образом: «Вместо того, чтобы предложить Ницше спокойно заниматься будущим всего человечества и даже вселенной, она [судьба. — О.К.] предложила ему, как и Достоевскому, один маленький и простой вопрос — о его собственном будущем. И проникновенный философ, бестрепетно глядевший на ужасы всего мира, смутился и потерялся, как заблудившееся в лесу дитя...» [Шестов 1995, с. 113]. Для Л. Шестова философия трагедии — это разговор о человечестве, оказавшемся в ситуации потерявшегося ребенка.

Подводя итог, отметим, что концепции «романа-трагедии» и «философии трагедии» не только оформляют архитектурные доминанты творчества Ф. Достоевского, но и актуализируют в современном литературоведении проблему трагического спектра, множественности ценностных векторов, определяющих состав трагического в эстетике начала

XX в. Одновременно в этой перспективе открывается лишь фрагментарно исследованное поле трагической архитектоники творчества Ф. Достоевского.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бахтин 1975 — *Бахтин М.М.* Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С. 7–79.

Бахтин 1979 — *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 320 с.

Бердяев 1993 — *Бердяев Н.* О русских классиках. М.: Высшая школа, 1993. 386 с.

Гвардини 1994 — *Гвардини Р.* Человек и вера. Брюссель: Жизнь с Богом, 1994. 332 с.

Достоевский 1973 — *Достоевский Ф.* Записки из подполья // Достоевский Ф. Собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 5. С. 99–179.

Иванов 1994 — *Иванов В.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.

Иванов 1979 — *Иванов В.* Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика // Иванов В. Собр. соч.: в 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979. Т. 4. С. 483–588.

Инок Всеволод 2002 — *Инок Всеволод (Филипьев).* Избранные статьи. Джорданвилль: [б.и.], 2002. 266 с.

Лосев 1976 — *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство. 367 с.

Мережковский 1995 — *Мережковский Д.* Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М.: Республика. 624 с.

Петров 2019 — *Петров В.* Философско-эстетические взгляды Вяч. Иванова в эссе «Forma formans и forma formata» // *Studia Litterarum.* 2019. Т. 4. № 2. С. 228–251.

Полонский 2008 — *Полонский В.В.* Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 2008. 285 с.

Рудич 1995 — *Рудич В.* Вячеслав Иванов // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М.: Прогресс — Литера, 1995. С. 159–172.

Тамарченко 2001 — *Тамарченко Н.Д.* «Эстетика словесного творчества» М.М. Бахтина и русская религиозная философия. М.: РГГУ, 2001. 200 с.

Шестов 1995 — *Шестов Л. Достоевский и Ницше (философия трагедии)* // Шестов Л. Сочинения. М.: Раритет, 1995. С. 15–175.

Сведения об авторе: Оксана Анатольевна Кравченко, заведующий кафедрой мировой и отечественной культуры, доцент, Донецкий национальный университет.

E-mail: kassiopea_oksana@ukr.net

Information about the author: Oksana A. Kravchenko, Head of the Department of World and National Culture, Associate Professor, Donetsk National University.

E-mail: kassiopea_oksana@ukr.net

TRAGEDY AS A NOVEL AND PHILOSOPHY: ARCHITECTONICS OF THE TRAGIC AT DOSTOEVSKY

Abstract: The article is devoted to the study of the tragic value spectrum of F. Dostoevsky's works. In the analysis of the critical works of V. Ivanov and L. Shestov identify the constants of the tragic architectonics proposed by these researchers. The conclusion is made about the semantic multidirectionality of the tragic assessments in the reading of F. Dostoevsky. In Ivanov's interpretation, the hero perceives the lost harmony of spiritual unity as a value and seeks to restore it. In Shestov's philosophy, the pathos of tragedy consists in the voluntary heroic rejection of harmonious ideals by the individual. In both cases, the tragic, as an architectonic value, acquires specific semantic overtones of 20th century art.

Keywords: architectonics, tragic, F. Dostoevsky, M. Bakhtin, V. Ivanov, L. Shestov, novel, tragedy.

© 2021, Oksana A. Kravchenko



М.В. Козьменко

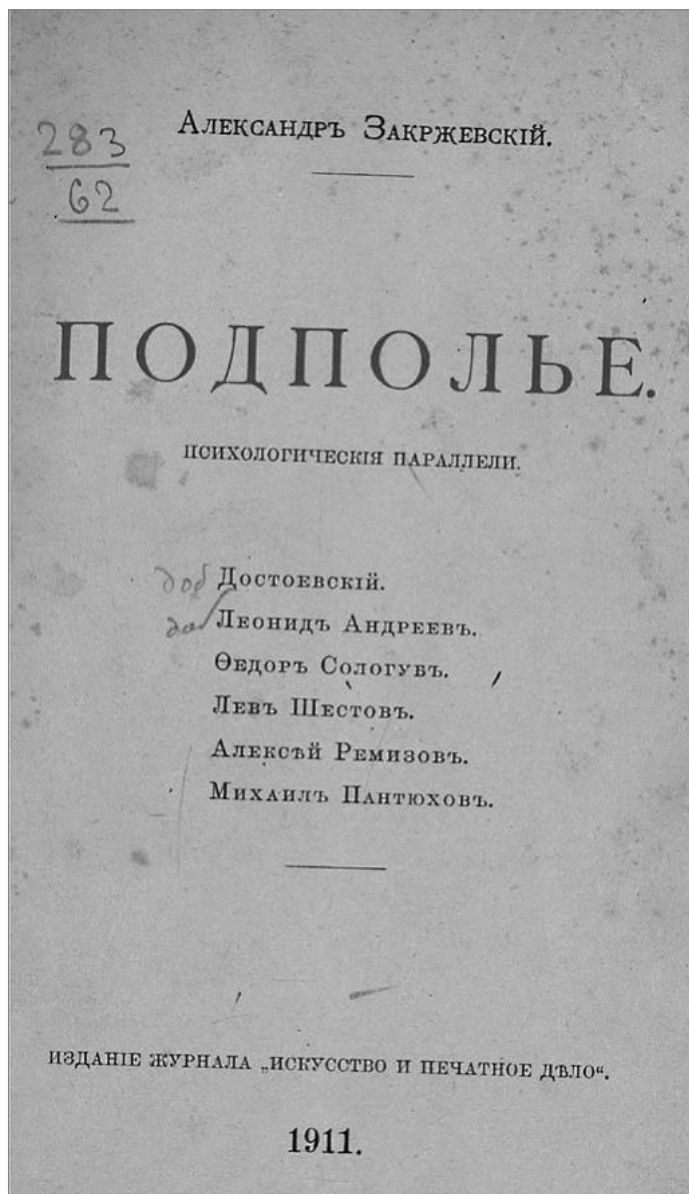
**АЛЕКСАНДР ЗАКРЖЕВСКИЙ —
ИНТЕРПРЕТАТОР МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ РЕФЛЕКСИЙ
ЭПОХИ «РЕНЕССАНСА ДОСТОЕВСКОГО»**

Аннотация: В статье обсуждаются особенности литературной позиции А.К. Закржевского, автора трилогии «психологических параллелей», связующей имя Достоевского с творениями и образами самого широкого ряда философов и писателей «серебряного века». Несмотря на глубокий субъективизм суждений критика, отдельные черты троекнижия созвучны важнейшим тенденциям интеллектуального и литературно-художественного «перформатирования» представлений о мире Достоевского, происходившего на рубеже XIX и XX вв.

Ключевые слова. А.К. Закржевский; В.В. Розанов, Лев Шестов, «подпольный человек»: «карамазовщина»; «религия Достоевского»; «психологические параллели».

1.

В 1908 г. тонко чувствующий материю литературного процесса, но несколько скептически относящийся к новым веяниям в искусстве, критик «Русского богатства» Аркадий Горнфельд писал: «Наша литература, несомненно, оторвалась от одного берега и с обычной болезненной страстью, беспомощно и судорожно мечется у другого, не умея к нему пристать: ибо пристать может только кормчий, а у нее нет творца-господина. Она в кризисе. Огрубляя для ясности многосложные сплетения ее развития, можно сказать, что она как будто обрывает ту тургеневскую традицию, которою жила и гордилась так долго, и хочет вести свою путевую нить от Достоевского, и от его приемов, от его



могучего ирреализма. Тургеневское завершает свой цикл — не потому, что умирает тургеневская помещицья Русь, но потому, что в нашем художественном — не в общественном и не в политическом — мировоззрении изжита тургеневская точка зрения, потому, что в нашей литературе прочен и закончен, ясен и общедоступен тургеневский стиль: стиль как целое, как система.

Мы пройдем и путь Достоевского, но пока мы в начале. Новое, конечно, у его учеников: оттого они так жалки, так натянуты, так фрагментарны; они имеют учителя, но не имеют школы <...>» [Горнфельд 1908, с. 112–113].

А уже через шесть лет Василий Розанов, полемизируя с Горьким и Амфитеатовым по поводу известных мхатовских инсценировок романов Достоевского, в своей неопубликованной статье сочувственно цитирует «киевского критика» А. Закржевского, упоминая его «уже трехтомный труд», посвященный классику:

«Уже стал неоспоримую истиною тот факт, что Достоевский весь воплотился в современности, — что он стал вдохновением и отправной точкой почти для всех наших писателей, поэтов, философов, — что современное религиозное сознание почти целиком вышло из Достоевского, — что творчество нынешнего времени буквально ответ им, лишь видоизменяя и преображая его мысли, его откровенья, его бездонную и вечную глубину. И не в убожестве нашем, не в оскудении творческих сил нужно усматривать причину этого влияния, а в необычайно сильном родстве всего русского творчества с личностью Достоевского. Ибо не мы воссоздаем Достоевского, а он сам, его титаническая сила присутствует в нас и творит в современных писателях свой надрывный бунт и свою мистическую безумную красоту. Ибо Достоевский — это вся Россия, ее душа и ее стихийная сущность» ([Розанов 2017, с. 271]; цитируется [Закржевский 1911б, с. III]).

За свою недолгую жизнь Александр Карлович Закржевский (1886–1916) — сотрудник таких киевских изданий, как «Мир искусств», «Киевская неделя», «Огни», «Христианская мысль», — успел выпустить в свет семь книг. Для нас наибольший интерес представляет его троекнижие, непосредственно посвященное «родству» Достоевского и литературы конца XIX — начала XX в. — три тома «психологических параллелей»: «Подполье» (1911), «Карамазовщина» (1912), «Религия» (1913).

Первая книга, хотя и начитается с «параллели» с Леонидом Андреевым, не только одним названием, но и самим смысловым ядром своим восходит к праэкзистенциалистским концептам Льва Шестова «философия трагедия» и «подполье», наиболее отчетливо явленным в его книгах «Достоевский и Ницше» (1903) и «Апофеоз беспочвенности» (1905). Шестову и посвящена первая книга трилогии. Закржевский во многом заимствует у философа и принципы организация материала, и прихотливую логику мышления. К таковым можно отнести выделяемые исследователем шестовской поэтики Ганушем Ныклом:

- фрагментарность (цикличность) мысли, «как будто вращающейся по кругу»), субъективность отбора цитат (героям своих книг «Шестов скорее “подсовывает” собственные проблемы и переживания»),
- смешение «фикции, присущей беллетристике и сенсационной “литературе факта”, и философии» (результатом чего Ныкл называет «антиисследование»),
- «особый способ употребления чужого слова» (благодаря чему возникают сложные комбинации чужих текстов и своих слов, при которых часто теряются границы и различия между ними),
- и наконец постоянное диалогическое сопряжение цитат, образов и концептов, которые рефренозно повторяясь, начинают как бы «представлять» за определенного героя Достоевского или вступающего с ним в диалог современного писателя (Андреева, Сологуба, Розанова, Мережковского и т.д.) [Ныкл 2009, с. 729–738].

Именно благодаря последнему принципу и выстраиваются «параллели» Закржевского — с определенной гранью (категорией) творчества Достоевского сопрягаются творческие интенции весьма разных авторов.

Категории эти трактуются подчас весьма своеобразно. Так, ситуация подполья, «провала жизни» порождает своеобразный декадансный катарсис, едва ли не предрекающий аналогичные парадигмы позднейшего экзистенциализма в его французском изводе (Мальро, Камю, Сартр). «И хорошо читать Леон. Андреева в этих провалах, читать книгу страдания и черной боли, и пить отраву отчаянья безмерного! И сначала оно было бесцельно, это отчаянье. Оно возникло в разгаре жизни ярко и пышно, чтобы показать бездну глубокую и головокружительную, оно

застывало безмерною болью на губах Иуды, Иуды страдальца великого и великого беспочвенника, оно зажигало безумие в глазах Вас. Фивейского и возводило Елеазара на вершины слепого и жестокого одиночества-презрения» [Закржевский 1911б, с. 17].

Переходя к собственно фигуре Льва Шестова, Закржевский начинает рассматривать ситуацию подполья как некую философическую инициацию: «Нужно было Шестову сродниться с душой Достоевского, чтобы сойти в подполье, чтобы принять его. Нужно было много уразуметь скрытых и жутких сторон его, нужно было хоронить в себе мир, то есть всякую пошлость и середину, нормальность, категорический императив и всевозможные „идеи“ <...>» [Закржевский 1911б, с. 61–62].

В финале первой книги Закржевский, прослеживает эволюцию философии подполья, вызревающую в сознании Достоевского, благодаря деспотизму отца (кстати, как будет показано далее, это одновременно и автобиографический мотив самого Закржевского): «уже с детства привык он бояться жизни, уже в детстве проявилось в нем то недоверчивое, подозрительное отношение к себе и другим, которое совершенно испортило его юность» ([Закржевский 1911б, с. 100]; цитируется [Соловьев 1891, с. 25]). (Хотя уже в следующем абзаце цитируемый биограф пишет: «Но все же детство Достоевского — самая счастливая пора его жизни. Строгость отца умерялась ласками матери <...>» — и описывает далее ряд положительных реалий этого детства (Там же).)¹ На биографию писателя экстраполируются судьбы, эпизоды, мотивы и отдельные реплики его персонажей: Подростка, Макара Девушкина, Раскольниково.

Аналогичным образом строятся и два других тома троекнижия «Психологических параллелей».

В предисловие ко второму опусу он раскрывает общий план триптиха: «Настоящая книга представляет собой вторую часть задуманной мною работы о творчестве Достоевского, о трех преображениях этого творчества, о трех мирах его души.

¹ На это обратил внимание в своей нелюбезной рецензии Б. Садовской: «Говоря о Достоевском, его отце, его домашней жизни, г. Закржевский обнаруживает везде полное незнакомство с биографией этого писателя. Известно, что Достоевский очень любил и уважал своего отца, прекрасного человека, лето всегда проводил в деревне, в инженерном училище не голодал и ни в каких “каморках” не ютился» [Садовской 1911, с. 7].

Каждая из этих сторон творчества гениального писателя представляет совершенно самостоятельное целое, в каждой из них он является как бы в новом виде, так что можно не задумываясь сказать, что существуют три Достоевских: тот, что находился в подполье, что проклинал, ненавидя весь род человеческий и упивался мыслью об его разрушении; тот, другой, что измерил глубины плоти и страсти и дал потрясающую картину карамазовского сладострастия с провалами в такие недра, где горение плотское становится огнем духа, с горизонтами безумия, с источниками жестокости и иступленья; и наконец, — третий — самый загадочный — пришедший к религиозному сознанию, в великой муке от Бога открывший вечные пути <...> пророк религиозного ренессанса наших дней» [Закржевский 1912, с. I–II].

И далее следует важный пассаж о методе самого Закржевского:

«В освещении этих трех путей Достоевского, в воссоздании не в шаблонных рамках критики, а в творчестве, этих трех картин его внутреннего мира (подполья, — карамазовщины и — религии) — заключаются задача и цель моего труда. <...> Выяснить это — не внешнее, а глубоко внутреннее, психологическое родство Достоевского с современным творчеством, причем выяснить так, чтобы оно было показано не посредством грубого подчеркивания фактов (что составляет предмет всяких критических работ и увесистых “кирпичей” филологов), а чувствовалось бы само собой, в самом процессе творческой интуиции, — вот другая цель моих трех книг» [Закржевский 1912, с. II–III].

Вторая область вселенной Достоевского, — карамазовщина — «мир пола, трагедия пола, его очарование, его мистика и его ужас. Здесь элемент сладострастья, присущий Достоевскому, упал как порох в огонь, и вот вспыхнула эта затаенная, усложненная, своеобразная жизнь, и в ярком багровом зареве совершаются тайны и мистерии плоти. Здесь душа больная запуталась в кошмарных построениях пола, и наступило забвенье истомленное, в вихре видений и лихорадочных снов, прерываемое бешеным криком, или изнемогающим стоном, или безмолвной, страшной судорогой...» [Закржевский 1912, с. 1].

Естественно, что и здесь возникает «объяснительный» патографический пассаж: «Достоевский объяснять пол не пытался, он болел им, более того, пол иссушил, обессилил его, — и вот, снова вместо искусства явилось страдание. Вместо гармонического восхищения перед

Эросом — Настасья Филипповна, вся истерика пола; вместо обоготворения любви—сладострастное хихикание Федора Карамазова» [Закржевский 1912, с. 1].

В современной критику-эссеисту литературе с этой линией космоса Достоевского явственно, хотя и очень по-разному, перекликаются Валерий Брюсов, Василий Розанов и Михаил Арцыбашев.

В основе третьего тома «параллелей» — «Религии» — лежит цикл докладов Закржевского в Киевском религиозно-философском обществе — «Современное религиозное сознание в России и его представители: Д.С. Мережковский, Н. Минский, З. Гиппиус, В. Розанов» (25 сентября, 11 октября, 29 октября, 15 ноября 1912 г.). И эта часть трилогии наименее «рассогласована» с принятыми ныне современным культурным сознанием и большей частью научного сообщества представлением о Достоевском (художнике, а не религиозно-политическом публицисте) — движителе и катализаторе как религиозного ренессанса, так и художественной мысли конца XIX — начала XX в. Вместе с тем нельзя не указать на рассыпанный на страницах «Религии» ряд тонких наблюдений и суждений, порою интересно и глубоко оттеняющих уже вошедшие в научный оборот устойчивые парадигмы (например, о религиозно-метафизической катастрофе Ивана Карамазова, образе «очаровательного юродивого» князя Мышкина и т. п.).

Патографические «врезки» предыдущих книг, чувствительно окрашенные в декадансные тона, здесь замещает религиозно-мистическая патетика, подчеркивающая освобождение души великого писателя из власти подполья и оков карамазовщины:

«Это освобождение рабскую душу напоило горним светом, оно открыло перед этой душой такие дали, пред которыми она поверглась в ужас, в трепет, в судорогах, в немом, обессиливающем экстазе <...> Подпольная, горькая, отравленная правда преобразилась в правду религиозную, анархические замыслы оказались пред этой единственной правдой ненужными и постылыми, злоба, проклятье, ненависть, разрушение, адское, порочное, преступное, хоть и сохранились в нем, но не в них теперь было главное, все это подчинилось чему-то новому, чему-то совершенно отличному от прежнего — чудотворной мечте всех этих юродивых, блаженных, припадочных, больных, всей широкой и необъятной святой Руси...» [Закржевский 1913, с. 29–39].

Однако, согласно критике, те фигуры современной культуры, которые высвечиваются в этой книге, как бы получают импульсы сразу от всех граней Достоевского. Вот как интерпретируется, скажем, фигура Мережковского:

«Вера Мережковского — это вера современного человека с утонченной и больной душой, отравленной всеми искушениями современной мысли и культуры, — перешедшей все границы, познавшей роковую двойственность и соблазны двух бездн — верхней и нижней, и соблазны двух божеств — черного и светлого...

Вера Мережковского по существу своему трагична, и все творчество его может быть охарактеризовано как трагическая религиозность...» [Закржевский 1913, с. 108].

Подобная двойственность (тройственность, неоднородность и неоднозначность) характерна и для прочих персонажей книг Закржевского — и у многих он находит переклички с героями Достоевского, которые по ходу разворачивания троекнижия все более и более как бы наделяются свойствами самостоятельной субстанции, или, как будет сказано позже другим автором, — полноценными голосами.

Через подпольное сознание и терзания Раскольниковова пытается дойти до своей меонистической религии Минский, а Сергей Булгаков через трагедию Ивана Карамазова — до своей религиозной общности.

Бердяев сопоставляется с героем «Подростка» Версиловым; последний же обозначен как «религиозный аристократ, уверовавший во Христа ради презрения к людям» и потому он «так понятен нашему сердцу! Его вера, его утонченная игра, и надоела нам в достаточной мере, и все же обаятельна, такая вера вполне нам по силам... Другой и не знаем» [Закржевский 1913, с. 53].

Философия Розанова в третьем томе триптиха сравнивается с идеей «человекобожества» героя «Бесов» Кириллова. «Только дерзание Кириллова разрешилось сумасбродным актом самоубийства, а Розанов дерзнул еще дальше: он заявил своеволие свое священным гимном, обоготворяющим и человека, и природу, он тоже понял, что “все — хорошо” и все — свято, он тоже завопил против страданья и смерти, он тоже возвёл человека на трон и заявил, что в нем все — божественно, вплоть до слюны и пищеварения!..» [Закржевский 1913, с. 266].

Розанов существует как бы на пересечении двух силовых полей: «<...> Розанов язычник в христианстве — и в этом его особенность, в этом же и его трагедия. Он не может выйти за пределы христианства. Он не может отвергнуть Христа, окончательно отречься от Него во имя пола и семьи <...> Язычество и христианство в Розанове слиты неотделимо, это два мира, два полюса его души» [Закржевский 1913, с. 269–270]. Это «настоящий религиозный человек, и именно благодаря этому — особенно опасный для христианства и особенно даровитый» [Закржевский 1913, с. 267].

Итоги заключительной части художественно-мировоззренческой триады, образующей цикл «параллелей», знаменательны: «Современное религиозное сознание, целиком вышедшее из Достоевского и на нем утвердившее свою веру, — правда отличается от него большей сложностью воззрений, большею философскою сноровкой (в этом помог В. Соловьев), но зато оно не обладает и десятой долей того воодушевления, того рыдающего, испуленного чувства, того творческого безумия, той спаянности с народом, что были у Достоевского» [Закржевский 1913, с. 467].

Суть современного религиозного сознания — в отсутствии в нем «Живого Христа <...> который выше нашей силы, который отрицает всякое понимание и всякое объяснение, который — Чудо <...>» [Закржевский 1913, с. 469],

В заключение можно отметить разнообразие стилей, свидетельствующее об «авторском зрелости» книги. Закржевский здесь не утопает в собственных, подчас крайне экзальтированных эмоциях, что нередко наблюдал читатель «Подполья», а уверенно варьирует регистры повествования в зависимости от задач сюжета. Так, в главах о философах (Мережковском, Минском, Бердяеве, Булгакове) превалирует четкий логический рисунок, демонстрирующий незаурядную диалектику автора. В главах о поэтах (Вяч. Иванове, Андрее Белом, Александре Блока), следуя за музыкой стихов, Закржевский может погрузить читателя в напевную эссеистичность.

2.

И все же, говоря о развитии мысли Закржевского, нельзя этот процесс однозначно назвать эволюцией. Хотя близкие к нему современники расценивали его именно так. Как сложное, но определенное движение от декадансного, «подпольного» неприятия мира сего к объединяющей

ближних и дальних вере Христовой описывался его экзистенциальный и писательский путь в нескольких некрологических публикациях. Это, например, подчеркивалось в анонимном некрологе, вероятно, отражавшем точку зрения редакции журнала «Христианская мысль» (органа Киевского религиозно-философского общества, членом совета которого Закржевский был с 1912 г.): «Было упомянуто, что книги Александра Карловича всецело субъективны. Он не только признавал это, но и гордился этим, в этом видел творческое значение своих работ. “Я живу, — писал он, — в произведениях рассматриваемого мною писателя, живу мыслью и душой, воссоздавая его мир, творю мир собственный, мир моего творчества, мир моего я”. “В трех моих книгах, — писал покойный о своей трилогии, — параллельно с критикой творчества рассматриваемых мною писателей, идет мой личный путь, путь моих собственных исканий, моего душевного развития и становления... То, что проводится мною, как триада творческого развития Достоевского, является сверх того также тезисом, антитезисом и синтезом моего личного мировоззрения”. Как видим, трилогия имеет громадное автобиографическое значение» ([Христианская мысль 1916, с. 168]. Цитируется [Закржевский 1913, с. VII]).

В более эмоциональном отклике на смерть писателя Ядвиги Янишевской (ей, кстати, посвящена «Карамазовщина») также выражено убеждение, что перед смертью он примирился с жестоким к нему миром, примирился в вере: «Может быть, там, под голубым небом, душа его найдет покой и истину, которые тут на земле так жадно искала» [Янишевская 1916, с. 189].

Близкая при жизни Закржевскому Ольга Петровна Прохаско (ей посвящена «Религия») фактически попыталась описать этот путь к вере в своих своеобразных мемуарах, во многом построенных как крайне откровенное повествование от лица самого Закржевского, как его «загробная исповедь». Подпольная ипостась его сознания стала формироваться еще в детстве, о чудовищных подробностях которого поведал ей сам молодой литератор в своих исповедальных письмах. Закржевский был болезненный, самый младший в громадной семье и нелюбимый ребенок, преследуемый братьями и сестрами: «Все они меня обижали, все постоянно смялись надо мной! С тех пор, как помню себя, я узнал ужас насмешек, оскорблений, глумления над душою! <...> я забирался в боль-

шой шкаф и там просиживал, голодный, целые дни. В шкафу протекало мое детство. Я не знал любви, я не знал ласки, я знал только злобу, только ненависть.

Я задыхался в шкафу. Задыхался от недостатка воздуха, и от слез, от обиды, от ненависти, от страха, от ужаса. Нить муки, которую бы не придумали для меня эти здоровые, сильные, отвратительные для меня мои братья и сестры. <...>» [Прохаско 1916, с. 22].

О.П. Прохаско, разумеется, экстраполирует детские ужасы на взрослую жизнь писателя: «У маленького Олеся (так звали его до конца жизни в семье) был страх к настоящей жизни и чудные сказки складывала его богатая фантазия.

Таковыми сказками грезил он.

Так было и с взрослым лектором, писателем А.К. Закржевским. Он уходил в мир грез своих, уходил в книги, уходил в мир своих страданий, своей тоски, но не мог уйти в настоящую жизнь» [Прохаско 1916, с. 23].

Возвращаясь еще раз к итогам взросления Олеся, биограф резюмирует:

«Таким образом А.К. достиг юности без веры в Бога, с ненавистью к людям, без здоровья, без физических сил, без образования, измученный, озлобленный, с большими запросами духа» [Прохаско 1916, с. 27].

То есть для нее Закржевский даже как личность оказывался законченным воплощением «человека из подполья».

Авторы статьи в известном словаре «Русские писатели. 1800–1917» разделяют, хотя и с существенными оговорками, эту самоидентификацию создателя трилогии о Достоевском с ее героями: «Духовные амбиции Закржевского, ощутимые в замысле трилогии, ярко подчеркивали ее язык — сухой, риторичный, обилием повторов и размытостью смыслового фокуса напоминающий вещание пифии; он и писал как в трансе: быстро, без помарок; с концом работы наступала депрессия и обострялась болезнь. “Религию” Закржевский называл “священной моей книгой”, не замечая, что “синтез” в ней только объявлен, а не реализован, что в истолковании Достоевского он следовал отчасти Л. Шестову, а главным образом — Д.С. Мережковскому с его “сакрализованным” вариантом философии антропологии Достоевского» [Никольская, Чанцев 1992, с. 319].

Знаменательно, что В.В. Розанов одним из первых (из числа «крупных», «столичных» литераторов) заметил киевского критика. И всегда отзывался на его опусы в основном в положительном тоне. В первой книге трилогии Розанова привлекает самая фигура «подпольного человека», которую он считает этапной не только в литературе, но и в российской, если не мировой антропологии, и в своей рецензии-эссе на «Подполье», озаглавленной «Одна из замечательных идей Достоевского», философ отмечает: «<...> он разобьет всякую великолепную действительность, для него разумниками построенную, чтобы взять который-нибудь осколок этого великолепия и им по-своему почесаться, поскрести зудящую точку своей души или своего тела, — ну, все равно, душонки или поганого тела... <...>» [Розанов 2016, с. 633]. Его своеволие, безудерж и беспочвенность оказывались весьма сродни своеобразному типу розановского мышления. Поэтому столичный литератор почти с ревностью пишет о якобы несовпадении душевных тональностей героя Достоевского (который, по его мнению, есть альтер-эго и самого великого писателя!) и киевского коллеги. Главное здесь, что «Записки» — «психологически это самая старая, так сказать, самая древняя из его книг... Ей много веков возраста...». Суть психологии героя — «Ранняя, страшно ранняя потеря вкуса к жизни, любви к действительности, к реальному» [Розанов 2016, с. 636]. Киевский же критик — «уже по патетическому тону его книги, еще молодой писатель, без психологического опыта <...> Вообще, между Достоевским и Закржевским нет психологической близости, какую мы всегда должны ожидать, если ожидаем удачной критики. “Подпольный человек” — страшный человек, и таким особенно образом, что о нем лучше помолчать» [Розанов 2016, с. 636].

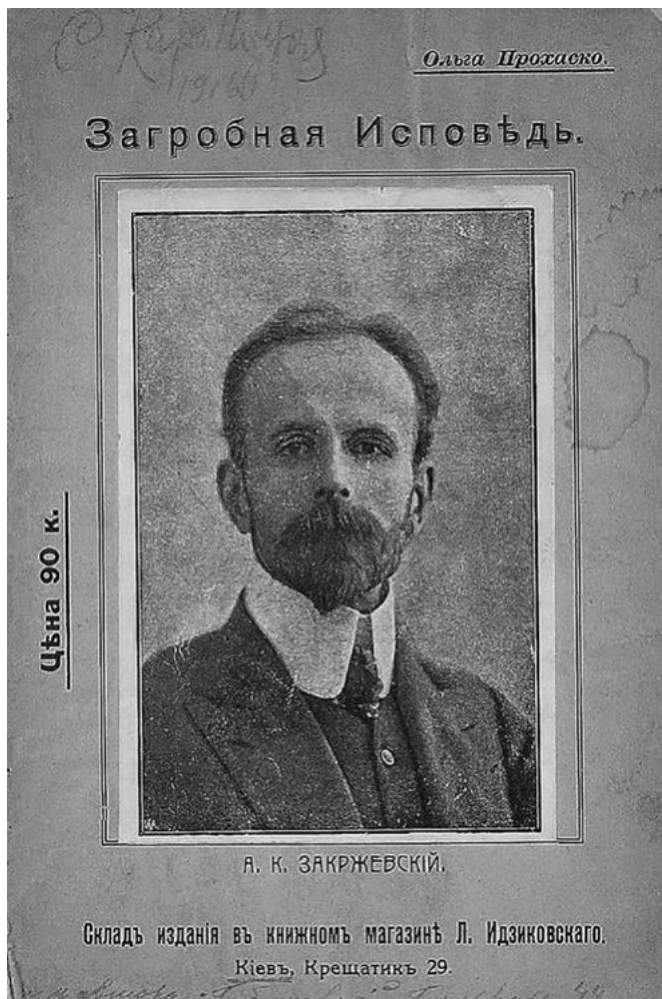
Уже в своем некрологе Розанов писал, что польское происхождение повлияло на стиль умершего писателя: в его язык перешел «польский гонор», а в идеи «отблеск польских “величавостей”». «Этот “величественный слог” и “важные темы” отшибают вкус. Но нужно это преодолеть, нужно это расшифровывать. Тогда на каждой странице вы увидите правильную мысль, — важную постановку вопроса, верное определение вещей, лиц, писателей, философов, и иногда — изумительно верное» [Розанов 2017, с. 606]. Розанов не мог не отметить тотальный субъективизм его писаний («Он говорил везде только себя, одного себя»). Но это для Розанова как раз оказалось достоинством, т.к. рано ушедший коллега

«был устремлен к величайшим темам бытия, к вечным и вещим загадкам его, к тревогам о Боге, о сущности вещей, к трагедии души человеческой и жизни человеческой... Это — темы, куда смотрит взор. А самый взор — чистый, детский, благородный, невинный. Ну, мне кажется, это достаточно для “писателя”» [Розанов 2017, с. 606]. Возможно, Розанов прозорливо указывает на «польский» исток выработанной на публичных лекциях экстатической манеры, присущей многим страницам троекнижия; здесь ощутил слог Станислава Пшибышевского, который в свое время оказал определенное влияние и на Леонида Андреева, и на Алексея Ремизова (все трое — герои «Подполья»).

В розановском архиве сохранилась записи, буквально представляющие собой подробный *анамнез* болезни и смерти Закржевского: хрупкое и болезненное телосложение, туберкулез, страшная слабость после лекций или диспутов, два раза в год «заболевал на много недель с температурой в сорок градусов, с жестоким бредом и всякими страданиями». Параллельно — непонятной природы нервная болезнь (бессонницы, кошмары, бреды, раздвоение личности, привидения). В 1913 г. стала развиваться тяжелая болезнь почек — хронический нефрит, который и свел его в могилу через два года [Розанов 2017, с. 609]. На смертном одре тридцатилетний писатель произносит: «— Я уже не здесь. Я в другом мире. Извне наблюдаю происходящие во мне процессы...» [Розанов 2017, с. 609]. Этот типичный образчик розановского синтеза физиологизма и спиритуализации, так и не увидел свет — вероятно, из-за крайностей первого начала. Пожилой мэтр явно чувствовал ряд совпадений в субъективнейших опусах безвременно ушедшего собрата с кардинальными тенденциями собственного дискурса. Автор «Опыта критического комментария» к «Легенде о Великом инквизиторе» — работы, с которой собственно и началось радикальное переосмысление фигуры Достоевского в русской культуре, — не мог не сочувствовать и убеждению «киевского критика» в чрезвычайности влияния Достоевского на философию и литературу начала XX в.

3.

Для Закржевского имя Достоевского становится альфой и омегой, неким дифференциалом современной русской литературы. Помимо созданного под знаком его имени триптиха критиком были написаны еще



четыре книги, и в каждой из них имя классика так или иначе оказывается некоей константой, обязательно присутствующей в общем сюжете.

В самой первой его книге — «Сверхчеловек над бездной» (1911) сопоставляются два случая мировоззренческой катастрофы — Ницше, пытавшегося преодолеть пошлость земной жизни на горных вершинах «сверхчеловечности», и Раскольникова, «единственного человека, пошедшего против императивов жизни» [Закржевский 1911а, с. 32]. Книга замыкается парадоксальной трактовкой героя-самоубийцы из «Бесов» — Кириллова: его «высокоидейное» самоубийство есть «своего рода творчество, и не творчество смерти, а творчество жизни, той новой, грядущей жизни», во имя которой герои, подобные ему, жертвуют собой [Закржевский 1911а, с. 142].

В работе «Рыцари безумия. (Футуристы)» (1914) критик утверждает, что центральными идеями для футуризма являются кардинальное разрушение старого, эгоцентризм и «призыв мыслить сверхразумно» (интуитивность творчества и мышления; поэтическое безумие). Помимо Ницше и еще нескольких имен в западном искусстве (например, таких, как Уолт Уитмен), предтечей нового движения для Закржевского становится (в лице его гипостазированных героев) Достоевский. «Творчество из ничего», безудерж, «священное безумие», нигилизм — все эти категории перешли к «анархистам духа» из вселенной русского гения: «Ведь Достоевский тоже строил из ничего, не разумом строил и не из человеческих понятий, и путь Достоевского есть та же самая интуиция, которую футуристы так превозносят, как единственную форму творчества и познания, и он был, как они, — нигилистичен по существу, и в нем Люцифер господствовал над богом добра и света, Ив. Карамазов и Кириллов дошли тридцать лет тому назад до эгофутуристской истины, что “божество — тень человека в зеркале вселенной” <...>» [Закржевский 1914, с. 87]. Отметим здесь неожиданные суждения о нигилистичности и люциферианстве классика, которые были сделаны уже после появления «Религии» — последней части троекнижия. Это несколько противоречит описанному ранее экзистенциально-творческому пути от декадентского подполья к благодостной вере. Чуть ниже Закржевский все же делает оговорку, опирающуюся на религиозные мотивы в творчестве эгофутуриста Димитрия Крючкова: «<...> это опять говорит в пользу жизненности футуризма, ведь еще Новалис сказал, что “настоящая анархия есть

именно тот элемент, из которого возникает религия”. Истинный индивидуализм без религии невозможен, и в этом смысле путь футуристов есть путь Достоевского, этого вечного двигателя мировой мысли и всех новых направлений» [Закржевский 1914, с. 115–116]. Однако истинный восторг (несмотря на некоторые оговорки) у критика вызывает гипернигилизм Алексея Крученых: «Творчество должно видеть мир с конца, должно научиться постигать объект интуитивно, насквозь, и достигать его не тремя измерениями, а четырьмя, шестью и более, нужно уничтожить бывшие до сих пор в употреблении слова и выдумывать новые, чисто русские слова <...>» [Закржевский 1914, с. 122].

Схожие мотивы устойчиво звучат в двух других книгах последних лет — «Лермонтов и современность» [Закржевский 1915] и «Одиноким мыслитель (Константин Леонтьев)» [Закржевский 1916], героями которых оказываются два сверхиндивидуалиста. Показательно, что обе работы получили одобрение В.В. Розанова (см.: [Розанов 2017, с. 258; с. 61–64]). Современные исследователи подмечают: «В последние год-два работы З<акржевский> искал опору в тотальном нигилизме, в бунте, понятом как процесс. <...> Он стремился выйти из магического круга христианства “по Достоевскому”, обращаясь к “богоборчеству” М.Ю. Лермонтова и “жестоким вере” К.Н. Леонтьева <...>, которого с плохо скрытым восторгом проклинал за то, что христианство для него — “маска”, и сопоставлял его взгляды с эстетизированным христианством католиков Ж.К. Гюисманса и Л. Блуа» [Никольская, Чанцев 1992, с. 319].

* * *

Нам представляется несколько ограниченным суждение, что «трилогия Закржевского имеет цену прежде всего как историко-культурный документ» [Никольская, Чанцев 1992, с. 319]. В последние годы фрагменты из «Трилогии» и других сочинений писателя, а также его статьи из периодики все чаще публикуются, попадая в разного рода сборники и антологии (например, в книги известной серии «Pro et contra»). При этом они рассматриваются как полноценные высказывания одного из активных участников литературного процесса, без особых оговорок о перенасыщенном субъективизме автора и т. п. В том же качестве цитаты из сочинений Закржевского все чаще попадают в научные статьи современных филологов (образец чего можно найти даже в настоящем сборнике).

Отдельные мотивы троекнижия созвучны важнейшим тенденциям интеллектуального и литературно-художественного «переформатирования» представлений о мире Достоевского, происходившего на рубеже XIX и XX вв. Вот лишь один, но показательный пример. Разделение творческой личности великого писателя на три самостоятельные и во многом совершенно различные ипостаси, определяемые мифами-концептами соответствующих его творений (и сопутствующее «гипостазирование» населяющих их героев), возможно, было одной из ступеней к теориям множественности идеологических миров великого писателя, в конечном счете увенчавшимися концептами «многоголосия» и «полифонии» М.М. Бахтина.

В свете всего вышесказанного дальнейшее углубление исследования идейно-смысловых, образных и стилевых тенденций творчества А.К. Закржевского представляется весьма целесообразным и плодотворным.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Горнфельд 1908 — *Горнфельд А.Г.* Книги и люди. I. Литературные беседы. СПб.: Жизнь, 1908. 342 с.

Закржевский 1911a — *Закржевский А.К.* Сверхчеловек над бездной: Сверхчеловек над бездной. Религия подвига (Лев Толстой). Мистика жизни и смерти (Ж. Роденбах и Б. Зайцев). Психология самоубийства. Киев: Тип. А.М. Пономарева, 1911. 145 с.

Закржевский 1911б — *Закржевский А.К.* Подполье. Психологические параллели: Достоевский. Леонид Андреев. Федор Сологуб. Лев Шестов. Алексей Ремизов. Михаил Пантюхов. Киев: Изд. журн. «Искусство и печатное дело», 1911. 108 с.

Закржевский 1912 — *Закржевский А.К.* Карамазовщина. Психологические параллели: Достоевский. Валерий Брюсов. В.В. Розанов. М. Арцыбашев. Киев: Изд. журн. «Искусство», 1912. 161 с.

Закржевский 1913 — *Закржевский А.К.* Религия. Психологические параллели: Достоевский. Д.С. Мережковский. Н.М. Минский. С. Булгаков. Н.А. Бердяев. В.В. Розанов. Андрей Белый. Вяч. Иванов. Алекс. Блок. Алекс. Добролюбов. Киев: Изд. журн. «Искусство», 1913. 475 с.

Закржевский 1914 — *Закржевский А.К.* Рыцари безумия. (Футуристы). Киев: Тип. Акц. о-ва «Петр Барский в Киеве», 1914. 163 с.

Закржевский 1915 — *Закржевский А.К.* Лермонтов и современность. Киев: Изд-во И.И. Самоненко, 1915. 153 с.

Закржевский 1916 — *Закржевский А.К.* Одинокий мыслитель (Константин Леонтьев). К 25-летию со дня смерти. Киев: Изд. журн. «Христианская мысль», 1916. 35 с.

Никольская, Чанцев 1992 — *Никольская Т.Л., Чанцев А.В.*, при участии Барбанова Е.В. Закржевский Александр Карлович // Русские писатели. 1800–1917. Биограф. словарь. М.: Большая Рос. энциклопедия; ФИАНИТ, 1992. Т. 2. С. 318–319.

Ныкл 2009 — *Ныкл Г.* Жанровая поэтика философской прозы // Поэтика русской литературы конца XIX — начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 705–758.

Прохаско 1916 — *Прохаско О.* Загробная исповедь (памяти А.К. Закржевского). Киев: Склад изд. в кн. маг. Л. Идзиковского, 1916. 45 с.

Розанов 2016 — *Розанов В.В.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Росток, 2016. Т. 4. 1055 с.

Розанов 2017 — *Розанов В.В.* Полн. собр. соч.: в 35 т. СПб.: Росток, 2017. Т. 5. 942 с.

Садовской 1911 — *Садовской Б.* Александр Закржевский. Подполье. Психологические параллели <...> // Русская мысль. 1911. № 1. Отд. 3 (Критич. обзор.). С. 6–7.

Соловьев 1891 — *Соловьев Е. Ф.* Достоевский. Его жизнь и литературная деятельность. СПб.: Тип. тов-ва «Общественная польза», 1891. 96 с.

Христианская мысль 1916 — Б.п. Александр Карлович Закржевский. † 30 мая 1916 года // Христианская мысль. Киев, 1916. Июль-август. С. 168–173.

Янишевская 1916 — *Янишевская Я.* Памяти Александра Карловича Закржевского // Христианская мысль. Киев, 1916. Июль-август. С. 174–180.

Сведения об авторе: Михаил Васильевич Козьменко, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

E-mail: uzium@mail.ru

Information about the author: Mikhail V. Kozmenko, PhD in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science.

E-mail: uzium@mail.ru

**ALEXANDER ZAKRZHEVSKY AS AN INTERPRETER
OF WORLDVIEW REFLECTIONS
OF THE “DOSTOEVSKY RENAISSANCE” ERA**

Abstract: The article discusses the features of the literary position of A.K. Zakrzhevsky, the author of the trilogy of “psychological parallels”, which connects the name of Dostoevsky with the works and images of a wide range of philosophers and writers of the “silver age”. Despite the deep subjectivism of the critic’s judgments, certain features of the trilogy are in tune with the most important trends in the intellectual and literary-artistic “reformatting” of Dostoevsky’s ideas about the world, which took place at the turn of the 19th and the beginning of 20th centuries.

Keywords: A.K. Zakrzhevsky; V.V. Rozanov, Lev Shestov, “underground man”; “Karamazovism” (karamazovshchina); “Dostoevsky’s religion”; “psychological parallels”.

© 2021, Mikhail V. Kozmenko



Т.С. Карпачева

**ДОСТОЕВСКОВЕД, КОТОРОГО МЫ ПОТЕРЯЛИ:
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЙ ОПЫТ
НАДЕЖДЫ ЛЬВОВОЙ**

Аннотация: В статье впервые вводится в научный оборот рецензия малоизвестной поэтессы Серебряного века Н.Г. Львовой (1891–1913) на книгу В.Ф. Переверзева «Творчество Достоевского. Критический очерк» (М., 1912). Юный критик, судя по рецензии, показывает глубокое понимание Достоевского и отмечает, что социологический подход, предлагаемый Переверзевым, к творчеству писателя неприменим. Не только приведенная в статье рецензия Львовой, но и все ее поэтическое и литературно-критическое творчество указывают на большой талант, который не успел развиваться в полной мере в связи с ее ранней трагической гибелью в 1913 г.

Ключевые слова: Львова, Достоевский, Переверзев, литературная критика, Серебряный век, самоубийство.

Надежда Григорьевна Львова (1891–1913) — почти совсем забытая поэтесса Серебряного века, имя которой сейчас известно лишь немногим историкам литературы и любителям поэзии.

В литературоведении давно укрепилась мысль о том, что поэты Серебряного века «с Достоевским не “соперничали”, на его место в голову не приходило посягать» [Касаткина 2007, с. 148], но сравнивали себя (и друг друга) с героями Достоевского. Исследователь приводит, в частности, отраженное в «Докторе Живаго» сравнение Маяковского с героями Достоевского: «лирика, написанная кем-то из его (Достоевского. — Т.К.) младших бунтующих персонажей» [Касаткина 2007, с. 187].

О.А. Богданова отмечает, что «идеи» и «идеологии» героев писателя приписывались в Серебряном веке его «авторскому художественному сознанию, а реальное авторское сознание Достоевского практически отбрасыва<лось> как несуществующее» [Богданова 2008, с. 78]. Так и Надежду Львову можно вполне назвать героиней Достоевского, одной из его девочек-бунтарок, например чуть подростками Неточкой Незвановой или Нелли из «Униженных и оскорбленных». Как «русский мальчик» Алеша Карамазов, «если бы <...> порешил, что бессмертия и Бога нет, то сейчас бы пошел в атеисты и в социалисты» [Достоевский, 1972–1990, т. 14, с. 25], так и «русская девочка» Надя Львова, выбрав вместо «Бога и бессмертия» революцию, будучи еще гимназисткой, «идет в социалисты». В старших классах гимназии Львова принимала активное участие в социал-демократической организации «Союз учащихся в средне-учебных заведениях» и даже подверглась уголовному преследованию, однако была освобождена от наказания ввиду несовершеннолетия и отпущена на поруки родителей. Как вспоминает ее подруга по революционной деятельности Анна Выдрина, в 1907 г. Львова руководила московским комитетом организации: «Председателем комитета была Надя Львова из Елисаветинской гимназии, дочь мелкого почтово-телеграфного работника, в высшей степени способная и интересная девушка. Позднее из Нади вышла чрезвычайно талантливая поэтесса, покончившая, к несчастью, с собой в 1913 году» [Выдрина-Рубинская 1927, с. 81]. Увлечение революционными идеями вскоре прошло, Львова «не взяла их» в свою короткую взрослую жизнь (о чем, в частности, говорит ее дружба с поэтом Б.А. Садовским, человеком резко консервативных, монархических убеждений).

В 1911 г., вероятно, по рекомендации своей знакомой А.А. Шестеркиной, бывшей «музы» Брюсова, она написала «мэтру» письмо с просьбой оценить ее стихи, где призналась в том, что поэтическое творчество представляется ей «в данный момент <...> наиболее ценным»¹. Именно с этого письма началась ее литературная биография и одновременно история разрушения ее жизни.

Жизненный и творческий путь Львовой был очень недолгим: пожалуй, в истории русской литературы сравним лишь с Д.В. Веневитиновым.

¹ Львова Н.Г. Письмо Брюсову В.Я., б.д., весна 1911 г. // ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 93. Ед. хр. 3. Л. 1.

В ноябре 1911 г. в журнале «Русская мысль» было опубликовано ее первое стихотворение, а в ноябре 1913 г. поэтесса погибла. За это время она успела выпустить книгу стихов «Старая сказка», которая вскоре после ее гибели была переиздана по просьбам читателей; публиковалась в журналах «Русская мысль», «Женское дело», «Рампа и жизнь» и др., в альманахе «Жатва», в сборнике «Мезонина поэзии» «Пир во время чумы»; написала статью о женской поэзии и две рецензии, одна из которых — на книгу о Достоевском; занималась переводами; училась на филологическом отделении курсов В. Полторацкой. В истории литературы о ней вспоминают, как правило, лишь в связи с биографией В.Я. Брюсова — их роман пришелся на 1912–1913 гг. и закончился самоубийством поэтессы.

24 ноября 1913 г. Львова покончила с собой — выстрелом из предоставленного ей В.Я. Брюсовым револьвера. В.Ф. Ходасевич увековечил историю ее гибели в книге «Некрополь» страшными, запоминающимися каждому читателю словами: «Брюсов систематически приучал ее к мысли о смерти, о самоубийстве. Однажды она показала мне револьвер — подарок Брюсова. Это был тот самый браунинг, из которого восемь лет назад Нина (Петровская. — Т.К.) стреляла в Белого» [Ходасевич 1997, с. 32]. Брюсоведы предпочитают не верить Ходасевичу и порой даже обвиняют последнего в клевете. Так, например, В.Э. Молодяков называет слова Ходасевича «намеренной ложью» [Молодяков 2010, с. 437], однако под давлением неопровержимых фактов признает: «Брюсов не верил в серьезность ее намерений и дал ей *какой-то револьвер*» [Молодяков 2010, с. 436] (курсив мой. — Т.К.). Невозможно установить, был ли этот револьвер тем самым, из которого Нина Петровская стреляла в Белого (эта история также отражена в книге Ходасевича «Некрополь»), но это и совершенно неважно. Анализ архивных материалов: писем Львовой, переписки Брюсова с ее братом А.Г. Львовым, а также воспоминаний о Брюсове современников вполне подтверждает свидетельство Ходасевича. Так, В.Г. Шершеневич вспоминает о своей встрече с Брюсовым, когда он, молодой поэт, ждал оценки своих стихов, а мэтр заявил ему: «Если написали, что жить больше не можете, надо умирать! Иначе это литературная интересность, поза, пошлость!» [Шершеневич 1985, с. 141]. Шершеневич, конечно, это пережил, приняв за «эксцентричность» Брюсова, а молодая поэтесса, находившаяся постоянно вблизи своего возлюбленного и учителя, не могла не «впитать» таких речей. Измучившись ревно-

стью (Львова была далеко не единственной «музой» Брюсова), девушка неоднократно, с самого начала их близких отношений, предлагает расстаться: «И может быть, пока еще не совсем поздно, лучше теперь сказать друг другу то “прощай”, — о кот.<ором> я уже Вам писала»², но он всякий раз удерживает ее и просит «подождать»³. Осенью 1913 г. Львова начинает делиться с Брюсовым своими суицидальными намерениями: «Я уже уходила туда, куда мне должно (подчеркнуто Львовой. — Т.К.) уйти»⁴ и напрямую просит предоставить ей оружие: «...я спрашиваю только то, что мне обещано. А обещания свои исполнять должно (подчеркнуто Львовой. — Т.К.) (твои вчерашние слова). Пришли мне свой револьвер. Все те “возможности” уйти, кот.<орые> у меня есть, — очень мучительны. Я не хочу больше мучений. И не хочу, чтобы у меня было искаженное, синее лицо. Пусть оно останется спокойным и красивым. Это моя последняя просьба, а в них, кажется, отказывать не принято. Встань на ту точку зрения, что если у меня хватит сил нажать курок, у меня хватит сил и выпить порошок. Избавь меня от последних мучений»⁵. Читая эти строки, мы понимаем, что суицид Львовой не мог быть для Брюсова неожиданностью: все ее планы и настроения были ему известны. Прочитав ее письма, Брюсов пришел и принес ей револьвер. Получив револьвер из рук возлюбленного, Львова покончила с собой, по-видимому, решив, что ее возлюбленный этого желает.

² Львова Н.Г. Письмо Брюсову В.Я., б.д., вероятно, осень-зима 1912 г. // ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 93. Ед. хр. 8. Л. 6 об.

³ Писем Брюсова к Львовой не сохранилось, но о том, что Брюсов удерживал ее, неоднократно обещал «прийти совсем», постоянно говорил о любви, свидетельствуют как ее ответные письма с цитатами из писем Брюсова, так и, к примеру, его письма к А.А. Шестеркиной, дружившей и с Львовой. В частности, уже после гибели Львовой Брюсов пишет Шестеркиной: «Если бы подождала хотя бы того времени, когда я вылезился бы от своего губительного недуга (наркозависимости. — Т.К.), отнимавшего у меня волю. Как я ее просил подождать только этого! Она “не могла”. Верю, теперь вижу, что не могла...» (Брюсов В.Я. Письмо Шестеркиной А.А. от 15.12.1913 г. // ОР РГБ. О.Р. 218. Карт. 129. Ед. хр. 2. Л. 22).

⁴ Львова Н.Г. Письмо Брюсову В.Я., б.д., вероятно, ноябрь 1913 г. // ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 93. Ед. хр. 7. Л. 28.

⁵ Львова Н.Г. Письмо Брюсову В.Я., б.д., вероятно, ноябрь 1913 г. // ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 93. Ед. хр. 7. Л. 20.

Показательно, что позднее, в числе своих заслуг перед литературой, Брюсов любил повторять, что многие молодые поэты были обязаны ему своим первым появлением в печати: «Не перечислю всех имен, но назову только Н. Львову» [Литературное наследство 1976, с. 207], — не стеснялся он говорить после ее гибели. За «открытие» Брюсовым своего таланта Львова поплатилась жизнью. Возможно предположить, что если бы Брюсов не «раскрывал» ее поэтического таланта, при этом губя и разрушая ее жизнь, Львова реализовалась бы как поэт и без его участия, и ее творческая судьба могла сложиться гораздо счастливее. В последнее лето 1913 г. поэтический голос Львовой уже звучал вполне самостоятельно.

В 1912 г. Львова, по рекомендации Брюсова, пробует свои силы в жанре рецензии. Брюсов, будучи тогда заведующим литературно-критического отдела «Русской мысли», предложил ей несколько книг для рецензий, и Львова выбрала из них две: Переверзев В.Ф. «Творчество Достоевского. Критический очерк» (М., 1912) и Шагинян М. «О блаженстве имущего. Поэзия З.Н. Гиппиус» (М., 1912). В своем отношении к работе Львова показывает себя как профессионал, не приемлющий поверхностного подхода. Так, по поводу чьих-то рецензий, присланных Брюсовым, она отзывается пренебрежительно: «Такие-то я тоже могла бы написать, не читая книги»⁶. Именно в силу своего внимательного отношения к работе Львова не решается писать рецензию на книгу о биографии Грибоедова, потому что не разбирается в вопросе, а «общих слов <...> не хочется»⁷. Если Львова берется за рецензию на книгу о Достоевском, значит, Достоевский ей близок. Показательны и формулировки, которые она использует, оповещая Брюсова о законченной работе: «Две рецензии я все-таки написала — о Достоевском и о Гиппиус»⁸. Используя метонимию: «о Достоевском и о Гиппиус» (а не «на книги о Достоевском и о Гиппиус»), Львова показывает, что сами писатели ей гораздо интереснее, чем книги о них, и она выбирает книгу для рецензии не по объему работы, а по персоналии писателя, о чьем творчестве ей есть что сказать самой.

⁶ Львова Н.Г. Письмо Брюсову В.Я., б.д., вероятно, май — июнь 1912 г. // ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 93. Ед. хр. 4. л. 33.

⁷ Львова Н.Г. Письмо Брюсову В.Я., вероятно, от 8.06.1912 г. // ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 93. Ед. хр. 4. Л. 51.

⁸ Там же.

Рецензия Львовой на книгу В.Ф. Переверзева «Творчество Достоевского. Критический очерк» (М., 1912) была опубликована в августовском номере «Русской мысли» за 1912 г. Приведем ее полностью:

«Среди длинного ряда исследований о Достоевском, часто глубоко-интересных и с разных сторон освещающих творчество писателя, — книга Переверзева все же заслуживает внимания. Уступая многим другим в яркости изложения, оригинальности постановки вопроса, в интересности высказываемых попутно суждений, она тем не менее ближе других подходит к понятию собственно критического исследования. Не провозвестник новой религии, не философ, не мыслитель, — Достоевский-художник стоит на первом плане для автора этой книги. Он исследует самое творчество Достоевского, особенности его стиля; внимательно и осторожно разграничивает черты, присущие ему лично и доставшиеся ему преемственно от предшествовавшей литературной школы; устанавливает его связь с Гоголем, — связь как формы, так и содержания, и, наконец, тщательно анализирует созданные Достоевским типы. Этот метод — “объективный”, как называет его автор, идет по верному пути, и уже одно применение его в книге составляет заслугу автора. / Наиболее интересным в книге является признание Достоевского художником города, с его лихорадочной, напряженной жизнью, с его противоречиями. Из этого положения г. Переверзев выводит как все особенности стиля Достоевского, — неровного, прерывистого, напряженного, как та жизнь, которую он отражает в своих романах, — так и все характерные черты его героев. Герои Достоевского — представители “упадочного мещанства”, бьющиеся между “молотом и наковальней”, воплощающие в своей психологии все противоречия городской жизни, “двойники”, как называет их автор. Напротив, слабой стороной исследования г. Переверзева является то, что он старается стоять исключительно на “материалистической” точке зрения. Может быть, удобная при анализе ранних произведений Достоевского, она часто ведет автора к схематизации и упрощениям при изучении произведений позднейших. Конечно, “двойственность” — типичный признак героев Достоевского, но объяснять ее исключительно принадлежностью их к определенной социальной группе — достаточно произвольно и поверхностно. Не идеолога “упадочного мещанства”, не художника определенного класса и определенного времени привыкли мы чтить в Достоевском: в нем по-

ражает прежде всего сила интуиции, с которой проникает он в душу человека, улавливает в ней черты общечеловеческие, их-то и воплощает в своем творчестве. “Упадочный мещанин” Иван Карамазов будет жить и волновать и тогда, когда “упадочного мещанства” уже не будет. / Книга г. Переверзева не дает поэтому исчерпывающей характеристики творчества Достоевского; в ней много спорного и, с нашей точки зрения, прямо ошибочного; но в ней есть страницы интересные, замечания новые, наблюдения самостоятельные, и потому она все же составляет не лишний вклад в нашу литературу, еще столь бедную, о, может быть, величайшем психологе XIX века. Открывается книга предисловием г. Сакулина» [Львова 1912, с. 285–286].

Небольшая по объему рецензия Львовой показывает тем не менее ее глубокое, несмотря на юный возраст, понимание Достоевского, обнаруживает в ней талант критика и исследователя. В 21 год юный поэт уже понимает самое главное в творчестве Достоевского — Достоевский абсолютно вне времени и «на века» (тогда как сторонники марксистского подхода, одним из ярких представителей которого был В.Ф. Переверзев, пытались «вписать» героев Достоевского, да и его самого, в социально-политический контекст времени и исключительно им обусловить содержание художественного творчества). Притом интересно, что ведь автор рецензируемой книги — бывший единомышленник Львовой по революционному движению. Книга Переверзева была написана в ссылке, где он находился с 1908 по 1911 г. В 1908 г. идеями переустройства общества жила и Львова, но к 1912 г. она уже «перерастает» свой марксизм и активно занимается литературой, понимая, что именно здесь — вечное и главное. Переверзев же к литературе, притом к творчеству Достоевского, даже сами сюжеты которого абсолютно «вне времени», применяет «классовый подход», который значительно обедняет, а то и искажает понимание творчества писателя.

Не забыв о недостатках книги, Львова смогла выявить и сильные стороны, сосредоточенные преимущественно в начале исследования Переверзева. Действительно, книга начинается с очень интересного сравнительно-сопоставительного анализа творчества Гоголя и Достоевского, на уровне речи героев, особенности построения диалогов и т. д. Переверзев обращается к ранним произведениям Достоевского: «Хозяйка» и «Белые ночи» — и сравнивает признания в любви у Достоевского с речью

Андря из гоголевского «Тараса Бульбы»: «Это не те признания, с которыми вы встретитесь у Пушкина или Толстого, где слабое пожатие руки, два слова, один взгляд достаточны, чтобы сказать все. У Гоголя влюбленный чрезвычайно красноречив, многословен. Он изливает страсть в неудержимом лирическом монологе. Все движение страсти сосредоточено в слове» [Переверзев 1912, с. 20]. Переверзев отмечает свойственную Гоголю и Достоевскому особенность «сплестать торжественный, приподнятый тон с шуткой», которая «кажется, не встречается больше ни у кого из русских писателей» [Переверзев 1912, с. 23]; ведет родословную целого ряда героев Достоевского от гоголевского Поприщина [Переверзев 1912, с. 32]. Однако дальше автор приходит к очень странным выводам: «Достоевский никогда не был мыслителем» (курсив мой. — Т.К.); «Высказанные там и сям отдельными персонажами его произведений религиозные взгляды важны для понимания психологии его героев, но едва ли имеют философскую ценность» [Переверзев 1912, с. 79]. Совсем не понят автором образ старца Зосимы: «Все воззрения Зосимы есть не что иное, как возведение в философские принципы минорных настроений и инстинктов (курсив мой. — Т.К.), составляющих их внутреннюю природу, а его идеалы есть не что иное, как идеализация фактических отношений, господствующих среди кроткой половины социального дна»; «этический идеал Зосимы», по мнению автора, является «идеализацией фактической нищеты, забитости и *попрошайничества* (курсив мой. — Т.К.), составляющих самую основу существования “слабых сердцем” <...> Моральный идеал Зосимы рожден нищетой, забитостью, христарадничаньем» [Переверзев 1912, с. 277]. Все герои Достоевского в итоге обесцениваются автором, притом и старец Зосима, и Иван Карамазов, и Кириллов ставятся в один ряд: «Ложно <...> искать в произведениях Достоевского новое откровение, видеть в его героях пророков новой, обновляющей мир религии. Путь, на который они ступили, ведет не к правильному решению вопроса, об отношении человека к миру, а к безысходной путанице; они зашли в тупик, откуда нет исхода. Путь, по которому идут они, никогда не откроет им единства “я” и “не я”, как бы далеко не ушли они по этому пути. Об этом и только об этом говорят произведения Достоевского. Иван Карамазов, Кириллов, старец Зосима — вот крайние точки этого пути, и эти точки: психиатрическая больница, самоубийство, монастырь» [Переверзев 1912, с. 355]. И конечно, любому читателю

лю сразу бросается в глаза в этой книге то, мимо чего не могла пройти Львова, — это причисление героев Достоевского к «мещанству», определяемому Переверзевым как «упадочное», и объяснение этой принадлежности и сюжетных линий, и внутренних противоречий героев. Сам автор так объясняет свою классификацию: «Под мещанством я разумею общественную группу, входящую в состав так называемого среднего или третьего сословия, специфически характеризующуюся тем, что она живет личным трудом, совмещая в себе хозяина и работника. Это *городская группа трудящихся в одиночку* (курсив В.Ф. Переверзева. — Т.К.) от ремесленника до людей интеллигентных профессий включительно. Группа весьма неустойчивая, то разживающаяся и торжествующая, то бедствующая и падающая на дно. В творчестве Достоевского мы имеем дело с частью мещанства, изнемогающего в борьбе за жизнь, не чувствующего под ногами прочной экономической почвы, падающего на дно, мещанства, к которому только и приложим эпитет упадочного» [Переверзев 1912, с. 63]. Учитывая все это, нельзя не признать, что Львова написала вполне положительную рецензию на книгу Переверзева и, отметив, что «в ней много спорного» и «прямо ошибочного», выразилась еще очень деликатно. Юный критик понимает Достоевского, может быть, даже глубже автора книги и, называя его «величайшим психологом XIX века», скорее всего, даже не предполагает, насколько оказывается прав. Все междисциплинарные исследования Достоевского на стыке литературоведения и психологии, литературоведения и психиатрии еще впереди. Слов про «реалиста в высшем смысле» Львова, надо полагать, не знала.

Интересно, что через полгода в «Русской мысли» появится более расширенная рецензия на ту же книгу В.Ф. Переверзева А.С. Долинина. С осени 1912 г. Брюсов уже не заведует литературно-критическим отделом «Русской мысли», и вопрос о публикациях стал решать лично главный редактор журнала П.Б. Струве. Возможно, помещая рецензию Долинина, он забыл, что рецензия на эту же книгу была опубликована в прошлогоднем номере, либо решил, что рецензии Львовой — молодого критика и «протезе» Брюсова — недостаточно. Однако статья А.С. Долинина фактически повторяет мысль Львовой: Переверзев — талантливый литературовед, но его подход не дает ему в полной мере понять глубину творчества писателя. Долинин отмечает книгу Переверзева как «одну из лучших» среди работ «так называемого марксистского

направления» [Долинин 1913, с. 12]. «У него безусловно имеется много данных доподлинного литературного исследователя», — убежден Долинин, однако «тем разительнее сказывается в ней вся примитивность той точки зрения, на которой он стоит, — точки зрения экономического материализма, — тем яснее обнаруживается вся ее беспомощность, когда пытаются применять ее к вопросам художественного творчества» [Долинин 1913, с. 12]. Так же, как и на Львову, на Долинина производит, видимо, неизгладимое впечатление причисление Ивана Карамазова и других героев Достоевского к классу «упадочного мещанства» и объяснение этим всех их противоречий: «Если, например, Иван Карамазов поднимает бунт против Богочеловека во имя человеко-бога или если Кириллов, протестуя против мирового порядка, хочет последним актом своей воли — самоубийством — доказать, что он не раб причинности, что может сам перейти из царства необходимости в царство свободы, то этим они обнаруживают только свою принадлежность к среде “социального дна”, к среде погибающих или погибших мещан, и больше ничего» [Долинин 1913, с. 13]. Долинин глубоко сожалеет о том, что Переверзев оказался «целиком в плену у своей “злосчастной” идеи»: «все объяснять с классовой точки зрения» [Долинин 1913, с. 14]. Долинин больше, чем Львова, уделяет внимание критике подхода Переверзева, о достоинствах книги в его рецензии сказано очень мало и в общих словах; Львова же, притом, что ее рецензия сильно меньше по объему, выделяет конкретные достоинства книги, прежде чем перейти к ее недостаткам, что показывает ее как человека интеллигентного, обладающего внутренней культурой. Ее рецензия не «хлесткая», а весьма «тонкая» — видно, что она не хочет «рубить с плеча», боится обидеть автора, хоть и не согласна с его подходом.

Вообще, стоит отметить, что у самого рецензируемого автора, В.Ф. Переверзева, очень нелегкая судьба. Львова и Долинин пишут рецензии на первую его книгу, когда автор был еще неизвестен, а его марксистский подход, утверждавший социально-классовый анализ любого художественного явления, только формировался. Переверзев — один из первых, кто еще до революции пытался «впрячь в одну телегу» «коня и трепетную лань»: наложить марксистскую философию на художественное творчество, что, однако, не отменяет его ценных литературоведческих открытий. В начале 20-х гг. XX в. Переверзев станет популярен, будет

выступать с лекциями, а уже в конце 20-х его подход и уже сформировавшаяся, «переверзевская», школа будут подвергнуты резкой критике: сначала А.В. Луначарским, а затем — в Институте литературы, искусства и языка Комакадемии — С.Е. Шукиным в докладе «Плеханов и Переверзев». Итогом дискуссии станет резолюция президиума Комакадемии о квалификации концепции Переверзева «как меньшевистской», «направленной против марксизма-ленинизма», подход Переверзева назовут «вульгарным социологизмом»; «цельным и законченным проявлением меньшевизма в литературоведении» [Михайлов 1934, стб. 511]; [Чернышева]. Главной причиной неудачи «переверзевской школы» станет теоретическое положение о пожизненной обусловленности творчества художника его социально-классовой принадлежностью, в чем критики увидят посягательство на воспитательную роль партии: если писатель выражает интересы определенного класса, значит, партия бессильна его перевоспитать (см. об этом: [Луначарский 1958, с. 127]). Как отмечает современный исследователь А.В. Чернышева, «позитивные аспекты его (Переверзева. — Т.К.) методологической системы, например о роли искусства в общественной жизни, остались вне поля зрения как участников дискуссии, так и культурологов последующих эпох развития культурологической науки» [Чернышева]. В 1938 г. и в 1948 г. Переверзев будет репрессирован и так же, как и до революции, в местах лишения свободы напишет книги: о Пушкине и о Макаренко.

Жизнь Львовой оборвалась очень рано, и ее творческие способности в полной мере так и остались нереализованными, но все же ее имя сохранилось в культурно-историческом пространстве: хоть о ней нет пока профессиональных литературоведческих исследований, но ее стихи положены на музыку, о ней снимают любительские короткометражные фильмы и пишут статьи любители литературы. Нельзя не сказать и о влиянии творчества Достоевского на ее лирику. Очевидно, что после Достоевского нет поэта или писателя, на чье творчество в той или иной степени он не оказал бы влияния, поэтому рецепция творчества Достоевского — тема неисчерпаемая. Приведем лишь одно стихотворение Львовой, где, как нам представляется, слышен голос одного из героев создателя «Братьев Карамазовых»:

... И Данте просветленные напевы,
И стон стыда — томительный, девичий,
Всех грез, всех дум торжественные севы
Возносятся в непобедимом кличе.
К тебе, Любовь! Сон дорассветный Евы,
Мадонны взор над хаосом обличий,
И нежный лик во мглу ушедшей девы,
Невесты невестной — Беатриче.
Любовь! Любовь! Над бредом жизни черным
Ты высишься кумиром необорным,
Ты всем поешь священный гимн восторга.
Но свист бича? Но дикий грохот торга?
Но искаженные, разнужданные лица?
О, кто же ты — святая — иль блудница! [Львова 1914, с. 78]

Как поэт-символист (хотя в последнее лето своей жизни Львова и увлекалась футуризмом, но все же ее творчество развивалось в русле символизма), она не могла избежать осмысления образа Прекрасной Дамы в своей лирике. Для нее она — сама любовь — та, что, по Данте, «движет солнце и светила». Любовь, осмысливаемая в стихотворении Львова, лежит в основе мира («сон дорассветный Евы») и «разлита» во всем мире. Однако в последних строчках, на наш взгляд, содержится вариант вопроса Ивана Карамазова, адресованного Алеше, — о соотношении Бога как вечного блага и существующего в мире зла. У Львова в приведенном стихотворении этот вопрос, если выразить его прозой, звучит так: если любовь, как созидаящая сила, всем поет «священный гимн восторга», так же, как солнце, которое одинаково восходит «над злыми и добрыми» (Мф. 5: 45), то откуда в мире столько зла и безобразия?

Безусловно, талант поэтессы не успел развиваться, хотя имел к тому все предпосылки: мы видим начало глубоких размышлений как в критике, так и в стихах. Надежда Львова начала формироваться как чуткий исследователь литературы, который, хоть и не всегда мог похвастаться широкой эрудицией, но вполне обладал достаточной творческой и интеллектуальной интуицией, чтобы понять и «выхватить» главное, отделить вечное от временного, о чем, в частности, говорит

ее рецензия. Судя по художественному и литературно-критическому творчеству, Львова могла состояться как большой поэт и, возможно, исследователь Достоевского, а ее гибель — одна из трагических страниц эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Богданова 2008 — *Богданова О.А.* Под созвездием Достоевского. Художественная проза рубежа XIX–XX веков в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М.: Изд-во Кулагиной. INTRADA, 2008. 312 с.

Выдрина-Рубинская 1927 — *Выдрина-Рубинская А.* Воспоминания о революционном движении и социал-демократической организации учащихся г. Москвы в 1905–1908 гг. // Комсомольская летопись. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. № 5–6. С. 67–84.

Долинин 1913 — *Долинин А.С.* Новое о Достоевском. В.Ф. Переверзев. Творчество Достоевского. С предисловием П.Н. Сакулина. К-во «Современные проблемы». Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, письмах и заметках. Бар. Врангель Воспоминания о Ф.М. Достоевском в Сибири 1854–56 гг. // Русская Мысль. 1913. № 2. Литература и искусство. Отд. II. С. 12–16.

Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Касаткина 2007 — *Касаткина Т.А.* Феномен «Ф.М. Достоевский и рубеж XIX–XX веков» // Достоевский и XX век / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 143–198.

Литературное наследство 1976 — Литературное наследство. М.: АН СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, 1976. Т. 85: Валерий Брюсов. <Об отношении к молодым поэтам> (публикация Т.В. Анчуговой). С. 205–209.

Луначарский 1958 — *Луначарский А.В.* Статьи о советской литературе. М.: Учпедгиз, 1958. 478 с.

Львова 1912 — *Львова Н.Г.* В.Ф. Переверзев. Творчество Достоевского. Критический очерк. Книгоиздательство «Современные проблемы». Москва, 1912 // Русская мысль. 1912. № 8. С. 285–286.

Львова 1914 — *Львова Н.Г.* Старая сказка. Изд. 2. М.: Альциона, 1914. 123 с.

Михайлов 1934 — *Михайлов А.А.* Переверзев // Литературная энциклопедия: в 11 т. М.: ОГИЗ РСФСР, Сов. Энциклопедия, 1929–1939. Т. 8. 1934. Стб. 501–512.

Молодяков 2010 — *Молодяков В.Э.* Валерий Брюсов. Биография. СПб.: Вита Нова, 2010. 672 с.

Переверзев 1912 — *Переверзев В.Ф.* Творчество Достоевского (критический очерк). М.: Современные проблемы, 1912. 368 с.

Ходасевич 1997 — *Ходасевич В.Ф.* Некрополь // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. М.: Согласие, 1997. Т. 4. С. 7–184.

Чернышева 2012 — *Чернышева А.В.* Культура как целесообразность: философия культуры В.М. Фриче и В.Ф. Переверзева // Теория и практика общественного развития. Философские науки, 2012. № 7. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kultura-kak-tselesoobraznost-filosofiya-kultury-v-m-friche-i-v-f-pereverzeva/viewer> (дата обращения: 01.06.2020).

Шершеневич 1985 — *Шершеневич В.Г.* <В.Я. Брюсов глазами современника> (из воспоминаний В.Г. Шершеневича. Публикация К.Н. Суворовой // Встречи с прошлым. М.: Сов. Россия, 1985. Вып. 2: Сборник материалов Центрального государственного архива литературы и искусства СССР. С. 136–150.

Сведения об авторе: Татьяна Сергеевна Карпачева, кандидат филологических наук, магистр права, доцент кафедры русской литературы, Московский городской педагогический университет.

E-mail: filology888@yandex.ru

Information about the author: Tatiana S. Karpacheva, PhD in Philology, Master of Law, Assistant Professor of the Department of Russian literature, Moscow City University.

E-mail: filology888@yandex.ru

THE SCIENTTIST WE LOST: NADEZHDA LVOVA'S LITERARY AND CRITICAL EXPERIENCE

Abstract: This article introduces for the first time in Literary studies the review of V.F. Pereverzev's book «Dostoyevsky's Works. Critical Essay» (Moscow, 1912) by N.G. Ljvova, an unknown Silver Century poet. The young critic, judging by the review, shows profound understanding of Dostoevsky and

remarks that the sociological approach, offered by Pereverzev, is not applicable to the works of Dostoevsky. Not only Lvova's review, offered in this article, but all of her poetical and literary-critical works show her huge talent that had no time to develop fully due to her untimely tragic death in 1913.

Keywords: Lvova, Dostoevsky, Pereverzev, criticism, Silver age, suicide.

© 2021, Tatiana S. Karpacheva



О.А. Богданова

**ПЕТЕРБУРГ ДОСТОЕВСКОГО
В ПОВЕСТИ Г.И. ЧУЛКОВА
«ОСЕННИЕ ТУМАНЫ» (1916)¹**

Аннотация: В статье исследуются метаморфозы образа Петербурга, созданного Ф.М. Достоевским, в литературе Серебряного века, в частности в полузабытой, но знаковой повести крупного писателя-символиста Г.И. Чулкова «Осенние туманы» (1916). Показано, что, с одной стороны, художественный опыт Чулкова вплетается в общую для Серебряного века тенденцию «переписывания классики», впервые отмеченную Д.М. Магомедовой, с другой — доказывается, что «Осенние туманы», прежде всего ориентированные не на «великое пятикнижие» Достоевского с героем-идеологом в центре каждого произведения, а на синтетический образ Петербурга в романе «Униженные и оскорбленные» (1861), вбирающий в себя положительные коннотации раннего творчества писателя-классика и обличительные — позднего, являются наиболее полным полемическим завершением культурного диалога с Достоевским в конце «петербургского периода» русской истории. Указывается на превращение мифологизированных образов Достоевского в элементы символистской и — шире — модернистской поэтики, отказ от психологизма и переосмысление историософских пророчеств писателя XIX в. Таким образом, «Осенние туманы» — это восстановленное звено «петербургского текста» русской литературы на изломе культурно-исторических эпох, имеющее, в контек-

¹ Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет средств гранта РФФИ № 18-012-90027 Достоевский «Ф.М. Достоевский в литературных и архивных источниках конца XIX — первой трети XX в.: критика, публицистика, эго-документы, научный дискурс».

сте известных произведений на ту же тему И.Ф. Анненского, Д.С. Мережковского, А. Белого, А.А. Блока и др. современников Чулкова, бесспорную ценность благодаря заключенным в нем многогранным смыслам.

Ключевые слова: миф Петербурга, «петербургский текст» русской литературы, «петербургский период» русской истории, Ф.М. Достоевский, роман «Униженные и оскорбленные», Г.И. Чулков, повесть «Осенние туманы», «переписывание классики».

Тема «Достоевский и Серебряный век» сейчас активно разрабатывается в рамках проекта РФФИ в ИМЛИ РАН, причем в междисциплинарном ключе: это и литературная критика, и биографические разыскания, и религиозно-философский дискурс, и психолого-психиатрические экспликации, и, наконец, начало текстологической кодификации и литературоведческого изучения творчества писателя. Как видим, рецепция Достоевского в эту судьбоносную для последующей русской культуры эпоху (и в советских условиях, и в эмиграции) была многоаспектной. Важнейшей ее гранью стало постепенное открытие Достоевского не только как мыслителя, но и как великого художника, т. е. освоение его опыта как мастера художественной прозы. Одной из ярких фигур на этом пути был Георгий Иванович Чулков (1879–1939), крупный писатель-символист, в 1910-е гг. автор нескольких заметных романов («Сатана», «Сережа Нестроев», «Метель») и десятков рассказов, собранных в несколько томов его собрания сочинений тех лет. Возвращение в полном объеме и адекватная оценка художественного наследия Чулкова — пока еще дело будущего, хотя солидное начало ему уже положено [см.: Чулков 1999б].

Особого внимания в свете задачи нашей статьи требует тема «Чулков и Достоевский». Она также разрабатывается в последние четверть века [см.: Михайлова 1999; Михайлова 2013; Богданова 2015а; Богданова 2015б]. Однако касается, в основном, идейного воздействия классика на теоретика символизма, каким был Чулков в 1900-е гг., или его литературоведческих штудий 1920–1930-х гг. А вот влияние художественных принципов, поэтики автора «Белых ночей» и «Братьев Карамазовых» на Чулкова-писателя исследовано пока в минимальной степени. Пожалуй, мы только можем указать на краткие заметки М.В. Михайловой о романе «Сатана» [Михайлова 1999, с. 196] и повести «Осенние туманы» [Михайлова 2019, с. 156–157].

Остановимся на последней. М.В. Михайлова справедливо называет это произведение эпохи Первой мировой войны «абсолютно “петербургск[ой]” повесть[ю] в духе Достоевского», в которой «история сестер Шабульских удивительным образом напоминает судьбу и Нечки Незвановой, и Катерины Ивановны, и Сонечки Мармеладовой, и многих других оскорбленных, униженных, но не покорившихся, не смирившихся женщин Достоевского» [Михайлова 2019, с. 156]. В настоящей статье, если не считать упомянутого абзаца, чулковская повесть практически впервые становится объектом специального литературоведческого внимания. Добавим к названным М.В. Михайловой еще одно «петербургское» произведение писателя-классика, которое, на наш взгляд, в наибольшей степени соотносится с «Осенними туманами» (1916, 2-е изд. 1918), — это роман «Униженные и оскорбленные» (1861). Между обоими этими «петербургскими» текстами пролегло чуть более полувека, точнее 55 лет.

В самом деле, при чтении повести Чулкова как будто попадаешь в атмосферу Петербурга 1840-х гг., изображенную в первом послесибирском романе Достоевского: межсезонье с дождем и туманом, вечерней темнотой в мрачном городе, хотя и с поправкой на атрибуты другой эпохи: «Какой был туман! Неестественные электрические огни плавали в синем тумане, как бы отделившиеся от фонарей. Эти огни жили своею особою самостоятельную жизнью в петербургском тумане. Хрипели, ревели и пели автомобили. Огромные небоскребы то возникали на миг, в своем траурном великолелии, то вновь пропадали, как будто проваливаясь в бездну. Казалось, что камни тротуара колеблются под ногами: так кружилась голова от набегающих и вновь исчезающих в темноте людских волн. Все — люди, камни, стекла, экипажи, трамваи — дробились и падали, распадаясь, обнажая свои скелеты, свои остовы» [Чулков 1918, с. 9]. Сравним в «Униженных и оскорбленных»: старик Ихменев указывает Ивану Петровичу «...на туманную перспективу улицы, освещенную слабо мерцающими в сырой мгле фонарями, на грязные дома, на сверкающие от сырости плиты тротуаров, на угрюмых, сердитых и промокших прохожих, на всю эту картину, которую обхватывал черный, как будто залитый тушью, купол петербургского неба» [Достоевский 1972в, с. 212].

Иная грань образа Петербурга у раннего Достоевского, еще сохраненная в произведениях начала 1860-х гг. («Петербургских сновидениях в

стихах и прозе» и «Униженных и оскорбленных») — это давно отмеченные исследователями социально-утопические коннотации [см., например: Комарович 2018а; Комарович 2018б; Степанян 2010; Пономарева 2016, с. 57–60]: «...казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами, в этот сумеречный час подходит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и искуритя паром к темно-синему небу <...>. Я как будто <...> прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам» [Достоевский 1979, с. 69]. «[Г]реза о рассеивающемся наваждении “странного” города», впервые отраженная Достоевским в повести «Слабое сердце» (1848) и затем повторенная в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861), «и есть та греза о “новом золотом веке”, которая <...> была подсказана Достоевскому в 40-х гг. утопическим социализмом <...>», — писал В.Л. Комарович [Комарович 2018б, с. 448]. «Белые ночи» для Достоевского 1840-х гг. — это, по наблюдению Г.Б. Пономаревой, «время пробуждения и преобразования города» «под воздействием “чарующих” душу утопий», с которыми молодой писатель познакомился в социально-гуманистических кружках братьев Бекетовых, М.В. Петрашевского, С.Ф. Дурова [см.: Пономарева 2016, с. 59, 57].

В романе «Униженные и оскорбленные» прекрасная мечта о «рае на земле» находит воплощение не только в предыстории любви Ивана Петровича и Наташи в среднерусской усадьбе Васильевское с «чудным <...> садом и парком» [Достоевский 1972в, с. 178], где старик Ихменев служил управляющим имения князя Валковского, но и в одном из уголков Петербурга — уютном домике Ихменевых в Тринадцатой линии Васильевского острова (замеченное совпадение романских топонимов — в сельской России и петербургского адреса — отнюдь не случайно) с примыкающим к нему садиком «...шагов в двадцать пять длиной и столько же в ширину <...>. В нем три высоких старых, раскидистых дерева, несколько молодых березок, несколько кустов сирени, жимолости, есть уголок малинника, две грядки с клубникой и две узеньких извилистых дорожки, вдоль и поперек садика» [Достоевский 1972в, с. 425].

По вечерам здесь устраиваются идиллические чаепития с неспешными разговорами в кругу семьи и добрых друзей: «Дверь на балкон отворилась. Зеленый садик, освещенный заходящим солнцем, был весь на виду. Из него пахло свежей зеленью и только что распустившейся сиренью» [Достоевский 1972в, с. 429–430].

Аналогичную трактовку находим и в работах других исследователей. Так, ранее замеченное Т.С. Карпачевой двукратное упоминание сада в «Униженных и оскорбленных» позволило ей сделать вывод о петербургском «сади́ке» Ихменевых как об одном из проявлений «архетипического топоса» эдемского рая, «рая на земле» [см.: Карпачева 2017, с. 133–134]. Т.А. Касаткина вообще считает «ад» и «рай» Петербурга в этом романе «[о]дн[им] пространством, волшебнo преобразуем[ым] внутренним состоянием его обитателей» [Касаткина 2015, с. 133–135], т. е. появление в эпилоге произведения сада как рая внутри городского пространства целиком обусловлено, по мнению исследовательницы, восстановлением семейной гармонии в доме Ихменевых — любви, согласия и доверия друг к другу.

Попутно отметим, что в авторитетной для понимания образа Петербурга у Достоевского книге Н.П. Анциферова «Душа Петербурга» сказано совсем другое: «Достоевский не чувствует жизни внутри ограды семьи. Нигде нет теплоты домашнего очага. Нет семьи, спаянной любовью в одно целое» [Анциферов 1991а, с. 116]. Как видим, это утверждение противоречит тексту «Униженных и оскорбленных», — скорее всего, потому, что основано на более поздних «петербургских» романах писателя, «Преступлении и наказании» и «Подростке». Правда, уже в самом романе 1861 г. в перспективе показано разрушение этого островка рая-города: Ихменевы уезжают в Пермь, к новому месту службы Николая Сергеевича, а Иван Петрович одиноко дописывает свои воспоминания в петербургской больнице и, кажется, скоро умрет.

У Чулкова в «Осенних туманах» также присутствуют идиллические картины допетербургской жизни рассказчика и Веры в усадьбе в Смоленской губернии и их семейного счастья в северной русской столице. Однако усадебный «рай», в отличие от целомудренных взаимоотношений персонажей «Униженных и оскорбленных», здесь омрачается адюльтером, за который герою «стыдно» [Чулков 1918, с. 16], а семейное благополучие — отвращением к однообразию обустроенного быта,

чувством метафизического беспокойства. Так что хрестоматийная картина Петербурга как идеального города французских утопистов и экспликация библейских рая-сада и рая-города в произведении Достоевского 1861 г. трансформируются у Чулкова в трагическом ключе: в ноябрьском тумане 1916 г. Петербург «поплыл вдруг в синюю бесконечную мглу, в неведомое, унося в туманы миллионы жизней» [Чулков 1918, с. 8–10, 52].

Необходимо уточнить, что «искур[ящийся] паром к темно-синему небу» [Достоевский 1972б, с. 48], исчезающий в тумане Петербург — сквозной образ Достоевского начиная со «Слабого сердца» и заканчивая «Подростком» (1875). Однако отмеченный выше «мечтательный» социально-утопический смысл «рая на земле», присущий ему в раннем творчестве писателя, с середины 1860-х гг. практически утрачивается. Петербург «Преступления и наказания» (1866) и «Подростка» — это уже inferнальный, противостоящий подлинной, народно-православной России город, соотносимый исключительно с «адам на земле» [см., например: Гроссман 1935; Евнин 1959; Фридендер 1964; Кирпотин 1986; Кудрявцев 1979]: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметься с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото <...?» [Достоевский 1975, с. 113]. Напротив, в «Униженных и оскорбленных» идеальная усадебная Россия как бы переносится в один из петербургских семейных домов — т. е. радикального разрыва между глубинной страной и ее новой столицей в сознании писателя пока не произошло. Вспомним в связи с этим утверждение Достоевского в «Петербургской летописи» (1847), столь непохожее на его поздние представления о городе: «Петербург и глава и сердце России», его «идея» «...воплощается, растет и укореняется с каждым днем не в одном петербургском болоте, но во всей России, которая вся живет одним Петербургом» [Достоевский 1978, с. 26].

Возможно, именно поэтому в «Осенних туманах» Чулков, в отличие от своих современников Д.С. Мережковского, А. Белого, А.А. Блока и др., чье восприятие северной столицы во многом обусловлено ее inferнальным характером у позднего Достоевского, ориентируется именно на «Униженных и оскорбленных» как на самое полное воплощение образа Петербурга в творчестве писателя XIX в.

Роднит оба произведения и бросающаяся в глаза петербургская болезненность, парадоксально соединенная с очарованием. Еще в «Белых ночах» Достоевский сравнил город с «девушк[ой], чахл[ой] и хвор[ой], на которую вы смотрите иногда с сожалением, иногда с какою-то сострадательною любовью, иногда же просто не замечаете ее, но которая вдруг, на один миг, как-то нечаянно делается неизъяснимо, чудно прекрасною...» [Достоевский 1972а, с. 105]. В «Униженных и оскорбленных» болезненный колорит окрашивает все повествование от лица молодого писателя Ивана Петровича: это и присущие лично ему психофизические «болезненные ощущения» [Достоевский 1972в, с. 170], и вид маленькой Нелли, как будто вставшей «от жестокой болезни» [Достоевский 1972в, с. 209], а затем ее «странная, болезненная красота» [Достоевский 1972в, с. 294], и нежная «болезненная» привязанность друг к другу супругов Ихменевых [Достоевский 1972в, с. 214], оказавшихся на старости лет в беде и одиночестве, и «болезненное выражение» [Достоевский 1972в, с. 228] лица охваченной мучительной страстью Наташи, ее «болезненная худоба», подчеркивающая красоту голубых глаз и густых волос [Достоевский 1972в, с. 301, 227]...

Созвучная роману Достоевского болезненная нота пронизывает и все повествование «Осенних туманов» Чулкова: повесть начинается со знакомства рассказчика в приемной врача со странной незнакомкой, которая оказывается опасно больной туберкулезом Серафимой Шабульской, старшей сестрой «пленной царевны», «замученной и утомленной гордячки» [Чулков 1918, с. 13] Ниночки; да и сам рассказчик страдает от кошмаров, «бреда» и приступов «странного отчаяния» [Чулков 1918, с. 34], также нуждаясь в медицинской помощи; и совсем не случайно отмечено, что от «прекрасной осенней природы», встреченной по дороге в санаторий к Серафиме Григорьевне, «[в]еяло смертью» [Чулков 1918, с. 46]... Как видим, здесь сохраняется присущее Петербургу «Униженных и оскорбленных» сочетание болезненности и пленяющей душу красоты.

В плане характерологии, как мы видели, М.В. Михайлова уже отметила собирательность женских образов Чулкова по отношению ко всему творчеству Достоевского, однако в той же степени это касается и мужских: так, анонимный рассказчик в повести напоминает то Мечтателя из «Белых ночей», то Ивана Петровича из «Униженных и оскорбленных», то Героя подполья, то Раскольников (когда, по аналогии с геро-

ем «Преступления и наказания» во время случайной встречи с девочкой на Конногвардейском бульваре, рассуждает о том, какое ему дело до горя и нужды Ниночки Шабульской и ее больной сестры, если сам он по неделям вынужден отказывать себе в полноценной пище), временами же — по факту невозможности выбора между двумя любимыми женщинами — чулковский рассказчик напоминает Алешу Валковского и князя Мышкина, героя «Идиота», а по страшному сновидческому опыту — Ипполита Терентьева. Как и последнему герою Достоевского, чулковскому персонажу свойственна «дурная игра» с людьми, нацеленная на психологический выигрыш, — кокетство, рисовка, рассчитанное злословие [см.: Чулков 1918, с. 39–42].

Д.М. Магомедова в литературе Серебряного века впервые отметила любопытную тенденцию — так называемое «переписывание классики», прежде всего на материале произведений Ф.М. Достоевского [см.: Магомедова 2000; Магомедова 2011]. Развитие эта мысль получила в монографии О.А. Богдановой [см.: Богданова 2008]. Изучение указанного феномена впоследствии было продолжено в связи с рецепцией не только творчества Достоевского, но и А.С. Пушкина, И.С. Тургенева и Н.Г. Чернышевского [см.: Магомедова 2018; Кузнецова 2018]. Возникновение отмеченной тенденции, по мысли Д.М. Магомедовой, обусловлено переходностью эпохи рубежа XIX–XX вв. в России, для которой характерно «возвратное» движение культуры к своим истокам [см.: Конрад 1972, с. 423]. Одно из ее проявлений — «литературн[ая] рефлексивност[ь] внутри художественного текста», «обращенност[ь] литературы на самое себя, металитературност[ь] как од[ин] из важнейших признаков культуры конца XIX — начала XX вв.» [Магомедова 2000, с. 212].

Среди «переписываний» автора «Преступления и наказания» Д.М. Магомедовой отмечены «Тяжелые сны» Ф. Сологуба, «Трое» М. Горького, «Мысль» Л.Н. Андреева, «Петлистые уши» И.А. Бунина, причем во всех случаях констатируется «отход от ценностных установок Достоевского» [Магомедова 2000, с. 214]. «[Ц]ентром полемического переосмысления исходного классического текста» везде «оказывался герой-идеолог» [Магомедова 2000, с. 216]; последний, однако, «о своей литературной родословной как будто не догадыва[е]тся» [Магомедова 2011, с. 300], и полемика с Достоевским «...идет главным образом в сфере автора-повествователя» [Магомедова 2011, с. 300]. Кроме того,

Д.М. Магомедова отмечает в произведениях Серебряного века, по сравнению с текстами-источниками, «сокращение объема текста и смен[у] жанровых структур», т. е. «жанров[ое] “сжатие” формы» [Магомедова 2011, с. 299–300] — роман превращается в повесть или рассказ.

Если расширить ряд «переписчиков» Достоевского на рубеже XIX–XX вв. именем Чулкова, то обрисованную ситуацию можно существенно уточнить и детализировать, и обнаружить в ней новые грани. Заметим также, что само ее возникновение обусловлено тем, что в Серебряном веке не только идеологемы и афоризмы, но и художественные образы Достоевского стали элементами языка русской культуры, варьирование которыми было способно порождать смыслы, актуальные уже для новой эпохи.

Как отмечено выше, Чулков в «Осенних туманах» обратился в первую очередь не к «великому пятикнижию» Достоевского, что было характерно для большинства его современников, а к произведению более раннему и гораздо менее известному, в котором отсутствовали как появившийся только после «Записок из подполья» герой-идеолог, сознательно воплощавший свои теоретические построения в действительность, так и впервые поднятая в «Преступлении и наказании» религиозно-философская проблематика. Зато в «Униженных и оскорбленных» с наибольшей, наверное, в творчестве Достоевского полнотой представлен образ Петербурга, вобравший в себя как гуманно-утопические и сентиментально-элегические мотивы раннего творчества писателя — «Бедных людей», «Белых ночей» и «Слабого сердца», так и резкие, мрачные, контрастно-обличительные социальные краски зрелых романов — «Преступления и наказания» и «Подростка». В этом смысле «Униженные и оскорбленные» можно назвать самым петербургским произведением Достоевского. Более того, в этом романе вообще «...намеренно собраны темы, уже освоенные Достоевским: в “униженных и оскорбленных” (Ихменевы, Смит, его дочь и Нелли), узнаются “бедные люди” (Варенька Доброселова, Горшковы, Покровские — отец и сын), похожи в своих социальных ролях помещик Быков и князь Валковский, “роман” Наташи и Ивана Петровича напоминает былую романическую историю Настеньки и Мечтателя (“Белые ночи”), история Нелли — детство Неточки Незвановой, инфантильный характер Катерины Федоровны — характер княжны Кати (“Неточка Незванова”), да и сам повествователь и один из

героев романа Иван Петрович — alter ego автора романа» [Захаров 2013, с. 197]. И в то же время здесь эскизы будущих образов «Преступления и наказания», «Идиота», «Подростка»...

Важно также, что, не будучи героем-идеологом, автобиографический герой-рассказчик «Униженных и оскорбленных» по сути дела является автором-повествователем в структуре этого романа. По этой причине он не может стать главным выразителем смыслового центра произведения. В результате последний оказывается сосредоточенным в идейно насыщенном, антиномичном облике Петербурга.

Возвращаясь к сопоставлению «Униженных и оскорбленных» с повестью «Осенние туманы», отметим, что в этих произведениях образ Петербурга, при всем уже увиденном сходстве, имеет принципиальное различие, маркируемое художественным временем. Если в романе Достоевского действие происходит ранней весной (начинаясь 22 марта) и в целом счастливо заканчивается теплыми светлыми летними июньскими днями (когда семья Ихменевых воссоединяется и крепнет надежда на совместное счастье Наташи и Ивана Петровича), то в повести Чулкова действие сразу переносится в туманную петербургскую осень, промозглую и все более и более темную, за которой следует зимнее оцепенение и даже прекращение жизни. Действительно, сестры Шабульские, подобно большинству петербургских прохожих, лишь на время появляются и затем навсегда исчезают в тумане: старшая умирает от болезни, младшая — Ниночка — совершает самоубийство по причине безвыходной скуки, т. е. потери смысла своего существования.

Переосмысление Петербурга Достоевского у Чулкова не случайно: если первый, несмотря на ранящие социальные контрасты, все же усматривал в имперской столице прообраз утопического идеального города (вспомним «Слабое сердце» и «Петербургские сновидения в стихах и прозе»), то автор Серебряного века воспринимает все происходящее как «маскарад в конце петербургского периода нашей истории...» [Чулков 1999а, с. 120] (Курсив мой. — О.Б.). Мысль о завершении исторического эона и начале совершенно новой эпохи русской и мировой истории — ключевая для большинства писателей-символистов начала XX в.: Мережковского, Сологуба, Белого, Блока... Чулков разделял ее со своими товарищами по творческому цеху, прямо выражая господствующие в годы Первой мировой войны «чувство конца» [Мережковский 1990,

с. 379] и «чувство надвигающейся опасности» [Чулков 1999а, с. 95]. Поэтому очевидные и по большей части сознательные в плане авторского повествования переключки с романами Достоевского в «Осенних туманах», как правило, не столько подражательны или преемственны, сколько полемичны.

Например, «мистический ужас» [Достоевский 1972в, с. 208], который не раз испытывал Иван Петрович из «Униженных и оскорбленных» в пространстве «фантастического» города, в «Осенних туманах» оборачивается «мистической духотой» [Чулков 1999а, с. 95]. Хотя названное словосочетание было впервые произнесено только в последующем произведении Чулкова — романе «Метель» (1917), само явление, как это часто бывает, уже присутствует и отчетливо выражается в чуть более раннем тексте: «Как было мрачно на Песках в тот вечер! Пески вообще самый ужасный угол Петербурга. По вечерам здесь бродят подозрительные люди, фонари горят едва-едва, освещая лишь малый круг внизу; слепые и молчаливые дома ревниво хранят какие-то свои особые тайны. И если бы не дикие, глухие и пьяные голоса, рвущиеся на улицу из окон трактиров, легко можно было бы представить себе, что весь квартал умер, задохнулся в тумане, навсегда...» [Чулков 1918, с. 10].

Разница между «мистическим ужасом» Достоевского и «мистической духотой» Чулкова очевидна: ужас — это серьезное, глубокое переживание, в конечном счете обостряющее человеческие мысли и чувства; духота — принижающая, лишающая сил, усыпляющая и в конце концов убивающая, из нее хочется выйти на воздух, в другое пространство. Именно духота ответственна «чувству конца» «петербургского периода» русской истории.

Что касается изображенного Чулковым «маскарада», то его можно понять как примеривание современниками эпохи Первой мировой войны хорошо узнаваемых масок, в которые превратились многие мифологизированные образы Достоевского. Так, о различных «достоевских» личинах рассказчика уже говорилось выше — поэтому характер, очерченный психологический облик этого героя ускользает от четкой фиксации. Впрочем, отказ от психологизма, архетипизация и мифологизация художественных образов — характерная черта символистской и, шире, модернистской поэтики. То же можно сказать и о Нине Шабульской — она как бы совмещает в себе трагические черты Наташи Ихменевой и

Нелли Валковской; в то же время другая героиня Чулкова — любовница рассказчика Вера — принимает на себя некоторые сюжетные функции Наташи: счастливую юность в усадьбе, идиллическую влюбленность, семейную укорененность. Получается игра, как бы перетасовка и перевооруживание устоявшихся образов-мифологем Достоевского в символистской повести.

Однако есть в ней персонаж, как будто без всяких изменений сошедший со страниц «Униженных и оскорбленных», — это Валуев, племянник богатой княжны Самальской и ее наследник по завещанию, чиновник министерства иностранных дел. Он ведет тяжбу в суде против других родственников княжны. При этом, по устному распоряжению покойной тетки, он обещал после выигрыша отдать часть богатого наследства ее воспитанницам сестрам Шабульским, которые, не имея других средств, живут пока на деньги Валуева в счет будущей доли и тяготятся растущей зависимостью. Здесь явная аналогия с тем, как князь Валковский из «Униженных и оскорбленных» хочет вернуть гордому Ихменеву выигранные у того в суде деньги в обмен на честь дочери.

Своим атеизмом, цинизмом и холодной расчетливостью Валуев внушает Нине Шабульской такой же страх, как Валковский — Наташе и Нелли. Как видим, даже фамилии героев Чулкова и Достоевского сходны — Валуев и Валковский, оба они имеют княжеское происхождение и как будто связаны с inferнальными силами, вызывая ассоциацию с Князем тьмы. Как и его литературный предтеча, Валуев любит поразвлечься в «похабных местах», он один из «петербургских искателей крайних опытов» [Чулков 1918, с. 23, 25]. Со стороны Чулкова это сходство, безусловно, рассчитанный прием.

И не случайно также, что рассказчик «Осенних туманов», в отличие от Ивана Петровича, сумевшего защитить Наташу от Валковского, прогнать его из ее квартиры, напротив, оставляет Нину всецело во власти Валуева, чем во многом и предопределяет ее гибель. Когда, после продолжительного отсутствия, он наконец приходит к ней на квартиру, то застаёт ее в сборах для отъезда с Валуевым, к которому она привязана крупным денежным долгом.

Только в последней сцене повести Валуев оказывается в чем-то полемичен Валковскому: во-первых, он проиграл судебный процесс и лишился княжеского наследства; во-вторых, он единственный герой, кото-

рый «уверенно входит» в постпетербургскую русскую жизнь: в финале произведения мы слышим лишь его «властн[ый]» стук в дверь квартиры умерших сестер, а все другие персонажи так или иначе исчезают в «фантастических» осенних туманах [Чулков 1918, с. 55–56].

Правда, это обстоятельство в трактовке современника Чулкова, его товарища по Петербургу Серебряного века К.В. Мочульского снова как будто роднит обоих героев: «[н]астоящий герой» «Униженных и оскорбленных» — князь Валковский и произведение «...завершается его полным торжеством» [Мочульский 1995, с. 321]. Ему, «злодею», приписывается «обаяние мощи» «сильн[ой] личност[и], стоящ[ей] вне морального закона», и поручается «[с]уд над мнимым добром» [Мочульский 1995, с. 324] (курсив К.В. Мочульского. — О.Б.), под которым автор-эмигрант понимает приверженность социально-утопическим и гуманистическим идеалам о «земном рае».

Симптоматично замечание критика-современника Чулкова Н.И. Замошкина: поэтика Достоевского понадобилась автору «Осенних туманов» для того, чтобы показать «последние судороги мира героев Достоевского» [цит. по: Михайлова 2019, с. 157]. В самом деле, повесть Чулкова (кстати, написанная уже после переименования столицы в Петроград в 1914 г.) похожа на прощание с Петербургом как раннего, так и зрелого Достоевского и его известными, хрестоматийными героями, исчезающими в осеннем тумане конца «петербургского периода» русской истории.

Новаторство «Осенних туманов» на фоне таких составляющих «петербургского текста» Серебряного века, как «Антихрист (Петр и Алексей)», «Александр I» и «14 декабря» Д.С. Мережковского, «Чертova кукла» З.Н. Гиппиус, «Петербург» Андрея Белого и др., в том, что их автор далек от преимущественно волнующего его современников мифа о Петербурге как «городе трагического империализма» [Анциферов 1991a, с. 35] (курсив Н.П. Анциферова. — О.Б.) — недаром в этой повести отсутствует Медный всадник, главный символ российского имперского мифа. Н.П. Анциферов, выстроивший вокруг него свой вариант «петербургского текста» русской литературы, обошел вниманием произведение Чулкова — ведь оно явно не соответствует его концепции Петербурга как «самого угрюмого города в мире» [Анциферов 1991b, с. 208] для создателя «Преступления и наказания». Сделанное вскользь замечание о

том, что «чувство Петербурга» у Достоевского «многогранно и с трудом поддается анализу» [Анциферов 1991а, с. 118], общей картины, созданной Анциферовым, не меняет.

Напротив, для автора «Осенних туманов» сохраняли актуальность положительные коннотации Петербурга как социально-утопической проекции «рая на земле» и отблеска библейского Нового Иерусалима в раннем творчестве Достоевского. В зрелых произведениях писателя XIX в. они, как уже было отмечено, сменились однозначным отрицанием буржуазно-демонической сущности города. И только в «Униженных и оскорбленных» обе тенденции сливаются в сложном контрапункте, благодаря чему в этом «срединном» романе создается наиболее полный, синтетический миф Петербурга, который и становится объектом полемики и субстратом неомифологических новаций в повести Чулкова «Осенние туманы». На пороге социальных революций, «колыбелью» которых в России вскоре станет именно Петербург-Петроград, художественная критика гуманно-утопической стороны мифа Петербурга у Достоевского выглядит как прозрение, даже предвидение будущего.

Очевидно, что без этого произведения «петербургский текст» русской литературы невозможно представить во всей полноте его смыслов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Анциферов 1991а — Анциферов Н.П. Душа Петербурга // Анциферов Н.П. Непостижимый город. СПб.: Лениздат, 1991. С. 24–175.

Анциферов 1991б — Анциферов Н.П. Петербург Достоевского // Анциферов Н.П. Непостижимый город. СПб.: Лениздат, 1991. С. 176–257.

Богданова 2008 — Богданова О.А. Под созвездием Достоевского: художественная проза рубежа XIX–XX вв. в аспекте жанровой поэтики русской классической литературы. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2008. 312 с.

Богданова 2015а — Богданова О.А. Г.И. Чулков — биограф Ф.М. Достоевского // Чулков Г.И. Жизнь Достоевского / сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. О.А. Богдановой. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 4–31.

Богданова 2015б — Богданова О.А. Эволюция концепта «земля» в работах Г.И. Чулкова о Ф.М. Достоевском // Проблемы исторической поэтики. 2015. Вып. 13. С. 317–330.

Гроссман 1935 — *Гроссман Л.П.* Город и люди «Преступления и наказания» // *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание. Л.: ГИХЛ, 1935. С. 5–52.

Достоевский 1972а — *Достоевский Ф.М.* Белые ночи // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 2. С. 102–141.

Достоевский 1978 — *Достоевский Ф.М.* Петербургская летопись // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1978. Т. 18. С. 11–34.

Достоевский 1972б — *Достоевский Ф.М.* Слабое сердце // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 2. С. 16–48.

Достоевский 1979 — *Достоевский Ф.М.* Петербургские сновидения в стихах и прозе // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1979. Т. 19. С. 67–85.

Достоевский 1972в — *Достоевский Ф.М.* Униженные и оскорбленные // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972. Т. 3. С. 169–442.

Достоевский 1975 — *Достоевский Ф.М.* Подросток // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1975. Т. 13. С. 5–457.

Евнин 1959 — *Евнин Ф.И.* Роман «Преступление и наказание» // Творчество Ф.М. Достоевского: Сб. статей / отв. ред. Н.Л. Степанов. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 128–172.

Захаров 2013 — *Захаров В.Н.* Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. 456 с.

Карпачева 2017 — *Карпачева Т.С.* Образ сада в эпилоге романа Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре: Сб. науч. статей / отв. ред. А.И. Смирнова, И.Н. Райкова. М.: МГПУ, 2017. С. 132–142.

Касаткина 2020 — *Касаткина Т.А.* Образ пространства: рай и ад в произведениях Ф.М. Достоевского 1860-х годов // *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 114–148.

Кирпотин 1986 — *Кирпотин В.Я.* Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. 4-е изд. М.: Худож. лит., 1986. 416 с.

Комарович 2018а — *Комарович В.Л.* Юность Достоевского // *Комарович В.Л.* «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф.М. Достоевском / сост., отв. ред. и автор вступ. ст. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 192–235.

Комарович 2018б — *Комарович В.Л.* Петербургские фельетоны Ф.М. Достоевского // *Комарович В.Л.* «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф.М. До-

стоевском / сост., отв. ред. и автор вступ. ст. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 438–457.

Конрад 1972 — *Конрад Н.И.* О некоторых вопросах истории мировой литературы // *Конрад Н.И.* Запад и Восток: Статьи. 2-е изд. М.: Наука, 1972. 476 с.

Кудрявцев 1979 — *Кудрявцев Ю.Г.* Три круга Достоевского. М.: Изд-во МГУ, 1979. 343 с.

Кузнецова 2018 — *Кузнецова Е.В.* От «Аси» к «Русе»: тургеневский подтекст в рассказе И. Бунина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2018. 2-1. С. 77–89.

Магомедова 2000 — *Магомедова Д.М.* «Переписывание классики» на рубеже веков: сфера автора и сфера героя // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 6. Аспекты теоретической поэтики: к 60-летию Н.Д. Тамарченко. Тверь, 2000. С. 212–218.

Магомедова 2011 — *Магомедова Д.М.* Переписывание сюжета «Преступления и наказания» в русской литературе конца XIX — начала XX в. // Аспекты поэтики Достоевского в контексте литературно-культурных диалогов: Сб. статей. Сер. “Dostoevsky monographs / A series of the International Dostoevsky society” / под ред. Каталин Кроо, Тюнде Сабо и Гезы Ш. Хорвата. СПб.: Дмитрий Буланин, 2011. С. 298–304.

Магомедова 2018 — *Магомедова Д.М.* Переписывание сюжета о «новых людях» в русской прозе конца XIX — начала XX в. // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 118–127.

Мережковский 1990 — *Мережковский Д.С.* Антихрист. Петр и Алексей: Роман // *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 319–759.

Михайлова 1999 — *Михайлова М.В.* Г.И. Чулков и Ф.М. Достоевский // Достоевский и мировая культура: Альманах. М.: Раритет — Классика плюс, 1999. Вып. 12. С. 193–201.

Михайлова 2013 — *Михайлова М.В.* «Бесы» Ф.М. Достоевского в художественном освоении и теоретическом осмыслении Г.И. Чулкова // Ф.М. Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации / отв. ред. А.А. и Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2013. С. 278–292.

Михайлова 2019 — *Михайлова М.В.* Творчество Г.И. Чулкова: от символизма к актуализму // «Сложная целостность» литературы: Исследования и публикации. К юбилею В.А. Келдыша / отв. ред. В.В. Полонский. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 135–159. С. 156–157.

Мочульский 1995 — *Мочульский К.В.* Достоевский. Жизнь и творчество // *Мочульский К.В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 219–563.

Пономарева 2016 — *Пономарева Г.Б.* Достоевский: я занимаюсь этой тайной. Изд. 2-е. М.: Русский Миръ, 2016. 448 с.

Степанян 2010 — *Степанян К.А.* Картина мира в раннем творчестве Достоевского // *Степанян К.А.* Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. С. 92–122.

Фридлендер 1964 — *Фридлендер Г.М.* Реализм Достоевского. Л.: Наука, 1964. 404 с.

Чулков 1918 — *Чулков Г.И.* Осенние туманы: Повесть. 2-е изд. М.: Кн-во «Универсальная библиотека», 1918. 56 с.

Чулков 1999а — *Чулков Г.И.* Метель: Роман // *Чулков Г.И.* Валтасарово царство. М.: Республика, 1999. С. 92–165.

Чулков 1999б — *Чулков Г.И.* Валтасарово царство / сост., автор вступ. ст. и коммент. М.В. Михайлова. М.: Республика, 1999. 607 с.

Сведения об авторе: Ольга Алимовна Богданова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

Information about the author: Olga A. Bogdanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-498X>.

E-mail: olgabogda@yandex.ru

DOSTOEVSKY'S PETERSBURG IN THE STORY BY G.I. CHULKOV "AUTUMN MISTS" (1916)

Abstract: The article examines the metamorphoses of the image of St. Petersburg created in the works of F.M. Dostoevsky, in the literature of the Silver

age, in particular in the half-forgotten, but significant story of a major symbolist writer G.I. Chulkov “Autumn mists” (1916). It is shown that, on the one hand, Chulkov’s artistic experience is intertwined with the general trend of “rewriting the classics” for the Silver age, which was first noted by D.M. Magomedova, at the same time on the other — proved that “Autumn mists”, is primarily focused not on the “great five books” of Dostoevsky with the hero-ideologist in the center of each piece, and the synthetic image of St. Petersburg in the novel “Humiliated and offended” (1861), incorporates the positive connotations early works of the famous classics and accusatory — late, are the most complete polemical conclusion cultural dialogue with Dostoevsky at the end of the “Petersburg period” of Russian history. It is pointed out that Dostoevsky’s mythologized images were transformed into elements of symbolist and, more broadly, modernist poetics, as well as the rejection of psychologism and the reinterpretation of the writer’s historiosophical prophecies of the 19th century. Thus, “Autumn mists” is a restored link of the “Petersburg text” of Russian literature at the break of cultural and historical epochs, which, in the context of famous works on the same subject by I.F. Annensky, D.S. Merezhkovsky, A. Bely, A.A. Blok, and others of Chulkov’s contemporaries, has an indisputable value due to the many-sided meanings contained in it.

Keywords: myth of St. Petersburg, “Petersburg text” of Russian literature, “St. Petersburg period” of Russian history, Dostoevsky’s novel “Humiliated and offended”, G.I. Chulkov, the novel “Autumn mist”, “rewriting the classics”.

© 2021, Olga A. Bogdanova



Н.А. Дровалева

**В.Я. БРЮСОВ —
ИССЛЕДОВАТЕЛЬ ТВОРЧЕСТВА Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО:
НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ**

Аннотация: В отличие от других видных литературных деятелей рубежа XIX–XX вв. (Д.С. Мережковского, А. Белого и др.) у В.Я. Брюсова нет отдельной работы о Ф.М. Достоевском, однако известно, что писатель планировал подготовить книгу, посвященную целому корпусу произведений классика. В статье представлен план монографического исследования со вступительными заметками, которые позволяют определить общий замысел и задачи Брюсова. Романы Достоевского становятся опытным полем для формулирования задач научной критики и подготовки классификации персонажей с опорой на значимые «идеи» творчества классика и достижения психопатологии того времени. В основу своей классификации Брюсов кладет мужские и женские типы, которые делятся на подтипы (к каждому типу писателем предлагаются примеры из романов, повестей и рассказов Достоевского). Результатом анализа текстов Достоевского должна была стать работа, построенная на строго научных основаниях, однако замысел так и не был осуществлен. Традиционно принято считать, что формирование типологии героев художественного мира Достоевского относится к 20-м гг. XX в., но пристальное внимание Брюсова к особенностям характеров свидетельствует о более ранних попытках классификации.

Ключевые слова: В.Я. Брюсов, Ф.М. Достоевский, литературная критика, типы героев, книга, психопатология.

Современные научные исследования, в основном, рассматривают отражение в художественном творчестве В.Я. Брюсова тем и образов Достоевского [Агеносов, Ломтев 1992; Калениченко 2002; Панченко 1992 и др.], на что обратил внимание еще Закржевский: «Брюсов, — пишет критик, — это музыка бесконечной ночи сладострастья, извращенности и восторгов пола. Это драгоценный, порфириносный плащ, наброшенный на испугленность звериного, это таинственный ключ к тому, что было неясно даже для самого Достоевского» [Закржевский 1912, с. 18]. Для Закржевского близость Достоевского и Брюсова заключается в пристальном внимании к тайнам человеческой души. Неоспоримым фактом влияния идей писателя-классика литератор и критик А.К. Закржевский считал воплощение идей Достоевского в современных ему художественных произведениях и философских работах: «Он стал вдохновением и отправной точкой почти всех наших писателей, поэтов, философов, что современное религиозное сознание все целиком вышло из Достоевского, что творчество нынешнего времени буквально живет им, лишь видоизменяя и преображая его мысли, его откровенья, его бездонную и вечную глубину» [Закржевский 1912, с. II].

Однако в отличие от других видных литературных деятелей того времени (Д.С. Мережковского, А. Белого и др.) у Брюсова нет отдельной критической работы о Достоевском. Однако обращений Брюсова к творчеству Достоевского больше, чем может показаться на первый взгляд. Высказывания, которые можно найти на страницах критических работ Брюсова, в письмах, на страницах дневников позволяют заключить, что он был не только внимательным читателем Достоевского, но и его исследователем. Известно, что портрет Достоевского среди других немногочисленных портретов и рисунков был помещен на видном месте в редакции журнала «Весы» [Азадовский, Максимов 1976, с. 264]. Еще в 1896 г. Брюсов отмечает в дневнике: «Читал Толстого. Вот соотношение трех эпигонов гоголевской прозы. Тургенев рисует внешность, Достоевский анализирует больную душу, Толстой — здоровую. Эх, ежели бы из трех да оного!» [Брюсов 2002, с. 40]. Через несколько дней Брюсов дополняет свои рассуждения следующим образом: «... Тургенев описывает лиц, какие жили в его время; чутьем поэтическим он угадывает, что такой-то сказал бы или сделал в таком-то положении, угадывает — но души их не знает. Толстой знает душу обыкновенных людей, смело говорит, что всякий знает, но сказать не смеет, что таится на душе у всякого. Достоев-

ский знает душу исключительных людей» [Брюсов 2002, с. 41]. Писатель воспринимается как знаток глубинной психологии человека. Пожалуй, в своих нераспространенных дневниковых записях Брюсов одним из первых наметил противопоставление Достоевского с его «болезнью» и Толстого с его «здоровьем».

Брюсов отмечает иное мироощущение Достоевского по отношению к А.С. Пушкину и Н.В. Гоголю. Он не только указывает на внимание Достоевского к человеческой психике, но и видит в этом принципиальное новаторство — вызов искусству тайны, о чем немало размышлял и сам Брюсов: «Самые дерзновенные протесты Достоевского, колеблющие основы всего, чем тысячелетия жило человечество, перенесены в глубь интимных переживаний, затаены в индивидуальном сознании, и не случайно действие большинства романов Достоевского развивается в каком-нибудь маленьком провинциальном городке: им еще не было места на мировой арене» [Брюсов 1976, с. 220]. Брюсов отмечает, что для выражения основных идей современности в поэзии необходим такой же качественный скачок в выражении нового содержания в новой форме, какой был сделан Достоевским в прозе. Высоко оценивает Брюсов и язык Достоевского: «Исправ<ил> я только слог. У нас почти не знают правильного прозаического слога. Кроме Пушкина и Лермонтова, — никто, пож<алуй?>, не писал правильно по-русски. Найдутся отрывки, дивные по стилю, — например, у Достоевского — но я <не> знаю автора, у которого можно было бы учиться языку» [Литературное наследство 1991, с. 822]. Далее Брюсов планировал начать следующее предложение и вовсе со слов «У нас были дивн<ые> стилисты, как Достоевский, но не было» [Литературное наследство 1991, с. 822].

В одном из писем к А.А. Курсинскому в связи с осмыслением общих закономерностей прозы русских и зарубежных писателей писатель отмечает особенности своей работы над элементами психологизма в художественном тексте: «Я не могу писать так, как писал Тургенев, Мопассан, Толстой. Я считаю нашу форму романа рядом условностей, рядом разнообразных трафаретов. Мне смешно водить за ниточки своих марионеток, заставлять их делать различные движения, чтобы только читатели вывели из этого: а, значит, у него (у героя) вот какой характер»¹ [Гречишкин,

¹ Запятые расставлены в соответствии с современными нормами пунктуации.

Лавров 1983, с. 7]. Однако в этот ряд Брюсов не включает Достоевского, искусство которого, вероятно, осмыслялось им в другом ключе. Анализируя в статье «Веги. I. Страсть» (1904) любовную страсть, которая становится в восприятии Брюсова инструментом познания, поэт и писатель обращается к эпизоду из романа «Бесы»: «В “Бесах” есть один из тех безмерно далеко метящих намеков, которые Достоевский часто бросал в будущее. К Шатову вернулась жена, ушедшая от него, изменившая ему. <...> Но Арина Прохоровна, акушерка, женщина тогдашних передовых взглядов, хохочет над ним: “Эк напорол! Этак всякая муха тайна”. Вот эти-то последние слова, лукаво вложенные Достоевским в уста Арины Прохоровны, и есть та стрела, которая перелетает над нашими головами, чтобы вонзиться в сердце какого-то поколения, которое придет после нас. Мы только смутно начинаем предчувствовать, что окружены тайнами, что живем в мире тайн» [Брюсов 1904, с. 25]. Далее Брюсов отмечает, что искусство становится ключами тайн. Для поэта искусство слова Достоевского — это искусство тайны, способное приоткрыть то, что происходит в глубинах человеческих душ.

Очевидно, что в начале 1916 г. Брюсов в очередной раз обращается к творчеству классика. О пристальном внимании свидетельствует написание в 1916 г. стихотворного произведения «Лев и свинья», имеющего подзаголовок «Басня по Ф. Достоевскому»². В том же году (1916) Брюсов готовит проект книги о Достоевском, которую планирует издать уже в 1917: «Написать эту книгу в течение лета 1916 г.; обработать осенью того же года; приготовить к печати к весне 1917 г. Отдельные главы можно печатать зимой 1916–1917 г.»³. Однако этим планам не суждено было сбыться. В течение 1916 г. Брюсов ведет напряженную писательскую и издательскую работу: выходят «Поэзия Армении» под редакцией Брюсо-

² В письме, адресованном А.А. Измайлову, Брюсов указывает, что в первую очередь — «это дословное переложение Достоевского» [Брюсов 1974, с. 613] (и только потом — басня). В тексте басни, где свинья, вывалявшая льва на дуэль, струсив, вывалялась в помоях (лев же, не захотев испачкаться, не стал бороться со свиньей), Достоевский «аллегорически наметил принципы, которым он будет следовать» [Шипунова 2011, с. 247] в литературной и газетной полемике. Текст басни, как отмечает Н.Ф. Шипунова, был выделен Брюсовым квадратными скобками в IX томе собрания сочинений Ф.М. Достоевского [Шипунова 2011, с. 251].

³ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 5.

ва, «Египетские ночи», роман «Юпитер поверженный». Вероятно, работа над книгой о творчестве Достоевского так и не была начата вплоть до конца 1917 г. С марта этого года писатель активно включается в работу Комиссариата по регистрации произведений печати [Орлова 2017].

Материалы, свидетельствующие о замысле Брюсова относительно работы, посвященной Достоевскому, сохранились в фонде В.Я. Брюсова в НИОР РГБ (ф. 386).

Книга о Достоевском не имеет названия (в рабочем плане она озаглавлена как «Книга о Достоевском»). Брюсовым был составлен общий план издания:

«План книги о Достоевском.

1. Введение — о задачах научной критики.
2. Типы Д. Перечень и классификация.
 - а) мужские б) женские с) национальности
3. Идеи героев. Классификация и сопоставления
4. *Modus operandi* (образ действия)
 - а) Значащие мелочи
 - в) Сны и кошмары
 - с) Евангельские тексты
 - д) Нагнетение событий (см. особ. Подросток гл. VII, § II)
5. Одинаковые построения сопоставлений
6. Три плана в творчестве
 - а) внешний план: занимательность фабулы, как соблазн для читателя
 - в) современность выведенных типов, как соблазн для критиков
 - с) внутренний смысл
 - а) идея сознательная для автора: идеал христианский
 - β) идея не сознательная для автора: идеал языческий

Выводы — о значении Достоевского для нашего будущего самосознания и для всего человечества»⁴.

В набросках, относящихся к введению, Брюсов планировал определить задачи научной критики: «Предлагаемая работа примыкает к попыткам последнего времени — поставить критику на строго-научные основания. До сих пор, как известно, понятие критики было крайне растяжимо; критикой называлась семья разнородных писаний по пово-

⁴ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 5.

ду художественных произведений. В тех случаях, когда авторами были Белинский, Добролюбов, Чернышевский, Мережковский, такие писания нередко представляли выдающийся интерес и могли иметь большое значение. Но и в этих случаях критические статьи более говорили о мировоззрении самого критика, нежели объясняли данное литературное произведение»⁵.

Брюсов ставит Мережковского в один ряд с Белинским, Добролюбовым и Чернышевским, что, вероятно, указывает на неноваторский и предвзятый, по мысли Брюсова, характер исследований Мережковского. Е.А. Андрущенко отмечает, что Мережковский «обратился к Достоевскому за ответом на вопросы, которые ставила его собственная историософская концепция, прочел его произведения под таким углом зрения, чтобы сделать зримыми идеи, которые отвечали его своеобразным представлениям о “сверхисторическом” христианстве. Отсюда несомненная новизна оценок, верность сопоставлений, отсюда слабость и заданность некоторых выводов» [Андрущенко 2009, с. 2]. Еще в дневнике за 1899 г. мы находим запись: «Мережковский пишет о Толстом и Достоевском. Напрасно. Все, что он может сказать о них, им уже сказано» [Брюсов 2002, с. 93].

Указывая на необходимость литературоведческого анализа, Брюсов намеревается предложить некоторый метод, который, по его мысли, пусть и не в совершенном и законченном виде ляжет в основу дальнейших работ: «Как во всяком опыте (если не первом, то одном из первых), в моей работе, вероятно, окажется немало недочетов и в отношении метода, и в самом выполнении задачи (я льщу себя надеждой, что мелкие недостатки, конечно, могут быть исправлены и возможные пробелы пополнены или при перепечатке моей работы (напр., при издании моей книги в целом), или в новых работах последующих критиков. Но я твердо убежден, что путь, на котором я стою, есть единственно правильный и что лишь по этому пути можно вывести художественную критику из этого “тупика”, в котором она оказалась после нескольких тысячелетий своей деятельности, от Аристарха до Сен-Бева и наших современников»⁶.

Брюсов отметит важность включения индуктивного метода исследования с учетом как можно большего числа текстов писателей: «Под-

⁵ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 4.

⁶ Там же. Л. 5.

линно-научной критика станет лишь тогда, когда ее суждения будут логическим выводом из “художественных фактов” и ничем более. (Более подробно развивать эту линию — здесь не место). Но собирание и систематизация таких фактов едва начались во всех литературах (не только нашей, русской). Пока перед научной критикой стоит еще эта черновая работа, которой достанется на несколько, может быть, поколений, так как предстоит перестроить заново работу тысячелетий⁷. Пример научного подхода Брюсова — попытка создания классификации характеров произведений классика.

Классификация типов в произведениях Ф.М. Достоевского первоначально намечена в общих чертах еще в XIX в. Н.А. Добролюбовым, А.А. Григорьевым, однако здесь Брюсов идет вслед за В.В. Розановым в сопоставлении героев на основе идей («навязчивых идей»), которые владеют персонажами. Третий пункт плана монографии Брюсова, не получивший дальнейшего развития, отсылает нас к работе Розанова «О происхождении некоторых типов Достоевского (Литература в переплетениях с жизнью)», опубликованной на страницах «Русского слова» в 1911 г. Розанов уверен, что будущий историк литературы при анализе должен предпринять следующие шаги: проследить «единство некоторых идей, я сказал бы — “навязчивых идей”, почти фантомов, которые владеют этими персонажами. <...> Например, в “Униженных и оскорбленных” есть поразительная фигура старого князя Вальковского⁸; чуть-чуть тут взято, может быть, от одного титулованного издателя — автора небольшого литературного органа, издающегося до сих пор, с которым соизда-тельствовавал в свое время Достоевский... Но гораздо более замечательны родство и близость этого князя Вальковского с Свидригайловым. А что Свидригайлов есть “Нехлюдов” Достоевского, то это видно из того, что не Свидригайлов написал, а Достоевский написал знаменитого “Бобка”, — развратные и служебные разговоры покойников на Смоленском кладбище, что буква в букву повторяет кошмар Свидригайлова о том, что, может быть, “тот свет” похож на баню с пауками...» [Розанов 2017, с. 168].

Брюсов прямо указывает на актуальность классификации персонажей с учетом того, что они являются носителями определенных идей:

⁷ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 4.

⁸ Вместо Валковский (Валковский П.А. — персонаж романа «Униженные и оскорбленные»).

«Моя задача — систематизировать эти типы, т.е. по возможности (сгруппировать) расположить их по внешним, бесспорным, признакам в группы, что позволило бы подойти к оценке творчества Достоевского исходя из фактов и из точных цифровых данных. Но у Достоевского выведенные лица всегда являются носителями определенных идей. Поэтому к первой задаче естественно присоединяется вторая: систематизировать, также по внешним, бесспорно, признакам идеи Достоевского, поскольку они выражались в словах и поступках изображенного им лица»⁹.

В основу своей классификации Брюсов кладет типы мужские и женские, которые делятся на подтипы. К каждому типу писателем предлагаются примеры из «Братьев Карамазовых», «Бесов», «Идиота», «Подростка», «Бедных людей», «Униженных и оскорбленных», «Вечного мужа», «Записок из подполья», «Преступления и наказания» и т. д. Это напрямую соотносится с идеей, обозначенной во вступительных замечаниях к труду о творчестве Достоевского: «Задуманная мною книга “Достоевский” должна осветить творчество великого романиста во всем объеме, хоть, конечно, лишь в общих чертах: со всестороннего разбора этого многообразнейшего творчества...»¹⁰.

Среди мужских типов¹¹ Брюсов выделяет следующие:

- сладострастники (князь Валковский, Андрей Версилов, Свидригайлов, Федор Карамазов, Ставрогин);
- богоборы (Иван Карамазов, Раскольников, Шатов);
- «мерзавцы» (Петр Верховенский, Стебельков, Лужин);
- униженные («герой «Бедных людей», Мармеладов¹²);
- идеалисты (Зосима, Алеша Карамазов, князь Мышкин);
- птички (Кармазинов, Трусоцкий);
- распутники (Дмитрий Карамазов, Разумихин);
- игроки (Аркадий Долгорукий, Алексей Иванович¹³).

Далее Брюсовым отражены попытки классифицировать героев по национальностям (например, поляк Пан Врублевский в «Братьях Кара-

⁹ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 5.

¹⁰ Там же. Л. 4–5.

¹¹ Типы расположены Брюсовым в столбик, напротив каждого типа помещены примеры.

¹² Там же.

¹³ Персонаж романа «Игрок».

мазовых»). Отдельно выделяется подпольный тип героя («Записки из подполья», Вельчанинов в «Вечном муже»)¹⁴.

Женские типы включают в себя следующие подтипы (данная классификация разработана Брюсовым менее подробно):

- инфернальные (Настасья Филипповна, Грушенька);
- истеричные (Аглая, Лизавета Николаевна);
- девочки (Неточка, Наташа из «Униженных и оскорбленных»);
- униженные (Катерина Ивановна, мать Раскольникова, Варвара Доброселова, Авдотья Раскольникова, Лизавета Ивановна);
- властные (Варвара Павловна, Прасковья Дроздова (Тушина), генеральша Епанчина);
- однолюбы (Лиза в романе «Подросток», Дарья Шатова)¹⁵.

В основе классификации помещены типы, названные с опорой на имена персонажей или «идеи» произведений Достоевского, однако «истеричный» тип (как и тип «сладострастники») свидетельствует о возможном обращении Брюсова к психопатографическим исследованиям того времени. Писатель, несомненно, был знаком с работами психиатра И.А. Сикорского (в фонде Брюсова сохранилась рецензия В. Книжниковой на его книгу «Всеобщая психология с физиогномикой, в иллюстрированном изложении» (1904), где одним из предметов обсуждения становятся симптомы истерии) и трудами М.М. Троицкого о немецкой психологии. О жестоком сладострастии как «аномалии половых влечений» пишет невропатолог В.А. Муратов, отмечая, что применение психологических исследований к разбору литературных типов может иметь существенное значение как для анализа художественного произведения, так и для соответствующих разделов психологии. Так, среди сладострастников, по мнению Муратова, — Карамазов-отец и Митя [Муратов 1901, с. 210], однако Брюсов относит Дмитрия к распутникам.

Традиционно принято считать, что формирование типологии героев художественного мира Достоевского относится к 20-м гг. XX в. (Л.П. Гроссман, В.Ф. Переверзев, Ю.Н. Тынянов, Б.М. Энгельгардт) [Маркичев 2016, с. 9], однако пристальное внимание и попытка классификации героев Достоевского не только Брюсовым, но и И.Ф. Анненским свидетельствует о более ранних попытках классификации (пусть и не

¹⁴ НИОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 10. Л. 2.

¹⁵ Там же. Л. 3.

осуществленных по различным причинам). Известно, что Анненский также имел намерение подготовить работу о творчестве Достоевского. В его фонде под заголовком «Достоевский. Лица» хранится список персонажей с характеристиками [Ашимбаева 2005]. Начало рукописи перекликается с идеей Брюсова. Анненский планировал классифицировать героев в том числе и по их «словам» («Типы и их генезис. Типы речей. Типы наружностей. Фантастическое у Достоевского. Связи фантастического с реальным: сон, сумасшествие, картины природы»¹⁶), что свидетельствует об одинаправленности критической мысли Брюсова и Анненского.

Результатом анализа текстов Достоевского должна была стать работа, построенная на строго научных основаниях, однако замысел так и не был осуществлен.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Агеносов, Ломтев 1992 — *Агеносов В.В., Ломтев С.В.* В.Я. Брюсов и Ф.М. Достоевский (К постановке проблемы) // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван: Айпетрат, 1992. С. 216–227.

Азадовский, Максимов 1976 — *Азадовский К.М., Максимов Д.Е.* Брюсов и «Весы» (К истории издания) // Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85. С. 257–324.

Андрущенко 2009 — *Андрущенко Е.А.* Ф.М. Достоевский в творческом мире Д.С. Мережковского // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство. 2009. Вип. XX. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16562/19-Andrushenko.pdf?sequence=1> (дата обращения: 19.12.2020).

Ашимбаева 2005 — *Ашимбаева Н.Т.* Достоевский в критической прозе И. Анненского // Достоевский. Контекст творчества и времени: Сб. статей. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 213–224.

Брюсов 1904 — *Брюсов В.Я.* Вехи // Весы. 1904. № 8. С. 21–28.

Брюсов 2002 — *Брюсов В.Я.* Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. 415 с.

Брюсов 1976 — *Брюсов В.Я.* Мы переживаем эпоху творчества // Литературное наследство. М.: Наука, 1976. Т. 85. С. 219–228.

¹⁶ РГАЛИ. Ф. 6. Оп. 1 Ед. хр. Л. 2.

Гречишкин, Лавров 1983 — *Гречишкин С.С., Лавров А.В.* Брюсов-новеллист // Брюсов В.Я. Повести и рассказы. М.: Сов. Россия, 1983. С. 3–18.

Закржевский 1912 — *Закржевский А.К.* Карамазовщина. Психологические параллели: Достоевский, В. Брюсов, В. Розанов, М. Арцыбашев. Киев: Журнал «Искусство», 1912. 161 с.

Калениченко 2002 — *Калениченко О.Н.* Мотивы «Сна смешного человека» Ф.М. Достоевского в «Повести о Софронии любящем» В.Я. Брюсова // Пушкинские чтения — 2002: Материалы межвузовской научной конференции. СПб.: Ленинградский гос. областной ун-т им. А.С. Пушкина, 2002. С. 101–105.

Литературное наследство 1991 — Литературное наследство. М.: Наука, 1991. Т. 98. Кн. 1 / отв. ред. Н.А. Трифонов. 830 с.

Макаричев 2016 — *Макаричев Ф.В.* Художественная индивидуология в поэтике Ф.М. Достоевского: дис. ... д-ра филол. наук. Магнитогорск, 2016. 521 с.

Муратов 1901 — *Муратов В.А.* Типы вырождения в «Братьях Карамазовых» Достоевского. Отчеты о заседаниях общества невропатологии и психиатрии при Московском университете за 1897–1898; 1898–1899; 1899–1900. М.: Типолиграфия Г.И. Простакова, 1901. С. 210–211.

Орлова 2017 — *Орлова М.В.* «Гражданин Брюсов». Неизвестные страницы биографии поэта в 1917 году // Брюсовские чтения 2016 года: Сб. статей. Ереван: Лингва, 2017. С. 206–216.

Панченко 1992 — *Панченко И.Г.* Рассказ В.Я. Брюсова «Теперь, когда я проснулся» (Брюсов и Достоевский) // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван: Айпедат, 1992. С. 228–235.

Розанов 2017 — *Розанов В.В.* О происхождении некоторых типов Достоевского (Литература в переплетениях с жизнью) // *Розанов В.В.* От Достоевского до Бердяева. Размышления о судьбах России. М.: Алгоритм, 2017. С. 165–190.

Шипунова 2011 — *Шипунова Н.Ф.* Басня Достоевского «Лев и Свинья» в поэтическом пересказе В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 2010 года: Сб. статей. Ереван: Лингва, 2011. С. 247–255.

Сведения об авторе: Наталия Алексеевна Дровалева, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

Information about the author: Nataliya A. Drovaleva, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science.

E-mail: n.drovaleva@mail.ru

V.YA. BRYUSOV AS A SCHOLAR OF DOSTOYEVSKY: AN UNFULFILLED INTENTION

Abstract: V.Ya. Bryusov, unlike other eminent literators of the late 19th — early 20th centuries (D.S. Merezhkovsky, A. Bely, etc.), never wrote a separate publication on Dostoyevsky, however it is known that he was preparing a book on an entire corpus of the writer's literary works. This article presents a plan of his monographic research along with the introductory notes that outline the scope and the general idea of Bryusov's intention. Dostoyevsky's novels become an experimental field for setting the goals of scholarly criticism and preparing a classification of his characters based on the notable «ideas» of the writer's work and the achievements of psychopathography of the time. As the foundation for his classification Bryusov uses masculine and feminine types which, in turn, are grouped into subtypes (Bryusov provides examples from Dostoyevsky's novels and stories for each type). This analysis of the writer's texts was supposed to result in a scholarly work founded on a scientific basis, but in the end Bryusov did not fulfill his intentions. It is traditionally thought that the typology of Dostoyevsky's characters was created in the 1920s, however Bryusov's diligent work sheds some light on the existence of earlier attempts at creating it.

Keywords: V.Ya. Bryusov, F.M. Dostoevskii, literary criticism, types of characters, book project, psychopathography.

© 2021, Nataliya A. Drovaleva



А.Л. Ренанский

КАК РУССКИЙ ТЕАТР ОТКРЫВАЛ ДОСТОЕВСКОГО: ОПЫТ ОБРЕТЕНИЙ И ПОТЕРЬ

Аннотация: В статье осмыслен первый опыт сценического прочтения романа Достоевского «Братья Карамазовы» в Московском Художественном театре (1910). Описан процесс работы Вл.И. Немировича-Данченко над инсценировкой романа и его сценическим воплощением. Рассмотрены принципиальные для мирового театра художественные открытия, которые произошли в процессе работы над спектаклем: новые драматургические приемы инсценизации большой литературы, новые, «кинематографические» принципы монтажа игровых сцен, самому кинематографу тогда еще неизвестные, радикальное переосмысление традиционной темпоральной структуры сценического действия, новаторское для мирового театра введение в спектакль Чтеца, позволившее соединить драматическое действие с эпической повествовательностью и предвосхитившее эпический театр будущего. Общественная реакция на постановку «Братьев Карамазовых» вылилась в острую и длительную полемику ведущих политических и литературно-художественных группировок, выявив при этом не только углубившуюся поляризацию в отношении к творчеству Достоевского, но и обширную симптоматику духовного состояния русского общества в предреволюционную пору.

Ключевые слова: Достоевский, «Братья Карамазовы», Вл. Немирович-Данченко, инсценировка, Московский Художественный театр, режиссура, спектакль, театральная критика, рецензии.

Свой тринадцатый сезон 1910/1911 г. труппа Московского Художественного театра ожидала с суеверной настороженностью. Открывать

его собирались премьерой «Гамлета», где метафизический театр Гордона Крэга встретился, а по существу, столкнулся с психологическим театром К. Станиславского. Не считая актера художником, Г. Крэг стремился избавить его от «человеческого, слишком человеческого», чтобы природная органика и «натуральность» не мешали режиссеру творить из него «идеальную марионетку». К. Станиславский в спорах с Г. Крэгом отстаивал именно театр органического, «живого человека». В воспитании актера и в работе с ним он стремился открыть в этом «живом человеке» личность, пробудить в нем вдохновение и волю к творческому самопознанию.

Недобрые предчувствия актеров начали сбываться еще летом: на отдыхе в Кисловодске заболел тифом К. Станиславский. В театре понимали, что в его отсутствие достичь какого-либо компромисса в системной коллизии режиссера-постановщика с труппой будет едва ли возможно. В этой критической ситуации Вл. Немирович-Данченко предложил театральному Правлению свой план спасения: открыть сезон постановкой «Братьев Карамазовых».

В самом начале августа он писал своему постоянному помощнику в режиссуре ведущему актеру В. Лужскому (в спектакле он сыграет Карамазова-отца): «Я бросился в открытое море. Открываем сезон “Братьями Карамазовыми”. Два вечера. Без Вас, как Вы знаете, я не могу» [Немирович-Данченко 1979, с. 19].

Потребность в сценическом осмыслении творчества Достоевского в театре ощущали и раньше. В записях Станиславского «Братья Карамазовы» впервые были упомянуты еще в 1905 году как возможный материал для работы в Театре-студии на Поварской, задуманном им ради возвышения духовной миссии театра — для поисков ответа на высшие и вечные вопросы «жизни человеческого духа». Через два года, размышляя о репертуарных перспективах Художественного театра, Станиславский загадывал: «Нельзя без Достоевского. Не знаю как, но мы должны и будем ставить Достоевского» [Шебуев 1910, с. 16]. Позднее свой режиссерский выбор Вл. Немирович-Данченко пояснит так: «Достоевский, по существу, величайший драматург, хотя никогда не писал для сцены. <...> Как изумительный психолог он окажется глубоко, органически близок актерскому творчеству. Как обнажающий сильные страсти, он ярко сценичен. Как огромный мастер интриги, он бесконечно театрален. Нако-

нец, пластичен и выразителен неисчерпаемым богатством языка, каскадом живой речи» [Немирович-Данченко 1989, с. 217].

Человек сдержанный и не склонный к особой экзальтации, Вл. Немирович-Данченко воспринимал свою работу над спектаклем как подвижничество: «Я как бы носил благословение публики на этот подвиг. Я знал, что публика ждет от нас подвига. И вот — подвиг налицо, мы преодолели непреодолимейшие трудности инсценирования романа. А трудностей было бесконечно много.<...> Если нам попытка удалась, мы будем радоваться вместе с публикой, а если не удалась, — спокойно смотреть на публику: — Мы сделали все, что могли» [Шебуев 1910, с. 74]. Позднее в интервью сотруднику газеты «Русское слово» режиссер пояснит свой замысел: «Из всего того материала, который был в наших руках, мы старались создать картины всех происходящих событий, освященные главнейшей идеей романа» [Радищева 2007, с. 769]. Но о самой «главнейшей идее» Вл. Немирович-Данченко не сказал ничего — ни в других своих интервью, ни в работе с актерами.

Перевод романа Достоевского на язык драматического искусства ставил перед театром новые, порой неразрешимые задачи: если сценическое время ограничено 3–4 часами спектакля, то как «пересказать» двухтомный роман, на чтение которого уходит не меньше недели? Как сохранить его сюжетные линии и всю обширную галерею образов? Как не утратить сложную полифоническую структуру романа?

Перед началом работы над инсценировкой в театре выясняли, насколько хорошо театральная публика знает роман Достоевского. «Если публика знает роман, можно с чистым сердцем опускать многие сцены, не поддающиеся инсценировке, — пояснял Вл. Немирович-Данченко. — Если публика романа не знает, пришлось бы перегрузить спектакль, чтобы охватить, по возможности, всю фабулу романа. Мы решили, что публика знает, что должна знать, не может не знать романа, и потому нам нечего бояться за несвязность, отрывочность отдельных сцен» [Шебуев 1910, с. 12].

Чтобы осмыслить постановочный замысел Немировича-Данченко, следует сопоставить фабульную структуру романа с его инсценировкой.

Роман состоит из двенадцати книг с Эпилогом:

1. *История одной семейки* (5 глав).
2. *Неуместное собрание* (8 глав).
3. *Сладострастники* (11 глав).
4. *Надрывы* (7 глав).
5. *Pro и contra* (7 глав).
6. *Русский инок* (3 главы).
7. *Алеша* (4 главы).
8. *Митя* (8 глав).
9. *Предварительное следствие* (9 глав).
10. *Мальчики* (7 глав).
11. *Брат Иван Федорович* (10 глав).
12. *Судебная ошибка* (14 глав).
13. *Эпилог* (3 главы).

В письме жене К.С. Станиславского М.П. Лилиной (через нее тогда многие общались с тяжело и долго болевшим режиссером) композицию будущего спектакля Вл. Немирович-Данченко представил так: «Играем 21 картину. Как они разделятся на два вечера, еще не знаем. Вот их список.

1. «*Контроверза*». У Карамазова в зале за коньячком. <...>
2. «*В спальне*». (Карамазов и Алеша). Маленькая сценка.
3. «*Обе вместе*». У Катерины Ивановны. <...>
4. «*Еще одна погибшая репутация*». (Под ракитой. Митя и Алеша).
5. «*У отца*». Карамазов и Алеша.
6. «*У Хохлаковой*». <...>
7. «*Надрыв в гостиной*». (У Катерины Ивановны. <...>).
8. «*Надрыв в избе*». У Снегирева <...>
9. «*И на чистом воздухе*». (Москвин и Готовцев). Капитан Снегирев и Алеша. — А.Р.
10. «*Еще не совсем ясная*». (Иван и Смердяков). <...>
11. «*Луковка*». (У Грушеньки. Грушенька, Алеша и Ракитин <...>).
- 12, 13. «*Внезапное решение*» — две сцены Мити, с горничной Грушеньки и с Петром Ильичом <...>.
14. «*Мокрое*». Громадная картина на час с лишним. <...>
15. «*Бесенок*» (еще сценка Lise).
- 16, 17. «*Не ты, не ты*». (Иван с Катериной Ивановной и Иван с Алешей).

18. «Третий визит к Смердякову». (Иван и Смердяков — захватывающая сцена).
19. «Кошмар». (Иван и черт). <...>
20. На суде: «внезапная катастрофа». (Показание Ивана и вспышка Катерины Ивановны)
21. Эпilog — «В больнице». (Митя, Алеша, Грушенька и Катерина Ивановна) [Немирович-Данченко, 1979, с. 29].

Сразу обращает внимание, что в инсценировку не вошла ни одна сюжетная линия, связанная с образом старца Зосимы, тогда как в романе он представлен как главное действующее лицо в семи главах: «Старцы», «Старый шут», «Верующие бабы», «Малoverная дама», «Буди, буди!», «Зачем живет такой человек!», «Семинарист-карьерист», а также во всей шестой книге «Русский инок» (ее, вместе с предшествующей книгой «Pro и contra» сам писатель определил как кульминационные в романе). В центре повествования Зосима остается даже после своей кончины (в книге седьмой «Алеша»). Изъятие этих сюжетных линий было вызвано цензурным запретом на сценическое изображение лиц духовного звания. «Пришлось выпустить всю монастырскую часть, — писал Вл. Немирович-Данченко. — Только два посыла Алеша после больших хлопот и то в чтении чтеца разрешены нам; посыл о. Зосимой в мир: — В горе счастье узришь. И посыл о. Паисием, после смерти Зосимы. Цензурные условия не давали нам также возможности вывести на сцену уголовный суд. Пришлось обратиться к министру юстиции за специальным разрешением. Министр разрешил с условием, чтобы не было председателя. Председателя мы заменили, так же, как и Зосиму и Паисия, чтецом». Еще одно «непреодолимое препятствие», вспоминает Вл. Немирович-Данченко, возникло в финальном эпизоде, где Алеша произносит речь после похорон Илюши: «не нашлись дети, которые смогли бы тут играть, и от него пришлось отказаться. В итоге в основу инсценировки в большей или в меньшей степени легла судьба Дмитрия Карамазова. Он становится центральным лицом в постановке» [Немирович-Данченко 1989, с. 195].

При таких невосполнимых изъятиях и сокращениях сценическое воплощение целостного авторского замысла уже вряд ли возможно: как роман-трагедия он лишился своего Протагониста, как религиозная проповедь — Проповедника и Пророка, как идеологический роман — своего



**«Братья Карамазовы» в МХТ.
В роли Смердякова С.Н. Воронов**

важнейшего идеолога. К. Станиславский, по свидетельству М. Лилиной, не допускал возможности ставить «Братьев Карамазовых» именно из-за неминуемого запрета сцен с Зосимой, а без «богословной стороны», по его словам, пьеса будет малоинтересна.

Сюжетные линии романа, связанные с образом старца Зосимы, развивают главную идею христианства: спасение человека через его духовное воскресение. Духовная сущность героя явлена уже в его имени. Оно производно от греческого Ζῳσιμος — «жизнеспособный», или Ζωσιμάς «опоясывающийся», то есть «готовящийся к свершению». В православных святцах имя толкуется как «сильный жизнью». А Иван Карамазов называет Зосиму «Pater Seraphicus», как традиционно именовали святого Франциска Ассизского. Помещик Максимов даже назвал старца «un chevalier parfait» («совершенный рыцарь»), помня, должно быть, про юношеские мечты Франциска о рыцарском посвящении и о том, что определение «совершенный рыцарь Христа» было привычным во многих жизнеописаниях святого. Это отождествление у Достоевского, конечно, не случайно. Смысл человеческой жизни Зосима понимает в утверждении христианской любви и братства, в живой связи с миром вечным, что и сближает его поучения с «Солнечным гимном» святого Франциска. И никакие цензурные запреты не могли бы помешать театру поведать зрителям о житии Зосимы, его беседах и поучениях, будь эта глава романа передана Чтецу.

«Иван — загадка»... « Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная»: так воспринимал брата Алеша [Достоевский 1976a, с. 76]. «Брат Иван не Ракитин, он таит идею. Брат Иван сфинкс, и молчит, все молчит»: так воспринимал его Митя [Достоевский 1976b, с. 32]. Но театр, похоже, и не пытался разгадать тайну Ивана и таимой им идеи. В инсценировке отсутствует даже важнейшая в романе сцена в трактире «Столичный город» и разговор братьев про обретение всемирного счастья ценою слезинки «одного только замученного ребенка». Не решился театр донести до зрителей и поэму Ивана о Великом инквизиторе, в которой, по словам В. Розанова, «Бог принимает исповедь от твари своей за все тысячелетия ее страданий, смрада, греха и мощных и напрасных усилий превозмочь это» [Розанов 2014, с. 21].

Упрощенным и ограниченным выглядело сценическое существование Алеши Карамазова. Это понимал и сам Вл. Немирович-Данченко.

В письме К. Станиславскому он признавал, что Алеша «в инсценировке сведен до скучных реплик» [Немирович-Данченко 1979, с. 50]. Это, конечно, никак не соответствует замыслу автора, изложенному во вступительном обращении к читателю: «Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова...» [Достоевский 1976а, с. 5]. Автор определяет здесь и жанр будущего повествования, но с развитием событий жизнеописание героя всё явственнее обретает форму жития. Исследователь поэтики романа В. Ветловская так поясняет авторскую стратегию: «Стилизация рассказчика “Братьев Карамазовых” под житейного повествователя позволяла Достоевскому говорить именем Бога и народа — народа не только в том смысле, в каком говорилось это слово Толстым, но в том, более широком смысле, в каком говорилось оно Достоевским, т. е. от лица всех сословий» [Ветловская 2007, с. 64].

Но ничто так не исказило авторского замысла, как отсутствие в спектакле заключительной сцены романа «Речь у камня». Вся сцена после похорон Илюши Снегирева, напутствие детей в будущую жизнь и речь Алеши о воскресении воспринимается как заключающая роман осанна христианской любви, всечеловеческому единению и бессмертию, то есть самому существу Града Небесного. По мысли Вяч. Иванова, в этой сцене совершается таинство «соборования душ»: «И когда друзья постигнут в полноте Христову тайну, которую прочесть можно только в чертах ближнего, постигнут они и то, что это соборование было воистину таинством соборования Христова, что союз их возник по первообразу самой церкви как общества, объединенного реально и целостно не каким-либо отвлеченным началом, но живою личностью Христа» [Иванов 1994а, с. 322]. Исключить из спектакля эту сцену равнозначно тому, чтобы лишить Девятую Симфонию Бетховена ее финального апофеоза — «Оды к радости» на слова Ф. Шиллера: «Обнимитесь, миллионы! Слейтесь в радости одной!»

На театральной афише жанр спектакля был обозначен как «сцены из романа», а его замысел был определен Вл. Немировичем-Данченко как «чтение романа чтецом и иллюстрирование картин исполнителями» [Шебуев 1910, с. 16]. В театральных кругах это было воспринято как упрощение, снижение и даже искажение великого романного замысла. В московской прессе подобную оценку разделили такие авторитетные критики, как С. Яблоновский, Э. Бескин, Э. Старк.

Автор инсценировки и режиссер ответил на эти упреки следующим образом: «Разве по иллюстрациям книжки романа можно рассказать содержание романа! А от нас вдруг пресса требует, чтобы нашими иллюстрациями мы исчерпали весь роман. Это вовсе недостижимо! Этого вовсе мы не хотели и не пытались. Мы так и напечатали черным по белому: “отрывки”. Добросовестно ли тогда укорять нас в отрывочности...» [Шебуев 1910, с. 89].

Общественная реакция на постановку «Братьев Карамазовых» вылилась в острую, масштабную и длительную полемику ведущих политических и литературно-художественных группировок, выявив при этом не только углубившуюся поляризацию в отношениях к творчеству Достоевского, но и обширную симптоматику духовного состояния русского общества в предреволюционную пору.

Первыми откликнулись на премьеру театральные рецензенты московских газет.

Уже на следующий день после показа первой части спектакля в ведущей либеральной газете «Русское слово», самой читаемой и тиражной в то время, появилась рецензия Сергея Яблоновского. Под этим псевдонимом печатался популярный журналист, литературный критик, поэт и переводчик С. Потресов, пользовавшийся большим уважением в театральном мире. Так, выдающийся русский трагик П. Орленев — первый исполнитель ролей Раскольникова (1899) и Дмитрия Карамазова (1900) на русской сцене — с благодарностью вспоминал, «какую огромную, решающую роль сыграла в его судьбе рецензия С. Яблоновского», когда в скромной работе молодого актера критик угадал его большой талант [Орленев 1961, с. 87].

Свой обзор рецензент начал с формы спектакля, с описания сценографии: «Декораций в настоящем смысле нет: два-три предмета обстановки дают намек на то, где происходит действие». Рецензент отметил, что вводя на сцену Чтеца, режиссер внятно выразил свой программный замысел спектакля, как чтение отрывков из романа без какой бы то ни было оглядки на то, что они могут составить привычную для зрителя пьесу: «[Чтец] сделал крошечное вступление о том, что Алешу послал в мир старец Зосима, и затем он раз пять прерывал действие вставками вроде: “Алеша рассказал все, что случилось с ним с самой той минуты, когда вошел к Катерине Ивановне. Он рассказывал минут десять”... Действующие лица во время



Отрывки из романа «БР. КАРАМАЗОВЫ» в. м. ДОСТОЕВСКОГО М. Х. Т
В. В. Лужекій (Федоръ Павловичъ Карамазовъ).
Изд. А. А. Горожанина. Право собств. заявлено № 11120

**«Братья Карамазовы» в МХТ.
В роли Ф.П. Карамазова В.В. Лужский**

чтения этих ремарок, очень однообразных (кажется, три раза ремарка начиналась словами: “Алеша рассказал”...), застывали, изображая живую картину». Рецензент выражает сомнение, что «такая помощь чтеца многому помогала в уяснении сущности романа» [Яблоновский 2007, с. 281].

Но главная ошибка постановщиков, по мнению рецензента, заключалась в неорганичной для театра литературности спектакля: «Если хотите ставить на сцене роман, — сотворите из него драму». Далее он сетует, что несмотря на многократные заверения в печати о том, что «роман будет поставлен художественниками почти целиком», в спектакле нет важнейших сцен: «Нет ни монастырской жизни, нет ни семейной хроники Карамазовых, ни условий воспитания детей, — всего того, что объясняет различие их характеров и стремлений. Нет действующих лиц вообще <...> нет ничего об отношениях [Мити] к Катерине Ивановне и Грушеньке, нет излияний горячего сердца “в стихах, в анекдотах и вверх пятаями”, нет его конвульсивных метаний от Кузьмы Самсонова к Лягавому, от Лягавого — к Хохлаковой, нет кошмарной сцены в саду у отца...» [Яблоновский 2007, с. 282].

Не раскрыт в спектакле, по мнению рецензента, и образ Ивана Карамазова: «Достаточно того, что он показан без “бунта”, без “Великого инквизитора”, без множества богословских разговоров, рассыпанных в романе. Что такое без них Иван Карамазов?». Не воплощен в спектакле образ Карамазова-отца, нет и Алеши: он «остался без монастырской жизни, без указаний на то, что и он носит зачатки карамазовщины». Рецензент не упрекает в этом Немировича-Данченко, убежденный в том, что инсценировать «Братьев Карамазовых» так же невозможно, как «исчерпать море ковшом» [Яблоновский 2007, с. 283].

В следующем выпуске газеты С. Яблоновский описал свои впечатления о второй части спектакля, которую он воспринял как «великое торжество сценического искусства вообще». Особенно потрясла его игра Леонидова в полуторачасовой сцене в Мокром: «Весь ужас жизненной правды сочетался каким-то волшебным образом с правдой художественной, и впечатление получилось необыкновенное» [Яблоновский 2007, с. 284]. Другой актерской победой Художественного театра в этот вечер рецензент называет игру Качалова в сцене «Кошмар» (хотя и прибавляет, что победа эта «не такая безусловная»). Впечатлила рецензента и работа начинающего актера С. Воронова: «именно таким и должен

быть Смердяков, со скопческим лицом, с глубокомысленною пошлостью или пошлым глубокомыслием, с гнилым телом, гнилою душой и гнилым голосом» [Яблоновский 2007, с. 285]. Алеша в исполнении начинающего актера В. Готовцева показался рецензенту «слишком обыкновенным», «не давшим той великой силы, душевного света, проникновенности, которые делают его властным и создают из него любимого героя Достоевского» [Яблоновский 2007, с. 286]. Меньше, по мнению рецензента, удалась в спектакле женские роли: М. Германовой в роли Грушеньки не хватило «земной, непосредственной силы», О. Гзовской в роли Катерины Ивановны — «шири, трагического захвата, надрыва». Высоко оценивая многие актерские работы, как «торжество сценического искусства», С. Яблоновский все же не изменил своего скептического отношения к драматургической основе спектакля: «Склеивать же оторванные от романа кусочки и думать, что получится нечто художественное, — дело безнадежное и ненужное, даже при условии той добросовестности и тех средств, какими обладает Художественный театр» [Яблоновский 2007, с. 286].

Следом появилась рецензия в газете конституционных демократов «Раннее утро», с которой сотрудничали В. Брюсов, А. Белый, М. Волошин. Отзыв ее ведущего театрального рецензента Эм. Бескина был отмечен резким неприятием спектакля: «Величайшая страница не только русской, мировой литературы скомкана. Обесцвечена. Обескровлена. Обезглавлена. Превращена в кинематограф. В сеанс. Картина за картиной. Только вместо надписей на экране — чтец сбоку <...> живые картины под декламацию чтеца» [Бескин 2007, с. 287]. Спектакль рецензент определил как «большую ошибку» и даже как «ряд больших ошибок». Такие ошибки он нашел в «мозаичной» инсценировке, не дающей актерам материала для создания образа, в отсутствии декораций, создающих необходимую жизненную среду, и даже в игре актеров («не все исполнители были даже на относительной высоте»). Из актерских работ он особенно выделил И. Москвина в роли капитана Снегирева: «Захватывающая фигура. С надрывом. С жутью». Чрезвычайно интересным показался ему и образ Lise, созданный Л. Кореновой: «Чувствуется болезненный садизм. Чувствуется задушенная плоть» [Бескин 2007, с. 288]. А самой яркой и «превосходной в режиссерском отношении» он оценил сцену в Мокром, где «больше Достоевского, чем в совокупности всего

двухвечернего сидения. В одном Леонидове его больше, чем во всех пьесах Художественного театра» (правда сам образ Мити в понимании рецензента отдает явственной театральной вампукой: «В нем есть Карамазов — надрыв, эпилепсия, кликушество»). «Но задвинулся занавес над последней картиной, — резюмирует Эм. Бескин, — а на душе пусто. И досадно сравниваешь эту пустоту с тем великим трепетом, с каким закрываешь книгу с хроникой Карамазовых» [Бескин 2007, с. 289].

Среди первых откликов на премьеру в газете «Голос Москвы», издававшейся лидером «октябристов» (Союза 17 октября) А. Гучковым, появилась развернутая рецензия за подписью «Дий Одинокый». Под этим псевдонимом печатался Н. Туркин, известный театральный критик, режиссер, драматург и киносценарист (бывший некогда домашним учителем М. Волошина и наставником известного музыкального критика Л. Сабанеева в его юношеские годы). В газете он вел постоянную рубрику «Дневник театрала».

В премьерном спектакле рецензент увидел «богатый материал, на котором можно построить обвинение против театра. И тот же материал дает повод сказать театру “спасибо” и поздравить его с новыми завоеваниями» [Туркин 2007, с. 290]. На главный вопрос: «удалось ли театру перенести на сцену роман Достоевского?», автор, при всем дружественном отношении к Художественному театру, ответил отрицательно. «Театр мог дать и дал только отрывки романа. Это не беда. Но вот в чем беда: отрывки надо было выбрать так, чтобы главная сущность романа была с полной определенностью выявлена зрителям» [Туркин 2007, с. 290]. Помня о том, что Немирович-Данченко определил замысел постановки как «сценическую иллюстрацию романа», рецензент поставил второй вопрос: «Удалось ли театру иллюстрировать роман Достоевского?» и ответил на него утвердительно: «И эти иллюстрации (те, конечно, которые удались) столь много, сильно и выразительно говорят, что роман местами получил действительно яркое освещение» [Туркин 2007, с. 290]. На очевидный вопрос: насколько этот замысел соответствует природе театра, а главное, самой потребности романа в каких бы то ни было «иллюстрациях», Н. Туркин ответил так: «мы признаем иллюстрации романов сценическими представлениями задачей вполне достойною театра и нисколько для него не унизительною <...> иллюстрацию, как в данном случае, например, надо рассматривать переходную ступенью к воспро-

изведению романа на сцене. Сегодня удалось дать великолепные иллюстрации к роману, а завтра, смотришь, и весь роман будет воспроизведен» [Туркин 2007, с. 291]. В заключении рецензент задается главным вопросом: «Дало ли представление «Братьев Карамазовых» что-либо новое для сценического искусства?» и отвечает на него без тени сомнения: «Несомненно. Сделано громадное завоевание. Воочию показана отрицавшаяся до сих пор возможность совмещения чтеца с представлением на сцене». Принципиальное открытие инсценировки Вл. Немировича-Данченко он нашел в сближении драматического и эпического дискурсов: «Мы положительно убеждены, что опыт Художественного театра с чтецом кладет начало перевороту в области драматического творчества. Он открывает некоторый простор для писателей, которые и не замедлят им воспользоваться» [Туркин 2007, с. 91].

На следующий день после двух обстоятельных разборов спектакля в «Русском слове» газета публикует открытое письмо Художественному театру, подписанное драматургом, поэтом и критиком С. Мамонтовым. Письму предшествует краткий эпиграф из Книги пророка Даниила: *Мене, текел, перес* — таинственное знамение на стене дворца царя Валтасара, предвещающее его неизбежную гибель и традиционно трактуемое как оценка: «взвешен, измерен и признан недостойным». Затем автор рассматривает историю триумфа и падения Древнего Рима, чтобы в итоге заявить: «Художественный театр — тоже маленький Рим. Давно ли он дружными усилиями своих участников выдвинулся на небывалую высоту и гордо проповедовал светлый принцип общедоступности. Не было в нем тогда ни земных богов, ни преторианцев, все его работники кипели в котле жизни и переносили ее на подмостки, создавая даже из посредственных пьес шедевры сценической иллюзии» [Мамонтов 2007, с. 292]. Теперь же Художественный театр, как считает автор, совершенно оторвался от реальности российской жизни, так что поневоле возникает «дерзкий вопрос»: «уж не потерял ли почвы под ногами хмурый театр чеховского безвременья, уж не попал ли он в тупик после громового удара 1905 года? Те годы прошли мимо монастырских стен Камергерского переулка и ничем не отразились ни на репертуаре, ни на дисциплинированной братии» [Мамонтов 2007, с. 294].

Обращение к Достоевскому, по мнению рецензента, еще одно свидетельство о неспособности «театра безвременья» ответить на вопросы,

поставленные перед творческой интеллигенцией самой революцией. Но в 1906 году, когда эхо громовых ударов еще не отзвучало, именно Достоевский был определен как «пророк русской революции». Статью, посвященную двадцатипятилетию со дня смерти писателя Д. Мережковский завершил такими словами: «... а голоса Великой русской революции, голоса громов человеческих, в которых уже слышатся грома Господни, да споют ему вечную славу» [Мережковский 1991, с. 349].

Рецензент газеты «Столичная молва» Сергей Плаголь (под этим псевдонимом печатался известный театральный критик С. Голоушев) свою оценку спектаклю вынес прямо в заголовок: «Упрощенный Достоевский. “Братья Карамазовы” на сцене Художественного театра». Разбор спектакля он начал с существенных вопросов: «что нового и дополняющего Достоевского принесло нам это приспособление к сцене одного из глубочайших его созданий? Инсценировка — это перевод романа на язык зрелища, но многое ли этому языку доступно и можно ли передать этим языком “Братьев Карамазовых”?» [Голоушев 2007, с. 295].

К зрелищной стороне представленного на сцене мира у рецензента претензий не было: «поставлено во многом великолепно; целый маленький сумасшедший домик». Он только недоумевает: «... но неужели у Достоевского так все и сводится только к картине этого сумасшедшего дома, и нет под нею ничего, дающего ей совсем особый смысл, освещающего ее каким-то особым светом?.. Не чувствовать этого, читая “Карамазовых”, значит, не чувствовать самого Достоевского, которого интересуют не сами выводимые им люди, а вечная борьба в человеческом сердце дьявола с Богом. И если действующие лица Достоевского постоянно ходят по лезвию ножа, отделяющего здравый разум от безумия, то лишь потому, что именно в этих людях достигает эта борьба своего апогея и проявляется особенно ярко» [Голоушев, 2007, с. 296]. Возможность «языком зрелища» выразить эти борения души, которые трудно передать даже словом, рецензент считает почти невыполнимой задачей. Но театр, как он полагает, «по-видимому, и не задавался целью дать картину всей этой беспомощной спутанности человека, раскрыть ее во всей ее сложности. По крайней мере, в интервью с В.И. Немировичем-Данченко, <...> очень определенно говорится, что театр стремился, наоборот, “к простоте переживаний”, и мудро ли же, что в результате получился не углубленный, а очень упрощенный Достоевский» [Голоушев 2007, с. 297].

Следующая рецензия под псевдонимом Бэн была опубликована в газете правого толка «Московские ведомости». В то время ее возглавлял Л.А. Тихомиров, в юности бывший ведущим деятелем «Народной воли», а позже отрешившийся от своих революционных убеждений, о чем и написал в брошюре «Почему я перестал быть революционером» (1888). Под псевдонимом Бэн печатался Б.В. Назаревский — один из идеологов черносотенного Союза имени Михаила Архангела (в 1914 г. этот журналист станет главным редактором газеты).

Разбор спектакля рецензент начал с опровержения «шаблонного мнения» об авторе «Братьев Карамазовых», лишь как «изобразителе тяготы и черноты жизни, ее извращений и ужасов»: «Достоевский не затем спускается в самую глубину жизни и полными ужаса глазами следит за теми чудовищными явлениями, которые он там находит, чтобы остаться полным отчаяния, и это отчаяние внушить своим читателям; из этой глубины несется вопль его к Господу, и в безграничном падении человека он видел его живую человеческую душу, веря в ее конечное торжество» [Назаревский, 2007, с. 298]. По мысли рецензента, носители шаблонных представлений о Достоевском «не хотят видеть в нем идеалиста, потому что не понимают и не хотят понять его идеалов, и, таким образом, с легким сердцем вычеркивают самую душу произведений...». Точно так же, полагает рецензент, поступили и постановщики спектакля: «Все сцены со старцем Зосимой вычеркнуты. Что же это значит? Да то, что самая душа романа — вдохновенное исповедание веры автора — выпущено». При этом он убежден, что видеть старца Зосиму, «изображаемого актером, было бы просто оскорбительно. Ведь это все равно, что видеть на сцене преподобного Серафима Саровского или Святого Тихона Задонского» [Назаревский, 2007, с. 299]. Но если «существенные сцены, уясняющие смысл романа», не могут быть поставлены, то и его сценическое прочтение невозможно, считает рецензент. А его заключительные слова звучат и вовсе как суровый приговор: «Художественный театр виновен в более тяжком проступке: в распространении в нашей публике заведомо неверных сведений о творчестве Достоевского. Это — грех прямо незамолимый» [Назаревский 2007, с. 300].

Через месяц отзыв на спектакль публикует газета «Санкт-Петербургские ведомости». Известный журналист, историк театра и музыкальный критик Э. Старк, выступавший под псевдонимом Зигфрид, воспринял

постановку «Братьев Карамазовых» как явную репертуарную ошибку и измену театра своему стилю: «Великим делом было найти свой стиль. Оно было блестяще выполнено, когда ставили Чехова, Ибсена, Гауптмана. <...> Свернуть с такого пути, позабыть свой стиль во имя погони за какой-то надуманной ненужной оригинальностью, представляется делом глубоко прискорбным... Заблуждение, великое заблуждение, и непонятно, как мог дойти до него Художественный театр, кто завел его в такой тупик...» [Старк 2007, с. 302].

Вскоре на премьеру откликнулась другая столичная газета — «Речь», самое популярное издание в либерально-демократической среде (одним из ее редакторов и автором большинства передовых статей был лидер партии Конституционно-демократической партии П.Н. Милуков). Известный публицист и критик, председатель петербургского Религиозно-философского общества Д. В. Философов отозвался на спектакль не развернутой рецензией, а короткой заметкой «Иван и черт». Автор проявил хорошую осведомленность о газетной полемике вокруг недавней премьеры и суждениях критиков об этой сцене. Так, С. Яблоновский считал, что «дать этот образ на сцене было совершенно невозможно: здесь возможности романа и возможности сцены вступили между собою в непримиримую коллизию» [Яблоновский 2007, с. 283]. Сергей Глаголь воспринял режиссерское решение этой сцены как сознательное упрощение Достоевского, лишившее ее «загадочной глубины» и «настоящей достоевщины» [Голоушев 2007, с. 298]. Против режиссерского решения сцены выступал и Б. Назаревский: «Черт — это воплощение житейской пошлости, к которой неумолимо приходит бунт Ивана, и если ставить эту сцену, то нужно, чтобы зритель видел все глазами самого Ивана, как это сделано в романе...» [Назаревский 2007, с. 299]. Автор многих работ о Художественном театре П. Ярцев упомянул, что в процессе работы над спектаклем «была попытка передать слова черта теще, — но вышло плохо. Так, однако, как это теперь — это тоже плохо, потому, что не выражает того, что написано у Достоевского» [Ярцев 2007, с. 318]. В защиту режиссерского решения Немировича-Данченко выступил лишь один рецензент — Юрий Беляев из петербургской газеты «Новое время». Атмосферу сцены он определил как «сгущенную и сернистую»: «Это где-то около пекла. <...> Голос дьявола и голос больной совести сплетаются, искушают друг друга, расходятся и снова равняются. Я слышал твердый

голос Люцифера и слышал другой, слабый, виляющий... И когда этот первый голос замолчал, этот маленький, плаксивый голос вдруг заговорил о всечеловеке и приобрел силу и экстаз победного клика!..» [Беляев 2007, с. 350].

По мысли Д. Философова, сценическое «воплощение» черта в сцене с Иваном необходимо потому, что «Достоевский всем естеством своим ощущал *реальность зла*» и потому, что «вся его религиозная метафизика покоится именно на этой предпосылке <...> Может быть, и к Богу-то Достоевский пришел потому, что слишком мучительно почувствовал реальность зла» [Философов 2007, с. 356]. При этом критик не оспаривает режиссерское толкование этой сцены, видя в нем проявление «особой художественной честности»: «Театру «натурализма» не пристало впадать в неестественность» [Философов 2007, с. 357]. Высоко оценивая «прекрасную саму по себе постановку» Художественного театра, Д.Философов признает, что «мы до Достоевского еще не доросли. Он как-то *моложе* нас. С бесстрашной искренностью, почти с цинизмом, выворотил он перед нами свою душу, поставил ребром самые мучительные вопросы. И мы на них до сих пор не ответили. Не только не ответили, но даже не услышали» [Философов 2007, с. 357].

Несмотря на острую полемику и разноречивые оценки (вплоть до неприятия спектакля!), никто не сомневался, что «Братья Карамазовы» станут главным событием начавшегося сезона. Но немногие поняли, что попытка прожить на сцене «роман-трагедию» Достоевского станет значимой вехой в истории нового русского театра.

Горячо поддержал инсценировку «Братьев Карамазовых» М. Волошин: «Русскому театру, который за эти годы переродился, ничего не остается делать, как обратиться к роману, где сосредоточены все сокровища трагического сознания русской души» [Волошин 1911, с. 154]. С энтузиазмом принял спектакль Вяч. Иванов, прежде всего, как новую форму осмысления романа Достоевского и за устремленность к «теургическому действию»: «Ужас и мучительное сострадание могущественно поднимает у нас со дна души жестокая (ибо до последнего острия трагическая) муза Достоевского, но к очищению приводит нас всегда» [Иванов 1994б, с. 411]. Выдающимся спектаклем, призванным «очистить воздух русской сцены», назвал его А. Бенуа. Он писал, что спектакль вернул русскому театру мистериальное начало: «действие подлинного религиоз-

ного порядка», что «артисты, играющие “Карамазовых”, на себе должны испытать, что в те дни, когда они несут религиозную правду Достоевского, они дышат другим, бесконечно более чистым и здоровым воздухом, нежели в те дни, когда они служат изящному» [Бенуа 2007, с. 440].

Большинство критиков приняло спектакль благосклонно. Но тон, с каким некоторые рецензенты позволяли тогда общаться с актерами и с режиссером, сейчас вызывает недоумение. Порой в суждениях критиков сквозил пренебрежительно-барственный тон: «Об Алеше г. Готовцева даже не хочется говорить» [Бескин 2007, с. 289]. Словно блудного сына критик мог убеждать театр в ложности избранного им пути и стращать его неизбежной катастрофой: «Что же, “Анатэма» Леонида Андреева — это новый путь? Допустим, что так. Но куда ведет он?.. “Левей, левей?!, и с возом бух в канаву!..” Вот единственный конечный путь, куда приводят все подобные пути... все они ведут в канаву; возьмете ли вы себе в помощники Леонида Андреева или кого-нибудь другого в том же роде, обопретесь ли на Достоевского, как сделали теперь, инсценировав “Карамазовых”, — вы одинаково свалитесь в канаву» [Старк 2007, с. 301]. Нередко в рецензиях встречаются никак не аргументированные оценки: «Ещё меньше подходит г-жа Гзовская к роли Катеньки» [Яблоновский 2007, с. 281]. И даже обвинения: «Художественный театр виновен в более тяжком проступке: в распространении в нашей публике заведомо неверных сведений о творчестве Достоевского» [Бэн 2007, с. 300]. Критик мог безапелляционно высказывать свои претензии к художественной программе театра и к его репертуарной политике: что следует ставить, а чего ставить нельзя: «Постановка “Братьев Карамазовых” является для Художественного театра обстоятельством, извинительным только до некоторой степени, <...> дайте нам снова почувствовать атмосферу настроений этих писателей (Ибсена и Гауптмана. — А.Р.)! Ручаюсь, что тот восторг, который не поднимается со дна нашей души от зрелища “Карамазовых”, вспыхнет в нас ярким пламенем»... [Старк 2007, с. 301].

Обзор рецензий на спектакли Художественного театра свидетельствует о том, что в процессе его творческого развития происходило не только становление методологии театральной критики, но и её этических основ. Их начинают определять такие принципы, как уважение творческой свободы художника, открытость критика новым идеям, формам и стилям, его способность противостоять общественным эстетиче-

ским преубеждениям, готовность воспринять спектакль с наибольшей чувственной полнотой и способность обстоятельно проанализировать все элементы его структуры.

Театральная критика — это служба понимания. Она служит и зрителю, и театру. Зрителю она помогает осмыслить внутреннюю организацию всех выразительных средств спектакля как целостный режиссерский замысел в его актерском воплощении. Театру она помогает увидеть спектакль глазами зрителя, понять психологию его восприятия, оценить меру понимания и непонимания собственного художественного высказывания, острее ощутить дух времени, его запросы и волю. Критик стремится понять природу театра в ее постоянстве и вечной изменчивости, постичь его сущностные законы, его «бытие внутри себя самого», что особенно важно для творческого самопознания театра. Вместе с Московским Художественным театром театральная критика 1900-х гг. открывала для себя и художественный мир Достоевского и новый театральный язык для его сценического воплощения. Она приобретала остроту художественного видения, открывала принципы критического анализа, искала и находила свой методологический инструментарий.

В процессе работы над спектаклем Художественный театр совершил несколько принципиальных открытий. Прежде всего, это открытие новой драматургической техники инсценизации большой литературы. Это открытие новых принципов компоновки игровых сцен: действуя как бы по законам кинематографического монтажа, самим кинематографом тогда еще не открытым, Немирович-драматург сводил сцены, резко отличные и по длительности, и по темпоритму, и по способу актерского существования. Новаторской была и темпоральная структура спектакля — впервые в театральной практике его играли в продолжение двух вечеров. Новаторски была переосмыслена и традиционная структура сценического действия: «Вместо обычных актов по 30, 35, 40 минут, можно, оказывается, играть картины, из которых одна идет три минуты, а другая — 1 час 20 минут (как “Мокрое”）」 [Немирович-Данченко 1989, с. 371]. Необыкновенно расширилось в спектакле пространство сценических монологов. Так, монолог Ивана Карамазова (в эпизоде «Кошмар») представлял, по существу, моноспектакль длительностью почти в полчаса.

Еще одно фундаментальное художественное открытие было сделано в сценографии: в спектакле, по существу, не было декораций. В одном из интервью Немирович-Данченко отметил: «Декорации были отброшены совсем. Все картины идут на безразличном фоне. Только красочные пятна бутафории занимали художников-декораторов». Далее он разъясняет причины, побудившие к таким радикальным переменам: «Слишком уж важно каждое слово Достоевского, ни одно нельзя пропустить мимо ушей, нигде нельзя ослабить или отвлечь внимание. А я боялся, что декорации отвлекут от актера, который здесь — *все*. Мы посадили актера с глазу на глаз с зрителем, мы сосредоточили на нем внимание всего зала» [Немирович-Данченко 1952, с. 239].

Не менее существенное открытие совершил Немирович-Данченко введением в спектакль Чтеца. Режиссер видел в нем «образованного читателя, филолога, современника зрителей». Этот персонаж и возвращал театр к его историческим корням — к функции Хора в античной трагедии, и приоткрывал перспективы эпического театра будущего. Пытаясь представить образ этого театра, Вл. Немирович-Данченко в письме к К. Станиславскому указывает и направление будущих творческих поисков: «От “Карамазовых” до Библии... Нет более замечательных сюжетов для этого нового театра, как в Библии...» [Немирович-Данченко 1979, с. 126].

Опыт сценического воплощения такого грандиозного эпического романа, как «Братья Карамазовы», не имел прецедента не только в русском, но и в мировом театре. Работа велась с необычайным воодушевлением: спектакль с участием чуть ли ни всей труппы и длившийся почти девять часов, был поставлен всего за два месяца!

Первые дни были посвящены чтению романа в присутствии всех актеров и постановочной группы. Затем сразу же начались сценические репетиции, проходившие утром и вечером одновременно на трех сценах (кроме Вл. Немировича-Данченко их проводили В. Лужский и К. Марджанов). А вот привычным застольным периодом в работе над спектаклем пришлось пожертвовать. Его методология начала складываться в Художественном театре как результат критического пересмотра его ранних режиссерских опытов, о которых Станиславский вспоминал так: «В нашем революционном рвении мы шли прямо к внешним результатам творческой работы, пропуская наиболее важную начальную стадию

ее — зарождение чувства, <...> мы начинали с воплощения, не пережив еще того духовного содержания, которое надо было оформлять. Не ведая других путей, актеры подходили прямо к внешнему образу» [Станиславский 1989, с. 210].

Содержанием застольного периода являлось длительное изучение творчества автора, глубокое проникновение исполнителей во внутренний мир его героев, подробный анализ сквозного действия пьесы, всех ее внутренних мотивов и подтекстов. Актерам читали лекции о творчестве драматурга, об изображенной в пьесе эпохе, их побуждали к самостоятельной аналитической работе. Сейчас можно только догадываться, насколько значима для судьбы спектакля стала бы встреча актеров и постановщиков хотя бы с одним из выдающихся исследователей творчества Достоевского. В. Розанов мог бы рассказать им о своем толковании поэмы Ивана о «Великом инквизиторе». Д. Мережковский открыл бы им в Достоевском «тайновидца духа» и, возможно, пояснил бы, почему он считает автора антиреволюционного памфлета «Бесы» «пророком русской революции». Встреча с А. Волынским, автором философско-религиозных очерков «Достоевский», могла бы приблизить актеров к пониманию духовных исканий писателя. Многие бы открылось создателям будущего спектакля, если бы перед ними выступил Вяч. Иванов и рассказал о своем понимании романного жанра у Достоевского как «романа-трагедии». Трагедии, вызванной самоопределением человека и его основным выбором «между бытием в Боге и бегством от Бога к небытию» [Иванов 1994б, с. 298]. Но встречи эти не состоялись...

Особого внимания в застольный период работы над пьесой заслуживала такая характерная черта поэтики Достоевского, как театральность. Порой тексты его романов схожи с режиссерской партитурой спектакля. По существу Достоевский создал новый тип письма, в котором свое выражение получили многие духовно-душевные движения человека. Автор словно побуждает читателя воспринять роман как спектакль, сознательно концентрируя внимание читателя-зрителя на интонации, мимике, позах и телодвижениях героев. Весьма значимы авторские ремарки, фиксирующие проксемику персонажей, т. е. их положение и перемещение в пространстве, что в театре определяется как «мизансцена». Насыщенность текстов Достоевского элементами невербальной комму-

никации способствует интенсивности и драматизму диалога, осуществляемого посредством различных кодов: визуального, фонационного, мимического, жестового, тактильного и проксемического. Это не только обогащает информативность диалога, но, главное, предельно расширяет духовное пространство общения.

Особенно значимы в структуре диалога у Достоевского визуальные коммуникативные акты, драматизм которых выражается такими глаголами, как *проницать, пронзать, впиваться, кидать, метать, бросать, приковывать, обмеривать*. Значительно возрастает длительность и интенсивность взгляда, что маркируется соответственной лексикой: *долгий, длинный, упорно, в упор, не мигая, не отводя глаз, пристально, цепко, тяжело* и т. п. Во многих диалогических актах у Достоевского именно взгляд становится и орудием установления истинности, и средством ее выражения.

В содержание подготовительного периода должна была войти и работа актеров над интонационно-речевым образом персонажей Достоевского. Ведь редко кто из писателей так подробно фиксирует речевую мелодику, тембр, динамику, темп и ритм речи всех персонажей, даже эпизодических. Пристальное внимание писателя к музыке речи объясняется тем, что именно в интонации можно уловить самые сокровенные душевные движения человека.

Не были осмыслены актерами язык и риторика молчания, выступающие в художественном мире Достоевского как особая форма коммуникации. Герои писателя молчат в неисходной тоске и от страха, в изумлении и как бы стыдясь чего-то, они молчат невозмутимо и от избытка чувств, от душевной и радостной боли, молчат в раздумье, и как бы что задавив в душе; молчат угрюмо, мрачно и сурово, красно-речиво и глупо, прековарно и кротко, злобно и гордо, презрительно и обиженно, упорно, тягостно, стыдливо, странно и напряжённо. В молчании каждого персонажа своя неизречённость, неразрешимость и безысходность, своя неизжитая вина, неисходная тоска и неизбывная мука.

Отсутствие длительного периода аналитической работы над текстом, цензурные ограничения, настоятельные требования открыть наступающий сезон премьерой вынудили Вл. Немировича-Данченко упростить форму спектакля. Но даже и при этом постановка «Братьев Карамазо-

вых» во многом определила направленность художественных поисков будущих опытов сценического прочтения Достоевского не только в российском, но и мировом театре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Беляев 2007 — *Беляев Ю.Д. [Юр.Беляев]* Театр и музыка. Спектакли Художественного театра. «Братья Карамазовы». Вечер 2-й // Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева, общ. ред., вступ. к сезонам и прим. О.А. Радищевой. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 349.

Бенуа 2007 — *Бенуа А.Н.* Художественные письма. Мистерия в русском театре («Братья Карамазовы» в Художественном театре) // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 437.

Бескин 2007 — *Бескин Э.М. [Эм.Бескин]* «Карамазовы» на сцене // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 287.

Ветловская 2007 — *Ветловская В.Е.* Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». — СПб.: Пушкинский дом, 2007. — 640 с.

Волошин 2007 — *Волошин М.А.* «Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра. // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 28.

Голоушев 2007 — *Голоушев С.С. [Сергей Глаголь]* Упрощенный Достоевский. «Братья Карамазовы» на сцене Художественного Театра // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 295.

Достоевский 1976а — *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. Книги I–X. 511 с.

Достоевский 1976б — *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 15. Книги XI–XII. Эпilog. 624 с.

Иванов 1994а — *Иванов В.И.* Лик и личины России. К исследованию идеологии Достоевского // Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 322 с.

Иванов 1996б — *Иванов В.И.* Родное и вселенское. М.: Республика, 1994. 432 с.

Мамонтов 2007 — *Мамонтов С.С. [Серг. Мамонтов]. В замкнутый круг. (Письмо Художественному театру) // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 291.*

Мережковский 1991 — *Мережковский Д.С. В тихом омуте. Статьи и исследования разных лет. М.: Сов. писатель, 1991. 496 с.*

Назаревский 2007 — *Назаревский Б.В. [Бэн] «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 297.*

Немирович-Данченко 1979 — *Немирович-Данченко Вл.И. Избранные письма: в 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 2. 742 с.*

Немирович-Данченко 1989 — *Немирович-Данченко Вл.И. Рождение театра. М.: Правда, 1989. 576 с.*

Орленев 1961 — *Орленев П.Н. Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанные им самим / послесл. и примеч. Д.И. Золотницкого. Л.; М.: Искусство, 1961. 343 с.*

Радищева 2007 — *Радищева О.А. Комментарии к указателям имен // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007.*

Розанов 2014 — *Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе // Розанов В.В. Полн. собр. соч. СПб.: Росток, 2014. Т. 1. 820 с.*

Станиславский 1988 — *Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1988. Т. 1. 622 с.*

Старк 2007 — *Старк Э.А. [Зигфрид] Эскизы. «Карамазовы» в Художественном театре // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 301.*

Туркин 2007 — *Туркин Н. В. [Дий Одинокий] Дневник театрала. «Братья Карамазовы» в Художественном театре // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 289.*

Философов 2007 — *Философов Д.В. Иван и черт // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 355.*

Шебуев 1910 — *Шебуев Н.Г.* «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра. М.: Т-во А.А. Левенсон, 1910. 112 с.

Яблоновский 2007 — *Яблоновский С.В.* [*Потресов С.В.*] «Братья Карамазовы» // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 284.

Ярцев 2007 — *Ярцев П.М.* [*Яр-в П.*] Отрывки из романа «Братья Карамазовы» на сцене Московского Художественного театра. Вечер первый // МХТ в русской театральной критике: 1906–1918, сост. Ольга Радищева и Екатерина Шингарева. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. С. 303.

Сведения об авторе: Александр Леонидович Ренанский, профессор кафедры театрального творчества, Белорусский государственный университет культуры и искусств.

E-mail: renan@mail.ru

Information about the author: Alexander L. Renansky, Professor of the Department of Theater Creativity, Belarusian State University of Culture and Arts (Minsk, Belarus).

E-mail: renan@mail.ru

HOW THE RUSSIAN THEATER DISCOVERED DOSTOEVSKY: AN EXPERIENCE IN FINDINGS AND LOSSES

Abstract: The article is dedicated to conceptualization of the first the Moscow Art Theater experience in stage production of Dostoevsky's novel "The Brothers Karamazov" in (1910). A description is given of the process of V.I. Nemirovich-Danchenko's work over a staged version of the novel and its scenic evocation. Consideration is given to the artistic discoveries of fundamental importance for the world theater that occurred in the process of work over the stage play: the discovery of new stagecraft techniques for theatricalizing great literature, the discovery of new "cinematographic" principles of editing acting scenes that had not been invented yet by the then cinematograph itself, the radical rethinking of the traditional temporal structure of scenic action, and the introduction of a Reader (Narrator) into the performance, a novelty for the

world theater that allowed the combination of drama action and epic narrative, and the anticipation of the epic theater of the future. The public reaction to the stage production of “The Brothers Karamazov” found expression in a bitter widespread and lengthy dispute among leading political and literary-artistic groupings that revealed not only the deepening polarization in the attitudes toward Dostoevsky’s work but also the far-flung symptoms and signs of the spiritual condition of the Russian society in the prerevolutionary period.

Keywords: Dostoevsky, “The Brothers Karamazov”, Vl. Nemirovich-Danchenko, dramatization, Moscow Art Theater, directing, performance, theater criticism, reviews.

© 2021, Alexander L. Renansky



Т.П.Баталова, Г.В. Федянова

**ДИСКУССИЯ
О Ф.М. ДОСТОЕВСКОМ И ЕГО РОМАНЕ «БЕСЫ»
В РУССКОЙ КРИТИКЕ 1918–1935 ГОДОВ**

Аннотация: Авторы предлагаемой статьи ставили своей целью рассмотреть дискуссию о романе «Бесы» как проявление проблемы значимости творчества Достоевского в 1918–1935 гг. Дискуссионный материал рассматривается в двух аспектах: с точки зрения его значения для развития литературоведения, а также через его влияние на складывающуюся в то время новую, советскую идеологию. Для выяснения первой стороны общей проблемы изучались работы ведущих литературоведов того времени — В.В. Виноградова, А.С. Долинина, Л.П. Гроссмана, В.Л. Комаровича, Б.М. Энгельгардта, В.Ф. Переверзева, П.Н. Медведева и др. О влиянии романа Достоевского «Бесы» на идеологию того времени говорят работы Н.А.Бердяева, Ю.И. Айхенвальда, С.С. Борщевского, материалы журнала «Вестник литературы», дискуссия о Достоевском, исподволь проявившаяся на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, вылившаяся в запрещение отдельного издания романа «Бесы». Исследование показало, что работы о Достоевском 1920–1930-х гг. и, прежде всего о романе «Бесы», такие, как обсуждение впервые опубликованной главы «У Тихона», имеют большое значение в развитии достоевсковедения.

Ключевые слова: Достоевский, Горький, Первый Всесоюзный съезд советских писателей, «Правда», «Литературная газета», дискуссия, роман «Бесы», герой, образ.

Дискуссия о романе Ф.М. Достоевского «Бесы», развернувшаяся в 1918–1935 гг., не была случайной. Причины ее рассматриваются в двух

аспектах: с точки зрения сложности содержания и поэтики романа и со стороны своеобразия исторической обстановки в России постреволюционного времени. О сложности содержания и поэтики «Бесов» рамки данной работы позволяют писать лишь обобщенно: за 150 лет, прошедших со времени опубликования романа, создана обширнейшая литература о нем, но споры о «Бесах» идут вплоть до сегодняшнего дня [Захаров 2013, Криницын 2017, Тихомиров 2018, Викторович 2019, Баталова 2020].

При рассмотрении отношения к «Бесам» в первое постреволюционное двадцатилетие необходимо учитывать восприятие русским обществом всего творчества Достоевского. Известный литературовед 1920–1930-х гг., ставший жертвой политических репрессий, П.Н. Медведев (1891–1938) писал в 1925 г.:

«До революции не для одного поколения русской интеллигенции Достоевский был подлинным властителем дум.

В наше время связь и взаимодействие Достоевского с текущими проблемами общественности значительно ослабела. Социальная актуальность его творчества уменьшилась. Много, очень многое стало в нем только историей.

Так расчистилась почва для объективного изучения: Достоевский стал историко-литературной проблемой» [Медведев 1925, с. 277].

Но в 1920–1930 гг. в объективное изучение творчества Достоевского жизнь внесла свои коррективы.

В послереволюционное время история накладывалась на содержание «Бесов», вследствие чего роман воспринимался, с одной стороны, как пророческий, с другой, — как антиреволюционный. Н.А. Бердяев в 1918 г. пишет: «Достоевский открыл одержимость, бесноватость в русских революционерах. Он почуял, что в революционной стихии активен не сам человек, что им владеют нечеловеческие духи». Отметив глубину проникновения Достоевского в душевное состояние русских революционеров, философ, очевидно, под впечатлением пережитых революционных событий, трактует роман как предвидение русской революции:

«Когда в дни осуществляющейся революции перечитываешь “Бесы”, то охватывает жуткое чувство. Почти невероятно, как можно было все так предвидеть и предсказать <...> Сейчас, после опыта русской революции, даже враги Достоевского должны признать, что “Бесы” — книга пророческая». «Достоевский видел духовным зрением, что русская ре-

волюция будет именно такой и иной быть не может. Он предвидел неизбежность беснования в революции» [Бердяев 1918, с. 71–72].

Творческое наследие Достоевского свидетельствует о том, что, сопоставляя социальные процессы в Европе и России, писатель отрицал неизбежность революции в России как единственного пути ее исторического развития. В 1880 г. он писал в «Дневнике писателя»: «Грядет четвертое сословие, стучится и ломится в дверь, и если ему не отворят, сломает дверь. Не хочет оно прежних идеалов, отвергает всяк, доселе бывший закон. На компромисс, на уступочки не пойдет, подпорочками не спасете здание... И вот пролетарий на улице. Как вы думаете, будет он теперь попрежнему терпеливо ждать, умирая с голоду? Это после политического-то социализма, после интернационалки, социальных конгрессов и Парижской коммуны? Нет, теперь уже не попрежнему будет: они бросятся в Европу, и все старое рухнет навеки. Волны разобьются лишь о наш берег, ибо тогда только въявь и воочию обнаружится перед всеми, до какой степени наш социальный организм особлив от европейского» [Достоевский 1926–1930, т. 12, с. 410–410]. Итак, Достоевский допускал возможность развития исторических процессов в России без революции. Вариант «особливого» развития не состоялся. Но жизнь показала глубину художественного постижения писателем русской действительности — бесноватость нечаевщины.

О тяжелых впечатлениях, возникающих при сопоставлении романа «Бесы» и революционных событий, пишет и С.С. Борщевский в 1918 г.: «Жуткие образы Липутина, Верховенского и присных обрели свое выражение в злобе нашего дня, воплотились в живых людей современности. И Россия, в массе безграмотная, читает, не ведая того, пророческие страницы “Бесов”» [Борщевский 1918, с. 21]. Но во взаимосвязи великого писателя с русской революцией С.С. Борщевский находит компромисс. Он считает, что Достоевский создал образы русских революционеров незаметно для себя. В 1918 г., возможно, под влиянием современности, исследователь талантливо раскрыл «новое лицо» в «Бесах» — Хроникера как героя романа, — и по-своему интерпретировал позицию Достоевского: «Бесы» — это «захватывающий, страшный памфлет» [Борщевский 1918, с. 24], который художественностью своей обязан образу Хроникера. Критик объясняет: «Но в процессе творчества, избыточного и яркого, создавалось новое, незаметное для художника». Для Борщевского Ан-

тон Лаврентьевич Г-в — Хроникер, герой романа, страстно, тайно влюбленный в Лизавету Николаевну [Борщевский 1918, с. 37–45]. Замечая, что Лиза влюблена в Ставрогина, который стал причиной ее трагической гибели, рассказчик жестоко «окарикатурил» Ставрогина [Борщевский 1918, с. 31–32], подчеркнул ничтожество Верховенского-сына [Борщевский 1918, с. 34], иронически-пародийно описал Верховенского-отца [Борщевский 1918, с. 27–31]. «Не эта ли душевная боль, — заключает критик, — претворившись в страшную ненависть, создала эпическую карикатуру?» [Борщевский 1918, с. 45].

Интерес к Достоевскому и роману «Бесы» усилился в связи с отмечаемым столетием со дня рождения писателя.

В 1921 г. о Достоевском читались публичные лекции. К.И. Чуковский 15 июля 1921 г. записывает в дневнике о своей лекции о Достоевском в детской библиотеке [Чуковский 2003, т.1, с. 204]. Симптоматична и его дневниковая запись от 6 августа 1921 г.: «...на столе у меня <...> “Бесы” Достоевского» [Чуковский 1934, т. 1, с. 206]. В дни празднования юбилея Достоевского в отличие от промолчавшей «Правды» «Труд» откликнулся 12 ноября 1921 г. статьей «Федор Михайлович Достоевский», подписанной инициалами Н.В.С. Эта газета писала: «Многими чертами своими он <Достоевский> примыкал к великой работе Революции вообще и октябрьской — по преимуществу, почти всегда не отдавая себе в этом ясного отчета. Мы можем праздновать со дня рождения Ф.М. Достоевского, человека, ошибки которого были ошибками действительного, мучительного искания справедливых отношений между людьми и разумности жизни. Он не любил революцию, но много сделал для нее» [Н.В.С. 1921, с. 7]. Противоречивое отношение к Достоевскому и его роману отразилось на страницах журнала Общества взаимопомощи литераторов и ученых «Вестник литературы». Среди материалов о Достоевском здесь опубликован ответ редактора издания А.Е. Кауфмана на письмо «недоумевающего» читателя, который «недоумевает»: «...почему в наше революционное время так много занимаются писателем, который был горячим поборником самодержавия, заскоружлого православия, ненавидел инородцев и т. п.» [Кауфман 1921, с. 1]. А.Е. Кауфман соглашается с «недоумевающим» читателем, но без негативной оценки писателя: «Достоевский в “Бесах” <...> изобразил поголовно всех революционеров негодяями, “бесами”». И далее, уже в противовес «недоумевающему чи-

тателю», редактор журнала продолжает: «И все же Достоевский вполне заслужил того обаяния, которым он пользуется у нас и за границей, где даже знаменитые юристы советуют своим слушателям с университетских кафедр: читать и перечитывать “великого психопатолога, ясновидца и знатока человеческой души”» [Кауфман 1921, № 10, с. 1].

В журнале дан ряд материалов с позитивной интенцией. В статье «Блуждающие образы» А.С. Долинин, анализируя творческий метод Достоевского, показывает, что писатель от «Бедных людей» до «Братьев Карамазовых» «по-своему един и целен» [Долинин 1921, с. 3]. В воспоминаниях «Памяти проникновенного сердцеведа» Петра Быкова отмечается, что Достоевский — «удивительно яркая личность», «какие являются только веками» [Быков 1921, с. 5]. В статье «Встречи с Достоевским» А.Ф. Кони подчеркивает: «Недостаточно сказать, что у него был, по выражению Михайловского, “жестокий талант”, но надо показать, как в проявлениях этого таланта сквозит деятельная любовь к людям и к родине без недостовой чувствительности, преувеличения или замалчивания отрицательных явлений» [Кони 1921, с. 7]. По сообщению В.Б. Врасной в статье «Достоевский о Пушкине» читатели знакомились с поступившими в ИРЛИ ранее неопубликованными фрагментами черновиков речи Достоевского на Пушкинском празднике 8 июня 1880 г. [Врасная 1921, с. 5–6]. В десятом номере Кауфман печатает «Особое мнение» о Достоевском Ю.И. Айхенвальда: «Писатель въедчивый, с воспаленной душой и горячечным мозгом, художник-хищник, тигр слова <...> он является современником нашего *лютото времени* — именно потому, что он же был его предтечей и предсказателем <...>». Айхенвальд продолжает: «И потому создатель “Бесов” — живой, одушевленный эпитафия к теперешней кровавой летописи. Мы нынче как бы перечитываем, действительно и страдальчески перечитываем этот роман, претворившийся в действительность». Действительность подсказывала реальное будущее: «...нам, гражданам социалистического отечества, с Достоевским не по пути» [Айхенвальд 1921, с. 1, 2].

Мнение Ю.И. Айхенвальда о Достоевском, не спасло его от драмы. В 1922 г. он был выслан из России на «философском пароходе».

В № 12 журнала Ч. Ветринский сообщает о днях Достоевского в Москве: «Губполитпросвет выпустил для народных аудиторий, клубов, школ и проч. Плакат о жизни Достоевского и его деятельности, причем в

оценке писателя подчеркнута особая точка зрения — официальное признание гения, с оговоркой, что Достоевский не сторонник рабочее-крестьянской социальной революции» [Ветринский 1921, с. 9].

Итог журнальной полемики о Достоевском подводит статья Н.Н. Фатова «Как же относиться к Достоевскому»: «Мы, граждане социалистического отечества, можем лишь гордиться тем, что у нас был Достоевский, не можем не ценить того, что он давал и дает нам ценного для наших идей, а к тому, что в Достоевском было темного, в чем он ошибался, мы должны отнестись, как к *историческому факту, беспристрастно*, вина за это *не страдальца писателя*, а те условия, в которых он творил, и тот *политический и социальный строй*, в котором он жил» [Фатов 1921, с. 10].

Завершая публикацию этих противоречащих друг другу материалов, журнал сообщает: «Литературные круги готовятся к чествованию памяти Достоевского. Пушкинский Дом в Петрограде устраивает <...> выставку и торжественное собрание с участием литературных организаций. То же в более широких размерах предположено в Москве» [Вестник 1921, № 10, с. 18]. Желание литераторов России достойно отметить столетие Достоевского подтверждается изданием однодневной газеты «Достоевский. 30 октября 1821–30 октября 1921» [Достоевский 1921].

В 1920-е г. появляются концептуальные труды о Достоевском, в которых разрабатывались методологические принципы изучения творчества писателя в работах П.Н. Медведева [Медведев 1928, 1933], Б.М. Энгельгардта [Энгельгардт 1925], М.М. Бахтина [Бахтин 1929]. Изучаются и отдельные стороны поэтики Достоевского. Свои исследования публикуют В.В. Виноградов [Виноградов 1921, с.14–16], В.Н. Волошинов [Волошинов 1926, с. 263–264], Н.Ф. Бельчиков [Бельчиков 1928, с. 88–93].

В 1922 г. в Москве Центрархивом по корректурным листам и в Мюнхене была издана впервые глава «У Тихона», изъятая из романа при его публикации в «Русском Вестнике» (1872), под названием «Исповедь Ставрогина». В связи с этим в исследовательской литературе обсуждаются вопросы о возможности восстановления «усекновенной главы» в тексте романа, о концепции образа Ставрогина. В.Л. Комарович предполагает, что Достоевский сам исключил главу «У Тихона». Он пишет: «“Исповедь Ставрогина”, как отголосок оптимистического замысла Достоевского, неизбежно должна была исчезнуть в его *chef d'oeuvre*»

[Комарович 1922, с. 226]. А.С. Долинин, исследуя работу Достоевского над романом «Бесы» и образом Ставрогина, обосновывает мысль о необходимости восстановления главы «У Тихона»: «И если позволительно в таких случаях гадать, то, кажется, мы имеем известное право думать, что Достоевский как бы намеренно сохранил в единственном прижизненном отдельном издании все свои намеки и указания, определенно ведущие к “Исповеди”, дабы мы, потомки более далеких поколений смогли восстановить то единство и целостность романа “Бесы”, которое мыслимо воссоздать только при свете новой главы об “Исповеди Ставрогина”» [Долинин 1933, с. 161–162]. Н.Л. Бродский связывает работу Достоевского над образом Ставрогина с неосуществленным замыслом писателя — «Житием Великого грешника» [Бродский 1922]. С.П. Бобров не решается на окончательный вывод. «Есть связь у «Исповеди» с Достоевским? — Есть. Выводы? — Мы предоставляем их читателю» [Бобров 1922, с. 336].

Б.М. Энгельгардт раскрывает в романе «Бесы» тему самозванства и маски: «Тема самозванства и маски, нашедшая свое наиболее яркое выражение в изображении судьбы Николая Ставрогина, в таинственной мистерии “Бесов”, противопоставляющей “бесовскому действию” переднего ряда романа. Ибо вся трагедия этой загадочной личности и заключается в том, что она находится как бы в плену у себя самой. В ней “сила беспредельная” и страсти необычайного диапазона; но вся эта волевая и эмоциональная мощь разбивается, как о неприступную стену, о чувственное “Я”, неподвижную каменеющую маску, сбросить которую она не в силах. <...> Себялюбивая чувственность, словно красный паучок, впилась в его сердце, и оно не может освободиться от этого гада. Видимый всеми Николай Ставрогин — герой гостиных, притонов и кабаков, только Самозванец в том смысле, что заложенной в нем беспредельной силе духа должен соответствовать “князь и ясный сокол”, а не та жалкая и пошлая маска, которая забрала над нею власть» [Энгельгардт 1925, с. 101–102].

С.И. Гессен видит причину трагедии Н.В. Ставрогина в том, что герой порвал связь с Богом, заменив ее связью с дьяволом. Критик пишет: «Не чувствуя себя жизненно связанным с Богом, Ставрогин видит себя во власти дьявола. Он чувствует живое присутствие черта, видит его воочию перед собой, хотя разум его и толкует ему его черта как галлюцинацию. Таким образом, отношение Ставрогина к дьяволу пря-

мо противоположно отношению к Богу: с чертом, реальность которого его разум отказывается признавать, он чувствует себя связанным всем своим существом; напротив, Бога он отрицает всем существом своим, хотя “сознание не исполненной любви” заставляет его разум признавать существование Бога. Его отчаяние и сознание обреченности есть ничто иное, как ощущение начала смерти, которому он подпал, разорвавши связь свою с началом любви и жизни. <...> по Достоевскому, чтобы воскреснуть душою, нужна <...> “серьезная и долгая нравственная работа, упорство в любви”» [Гессен 132, с. 73–74]. Л.П. Гроссман отмечает, что «Исповедь Ставрогина» — «<...> одно из самых тонких стилистических достижений Достоевского по трудности поставленного задания и уверенности в его разрешении. Романисту-новатору удалось здесь достигнуть максимального разложения повествовательного шаблона, сохранив в процессе непрерывной деформации своего материала всю его композиционную целостность и художественную органичность» [Гроссман 1924, с. 139]. Оппонент Гроссмана (в том числе и по вопросу о прототипах Ставрогина) Вяч. П. Полонский приходит к выводу о псевдореволюционности Ставрогина: «Ставрогин не революционер и никогда им не был». Это доказывается через текстовые характеристики «праздного человека», «случайно» связавшегося с Петром Верховенским; отмечается мотивация поведения героя — «Я ... хотел убить себя от болезни равнодушия» [Полонский 1925, с. 99].

В исследованиях, посвященных поиску прототипов образа Николая Ставрогина и Петра Верховенского, опосредованно проявляется проблема Достоевский и революция, которая обсуждалась в этот период и становилась все более актуальной. В.Ф. Переверзев исследует двойственность революции, выраженную в романе «Бесы». Он пишет: «Автор и сердцевед униженных и оскорбленных открывает в их душе, как и в себе самом, огромный запас потенциально-революционной энергии, но и такой же запас энергии реакционной, — способность броситься от самой углубленной революции к самой глубокой реакции, потому что в революции униженных и оскорбленных есть момент очарования, но с ним необходимо связан и момент разочарования. В этом анализе революции и ее героев чувствуется много проникновенной правды, трезвого и глубокого понимания природы революции» [Переверзев 1921, с. 6]. Б.П. Вышеславцев в романе «Бесы» выделяет личность Петра Верховен-

ского. «Это тоже личность пророческая,— пишет философ, — и в нем раскрывается великое ясновидение Достоевского. Без этой личности нельзя понять русскую стихию и ее будущее» [Вышеславцев 1923, с. 37].

Этому стремлению к объективности соответствовало и издание «Бесов» с приложением главы «У Тихона» в 7-м томе Полного собрания художественных произведений Достоевского под редакцией Б. Томашевского и К. Халабаева [Достоевский 1926–1930]. Рецензией на Т. 7 «Бесы» с главой «У Тихона» в качестве приложения откликнулся А. Фесенко [Фесенко 1927, с. 36].

Имя Достоевского в ряду великих представителей русской литературы — Пушкина, Гоголя, Толстого появлялось в многочисленных дискуссиях РАПП в качестве аргумента к тезису о необходимости учиться писательскому мастерству у классиков.

Дискуссионность темы «Достоевский и революция» достигла своего апогея на Первом Всесоюзном съезде советских писателей. Рисунок Кукрыниксов, предваряющий публикации материалов съезда в «Литературной газете», выражает советские идеологические ориентиры в отношении к классикам («Литературная газета». 17 августа 1934 г.): нарушена традиция юмористического выражения художественной доминанты; рисунок более соответствует гротеску сатиры.



Иллюстрация 1 — Кукрыниксы. Гостевые билеты
(Литературная газета. 1934. 17 августа)

Программу отношения советских писателей к Достоевскому изложил М. Горький в докладе Съезду. М. Горький признает гениальность Достоевского и — опасается ее. «Гениальность Достоевского неоспорима; по силе изобразительности его талант равен, может быть, только Шекспиру. Но как личность, как судьбу мира и людей его очень легко представить в роли средневекового инквизитора» [Горький 1934, с. 3]. М. Горький упрекает великого писателя в том, что «без влияния его идей почти невозможно понять крутой поворот русской литературы и большей части интеллигенции после 1905–1906 годов от радикализма и демократизма в сторону охраны и защиты буржуазного порядка» [Горький 1934, с. 3].

Эта позиция М. Горького не совпадает с его взглядами начала 1920-х гг., о чем свидетельствует дневниковая запись К.И. Чуковского от 4 января 1921 г. о выступлении М. Горького в Доме Искусств 3 января 1921 г.: «... очень хороший писатель Достоевский не имел успеха потому, что не был либералом. <...> Теперь то же самое. Писатель должен быть коммунистом. Если он коммунист, он хорош. А не коммунист — плох. <...> Потому-то писатели теперь молчат, а те, которые пишут, это главным образом потомки Смердякова. Если кто хочет мне возразить — пожалуйте!»

Никто не захотел» [Чуковский 2003, т. 1, с. 178–179].

Большинство выступавших на съезде о своем отношении к Достоевскому не говорили. Молчание съезда было нарушено В.Б. Шкловским: «Если бы сегодня сюда пришел Федор Достоевский, мы могли бы его судить, как наследники человечества, как люди, которые судят изменника, как люди, которые сегодня отвечают за будущее мира» [Шкловский 1934, с. 2]. Это отношение Шкловского к Достоевскому отчасти уже проявилось в его публикациях. В отрывке из его книги «Сомнения Федора Михайловича Достоевского», опубликованного «Литературной газетой» 6 марта 1934 г., в сцене после чтения Пушкинской речи некий «молодой голос» называет Достоевского: «...человек с вырванным сердцем и раздвоенным змеиным языком» [Шкловский 1934, с. 3].

Пафос этого выступления еще более усилен позицией В.А. Герасимовой в докладе «Наш герой самый сложный в истории человечества». «Тов. Герасимова» призвала Съезд «дать бой этим великим представителям старого мира»: «...разве не являются идеи таких титанов, как Толстой, Достоевский, Ницше теми высочайшими Гималаями идей старого

мира, с которых в наши дни мутными ручьями стекаются идеи фашизма и пацифизма?» [Герасимова 1934, с. 3].

При освещении работы съезда в прессе заметна разница в позициях центральных газет. При публикации материалов съезда в «Литературной газете» из выступлений В.Б. Шкловского и В.А. Герасимовой, опубликованных полностью в «Правде», процитированные выше оскорбительные суждения о Достоевском исключены. Возможно, таким образом, редакция ЛГ выразила не высказанное открыто сочувствие идеям Достоевского. В то же время, в «Литературной газете» опубликовано остроумное замечание Андре Мальро: «Вы кладете начало этой культуре, которая даст новых Шекспиров. Только — чтобы не задохнулись Шекспир под грузом самых наипрекраснейших фотографий» [Мальро 1934, с. 2]. Здесь, как бы в подтексте, присутствует Достоевский, адресуя слушателей и читателей к политическим намерениям Петра Верховенского. В докладе Карла Радека можно услышать ответ Андре Мальро: «Нет, мы Шекспиров не удушим, мы их вырастим» [Радек 1934, с. 4]. Судьба К. Радека показывает, что этот социальный оптимизм был необоснован¹. Попутно можно отметить, что материалы съезда как бы обрамлены статьями шекспироведа, главного редактора журнала «Интернациональная литература» С.С. Динамова².

Молчавшие на съезде писатели лишь в своих дневниках писали откровенно. М.М. Пришвин 27 августа 1934 г. в дневнике писал: «Съезд похож на огромный завод, на котором загадано создать в литературе советского героя (завод советских героев)» [Пришвин 2009, с. 464]. Симптоматичны его постсъездовские записи, свидетельствующие о том, что, вопреки конъюнктурным требованиям писатели хранили верность классике: «Из прозаиков у меня живут, — пишет Пришвин 27 января 1935 г., — Шекспир, Толстой, Достоевский, Гамсун» [Пришвин 2009, с. 501]. В круг чтения писателя включаются «Бесы». Последующие записи, свидетельствующие и о реакции на политические события, снова возвращают писателя к «Бесам». Отмечается «способность Достоевского схватывать читателя»; «последние “бесы” — это Зиновьевцы, претенденты на престол...» — записывает Пришвин 10 февраля

¹ Карл Радек (1885–1939) — Карл Бернгардович Собельсон. Репрессирован, расстрелян, реабилитирован посмертно.

² Динамов — Сергей Сергеевич Оглодков (1901–1938). Репрессирован, расстрелян, реабилитирован посмертно.

1935 г. [Пришвин 2009, с. 606]. Он замечает превращение Горького «в учреждение» [Пришвин 2009, с. 610], что свидетельствует и о драматизме судьбы М. Горького.

В опубликованном «Дневнике» К.И. Чуковского обращает на себя внимание читателей купюра: после записи от 21 июня 1934 г. следует запись от 7 сентября 1934 г. Более двух месяцев, включающие в себя подготовительный период к съезду и дни съезда — возможно, они изъяты самим автором по каким-то соображениям [Чуковский 2003, т. 2, с. 124].

Дискуссия о романе Достоевского открыто обнаружила себя и достигла своего апогея в условиях происходящих репрессий, связанных с убийством С.М. Кирова 1 декабря 1934 г. 16 декабря был арестован по обвинению в причастности к убийству С.М. Кирова Л.Б. Каменев³. Обострение дискуссии о романе «Бесы» проявилось в гневе Д.И. Заславского по поводу готовящегося отдельного издания романа Достоевского, о чем сообщила «Литературная газета» 26 декабря 1934 г. Информационная заметка «Книги в гранках», «спасая» будущее издание романа, напоминает слова Достоевского из «Дневника писателя» о том, что волны революции разобьются «только о гранитные берега Невы». Далее в заметке отмечается, что «писатель боролся с революцией не только как публицист. Он вел активную борьбу и как художник». И в то же время, заключение информации как бы восстанавливает историческую справедливость. «Роман “Бесы”, выпускаемый на днях издательством “Академия”, представляет собою художественную концентрацию всех тех аргументов, которые могли быть выдвинуты гениальным художником против революции и — одновременно — крушением этих аргументов. В этом заключается интерес этого крупнейшего художественного произведения XIX в. Тексту романа предпослана вступительная статья Л.П. Гроссмана и предисловие П. Парадизова⁴. Комментарий Л.П. Гроссмана» [Книги 1934, с. 4].

³ Каменев Лев Борисович — Розенфельд (1883–1936). Советский государственный и партийный деятель. Директор издательства «Academia», член дирекции Института Маркса — Энгельса — Ленина при ЦК ВКП(б), директор Института литературы им. А.М. Горького (с 1938 г. — ИМЛИ), директор Института русской литературы АН СССР (Пушкинский дом), член правления и президиума союза советских писателей. Репрессирован, расстрелян, реабилитирован.

⁴ Петр Павлович Парадизов (1906–1937). Старший научный сотрудник Коммунистической академии при ЦИК СССР. Репрессирован, расстрелян, реабилитирован посмертно.

В ответ на эту информацию роман Достоевского «Бесы» был объявлен Д. Заславским «литературной гнилью», и не где-нибудь, а в «Правде». Для Д. Заславского «Роман “Бесы” — это грязный пасквиль, направленный против революции <...> это реакционная публицистика, облеченная в формы художественного произведения» [Заславский 1935, с. 4].

М. Горький, дискутируя с Д. Заславским, в заметке «Об издании романа “Бесы”» иронически отвечает Д. Заславскому: «Громко выраженный испуг Заславского кажется мне неуместным: Советская власть ничего не боится, и всего менее может испугать ее издание старинного романа. Но, не устранив Советскую власть и общественность, т. Заславский доставил своей статейкой истинное удовольствие врагам и особенно — белой эмиграции. “Достоевского запрещают” — взвизгивает она, благодаря т. Заславского за милостыню, неосторожно брошенную ей» (проверено по тексту) [Горький 1935, с. 6].

Д. Заславский, отвечая М. Горькому, подтверждает свою позицию по отношению к роману Достоевского. Для него издать «Бесы» — значит «предоставить классовому врагу трибуну печатного слова, хотя бы и под не весьма надежным конвоем “Литературной газеты” <...> Но не следует “сверху” с благодушной терпимостью открывать шлюзы литературных нечистот» [Заславский 1935, с. 4].

К.И. Чуковский в дневнике 27 января 1935 г. записывает: «Но в споре с Заславским Горький прав совершенно: “Бесы” гениальнейшая вещь из гениальнейших. Заславский возражает ему: “Этак вы потребуете, чтобы мы и нынешних белогвардейцев печатали”. А почему бы и нет? Ведь потребовал же Ленин, чтобы мы печатали Аркадия Аверченко “7 ножей в спину революции”. Ведь печатали же мы Савинкова, Шульгина, генерала Краснова.

Я сказал об этом Мирскому. У него и у самого было такое возражение, и он обещал сообщить о нем Горькому» [Чуковский 2003, т. 2, с. 140].

По директиве «сверху» тираж изданного первого тома «Бесов» был уничтожен, набор второго тома рассыпан. Таким образом, в 1934–1935 гг., и прежде всего — на Первом Всесоюзном съезде советских писателей создавалась, а в 1935–1937 гг. укрепилась новая для России — советская идеология.

Дискуссия о Достоевском и его романе, принявшая характер острой полемики, происходила в условиях усиливающихся политических репрессий, жертвами которых стали и ее участники.

В этой обстановке отдельное издание романа Достоевского «Бесы» было запрещено. Издательство «Academia» (1922–1938) в 1938 г. вошло в Гослитиздат. Запрет на отдельное издание «Бесов» действовал до периода «перестройки».

Итак, издание романа Достоевского «Бесы» отдельной книгой в России в 1935 г. было приостановлено. Отдельным изданием роман «Бесы» выходил только за рубежом. В России после 1935 г. «Бесы» впервые были опубликованы — только в ПСС — под ред. Г.М. Фридлендера [Достоевский 1972–1990], отдельным изданием — в 1989 г. (под редакцией Н.Ф. Будановой) [Достоевский 1989].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Айхенвальд 1921 — *Айхенвальд Ю.И.* Особое мнение // Вестник литературы. 1921. № 10. С. 1–2.

Баталова 2020 — *Баталова Т.П.* Поэтика завершения в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: ПетрГУ, 2020. Т. 18, № 1. С. 260–275. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1583139104.pdf (10.05.2020).

Бахтин 1929 — *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. 244 с.

Белов 2011 — *Белов С.В.* Ф.М. Достоевский. Указатель произведений Ф.М. Достоевского и литературы о нем на русском языке, 1844–2004 гг. СПб.: Российская нац. б-ка, 2011. 755 с.

Бельчиков 1928 — *Бельчиков Н.Ф.* Как писал романы Достоевский // Печать и революция, 1928. № 2. С. 88–93.

Бердяев 1918 — *Бердяев Н.А.* Духи русской революции // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М.: Изд. Московского университета, СП «Ост-Вест Корпорейшен», 1990. С. 55 — 89.

Бобров 1922 — *Бобров С.П.* «Я, Николай Ставрогин...» // Красная новь. 1922. № 2 (6). Март-апрель. С. 332–336.

Борщевский 1918 — *Борщевский С.С.* Новое лицо в «Бесах» Достоевского // Слово о культуре. М.: Изд. М. Гордон-Константиновой, 1918. С. 21–46.

Бродский 1922 — *Бродский Н.Л.* Угасший замысел. Этюд Н.Л. Бродского // Документы по истории литературы и общественности. Вып. первый. Ф.М. Достоевский. М.: Изд. Центрархива РСФСР, 1922. С. 47–59.

Быков 1921 — *Быков П.* Памяти проникновенного сердцеведа // Вестник литературы. 1921. №2. С. 4–5.

Вестник 1921 — Вестник литературы. 1921.

Ветринский 1921 — *Ветринский Ч.* Дни Достоевского (Письмо из Москвы) // Вестник литературы. 1921. № 12. С. 9.

Викторович 2019 — *Викторович В.А.* Достоевский. Писатель, заглянувший в бездну. М.: Rosebud Publishing, 2019. 451 с.

Виноградов 1921 — *Виноградов В.В.* Последний день приговоренного к смерти (Конец Кириллова) // Достоевский: Однодневная газета Русского библиологического общества. 30 окт. 1821–30 окт. (12 нояб.) 1921 г. Пб.: Госиздат, 1921. С. 14–16.

Волошинов 1926 — *Волошинов В.Н.* Слово в жизни и слово в поэзии // Звезда. 1926. № 6. С. 263–264.

Врасная 1921 — *Врасная В.Б.* Достоевский о Пушкине // Вестник литературы. 1921. № 2. С. 5.

Вышеславцев 1923 — *Вышеславцев Б.П.* Русская стихия у Достоевского. Берлин: Обелиск, 1923. 54 с.

Герасимова 1934 — *Герасимова В.А.* Наш герой — самый сложный в истории человечества // Правда. 1934. 25 августа. С. 3.

Гессен 1932 — *Гессен С.И.* Трагедия зла (Философский смысл образа Ставрогина) // Путь. Орган русской религиозной мысли. Париж, 1932. № 36. С. 44–74.

Горький 1934 — *Горький А.М.* О советской литературе // Доклад Первому Всесоюзному съезду советских писателей // Правда. 1934. 19 августа. С. 3.

Горький 1935 — *Горький М.* Об издании романа «Бесы» // Правда. 1935. 24 января. Заметки читателя. С. 6.

Гроссман 1924 — *Гроссман Л.П.* Стилистика Ставрогина. К изучению новой главы «Бесов» // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сб. второй. М.; Л.: Мысль, 1924. С. 139–148.

Долинин 1921 — *Долинин А.С.* Блуждающие образы // Вестник литературы. 1921. № 2. С. 1–3.

Долинин 1933 — *Долинин А.С.* «Исповедь Ставрогина». (В связи с композицией «Бесов») // Литературная мысль. Пг.: Мысль, 1933. Вып. 1. С. 139–162.

Достоевский 1921 — *Достоевский*. Однодневная газета Русского библиологического общества: 30 октября 1821 — 30 октября 1921. Пг.: Гос. изд., 1921.

Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Достоевский 1926–1930 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. худож. произведений. Т. 1–13 / под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева. М.; Л.: ГИЗ, 1926–1930.

Достоевский 1989 — *Достоевский Ф.М.* «Бесы»: роман в 3 ч. / подгот. текста, вступ. ст. и примеч. Н.Ф. Будановой. Л.: Худож. лит., 1989. 569 с.

Заславский 1935 — *Заславский Д.* Литературная гниль // Правда. 1935. 20 января. Заметки читателя. С.4.

Захаров 2013 — *Захаров В.Н.* Снова Бесы // Имя автора — Достоевский. Очерк творчества. М.: Индрик, 2013. С. 353–377.

Кауфман 1921 — *Кауфман А.Е.* К «особому мнению» о Ф.М. Достоевском // Вестник литературы. 1921. № 10. С. 1–2.

Книги 1934 — Книги в гранках // Литературная газета. 1934. 26 декабря. С. 4.

Комарович 1922 — *Комарович В.Л.* Неизданная глава романа «Бесы» («Исповедь Ставрогина») // Былое. 1922. № 18. С. 219–226.

Кони 1921 — *Кони А.Ф.* Встречи с Достоевским // Вестник литературы. 1921. № 2. С. 6–8.

Креницын 2017 — *Креницын А.Б.* Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. М.: МАКС-Пресс, 2017. 456 с.

Мальро 1934 — *Мальро Андре.* Вопросы и ответы: Беседа с Андре Мальро // Литературная газета. 1934. 26 августа. С. 2.

Медведев 1925 — *Медведев П.Н.* Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы под редакцией А.С. Долинина. Сб. Л.: Мысль, 1925 // Звезда. 1925. №5 (11). С. 277–278.

Медведев 1928 — *Медведев П.Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. Л.: Прибой, 1928. 232 с.

Медведев 1933 — *Медведев П.Н.* В лаборатории писателя. Л.: Изд. Писателей в Ленинграде, 1933. 212 с.

Н.В.С. 1921 — *Н.В.С.* Федор Михайлович Достоевский // Труд. 1921. 12 ноября. № 211. С. 7.

Переверзев 1921 — *Переверзев В.Ф.* Достоевский и революция (К столетию со дня рождения) // Печать и революция. 1921. № 3. С. 3–10.

Полонский 1925 — *Полонский В.П.* Николай Ставрогин и роман «Бесы» // Печать и революция. 1925. № 2. С. 79–104.

Пришвин 1932–1935 — *Пришвин М.М.* Дневники 1932–1935. СПб.: Росток, 2009. 1008 с.

Радек 1934 — *Радек Карл.* Речь на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Литературная газета. 1934. 27 августа. С. 4.

Тихомиров 2018 — *Тихомиров Б.Н.* Репетиция русского апокалипсиса // *Достоевский Ф.М.* Бесы: Роман в трех частях / вступ. ст., подгот. текста и коммент. Б.Н. Тихомирова. СПб.: Изд-во Пушкинский Дом, 2018. С. V–LXXX.

Фатов 1921 — *Фатов Н.Н.* Как же относиться к Достоевскому // Вестник литературы. 1921. № 12. С.10.

Фесенко 1927 — *Ф.-нко А. [Фесенко А.]* Рец. на: Достоевский Ф.М. Полн. собр. худож. произв. Т. 7 // Книга и профсоюзы. 1927. № 3/4 Янв. С. 36.

Чуковский 1935 — *Чуковский Корней.* Дневник 1901–1969: [в 2 т.]. М.: Олма-Пресс, 2003. Т. 2: 1930–1969. 671 с.

Шкловский 1934 — *Шкловский В.* Пророк // Литературная газета. 1934. 6 марта. С. 3.

Шкловский 1934 — *Шкловский В.Б.* Выступление на Первом Всесоюзном съезде советских писателей // Правда. 1934. 22 августа. «Дневник съезда». С. 2.

Энгельгардт 1925 — *Энгельгардт Б.М.* Идеологический роман Достоевского // Ф.М. Достоевский. Статьи и материалы / под ред. А.С. Долинина. Сб. 2. Л.: Мысль, 1925. С. 71–108.

Сведения об авторах:

Тамара Павловна Баталова, кандидат филологических наук, научный сотрудник, Государственный социально-гуманитарный университет.

E-mail: batalovatp@yandex.ru

Галина Всеволодовна Федянова, кандидат филологических наук, научный сотрудник, Государственный социально-гуманитарный университет.

E-mail: batalovatp@yandex.ru

Information about the authors:

Tamara P. Batalova, PhD in Philology, Researcher, State Social and Humanitarian University. E-mail: batalovatp@yandex.ru

Galina V. Fedianova, PhD in Philology, Researcher, State Social and Humanitarian University. E-mail: batalovatp@yandex.ru

**DISCUSSION ABOUT F.M. DOSTOEVSKY'S NOVEL "DEMONS"
IN RUSSIAN CRITICISM OF 1918–1935**

Abstract: The authors of the proposed article aimed to consider the discussion of Dostoevsky's novel "Demons", which unfolded in the 1920s — 1930s, in two aspects: from the point of view of its significance for the development of literary studies, and on the other hand, to determine its influence on the new Soviet ideology that was developing at that time. To clarify the first side of the General problem, we studied the works of leading literary critics of that time—V.V. Vinogradov, A.S. Dolinin, L.P. Grossman, V.L. Komarovich, B.M. Engelhardt, V.F. Pereverzev, P.N. Medvedev, and others. The influence of Dostoevsky's novel "Demons" on the ideology of that time is evidenced by the works of N.A. Berdyaev, Yu.I. Aichenwald, S.S. Borschevsky, the materials of the journal "VestnikLiteratura", the discussion about Dostoevsky, which gradually manifested itself at the First all-Union Congress of Soviet writers, resulting in the prohibition of a separate publication of the novel "Demons". The research has shown that works about Dostoevsky of the 1920s — 1930s and, above all, about the novel "Demons", such as the discussion of the first published Chapter "at Tikhon's", are of great importance in the development of dostoevistics. On the other hand, the discussion of the novel "Demons", especially in the 1930s, became a discussion with a new ideology that contradicts the objective discussion of Dostoevsky's work. Overcoming this situation has only been possible since the late 1980s.

Keywords: Dostoevsky, Gorky, the First all-Union Congress of Soviet writers, Pravda, LiteraturnayaGazeta, discussion, the novel "Demons", hero, image.

© 2021, Tamara P. Batalova, Galina V. Fedianova



Серж Роле

**НЕОРДИНАРНАЯ ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ Л. ГРОССМАНА
О «ЕВГЕНИИ ГРАНДЕ»
В ПЕРЕВОДЕ ДОСТОЕВСКОГО (ACADEMIA, 1935)**

Исследование выполнено
при финансовой поддержке РФФИ и НЦНИ в рамках научного проекта
«Финансирование советской культуры (1917–1941)»,
выполняемого по гранту РФФИ No 18-52-15031 НЦНИ_a

Аннотация: Зачем нужно было вновь печатать старый перевод «Евгении Гранде», не переиздававшийся с 1918 г., тогда как в распоряжении читателя имелись два более новых перевода? В издании «Евгении Гранде» Л. Гроссман освобождается от издательской линии, афишируемой «Academia». Переведенная версия не канонична, перевод не современен, текст полностью отделен от научного аппарата и т. д. Для Гроссмана речь идет о том, чтобы доказать, что правомерно публиковать старый перевод романа, хотя он несет черты ушедшей эпохи и слывет полностью устаревшим. В таком контексте предисловие Гриба (которое предшествует статье Гроссмана) служило доказательством, что современное «пролетарское» издание «Евгении Гранде» может полностью опираться на перевод, датированный минувшей эпохой. Прикрывшись вступительной статьей Гриба о Бальзаке, Гроссман переключает внимание на того, кто, как правило, остается в стороне: на переводчика. Теперь уже не перевод оказывается на службе у оригинала, а чуть ли не наоборот. В сущности, Гроссман, известный специалист по Достоевскому, интересуется Бальзаком только в той мере, в какой его влияние оказывается определяющим в генезисе творчества русского писателя. Согласно Гроссману, перевод

остается несравненным скорее из-за яркости и мощи его стиля, чем из-за верности Бальзаку. Слияние автора и переводчика дает больше ценности переводу, чем ограниченная забота о точности. Внимание к переводу вызвано не столько его связью с оригиналом, сколько стремлением понять, в какой мере обращение к роману Бальзака стало литературной школой для русского классика. Можно полагать, что «Евгения Гранде» как творческая школа для Достоевского, интересовала только узкий круг литературоведов. Можно выдвинуть гипотезу, что причины этого лежат в той же плоскости, что и причины, побудившие Достоевского взяться за перевод «Евгения Гранде»: вполне вероятно, что решающим фактором стали материальные интересы редактора.

Ключевые слова: Достоевский, Бальзак, «Евгения Гранде», Л.П. Гроссман, издательство «Academia», перевод, буквализм.

В 1935 г. в Москве вышло в свет три издания «Евгения Гранде». Первое было частью внушительного проекта по изданию сочинений Бальзака в двадцати томах, начатого в 1933 г. в Гослитиздате под руководством Анатолия Луначарского и Евгения Корша. «Евгения Гранде» в новом переводе Юрия Верховского вошла в 4-й том двадцатитомника [Бальзак 1935 (1)]. Этот же перевод был опубликован отдельной книгой в том же году и в том же издательстве [Бальзак 1935 (2)]. В третий раз роман появился в руководимой Абрамом Эфросом серии «Французская литература» издательства «Academia» [Бальзак 1935 (3)]. В издании был представлен сделанный Достоевским перевод романа, опубликованный впервые в 1844 г. [Бальзак 1844]. Несколькими годами ранее, в 1927 г., роман Бальзака в переводе Исаия Мандельштама вышел в Ленинграде в издательстве «Прибой» [Бальзак 1927].

Зачем же нужно было вновь печатать старый перевод «Евгения Гранде», уже переиздававшийся в 1918 г. [Бальзак 1918]? Ведь в распоряжении читателя имелись два более новых перевода, причем второй из них вышел в том же году, что и гроссмановское переиздание, был выполнен в соответствии с современными переводческими принципами и априори лучше отвечал читательским потребностям, чем перевод Достоевского?

На эти вопросы пытается ответить Леонид Гроссман как литературовед и редактор издания.

На рубеже 1920–1930-х гг. Исая Мандельштам был одним из самых деятельных советских переводчиков. Переводчик Бальзака [Бальзак 1928], Эжена Фромантен [Фромантен 1930], Артура Шницлера, Якоба Вассермана, Ромэна Роллана, он сотрудничал и с издательством «Academia» [Бальзак 1930]. Ни Гроссман, ни руководство издательства не могли не знать о существовании его перевода «Евгении Гранде». Функционирование «маленького мира» советского литературного перевода начала 30-х гг. наводит на мысль, что в момент написания своего предисловия Гроссман, вероятно, знал также о проекте перевода «Евгении Гранде», задуманном в рамках большого издания Бальзака в Гослитиздате. Участники проектов различных литературных издательств были одни и те же; постоянные авторы того, что Женетт [Genette 1987] называет «перитекстами» (предисловия, вступления, статьи, биографические очерки, комментарии и примечания), зачастую переходили из одного издательства в другое. Например, Борис Грифцов, автор множества переводов и «литературных комментариев» Бальзака в Гослитиздате, регулярно сотрудничал с издательством «Academia», особенно в бальзаковских томах [Бальзак 1937]. Верховский был ответственным редактором тома воспоминаний Анны Керн, появившегося в издательстве «Academia» в 1929 г. [Керн 1929]; он перевел 4 главы «Жизнеописаний» Вазари, опубликованных там же в 1933 [Вазари 1933]. Итак, можно предположить, что Гроссман писал предисловие, вполне осознавая соперничество с Мандельштамом и Верховским.

Роман предварялся двумя вступительными статьями. Подобную практику нельзя назвать частой в советских изданиях тридцатых годов, но для издательства «Academia» это не исключительный случай. Бывало и такое, что издание включало в себя до трех или, реже, четырех вступительных перитекстов [Книга тысячи и одной ночи 1932–1939]. Многотомные издания содержали множество статей. Например, в первом томе можно обнаружить «биографический очерк», относящийся ко всему многотомнику, и — в том же томе или одном из следующих — предисловие к конкретному тексту, как, в частности, в двухтомном собрании пьес Беранже [Беранже 1936]. Нередко тексты, опубликованные издательством «Academia» в однотомниках, также сопровождались множеством вступлений и предисловий [Болотов 1931; Дельвиг 1930; Полициано 1933; Свифт 1928]. Однако наличие перитекста, посвященного исклю-

чительно переводу, не было типичным явлением. Это случай «Евгении Гранде», а также опубликованного издательством «Academia» в 1932 г. «Дон Кихота», который сопровождался, среди прочих, предисловием Александра Смирнова [Сервантес 1932].

Содержание вступительной статьи Гроссмана и его функция в издании «Евгении Гранде» существенно отличаются от значения предисловия Смирнова к «Дон Кихоту».

Предисловие Смирнова не превышает десяти страниц, в то время как ему предшествуют две существенно более развернутые вводные статьи: одна — Павла Новинского, другая — Бориса Кржевского. Краткое смирновское предисловие выглядит как простое дополнение, предназначенное для читательской публики, интересующейся проблемами перевода. По сравнению с анализом содержания рассмотрение перевода имеет второстепенное значение.

Смирнов начинает с утверждения о преходящем характере любого перевода:

Словом, если есть «бессмертные» литературные произведения, то бессмертных переводов не может быть, и чем значительнее произведение, тем чаще должен возобновляться его перевод [Сервантес 1932, с. LXVVVIV].

Потом Смирнов ставит новый перевод «Дон Кихота» в контекст предшествовавших ему более или менее недавних переводов. Некоторые из них, созданные на основе французских, являются неточными, неясными, неверными; другие, напротив, отличаются сухой буквальностью, которая уничтожает художественное значение оригинала. По утверждению Смирнова, он предлагает золотую середину, отвечающую современным требованиям точности, и в то же время «художественности». Он с гордостью констатирует, что новый перевод, публикуемый издательством «Academia», выполнен с более глубоким пониманием оригинала, чем переводы на другие языки, что стало возможно благодаря «особым исследованиям» и недавним работам по филологии, появившимся в Испании [Сервантес 1932, с. XC]. Постоянно используя личное местоимение множественного числа («мы»), подчеркивающее существование команды, Смирнов дает понять, что эти блестящие результаты были достигнуты коллективной работой. В этом издании «Дон Кихота», руководителем пе-

ревода которого он был (совместно с Кржевским), прекрасно отвечает принципам официальной издательской политики «Academia». Издательство свидетельствует в сущности, что труды, которые оно выпускает, — это продукт тесного сотрудничества переводчиков и группы «авторов» в широком смысле, то есть всех тех, кто так или иначе участвует в публикации на основании контракта с издательством. «Academia» гордится новаторским характером своих изданий иностранной литературы, который, по ее мнению, следует из единства, взаимодополняемости подлинно социалистических коллективов и применяемой марксистской (и тоже новаторской) методологии. Предполагается, что только новая, порожденная революцией культура сделает возможным становление этого нового типа перевода. Перитексты призваны взаимодействовать с переведенным произведением и облегчать читателю знакомство с текстом. Иностранная литература выходит из гетто интеллектуальной элиты, освобождается от буржуазных интерпретаций, чтобы стать более доступной, более демократичной; опора на марксизм позволяет сделать ее понимание более верным.

Читаем в протоколе заседания Редакционного Совета 1932 г.:

Все издания «Academia» должны носить строго-научный и вместе с тем общедоступный характер. Издания памятников мировой художественной и мемуарной литературы, а также документов искусства, истории литературы и быта должны давать канонические тексты, строго проверенные с текстологической и документальной стороны, в сопровождении научного аппарата (вводные статьи, комментарии, примечания), дающего истолкование данного памятника и его роли в истории человеческой мысли с точки зрения научного социализма. [...]

В соответствии с этим издательство, совместно со своими сотрудниками должно обсудить и выработать тип научного аппарата (вводных статей, комментариев, примечаний), который должен сопровождать ее издания.

Каждое издание «Academia» должно предоставлять собой цельный продукт совместной, коллективной работы текстолога (или переводчика), комментатора и иллюстратора, работающих под общим руководством одного из членов Редакционного совета (или специально указанного последним лица). Эта коллективная работа должна обеспечить согласованность всех элементов данного издания и их соответствие общему принципу издательства:

критическому усвоению и переработке культурного наследия прошлого с точки зрения новой пролетарской культуры [АГ 1932].

Если предисловие Смирнова к «Дон Кихоту» легко вписывается в рамки программных деклараций «Academia», то вступление Гроссмана к «Евгении Гранде» представляет собой совсем иной случай. Задача Гроссмана в статье «Бальзак в переводе Достоевского» противоположна задаче Смирнова. В издании Бальзака он уверенно пренебрегает издательской линией, афишируемой «Academia». Переведенная версия не канонична, перевод не современен, текст полностью отделен от научного аппарата и т. д. Для Гроссмана речь идет о том, чтобы доказать, что правомерно публиковать старый перевод романа, хотя он несет черты ушедшей эпохи и слывет полностью устаревшим:

[...] бесспорные достоинства первого печатного труда Достоевского сохраняют за ним до сих пор выдающееся значение, явно перевешивают его дефекты и в ряде случаев едва ли могут быть превзойдены новейшими переводчиками. Между тем существует мнение, что перевод Достоевского непоправимо порочен в силу чрезмерно свободного обращения неопытного литератора с оригиналом, непопозвоительными вольностями его пера, якобы опускающего целые эпизоды французской версии, но приписывающего взамен к тексту «Eugénie Grandet» новые сцены, словно вдохновлённые Бальзаком его чересчур увлекающемуся русскому интерпретатору [Бальзак 1935 (3), с. LX].

Доказательство выглядит не очень основательным; вероятно, поэтому в своей вступительной статье, куда более развернутой, чем предисловие Смирнова, Гроссман использует все средства искусства убеждения.

Первый прием Гроссмана появляется в последовательности представления перитекстов. Гроссман — редактор издания «Евгении Гранде». По месту и почет: эта позиция должна была позволить ему поставить себя первым, но, как мы видим, он не стал этого делать. Книга открывается введением Владимира Гриба: «Буржуазная психология и власть денег». Молодой двадцативосьмилетний интерпретатор, автор кандидатской диссертации о Лессинге, защищенной в 1934 г., уже публиковался в журналах первого плана [Гриб 1934]; сборник его работ о Бальзаке должен

был вскоре появиться на английском в Нью-Йорке [Grib 1937]. Гриб проводит социо-исторический анализ творчества Бальзака. Его работа идеально подходит на роль новых литературных штудий, структурированных вокруг марксистской теории и недавно освобожденных от «вульгарного социологизма». Эпоха изобиловала исследованиями о «реализме», которые опирались на знаменитое письмо Энгельса к Маргарет Гаркнесс (1888); оно было впервые опубликовано по-русски в 1932 г. и стало предметом всеобщего внимания и многочисленных комментариев.

В таком контексте предисловие Гриба служило доказательством, что современное «пролетарское» издание «Евгении Гранде» может полностью опираться на перевод, датированный минувшей эпохой. Гриб цитирует здесь и там выражения Бальзака, но они так редки, так коротки, и ссылки на них так расплывчаты, что сложно понять, к какому переводу он прибегает. Похоже, что для него этот вопрос не стоит. Самое существенное, что «Евгения Гранде» в переводе Достоевского, как и в других (ибо это, в сущности, неважно), легко поддается марксистской интерпретации. Гроссман располагает здесь досрочным ответом на возражения, которые неминуемо были бы ему сделаны, — это возражения, связанные с несоциалистическим характером перевода, еще более сомнительного из-за недостаточно революционных убеждений переводчика. Порядок перитекстов позволяет отчасти уйти от трудностей, связанных с выбором Гроссмана.

Прикрывшись вступительной статьей Гриба о Бальзаке, Гроссман переклюкает внимание на того, кто, как правило, остается в стороне: на переводчика. Теперь уже не перевод оказывается на службе у оригинала, а чуть ли не наоборот. В сущности, Гроссман, известный специалист по Достоевскому, интересуется Бальзаком только в той мере, в какой его влияние оказывается определяющим в генезисе творчества русского писателя. Внимание исследователя к почти забытому тексту перевода объясняется открытием, которое Гроссман сделал пятнадцатью годами ранее: обращение Достоевского к «Евгении Гранде» сыграло значительную роль в формировании будущего романиста [Гроссман 1925]. Первая публикация перевода в скромном журнале вызвала не больше откликов, чем его включение спустя полвека в полное собрание сочинений Достоевского [Бальзак 1918]. Это «крупное событие», — пишет Гроссман, —

прошло «совершенно незамеченным» [Бальзак 1935 (3), с. LXXVI]. Новое открытие этого текста, называемого Гроссманом в 1935 г., как и в 1919 г., «первым печатным трудом Достоевского», было, в сущности, мало связано с его переводным характером. В центре внимания — генетическая связь «Евгении Гранде», переведенной Достоевским, с его будущим творчеством. Прибегая к терминологии Тынянова, можно сказать, что Гроссман видит текст Бальзака как «материал», «деформированный» «конструктивным принципом», который ему навязал Достоевский.

Во вступительной статье Гроссмана сопоставление перевода с оригиналом не могло быть полностью обойдено, но позиция Гроссмана неизменна: как бы вольно ни обращался Достоевский с текстом, его перевод остается несравненным скорее из-за яркости и мощи его стиля, чем из-за верности Бальзаку.

Гроссман достаточно благограумен, чтобы не пытаться скрыть обстоятельства создания перевода, позволяющие не считать эту работу Достоевского серьезным литературным трудом. Его предисловие начинается следующим образом:

Молодой Достоевский обращался к работе переводчика как к лёгкому литературному заработку; но при этом он брался за переводы только самых любимых и близких авторов, обеспечивающих ему в передаче иностранного текста широкую возможность сотворчества. «Евгению Гранде» он перевёл чрезвычайно быстро, в какие-нибудь две-три недели; но он переводил эту повесть с громадным увлечением и подлинным подъёмом начинающего писателя, зачарованного высоким совершенством европейского мастера [Бальзак 1935 (3), с. LIX].

В этих строках явственно проявляется метод, используемый Гроссманом. Сначала он признает правоту скептиков и потенциальных оппонентов в тех или иных пунктах: да, Достоевский на самом деле работал очень спешно и ради заработка... Затем он полностью снимает значение этих негативных элементов: ...но он выбирал для перевода своих любимых авторов и отдавался работе со страстью. В процитированном пассаже повторение приема (выраженного комбинацией «точка с запятой, но...») делает его особенно заметным. Этот переход от первой ко второй серии аргументов, которые их оспаривают и нивелируют, можно наблю-

дать на протяжении всей статьи, так что перечисление маленьких слабостей перевода Достоевского функционирует как предлог для изложения его блистательных и многообещающих успехов. Цитированный пассаж продолжается так:

Отсюда два свойства его работы: следы деловой торопливости, порождающей ряд недостатков перевода в виде неточностей, пропусков, подчас даже ошибок; и наряду с этим живой и цельный поток художественной речи, изобилующей замечательными находками и полновесными формулами, уже раскрывающими в двадцатилетнем сотруднике «Репертуара и пантеона» будущего классика русского романа [Бальзак 1935 (3), с. LIX].

Чтобы убедить читателя, Гроссман умалчивает о некоторых моментах, которые могут ослабить его доказательства. Он, например, забывает уточнить, что Достоевский изначально собирался переводить не Бальзака, а Эжена Сю. Как известно, писатель отказался от Сю, узнав, что текст уже переведен. Что касается выбора «Евгении Гранде», позволительно думать, что он, по крайней мере частично, был определен практически соображениями: Жак Като полагает, что, решаясь переводить Бальзака, Достоевский «очевидно, без сожаления пользуется благоприятным моментом (путешествие Бальзака в июле-августе [1843] в Санкт-Петербург)» [Catteau 1978, с. 25].

Для сомневающихся в том, что интерес Достоевского к «Евгении Гранде» был неслучайным, Гроссман изначально пытается представить полную картину доказательств, не упуская уже высказанные упрёки, чтобы затем показать их несостоятельность. Вслед за другими он отмечает целую серию расхождений между переводом и оригиналом, но заключает в конце концов, что сравнение между двумя текстами безосновательно, потому что Достоевский обращался к другой версии, нежели его критики. Молодой инженер перевел текст первого издания — 1834, а не 1843 г. При сравнении с первой версией романа, перевод Достоевского оказывается вовсе не столь приблизительным и ошибочным, как о нем говорят.

Для Гроссмана сам факт, что Достоевский переводил не каноническую версию «Евгении Гранде», нисколько не умаляет ценности его работы, даже напротив: его перевод несет отпечаток деления текста на главы,

снабженные заголовками, которые фигурировали в первом издании и об утрате которых в последующих изданиях Бальзак, уверяет Гроссман, всегда сожалел. Гроссман не задается вопросом, насколько уместным было представлять в 1935 г. версию 1834 г. интересующемуся Бальзаком читателю. Поставив его, пришлось бы признать, что перевод Достоевского устарел *ab initio*. Независимо от сожалений, которые испытывал Бальзак из-за отказа от деления на главы и сопроводительных названий, все издания, следующие за 1843 г., воспроизводили третью версию романа. Ясно, что Достоевский не перевел последнюю версию «Евгении Гранде» по незнанию или из-за материальных трудностей.

Отметив слабости перевода, Гроссман объясняет их культурным контекстом эпохи и тем самым приуменьшает их важность. Словарь Достоевского, например, неточен, но в середине XIX века, объясняет Гроссман, словарей, которыми пользуются переводчики XX века, еще не существовало. Иногда Гроссман увлекается тем, что Ив Бонфуа называет «тщетыными хлопотами о доказательствах» [Vonnefoy 1980, с. 15]. Мы читаем:

С высоты знаний, доставляемых новейшими словарями, энциклопедиями, синтаксисами, сборниками синонимов, учебниками по поэтике и стилистике, разработанными теориями лингвистики и художественного перевода, как и всевозможными специальными справочниками по всем отраслям наук и искусств, нетрудно одержать ошеломляющие победы над Кетчером, Дружининым, Аполлоном Григорьевым и даже Достоевским и Тургеневым, прилежно передававшими шедевры иностранной литературы русскому читателю своего времени [Бальзак 1935 (3), с. LXIX].

Весьма посредственная репутация перевода «Евгении Гранде», сделанного Достоевским, несправедлива, полагает Гроссман, но, самое главное, его достоинства остаются неизвестными. Ибо, сколь его недостатки обыденны, типичны для эпохи, столь его достоинства исключительны.

Мы видим здесь, что «научная строгость», заявленная руководством издательства «Academia», уступила место рискованному красноречию полемиста, если не сказать софиста. Пламенная защита Достоевского побуждает Гроссмана согласиться с тем, что любой современный перевод имеет множество шансов быть лучше, чем выбранный. Однако, если Гроссман и готов согласиться с этим утверждением, оно все равно

не имеет в его глазах большого значения, ибо «первый печатный труд Достоевского» не только перевод: это прежде всего произведение писателя. Под этим названием «Евгения Гранде» Достоевского не поддается никакому сравнению с простыми переводами.

Гроссман отмечает у Достоевского — переводчика Бальзака две главные особенности: его «конгениальность» [Лешневская 2008] французскому романисту и его творческую мощь. По утверждению, которое Гроссман развивает в своей статье, невероятная, длившаяся всю жизнь преданность Достоевского Бальзаку свидетельствует о том, что он с юности усвоил смысл «Евгения Гранде» лучше, чем кто бы то ни было. Такое регрессивное объяснение нельзя назвать основательным: последующее не может быть причиной предыдущему, но Гроссман старается убедить читателя, что постоянная любовь Достоевского к Бальзаку сразу дала ему особенное понимание произведений французского писателя и его художественного мира. Этот род интеллектуального и эмоционального слияния автора и переводчика дает больше ценности переводу, чем ограниченная забота о точности. Ибо конгениальность встречается редко. Она необходима для «художественного перевода», но, как сказал Грифцов, не может быть вызвана по запросу [РГАЛИ (б. д.)]. Именно поэтому перевод «Евгения Гранде» Достоевского так драгоценен.

Утверждение о конгениальности Достоевского Бальзаку позволяет Гроссману под нужным углом поставить вопрос о «вольном переводе»: «Перевод Достоевского совершенно свободен. Соблазнов буквализма он тщательно избегает» [Бальзак 1935 (3), с. LXXIX].

Уже не одно десятилетие вольный перевод, предполагающий серьезную переработку текста при его переходе из одного языка в другой, рассматривался как устаревший метод.

Выражение служило для описания переводов XIX в. К счастью для Гроссмана, вольный перевод вновь обрел некоторую уместность, так как противостоял «буквализму», который свирепствовал в мире перевода и против которого, как и другие, боролся Гроссман. Ведомый душевным родством с автором и многое домысливая, переводчик добирается до общего смысла оригинала, не сосредотачиваясь на деталях. Враждебность Гроссмана к буквализму позволяет ему оказаться среди единомышленников. Публикуя «Евгению Гранде» в переводе Достоевского, он не воскрешает забытый текст, не соответствующий современным вкусам, а,

против, оказывается заодно с Корнеем Чуковским в злободневном споре о литературном переводе.

Сочувствие автору, характерное для лучших переводов XIX в., импонировало Корнею Чуковскому:

[...] переводчик не фотографирует подлинник, а воссоздает его творчески. Текст подлинника служит ему материалом для его сложного и часто вдохновенного творчества [Чуковский 1936, с. 56].

То, что говорил Чуковский об Иринархе Введенском, переводчике Диккенса, переключается с тем, что говорил Гроссман о Достоевском:

Он (Введенский) не понимал его (Диккенса) слов, но он понял его самого. Он не дал нам его буквальных выражений, но он дал нам его интонации, его жесты, его богатую словесную мимику. [...]

Иногда кажется, что в переводе Введенского Диккенс более Диккенс, чем в подлиннике. Это, конечно, иллюзия, но мы всегда предпочтем неточный перевод Введенского точному переводу иных переводчиков, ибо, в сущности, этот неточный перевод гораздо точнее точного, рабски передающего букву, но не воспроизводящего ни ритма, ни интонаций, ни стиля. Со всеми своими отсебятинами, он гораздо ближе к оригиналу, чем самый старательный и добросовестный труд какого-нибудь В. Ранцова, или М.П. Волошиновой, или Н. Ауэрбаха — позднейших переводчиков Диккенса.

Самый худший переводчик — буквалист, глухой и слепой к интонациям подлинника [Чуковский 1936, с. 102–103].

Среди русских переводов Бальзака воплощением буквализма оказывается работа Мандельштама [Лешневская 2008, с. 287]. Именно его, по всей видимости, имеет в виду Гроссман, когда пишет:

Мастера современного перевода, удачно сочетающие верность подлиннику с его творческой передачей, могут дать новые ценные версии бальзаковской повести для русских читателей. Но перед эксцессами буквализма и механической точностью иных современных переводов, нередко заменяющих влюбленность старинного переводчика в его труд и выдающийся словесный дар первоклассных писателей кропотливыми штудиями и

внешними экспериментами, часто совершенно чуждыми вдохновения и творческого опыта, испытываешь потребность обратиться к «вольным» переводам Бальзака Достоевским и Флобера Тургеневым [Бальзак 1935 (3), с. LXXXVII].

Гроссман будто не замечает, что выражение «вольный перевод» приобретает в его статье несколько иной смысл, чем в эпоху молодого Достоевского. Столь же сочувственные, как и были, современные переводы являются бесконечно менее «вольными», чем переводы прошлого, но Гроссман игнорирует эту разницу: в его глазах небуквальный перевод всегда оказывается «переложением», несвободным от того, что Чуковский называет «отсебятиной».

Утверждая, что нередко перевод должен быть отчасти прокомментирован, чтобы смысл был передан, Гроссман ссылается на берлинского германиста Рихарда Морица Мейера (1860–1914). Апеллируя к Мейеру или «немецкому драматургу» (sic) Гюставу Фульду, исследователь приводит примеры, которые не всегда можно назвать убедительными. Так, нельзя согласиться, что название «*Joséphine répudiée*» [Masson 1901] было бы лучше перевести «Императрица Жозефина в опале», чем «Отвергнутая Жозефина», что, по Гроссману, «сильно смахивало бы на название оперетки» [Бальзак 1935 (3), с. LXXXI]. Также сомнительно, что лучшим переводом названия «*Malade imaginaire*» была бы «совершенно свободная полуироничная формула» «Болезни господина Оргона». Представляется, что подобные предпочтения вызваны стремлением оправдать собственную концепцию: Гроссману важно показать, что практикуемый Достоевским метод перевода-переложения вполне актуален и в XX в., — надо избегать излишней буквальности.

Таким образом, элементы, которые в переводе Достоевского выглядят на первый взгляд устаревшими и неприемлемыми в XX в., в реальности оказываются самыми ценными. Изменения, купюры и вставки в текст, безусловно, являются признаком творческой изобретательности молодого Достоевского, его писательской мощи, без которой перевод был бы менее блистательным, менее удачным. Все, что малоискушенный глаз примет за недостатки перевода, для умеющих видеть оказывается — как в «Гадком утенке» — предзнаменованием будущего блеска, и именно это придает ценность переводу.

Защищенный от произвольности конгениальностью, которая связывает Достоевского с Бальзаком, перевод-переложение питается творческой изобретательностью будущего русского классика.

Единство и цельность превосходной художественной прозы на всем протяжении русского текста, творческая устремлённость живописующей и будящей внимание речи, замечательная живость и характерность всех разговоров, уже предвещающая в переводчике будущего мастера диалога, чудесно воспроизведённые характеристики главных персонажей [...] — всё это сохраняет за первой русской версией «Евгении Гранде» значение крупного события нашей переводной литературы [Бальзак 1935 (3), с. LXXXIV].

Во вступительной статье Леонида Гроссмана к «Евгении Гранде» доводы представлены таким образом, что читатель теряет из виду написанное черным по белому на первой странице. Под действием собранных аргументов читатель забывает, что первый русский перевод романа был затеян по причинам исключительно экономическим, а переводчик обращался к неокончательной версии романа, перевод которой никакой издатель не должен был бы издавать. Более того, перевод был выполнен в две-три недели молодым инженером, который жаждал начать литературную карьеру, но не всегда хорошо понимал переводимый текст и без зазрений совести изменял его по своему усмотрению. Здесь, как и в статье «Бальзак и Достоевский», Гроссман принимает всерьез «первый печатный труд Достоевского». В результате почти все комментаторы увидели в этом переводе свидетельства грядущего мастерства русского писателя и пытались выявить общность между философскими и духовными интересами Бальзака в эпоху создания «Евгении Гранде» и взглядами молодого Достоевского [Степанян 2018]. Внимание к переводу вызвано не столько его связью с оригиналом, сколько стремлением понять, в какой мере обращение к роману Бальзака стало литературной школой для русского классика. Исследователи ставят вопросы о том, не вдохновлялся ли Достоевский-переводчик Пушкиным [Кибальник 2012] или Эженом Сю [Шарапова 2016] и в каких позднейших произведениях стиль Достоевского наиболее близок его переводу [Торранс 2013]. Тезисы Гроссмана, доказывающие, что перевод Достоевского остается лучшим почти через сто лет после первой публикации, появляются как

обязательное риторическое упражнение, необходимое для оправдания издания.

Вероятно, «Евгения Гранде» как творческая школа для Достоевского интересовала только узкий круг литературоведов. Для широкой читательской аудитории было издано (или вскоре должно было быть издано) два современных перевода. Почему же тогда был реализован проект издания первого перевода романа? Можно выдвинуть гипотезу, что причины этого лежат в той же плоскости, что и причины, побудившие Достоевского взяться за перевод «Евгения Гранде»: вполне вероятно, что решающим фактором стали материальные интересы редактора.

«Academia» распределяла среди сотрудников значительные гонорары, исходя из количества и чрезвычайно выросшего объема перитекстов, которые сопровождали произведения, опубликованные издательством. Вступительные статьи, предисловия, очерки, комментарии и примечания были очень развернутыми. Предисловие Льва Каменева к «Былому и Думам» Герцена составляет почти 100 страниц [Герцен 1932]. Между руководителями проектов существовала скрытая, но достаточно живая конкуренция, след которой остался в протоколе встреч Редакционной коллегии [РГАЛИ 1931]. Во времена дефицита конца 1920-х — начала 1930-х гг. выбор книг для издания зависел и от финансовых соображений. В 1929 г. Гроссман предложил издать «Отверженных» Гюго в новом переводе, но этот проект был отклонен в пользу аналогичного, предложенного Анатолием Виноградовым, итоговая стоимость которого была ниже, так как предполагалось не заказывать новые переводы, а пересмотреть старые, что было выгодно издателю [АГ 1929]. Можно предположить, что наученный опытом Гроссман стремился сделать свои издательские проекты экономически конкурентоспособными. При выборе между проектами Academia основывалась, в сущности, на достаточно расплывчатых критериях, а принятые решения показывают, что они применялись непрозрачно и непоследовательно. Влиятельность некоторых руководителей проекта внутри издательства и за его стенами, их связи и дипломатические способности могли склонить равновесие на свою сторону. Гроссман не занимал руководящей должности в «Academia», не состоял в редакционной коллегии. Его важные преимущества перед другими сотрудниками заключались в том, что он был опытным литературоведом и автором нашумевших публикаций. Для

того, чтобы получить одобрение, Гроссману следовало представить такой проект, который использовал бы одну из этих сильных сторон и вдобавок был выгодным в финансовом плане. Это случай «Евгении Гранде». Гроссман был видным специалистом по Достоевскому; Academia в тот же год, что и «Евгению Гранде», должна была опубликовать его работу, посвященную писателю [Гроссман 1935], и роман «Бесы», в издании которого он принимал активное участие [Достоевский 1935]. Перевод «Евгении Гранде» находился в общественном достоянии. При выпуске перевода расходы издательства ограничились гонораром, который следовало выплатить Эфросу, редактору серии «Французская литература», а также авторам, отвечавшим за подготовку текста и создание перитекстов. Гроссман получил львиную долю, так как отвечал за все, кроме первой вступительной статьи, подписанной Грибом. Какой бы ни была культурная и научная ценность проекта, издание «Евгении Гранде» в переводе Достоевского было в конечном итоге выгодной сделкой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Архивы

АГ — Архив Горького (ИМЛИ РАН)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства

АГ 1932 — АГ. КГ-изд-2-6-1. Протокол № 1 заседания Редакционного Совета издательства Academia, состоявшегося 26-го мая 1932 года. Л. 2–3.

АГ 1929 — АГ. КГ-изд-7-10-1. Объяснительная записка к плану А. В. Луначарского и А. К. Виноградова на план издания Собрания сочинений В. Гюго. 6 июня 1929-го года.

РГАЛИ (б. д.) — РГАЛИ. 1303-1-597 Протокол совещания по выработке 3-летнего редакционного плана издательства Academia по серии «Мастера стиля». (б. д.).

РГАЛИ 1931 — РГАЛИ. 1303-1-597. Протокол заседания Редакционной коллегии издательства Academia по выработке редакционного плана по отделу французской литературы XVII–XX вв. 6 марта 1931.

Бальзак 1844 — *Бальзак Оноре де*. Евгения Гранде. Роман г-на Оноре де-Бальзака. СПб.: Репертуар и пантеон. 1844. Т. 6. Кн. 6. С. 386–437. Т. 7. Кн. 7. С. 44–125. (Переводчик не указан).

Бальзак 1918 — *Бальзак Оноре де*. Евгения Гранде / пер. Ф.М. Достоевского // *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: в 23 т. Пг.: Просвещение, 1911–1918. Т. 23. 1918. 525 с.

Бальзак 1935 (1) — *Бальзак Оноре*. Евгения Гранде / пер. Ю. Верховского; лит. коммент. Б.А. Грифцова // *Бальзак Оноре*. Собр. соч. в 20 т. / под общ. ред. А.В. Луначарского и Е.Ф. Корша. М.; Л.: ГИХЛ, 1935. Т. 4: Человеческая комедия. 248 с.

Бальзак 1935 (2) — *Бальзак Оноре*. Евгения Гранде / пер. Ю. Верховского; прим. Е.Ф. Корша. М.: Гослитиздат, 1935. 229 с.

Бальзак 1935 (3) — *Бальзак Оноре де*. Евгения Гранде / пер. Ф.М. Достоевского; ред. и коммент. Л.П. Гроссмана; вступ. ст. В. Гриба, Л.П. Гроссмана. М.; Л.: Academia, 1935. (Французская литература. Оноре Бальзак (1789–1850). *Сочинения* / под общ. ред. А.М. Эфроса). 309 с.

Бальзак 1937 — *Бальзак Онорэ де*. Новеллы и рассказы: в 2 т. / под общ. ред. и с предисл. Б.А. Грифцова. М.; Л.: Academia, 1937. 418 и 403 с.

Бальзак 1930 — *Бальзак Онорэ де*. Утраченные иллюзии / пер. И.Б. Мандельштама. Л.: Academia, 1930. 910 с.

Бальзак 1928 — *Бальзак Оноре де*. Цезарь Бирото. Роман. Пер. с фр. И.Б. Мандельштама. Ленинград: Прибой, 1928. 269 с.

Бальзак 1927 — *Бальзак Оноре де*. Эжени Гранде. Роман / пер. с фр. И.Б. Мандельштама. Л.: Прибой, 1927. 217 с.

Беранже 1936 — *Беранже Пьер-Жан*. Полное собрание песен: в 2 т. / под общ. ред. И.К. Луппола. Текст под ред. А.М. Эфроса. Примеч. Д.Е. Михальчик и Л.Н. Галицкого. 2-е изд., испр. М.: Academia, 1936. (Французская литература). Т. 1: 1810–1830. Ст. А.М. Эфроса. Т. 2: 1830–1857. Вступ. ст. Ю. Данилина. 855 и 763 с.

Болотов 1931 — *Болотов А.Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков / под общ. ред. и с предисл. А.В. Луначарского; вступ. ст. С.М. Ронского; коммент. П.Л. Жаткина. Т. 1-2. М.; Л.: Academia, 1931 (Памятники литературного и общественного быта). 539 и 535 с.

Вазари 1933 — *Вазари Джорджо*. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 1–2, переведенные с итальянского и комментированные Ю. Верховским, А. Габричевским, Б. Грифцовым, А. Губером,

А. Дживелеговым и А. Эфросом / предисл. А.В. Луначарского; ред. и вступ. ст. А. Дживелегова и А. Эфроса. М.; Л.: Academia, 1933. 444 и 467 с.

Герцен 1932 — *Герцен А.И.* Былое и думы: в 3 т. С биогр. очерком, вступ. ст. и коммент. Л.Б. Каменева. Отв. ред. Л.Б. Каменев. М.; Л.: Academia, 1932. 564, 632 и 628 с.

Гриб 1934 — *Гриб В.* Мироззрение Бальзака // Литературный критик. 1934. № 10. С. 27–73.

Гроссман 1925 — *Гроссман Л.П.* Бальзак и Достоевский (1919) // *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. М./: Гос. акад. наук, 1925. С. 22–39.

Гроссман 1935 — *Гроссман Л.П.* Жизнь и труды Ф.М. Достоевского: биография в датах и документах. М.; Л.: Academia, 1935. 382 с.

Дельвиг 1930 — *Дельвиг А.И.* Полвека русской жизни: Воспоминания А.И. Дельвига. 1820–1870 / ред. и вступ. ст. С.Я. Штрайха; предисл. Д.О. Заславского. М.; Л.: Academia, 1930. 590 и 599 с.

Достоевский 1935 — *Достоевский Ф.М.* Бесы: в 2 т. / ред., вступ. ст. и коммент. Л.П. Гроссмана; предисл. П.П. Парадизова. М.; Л.: Academia, 1935. Т. 1 — 491 с. (том 2 из печати не вышел).

Керн 1929 — *Керн А.П.* Воспоминания / предисл. П.И. Новицкого; вступ. ст., ред. и примеч. Ю.Н. Верховского. Л.: Academia, 1929. 473 с.

Кибальник 2012 — *Кибальник С.* К проблеме интертекстуальной аккультурации оригинала («Евгения Гранде» О. Де Бальзака в переводе Ф.М. Достоевского) // *Kaunas: Česlovo Milošo skaitymai.* 2012. № 5. С. 68–77.

Книга тысячи и одной ночи 1932–1939 — Книга тысячи и одной ночи: в 8 т. / пер., вступ. ст. и коммент. М.А. Салье; под ред. акад. И.Ю. Крачковского; со статьей М. Горького «О сказках»; пред. акад. С. Ольденбурга. Л.: Academia, 1932–1939. 574 635, 662, 640, 638, 597, 743, 774 с.

Лешневская 2008 — *Лешневская А.* Три Гранде // Иностранная литература. 2008. № 4. С. 283–289.

Полициано 1933 — *Полициано А.* Сказание об Орфее / пер. С.В. Шервинского. статьи А.К. Дживелегова и М.Н. Розанова; ред. и коммент. А.К. Дживелегова. М.; Л.: Academia, 1933. (Итальянская литература / под общ. ред. А.К. Дживелегова). 83 с.

Свифт 1928 — *Свифт Дж.* Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей / пер. под ред. А. Франковского; вступ. ст. Э.Л. Радлова, с предисл. П.С. Когана. Л.: Academia, 1928. 660 с.

Сервантес 1932 — *Сервантес Сааведра Мигель де*. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский: в 2 т. / пер. под ред. и с вступ. ст. Б.А. Кржевского и А.А. Смирнова; введ. П.И. Новицкого. М.; Л.: Academia, 1932. (Сокровища мировой литературы). 840 и 910 с.

Степанян 2018 — *Степанян К.* Достоевский — переводчик Бальзака. Начало формирования «реализма в высшем смысле» // Вопросы литературы. 2018. № 3. С. 317–345.

Торранс 2013 — *Торранс Ф.* «Евгения Гранде» Бальзака в переводе Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. М., 2013. Т. 20. С. 461–473.

Фромантен 1930 — *Фромантен Эжен*. Доминик. Роман / пер. с франц. И.Б. Мандельштама. С вступ. ст. А.Г. Горнфельда. Л.: Academia, 1930. 311 с.

Чуковский 1936 — *Чуковский К.* Искусство перевода. М.; Л.: Academia, 1936. 222 с.

Шарапова 2016 — *Шарапова Д.* «Идиот» Ф.М. Достоевского и «Парижские тайны» Эжена Сю: точки соприкосновения // Вестник Кемеровского государственного университета. 2016. № 4. С. 228–232.

Bonnefoy 1980 — *Bonnefoy Yves*. “Les tombeaux de Ravenne”. Bonnefoy Yves. *L'improbable*. Paris: Mercure de France, 1980. 447 с.

Catteau 1978 — *Catteau Jacques*. La création littéraire chez Dostoïevski. Paris: Institut d'études slaves, 1978. 609 с.

Genette 1987 — *Genette Gérard*. Seuils. Paris: éditions du Seuil. Collection «Poétique», 1987. Rééd. dans la collection «Points Essais». 388 с.

Grib 1937 — *Grib V.R.* Balzac. A Marxist analysis. Translated from the Russian by Samuel G. Bloomfield. N.-Y: edited by Angel Flores, 1937. 93 с.

Masson 1901 — *Masson Frédéric*. Joséphine répudiée (1809–1814). Paris: Paul Ollendorf, 1901. 433 с.

Авторизованный перевод А.Д. Савиной

Сведения об авторе: Серж Роле, доктор наук, профессор русской литературы, Университет Лилль (Франция).

E-mail: serge.rolet@univ-lille.fr

Information about the author: Serge Rolet, DSc in Philology, Professor of Russian Literature, Faculty of Foreign Languages, University of Lille, France.

E-mail: serge.rolet@univ-lille.fr

THE LEONID GROSSMAN'S INGENIOUS INTRODUCTION TO DOSTOEVSKY'S TRANSLATION OF EUGENIE GRANDET (“ACADEMIA”, 1935)

Acknowledgement: The study was supported by the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project no 18-52-15031 НЦНИ and the FICUSOV Joint Research Project 1917–1941 (Financing of Soviet Culture) CNRS — UMR Eur'ORBEM.

Abstract: What was the reason for publishing an old translation of “Eugénie Grandet” that has not been published since 1918, while there exist two newer translations? In this edition of “Eugénie Grandet” L. Grossman is liberated from the editorial direction, advertised by “Academia”. This translated version is not canonical, the translation is not up to modern standards, the text is detached from the scientific apparatus, etc. Grossman intends to prove that publishing an old translation of the novel has its merit, despite the fact that it inherits the traits of a bygone era and is widely considered outdated. In this context the preface by Grib (that precedes Grossman's article) served to prove that a contemporary, “proletariat” edition of “Eugénie Grandet” could be completed using the translation from the previous era. Using Grib's introductory article, Grossman shifts the attention to the translator, who usually stays out of sight. Now it is almost like the original text is serving the translation, not the other way around. As a matter of fact, Grossman, a well-known scholar of Dostoevsky, was only interested in Balzac due to his influence on the genesis of the Russian classic's art. According to Grossman, the translation is unparalleled, but that is due to the creativity and sheer force of its style rather than its precision in following Balzac's original. The fusion of the author and the translator's styles gives more value to the translation than the limited attempt at precise interpretation. The attention that this translation received derives not from its connection to the original, but rather from the urge to understand the extent to which Balzac's novel influenced Dostoevsky. It is safe to assume that the influence of “Eugénie Grandet” on Dostoevsky was of interest to a very narrow circle of scholars. Therefore, it seems possible that the reasons for this were of the same nature as the reasons that Dostoevsky had for translating the novel in the first place: the material interests of the editor might have been the deciding factor.

Keywords: Dostoevsky, Balzac, “Eugénie Grandet”, L.P. Grossman, “Academia” publishing house, translation, literalism.

II



В.В. Полонский

ДОСТОЕВСКИЙ СКВОЗЬ ЗАПАДНУЮ ОПТИКУ: СЛУЧАЙ КНУТА ГАМСУНА И НЕ ТОЛЬКО

Аннотация: В статье обозреваются основные постулаты восприятия Достоевского в точке встречи русского и западного типов рецепции его фигуры, как они проявились в ходе дискуссии, посвященной писателю, в парижской Франко-русской студии в декабре 1929 г. На этом фоне анализируется конкретный и типологически показательный случай глубокого воздействия автора «Братьев Карамазовых» на европейского литератора — Кнута Гамсуна, которого критика могла именовать «норвежским Достоевским». Анализируются характерные случаи адаптации приемов русского писателя скандинавским романистом, а также оценки его творчества создателем «Голода» и «Мистерий».

Ключевые слова: Кнут Гамсун, рецепция, русско-скандинавские литературные связи.

18 декабря 1929 г. в парижском Musée Social на заседании Франко-русской студии — важной площадки диалога между ведущими интеллектуалами двух культурных традиций, отечественной (представленной, естественно, эмиграцией) и французской, обсуждавшими здесь с 1929-го по 1931 г. наиболее жгучие для обеих сторон сюжеты [Livak 2005, Préface], — главным предметом разговора стал Достоевский. При этом символически значимы оказались фокус и масштаб восприятия его фигуры, величина аксиологических ставок, в общем-то шокирующая, заданные уже в начальной части первого доклада о Достоевском, с каким выступил Кирилл Зайцев, тогдашний главный ре-

дактор еженедельника «Россия и славянство» и будущий архимандрит Русской Православной Церкви Заграницей Константин.

Зайцев бросает радикально провокативный и пленительно притязательный тезис: Достоевский стал первым в мире, за века писателем, кто оказался по-настоящему способен изменить человека. Никому до него это не удавалось. Даже самым великим, даже Шекспиру, которого автор «Бесов» в черновиках к роману именует «пророком, посланным Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке» [Достоевский 1971–1989] [Livak 2005, p. 92]: «Человек, испытавший влияние Шекспира, не становится иным. Есть лишь один единственный писатель, за которым можно признать подобное влияние на душу человеческую. Это — Достоевский»¹ [Livak 2005, p. 92].

Причем влияние его, по логике русского докладчика, отнюдь не радостная благостыня, а страшный, испепеляющий, воскрешающий через пагубу инициатический огонь, исходящий из пространства духовных экстремумов, где происходит вечная мистериальная битва Добра и Зла — единственный метасюжет Достоевского, титана, восставшего на Создателя, невиданного из богоборцев мировой литературы, Иакова, обращенного в Израиля по исходу битвы с Богом. Зайцев решается на пронзительную формулу, бросая в зал: «Достоевский — Сатана, обращенный и простертый ниц пред ликом Христовым» (*Dostoievski est le Satan converti et prosterné devant l'image du Christ*) [Livak 2005, p. 93].

А потому-то, по мысли диспутанта, «если вам доведется погрузить свой взгляд, пусть лишь на мгновение, в бездну, в небытие Достоевского, вы испытаете незабываемое потрясение, следы которого нестираемы. Вы отравлены Достоевским на всю жизнь. Вы можете победить Достоевского. И коль хотите жить, Вы должны победить Достоевского. И он сам указывает вам путь к победе. В любом случае более вы не тот человек, каким были прежде» [Livak 2005, p. 92].

Сквозь весь напряженный разговор о русском классике в Студии лейтмотивом проходила мысль: мировой культурный ландшафт Достоевский изменил точно, представив свой опыт гениальных конвульсий кризисного сознания в поисках искупления ключом к построению и глубинной дешифровке новой парадигмы тотального кризиса — эпохи великих катаклизмов, революций, мировых войн, крушения традиций и

¹ Здесь и далее перевод с франц. мой. — В.П.

человеческой идентификации в мире, возгласившем собственную обезбоженность.

Для парижских диспутантов обоих национальных лагерей было очевидно: Достоевский провоцировал, преображал и перерождал — пугая и изумляя. Причем уже с начальной поры своего выхода к западному читателю. Показательной с этой точки зрения была уже та ошеломленная настроенность, с какой оцениваются его мистические прозрения, попирающие все мыслимые конвенции «высокого» искусства, варварские с точки зрения классического латинского эстетического императива, Мельхиором де Вогюэ в знаменитой книге 1886 г. «Русский роман», знаменующей начало победного шествия нашей словесности в Европе.

За десятилетия способность Достоевского пугать, провоцировать и сводить с ума западного читателя лишь отстаивалась и крепла. Частное, но характерное тому свидетельство мы встречаем в статье известного французского критика правого толка Андре Руссо в газете «Кандид», посвященной выходу в 1931 г. первой франкоязычной биографии Достоевского «*La vie pathétique de Dostoïevsky*», написанной русским эмигрантом и литератором-франкофоном Андре Левинсоном. Один из своих вопросов автору книги Руссо предваряет таким рассуждением: «Гений Достоевского меня возмущает более, чем притягивает. Полное издание “Братьев Карамазовых” я держу, как дикого зверя в клетке, запертым в книжном шкафу, поскольку знаю, что стоит лишь мне открыть эту inferнальную книгу, как я сразу же брошу ее на стол и убегу, схватившись за голову, дабы убедиться, что я не сумасшедший, что существует еще чистый воздух, каким можно дышать под благосклонным небом, что, наконец, мир еще возможен» [Rousseaux 1931].

Мучительная невыносимость Достоевского предстает обратной и неизбежной стороной его победительно пленяющих мистериальных откровений. В мировой критике рубежа столетий и первой половины XX в. его фигура помещается в один ряд не с чистыми писателями, а с мыслителями — зачинателями новых духовных путей и диагностами эпохальных кризисных сломов. Чаще всего вместе с Платоном, открывающим великую традицию европейского идеализма, Паскалем, отцом глубинной религиозной рефлексии больного, парадоксалистского сознания на пороге Нового времени, и Ницше, глашатаем трагики сверхчеловеческого (не будем забывать, что Ницше, каким мы его знаем, по сути родился

из опыта «раненности» Достоевским, чтения его «Записок из подполья» во франкоязычной переводной версии «L'Esprit souterrain»).

Таким образом, Достоевский предстает ключевым элементом кода и всей европейской традиции религиозной рефлексии, и эпохи великого культурного слома, рубежа веков и XX столетия. И в этом качестве мимо него не мог пройти практически никто из тех больших мировых художников, кто так или иначе нес в себе этот слом. Для того же Кирилла Зайцева и далеко не для него одного было очевидным: по степени своей контагиозности, способности инфицировать своим опытом художественные миры, Достоевский действительно уникален. Ведь даже те, кто сознательно и последовательно автора «Карамазовых» отвергал и бросал ему вызов, оказывались уже в силу неотвязной потребности этой борьбы глубоко от него зависимы и отчасти даже им поработаны. Таких, в общем, много — от Бунина до Набокова и Джозефа Конрада.

Но несравнимо больше тех, кто принял его влияние так или иначе добровольно. В этой работе мы хотели бы остановиться на одном из таких западных авторов, случай которого представляется вполне показательным и по многим причинам типичным.

* * *

Речь о Кнуте Гамсуне, который неизменно признавал ключевое воздействие Достоевского на собственный художественный мир.

На рубеже столетий писатель испытывал самый жгучий интерес к «таинственной» восточной стране, подогреваемый порой искренним чувством изумленной благодарности за те восторженные оценки, какие встречали его сочинения у русского читателя. Показательно, что Мария Гамсун, размышляя об особой популярности мужа в Германии и России, писала: «Что касается Германии — это было вполне понятно. И с течением времени стало как бы само собой разумеющимся, что немецкие читатели заваливали его письмами. Но о том, как его хорошо принимали на родине Достоевского, он всегда узнавал с каким-то удивлением и гордостью» [Год Гамсуна 2009, с. 135].

В 1899 г. Гамсун с женой предпринимает двухнедельное путешествие по России — через Петербург и Москву на Кавказ. Творческим плодом этой поездки стала изданная в 1903 г. книга очерков «В сказочной стране» (иной вариант перевода — «В сказочном царстве») — одна из самых нео-

бычных в мировой путевой «россике», амальгама ходульных экзотизмов и декоративных стереотипов о стране щей, икры, икон и Достоевского, а также прихотливых отражений в фантазийной субъективности автора образов и впечатлений, оторвавшихся от эмпирической реальности и прочитанных посредством индивидуальной писательской мифологии и сугубо литературных шифров. Гамсун создал, по словам Мартина Нага, «божественную “пародию”», которая обращает обычную заграничную поездку в «путешествие в “сказочную страну” русской литературы» [Наг]. Щедро рассыпая превосходные степени в характеристике российских красот, именуя Москву и Кремль «сказочными», не сравнимыми в своей пленительности ни с чем из доселе им виденного, даже называя славян «народом будущего, властителями мира, первыми после германцев», — дорогая похвала из уст последовательного скандинавского писателя-пангерманиста, чуткого к «крови» и «почве»! — Гамсун мерилом величия страны видит именно словесность: «Лишь у такого народа, как русский, и могла появиться столь великолепная, безгранично возвышенная и благородная литература» [Гамсун 1993, с. 9].

О том, в какую цену Гамсун ставит вообще русскую словесность, красноречиво свидетельствует его письмо к М.П. Благовещенской: «Я не понимаю, почему русские так много переводят с иностранных языков. Ведь у вас самих прекраснейшая литература на свете. На всем свете! О, если бы я мог читать по-русски! Подумать только, какое счастье читать Достоевского, Гоголя, Толстого и других великих по-русски!» [Год Гамсуна 2009, с. 137]

Своей второй жене Марии он писал: «Достоевский — единственный писатель, у которого я чему-то научился, он — самый великий из всех русских гигантов» [Будур 2008, с. 156], а в книге о путешествии «в сказочную страну» говорил, что даже небольшая повесть «Кроткая», автор которой «ушел так далеко, что никто еще не возвысился до него», «недосягаема для нас по своему величию» [Гамсун 1993, с. 87]. Биографы Гамсуна неизменно упоминают тот факт, что над постелью умирающего писателя висели два портрета — Гете и Достоевского, отмечая к тому же, что портрет русского классика «был больше». В разные периоды жизни Гамсун менял имена в ряду особо ценимых и важных для себя литераторов, но две фигуры поминал неизменно: среди соотечественников — Бьёрнсона, среди иностранцев — Достоевского. Причем, по всей

видимости, для писательского самоопределения Гамсуна потенциальное общее в мирозерцании и поэтике двух «страстных гениев» оказывается не более важным, чем органическое совмещение в его собственном художественном опыте тех начал, которые у норвежского и русского классиков совершенно не совпадают, в частности — героической этики Бьёрнсона, построенной на неприятии смиренно-страдательной жертвенности, с антропологией Достоевского. Впрочем, нельзя не отметить, что чрезвычайно высоко ценя психологизм Достоевского, о его философско-теоретических построениях Гамсун порой высказывался не самым лестным образом. Так, в частном письме Дагни Кристинсен он недвусмысленно бросает: «Меня поражает, какой плохой мыслитель Достоевский, такой же плохой, как и Толстой. Нашим европейским мозгам трудно понять болтливое несовершенство этих двух великих гениев» [Будур 2008, с. 261].

С именем русского романиста связан и первый из публичных скандалов, в которые попадает Гамсун: в 1892 г. ему было предъявлено обвинение в плагиате за черты очевидного «сходства» рассказа «Риск» (вариант перевода — «Азарт») с «Игроком» Достоевского, норвежский перевод которого вышел в том же 1889 г., когда был написан гамсуновский текст².

В своем докладе на юбилейной гамсуновской конференции 2009 года в ИМЛИ РАН Мартин Наг так резюмировал свою — срезающую острые углы — версию объяснения причин этого недоразумения, поддержанную, кстати сказать, сыном писателя Туре Гамсуном: «Сцена игры <в рассказе> почти дословно взята из “Игрока”, но у Гамсуна среди его бумаг наверняка были выписки, и он, скажем так, полагал, что это его “собственная” заметка <...> Гамсун дальше строит свое повествование на основе Достоевского, но делает это органически и творчески, как в самом “Риске”, так и в новой версии под названием “Отец и сын. История игры”...» [Наг].

И все же позволим себе усомниться, что, сделав записи по следам чтения Достоевского, молодой писатель, который принялся в том же году за собственный рассказ, мог забыть, каким источником он совсем недавно пользовался. Да и оправдания, содержащиеся в письме Гамсуна Марии

² Подробнее об этом см. в: [Nag 1993]; [Nilsson 1992]; [Будур 2008, с. 156–158]; [Будур]; [Мартинес Борресен 2005]; [Коллоен 2010, с. 121–127].

Герцфельд от 25.06.1892, строятся в целом на ином: на «непреднамеренности» сходства, обнаруженного по факту прочтения «Игрока» Достоевского. В результате, как следует из этого документа, писатель пытался тогда же, в 1889-м, забрать из редакции журнала «Верденс ганг» свой рассказ, но было уже поздно [Коллоен 2010, с. 123].

Как бы там ни было, этот досадный эпизод, разумеется, никак не исчерпывает темы. Вовлеченность в подпольные лабиринты человеческой души, в магму стихийных бессознательных начал и в экстатические пляски иррациональных, взаимоисключающих и одновременно взаимообратимых духовных импульсов, напряженное переживание трагического средостения между предельным самоутверждением волевого «я» и его потребностью расточиться в надличном целом, будь то «мировая гармония» и соборность для одного или пронизанный эросом природный космос для другого, — все эти черты очевидной близости художественного опыта Достоевского и Гамсуна, вплоть до общности «почвенных», теллурических, антилиберальных воззрений, привели в конце концов к тому, что соположение двух писательских имен в современном скандинавском культурном контексте воспринимается едва ли не как нарицательное. Свидетельством тому — красноречивое название последней книги Мартина Нага: «Гений Кнут Гамсун — норвежский Достоевский» [Nag 1998].

Своими корнями подобные сближения уходят во времена начальных шагов Гамсуна в литературе. Становление его индивидуальной художественной системы и манеры письма приходится на середину 1880-х гг. — и более чем показательно, что они сразу воспринимаются как вторичные, подражающие модным русским авторам. В 1885 г. Гамсун возвращается в Норвегию из своей первой заокеанской поездки и делает отчаянные безуспешные попытки заявить о себе в литературных кругах Христиании. Ему удается показать собственные сочинения лишь одному крупному писателю-соотечественнику — Арне Гарборгу. Однако этот убежденный сторонник «норвежизации» национальной литературы, если верить Туре Гамсуну, сразу же уловил «иноземный» дух в текстах молодого автора:

«Гарборгу они не понравились.

— Ваши произведения какие-то чужеродные, — сказал Гарборг. — Вы слишком много заимствуете у русских.

- У русских? Но я не знаю ни одного русского писателя.
- Например, у Достоевского.
- Но я не читал Достоевского.

Разговор зашел в тупик. Гарборгу нечего было больше сказать молодому писателю, и он не поверил, когда тот сказал, что не читал русских» [Гамсун Т. 1999, с. 89].

Если все же Гамсун был искренен, то с несомненностью можно утверждать, что знакомство с Достоевским, причем не лишенное духа ревнивой состязательности, приходится на период с 1885-го по 1888 г. — *важнейший* в творческой биографии норвежского писателя. Это время между постепенным формированием его идиостиля и изданием в периодике начального фрагмента «Голода», который, наконец, заставляет говорить о неизвестном авторе³ в литературных сферах и в котором уже первый читатель — Эдвард Брандес — сразу уловил «что-то от Достоевского» [Будур 2008, с. 135]. Верхняя хронологическая граница в данном случае может быть установлена по свидетельству в письме Гамсуна времен «Голода» Эрику Скраму: «Я мог бы — порази меня Бог! — заполнить мир. Но если уж Достоевского считают безумным, то что скажут обо мне? Ведь все те странности, о которых пишет Достоевский в трех известных мне книгах, а других я и не читал, и даже бóльшие странности я переживаю каждый день, стоит мне только пройтись по Готерсгаде» [Будур 2008, с. 135–136].

Риторический вопрос из этого письма оказался пророческим. Скандал с обвинением Гамсуна в плагиате из Достоевского разгорелся сразу вслед публикации провокационно-новаторского романа «Мистерии». И окончательно развязал руки скандинавским «зоилам» — консервативным критикам, — способствовав валу разгромных отзывов на новый роман писателя. В «Мистериях», с точки зрения большинства рецензентов, автор перешел все границы эстетически терпимого. Эксцессы «безумия» и «рваного» психологизма в этом сочинении заставляют критиков «Aftenposten», «Verdens Gang» и других уважаемых скандинавских газет соотносить Гамсуна с другим норвежским художником «больного сознания» — Эдвардом Мунком — и аттестовать обоих чуть ли не выразителями «дегенеративного искусства» — в духе трактата Макса Нордау «Вырождение», вышедшего в том же 1892-м.

³ Первый фрагмент «Голода» в ноябрьской книжке журнала «Ню Юрд» был опубликован анонимно.

Примечательно, что для скандинавских критиков это — *русская болезнь*, точнее — болезнь, порожденная эпидемией интереса к *русскому роману*, прежде всего в изводе Достоевского. Как следствие, в глазах соотечественников-«староверов» Гамсун предстает «бесшабашным и беспринципным подражателем современным русским писателям, который создал образ безумного и патологического персонажа, имеющего поразительное сходство с самим автором» [Коллоен 2010, с. 125]. А тот же Эдвард Брандес, пренебрежительно заявив, что «Мистерии» оставляют «ребячливое» впечатление, назвал Минутку — одного из «таинственных» главных героев романа — «совершенно русским типом» [Brandes 1892].

«Прорусские» краски гамсуновского голоса с явными аллюзиями на Достоевского отечественная критика «серебряного века» обойти вниманием, само собой, также не могла, хотя оценки ею давались, конечно, совершенно иные. В первой русской книге о Гамсуне М.П. Благовещенская делает попытку объяснить парадоксальный факт большей популярности творчества писателя в России, чем на родине, именно тем, что его тоны чужды норвежскому звукоряду, но резонируют — с русским. Говоря о них, автор называет те качества, которые в массовой мифологии сопрягают отечественную словесность с «последними мировыми вопросами», «неуспокоенностью духа» à la Достоевский и бунтарско-карамазовскими экстремумами, чуждыми буржуазно сытой и спокойной скандинавской жизни:

«<...> познакомившись с норвежцами, с их нравами и обычаями, я пришла к тому убеждению, что норвежцы здоровый, жизнерадостный и счастливый народ, который не знает ни рабства, ни больших народных бедствий, ни притеснений, ни угнетающей бедности, грозящей голодом. Их жизнерадостной натуре чужд мистицизм, они не способны задумываться над разрешением неразрешимых мировых проблем. Вот почему для большей части своих соотечественников Гамсун остается непонятым и неоцененным, — он слишком печален, слишком загадочен, слишком непосредствен для них. Его тонкая, чрезвычайно сложная и запутанная психология непонятна для норвежцев. По своей натуре Гамсун ближе нам, русским, он нам родной. Нам понятны его полная независимость во взглядах, его презрение к традициям, к тому, что “признано всеми”, нам понятна та безграничная смелость, с которой он бичует

пошлость и рабское преклонение перед общественным мнением. При всем своем свободолюбию норвежцы — рабы традиций, рабы законов, предписанных общественным мнением, и они легко поддаются гипнозу общепринятых понятий. А потому у себя на родине Гамсун считается не перворазрядным писателем. Его могучий, протестующий голос звучит слишком резким диссонансом на его прекрасной, счастливой родине. Да, нет пророка в своем отечестве, — и Гамсун остался душевно одиноким и мало понятным у себя на родине. “Да, да, я чужестранец среди людей!” <-> говорит он устами Нагеля, героя “Мистерий”» [Благовещенская-Измайлов 1910, с. 10–11].

В таком контексте примечательно отождествление реальной личности Гамсуна с героем его романа. И не менее примечательно то, что в этой книге двух авторов, где биографический раздел был написан М.П. Благовещенской, а разбор творчества — А.А. Измайловым, последний впервые в русской критике концептуально и развернуто сближает мирозерцание и поэтику Гамсуна с Достоевским, ссылаясь прежде всего на те же «Мистерии» (1892):

«В этом наиболее крупном и значительном из произведений Гамсуна особенно ярко сказывается влияние Достоевского на него, и вместе с тем оригинальная личность автора проявляется здесь более, чем в каком-нибудь другом из его произведений. Оно полно самых неожиданных афоризмов и парадоксов. Автор с детской смелостью бичует такие общепризнанные мировые авторитеты, как Гладстон, Виктор Гюго, Ибсен, Толстой. Он весь проникнут фанатической ненавистью к “рыцарям неоспоримого права”. И вместе с тем в этом же произведении автор проявляет глубокую гуманность и любовь к “униженным и оскорбленным”, к неизвестным и одиноким и нищим духом...» [Благовещенская-Измайлов 1910, с. 27–28].

Основательность сделанной критиком увязки может быть дополнительно засвидетельствована ссылкой на слова сына писателя, которые к тому же подразумевают определенную степень полемичности гамсуновского подхода к теме по отношению к Достоевскому:

«Отец читал “Преступление и наказание” Достоевского <...> и до “Мистерий”, и во время работы над книгой. Он признавал, что Достоевский — писатель, у которого он научился многому, гораздо большему, неужели у других литераторов. Достоевский для него — великан, колосс,

обладающий поэтическим гением, способный раскрыть красоту души человека, его отзывчивость и способность к самопожертвованию. Но, оставшийся в одиночестве, Нагель не склонится перед горькими слезами Сонечки. Ему нечего сказать людям. Ему проще ответить за содеянное — и погибнуть. Быть может, за совершенное некогда убийство? То нам не ведомо, это приходит к нему в ночных кошмарах. Самоубийство — выход для Нагеля, конец его мучениям» [Гамсун Т. 1999, с. 145].

Суть художественного послания Гамсуна, запечатленную самим названием романа, Измайлов формулирует так:

«Движения души для Гамсуна — истинные мистерии, загадки, тайны, и его “Мистерии” почти специально посвящены этим вывихам и изломам человека. “Мистерии” — это больной гимн иррациональному мышлению, это проклятие человеческому мозгу, который покори́л природу, подчинил ее своим целям, но зато изгнал духов, населяющих ее, — мозгу, который овладевает жизнью, хочет подчинить и ее своим требованиям, но который рассеивает ее тайны, убивает красоту неправильного, логику иррационального, последовательность лжи, яснovidенье души. <...> Здесь Гамсун — певец тревоги современного общества. Он — обличитель его трафаретно-бездушной правильности, возводящий в культ скачки мысли и противоречия. Его герои — безумцы, но такие, в которых говорит своя изумительная логика. Их выходы неожиданны, их концепции нелепы, но эти выходы врываются в размеренный ход жизни и мысли современного общества, вскрывают еще более жестокую нелепость его шаблонов и святынь. Неожиданные безумия гамсуновских героев — одновременно и гимн мистериям, и проклятие логической ясности, и оправдание беспокойных противоречий, живущих в душе современного человека» [Благовещенская-Измайлов 1910, с. 84–85].

Определив подобным образом содержательный стержень романа, его «задачу», Измайлов переносит художественную параллель между Гамсуном и Достоевским в область формы, сближая повествовательную технику норвежского прозаика с поэтикой русского классика и подразумевая то, что на филологическом языке может быть названо гетерогенной жанровой природой произведения, усложненной игрой точками зрения, неклассической архитектоникой текста, производящей видимое впечатление ослабленной композиционной упорядоченности, трагедийной

драматургизацией сюжета и феноменологической относительностью пространственно-временных комплексов:

«Самая форма романа, своеобразная до полной исключительности, в своем роде прямо единственная, напоминающая порой разве нашего Достоевского, с его надрывами, устремлениями в сторону, с его почти эпилептической порывистостью, — как нельзя более соответствует задаче. Теоретик словесности осудил бы эту вещь, как “роман” в строгом смысле. Гамсун точно намеренно ломает стройность рассказа. Пред вами в самом деле какой-то кинематограф души, где открывается одна и за ней другая бездна, одно переживание, отличное от другого, и читателю почти самому приходится догадываться о внешней обстановке происходящего. Рассказ вдруг прервался, — перед вами на нескольких страницах, как у Достоевского, внутренняя дума героя, “копанье” в своей душе, анализ мысли, прихотливо и капризно скачущей от дум о Боге к размышлениям о нервности и беспричинных страхах, от смерти к смеху, от Толстого к Гюго и т. д. Страницы публицистики, страницы литературной критики вдруг врезаются в роман. Это — стройка без всякого архитектора, без плана, без симметрии, без ватерпаса и отвеса» [Благовещенская-Измайлов 1910, с. 104–105].

Такие аттестации подводят Измайлова к хлестким, очевидно, слишком категоричным, но и симптоматичным выводам: «Можно сказать без преувеличений, во всей молодой современной литературе не указать ничего иного, что более приближалось бы к вещаниям о человеке Достоевского» [Благовещенская-Измайлов 1910, с. 106]; «в психологии, какую <...> тронул Достоевский, Гамсун сейчас единственный эксперт и мастер, не имеющий соперников» [Благовещенская-Измайлов 1910, с. 107].

Ясно, что подобному форсированному поиску «достоевщины» у норвежского прозаика способствовало особое внимание Измайлова именно к «Мистериям», где «Гамсун хотел — начиная с первого предложения — сравниться с романами Достоевского “Идиот” и “Униженные и оскорблённые”...» [Наг].

Закономерности рецепции Гамсуна и Достоевского свидетельствуют, думается, о четко оформившейся тенденции, репрезентативной и в более широком историко-литературном масштабе.

Показательно, что для скандинавского консервативного истеблишмента глубинной предпосылкой критических суждений зачастую слу-

жит теза: *классический русский роман* — принципиально «неклассичен», это — феномен *модерного* типа, задающий ту художественную парадигму, которая породит непосредственно *модернистское* искусство, в том числе и в Скандинавии, особенно податливой к «русским веяниям».

Если отечественные критики «серебряного века» — начиная с Мережковского и его лекции «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892) — вырабатывали новаторские стратегии *прочтения* русской классики как инструмент формирования модернистской эстетики, то в Европе (и Скандинавия здесь лишь особенно явственно выражала общую тенденцию) *сама* русская классика, и прежде всего — Достоевский, уже по сути являла собой эту эстетику.

По свидетельству Г. Адамовича, П. Милюков как-то в Париже бросил Мережковскому: «Да ведь это вы [декаденты] Бодлера и в люди-то вывели!» [Адамович 1931]. «Мода» на русскую литературу приходит в Европу в эпоху перетекания позднего романтизма и натурализма в «декаданс», символизм, и шире — в модернизм. И зачастую канон собственного литературного прошлого западные писатели перестраивали по новаторским лекалам благодаря именно русской классической словесности, которая послужила для них своеобразным посредником, медиатором в деле «модернистской переоценки ценностей». И тот же Достоевский, пропущенный сквозь западное культурное сознание, не в меньшей степени, чем собственно «декаденты», поучаствовал в европейском «выведении в люди» не только Гамсуна, но и Бодлера, и По, и поэтов эпохи барокко, и многих других былых «изгоев», маргиналов, отщепенцев и юродов. В итоге мировая литература в целом оказалась открыта будущему, а высокая традиция приспособилась к выражению болезненного, трагического, но и великого опыта новой — *модерной* — эпохи.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Адамович 1931 — Адамович Г. «Очерки по истории русской культуры» П.Н. Милюкова: Литература [рец.] // Последние новости. 1931. 26 февраля. № 3627. С. 2–3.

Благовещенская–Измайлов 1910 — *Благовещенская М.П., Измайлов А.А.* Кнут Гамсун. Биография по неизданным источникам и литературная характеристика. СПб.: Шиповник, 1910. 194 с.

Будур 2008 — *Будур Н.* Гамсун. Мистерия жизни. М.: Молодая гвардия, 2008. 368 с.

Будур — *Будур Н.* Гамсун, Достоевский, плагиат... // Вся Норвегия на русском. URL: http://www.norge.ru/hamsun_dostojevskij (дата обращения: 12.12.2020).

Гамсун 1993 — *Гамсун К.* В сказочном царстве: Путевые заметки, статьи, письма. М.: Радуга, 1993. 475 с.

Гамсун Т. 1999 — *Гамсун Т.* Кнут Гамсун — мой отец. М.: Терра-Кн. клуб, 1999. 462 с.

Год Гамсуна 2009 — Год Гамсуна. Письма и воспоминания Кнута Гамсуна, Марии Гамсун, Марии Германовой / вступл., пер. и публ. Нагалии Будур // Октябрь. 2009. № 10.

Достоевский 1971–1989 — *Достоевский Ф.М.* ПСС: в 30 т. Л.: Наука, 1971–1989. Т. 11. С. 237.

Коллоен 2010 — *Коллоен И.С.* Гамсун. Мечтатель и завоеватель. М.: ОГИ, 2010. 640 с.

Наг — *Наг М.* Как Гамсун завоевал русскую литературу и как русская литература завоевала Гамсуна // Вся Норвегия на русском. URL: http://www.norge.ru/nag_m_hamsun_rus_lit/ (дата обращения: 12.12.2020).

Brandes 1892 — *Brandes Edvard.* Anmeldelse av Mysterier // Politiken 21.9.1892.

Livak 2005 — *Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak.* Sous la rédaction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic library, 2005. 621 p.

Мартинес Борресен 2005 — *Мартинес Борресен С.* «Игрок» Достоевского в творчестве Кнута Гамсуна и Хуана Рульфо // Латинская Америка. 2005. № 6. С. 194–201.

Nag 1993 — *Nag M.* Hamsun og Dostojevskij. Oslo: Universitetet i Oslo, Slavisk-baltisk avdeling, 1993. N 93. 72 p.

Nag 1998 — *Nag M.* Geniet Knut Hamsun — en norsk Dostojevskij. Oslo: Solum, 1998. 242 p.

Nilsson 1992 — *Nilsson N. Å.* Hamsun och Dostojevskij // Hamsun og Norden: ni foredrag fra Hamsun dagene på Hamarøy 1992. Tromsø, 1992. 156 p.

Rousseaux 1931 — *Rousseaux A.* Un quart d'heure avec M. André Levinson // Candide, 02.04.1931. P. 3.

Сведения об авторе: Вадим Владимирович Полонский, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, директор, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

E-mail: v.polonski@mail.ru

Information about the author: Vadim V. Polonsky, Corresponding Member of RAS, DSc in Philology, Director of the Institute, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

E-mail: v.polonski@mail.ru

DOSTOEVSKY THROUGH WESTERN OPTICS: THE CASE OF KNUT HAMSUN AND NOT ONLY

Abstract: The article dwells on the main postulates on Dostoevsky at the meeting point for Russian and Western types of reception of his figure, as they were manifested during a discussion devoted to the writer in the Parisian Franco-Russian Studio in December 1929. Against this background, a specific and typologically indicative case of his deep impact on a European writer — Knut Hamsun whom critics could call “the Norwegian Dostoevsky” — is examined. The author analyzes typical cases of adaptation of the techniques of the Russian writer by this Scandinavian novelist, as well as an assessment of his work by the creator of “Hunger” and “Mysteries”.

Keywords: Knut Hamsun, reception, Russian-Scandinavian literary connections.

© 2021, Vadim V. Polonsky



И.А. Эбаноидзе

НИЦШЕ ЧИТАЕТ ДОСТОЕВСКОГО: ХРОНОЛОГИЯ И МАТЕРИАЛ РЕЦЕПЦИИ

Аннотация: Исследование, построенное на анализе переписки, записных книжек Фридриха Ницше и других источников из его окружения, посвящено истории знакомства немецкого мыслителя с творчеством Достоевского и рецепции произведений русского писателя в работах Ницше. В этой рецепции можно документально зафиксировать три этапа: конец зимы 1887 г., весна 1887 г. и рубеж 1887–1888 г. Результаты исследования позволяют говорить прежде всего о значимости для Ницше знакомства с повестью «Записки из подполья» (несмотря на то, что Ницше читал французскую компиляцию из «Записок» и «Хозяйки»), также роли романа «Бесы» в концепции сочинения «Антихрист».

Ключевые слова: «Записки из подполья», «Бесы», ресентимент, воля к власти, нигилизм, «классический и романтический пессимизм», психологизация религии.

В российском гуманитарном тезаурусе Достоевский и Ницше присутствуют не только по отдельности, но и в качестве некой дескриптивной пары, самим своим названием задающей определенный контекст, или поисковой задачи, приводящей к предзаданному результату. Это контекст мировоззренческого кризиса европейского сознания конца XIX — начала XX вв., в частности «кризиса христианства». Они слывут «выразителями» этого кризиса, его провозвестниками; они — постановщики неразрешимых или трудноразрешимых моральных и мировоззренческих вопросов, «последних», «проклятых» вопросов человеческого бы-

тия. Зачастую вокруг таких вопросов и вращается разговор в работах, посвященных паре «Достоевский–Ницше».

Эталон данного жанра создал Шестов, назвавший Достоевского и Ницше «братьями близнецами», каждый из которых дополняет и объясняет другого там, где другой труднообъясним: «Никто в такой мере не может выдать его, как именно Достоевский. Правда, и обратно: многое, что было темно в Достоевском, разъясняется сочинениями Ницше.» [Шестов, с. 14]. Сообразно этой структуре разворачивается и множество компаративистских работ о Достоевском и Ницше: идея Ницше, коллизия, описанная в произведении Достоевского, сопоставляются между собой и примеряются к обоим авторам, как равноценные явления — к равноправным, «братским» инстанциям (что уже само по себе — неверная операция применительно к философскому и художественному, вернее, в данном случае, эвристическому мировоззренческому высказыванию и беллетристическому тексту). Среди этих идей, коллизий и сюжетов в первую очередь — сверхчеловек и Ставрогин, «бледный преступник» в «Заратустре» и Раскольников, «тварь я дрожащая или право имею», «Бог умер», Великий инквизитор, «идиот» — князь Мышкин и Христос в «Антихристе» и т. д.

Данная работа старается держаться в стороне от таких «заданных созвучий» [Рыбас 2004, с. 37], как бы они ни подсказывались самим рядом положением имен Ницше и Достоевского, и ставит перед собой иные задачи. Она сосредотачивается даже не на рецепции творчества Достоевского у Ницше, — потому что вопрос рецепции можно понимать крайне широко, строить предположения о возможном влиянии прочитанного на те или иные места произведений немецкого философа, допускать более раннее, чем это зафиксировано у Ницше, знакомство с творчеством Достоевского, и т. п. Она сосредотачивается на том филологическом фундаменте, который у нас есть для самой постановки вопроса о рецепции — на высказываниях Фридриха Ницше о Достоевском, на том, какие издания, судя по этим высказываниям, он читал. На этом фундаменте мы будем здесь строить предположения о том, что он в первую очередь вычитал и открыл для себя из текстов Достоевского, то есть почему он называет его своим «открытием».

Но прежде следует исключить саму возможность постановки вопроса о обратной рецепции — рецепции Ницше у Достоевского. Нет ника-

ких свидетельств о том, что Достоевский знал что-либо из работ Ницше, более того, при жизни Достоевского в России не выходило ничего из работ Ницше, которые могли бы иметь какое-либо отношение к комплексу идей, обсуждающихся исследователями под рубрикой «Достоевский и Ницше». Очевидно, в эту рубрику не вписываются ни «Рождение трагедии», ни «Несвоевременные размышления». Такие статьи Ницше, как «Об истине и лжи во вненравственном смысле» или «Греческое государство», где сказано немало язвительных слов о «достоинстве труда, достоинстве человека», были впервые опубликованы на немецком лишь много лет спустя смерти Достоевского. «Утренняя заря», с которой начинается планомерная работа Ницше над проблемой генезиса «моральных предрассудков» в человеческом обществе, вышла на немецком спустя полгода после смерти русского писателя. Теоретически остается лишь возможность какого-то знакомства с «Человеческим, слишком человеческим» в последний год жизни Достоевского, когда такое знакомство, даже будь оно возможно, едва ли как-то сказалось бы в его творчестве. Но даже тут мы сталкиваемся с объективной преградой — цензурным запретом в России на эти книги Ницше. Так, в письме к сестре Ницше от 19 августа 1880 г. его издатель Шмайцнер пишет: «прошу сообщить проф. д-ру Ницше, что теперь все три тома афоризмов [то есть полностью книга «Человеческое, слишком человеческое»] запрещены в России» [Nietzsche 1984, Abt. III Bd. 7/1, S. 847]. Этим обстоятельством Шмайцнер даже решил воспользоваться в рекламных целях: внизу обложки «Странника и его тени» была наклеена узкая полоска с надписью «Запрещено в России!» [Schaberg 2002, S. 284].

Итак, мы имеем дело лишь с рецепцией Достоевского у Ницше. И понятие рецепции следует здесь использовать крайне осмотрительно — как восприятие, но не как дальнейшую обработку или трансформацию. Ницше не открыл у Достоевского чего-либо, что могло бы оказать на него влияние, значимым образом сказавшееся на его дальнейших текстах. Даже чисто теоретически говорить о возможности влияния Достоевского на Ницше можно лишь применительно к его работам 1887–1888 гг. Л. Шестов примеряет влияние Достоевского уже к «Генеалогии морали», написанной летом 1887 г. спустя четыре месяца после первого знакомства Ницше с текстами Достоевского, и его психологическое по сути суждение не лишено оснований: «можно с уверенностью утверждать,

что никогда бы немецкий философ не дошел в “Genealogie der Moral” до такой смелости и откровенности в изложении, если бы не чувствовал за собой поддержки Достоевского» [Шестов, с. 67]. Правда, это суждение опирается на несколько иной образ творчества Достоевского, чем сложившийся на этот момент у Ницше: Шестов подразумевает тут под «поддержкой Достоевского» «Преступление и наказание»: «Мысль, лежащая в основе статьи Раскольникова, развита подробно и в иной форме у Ницше, в его *zur Genealogie der Moral*, и еще прежде в *Menschliches, Allzumenschliches*» [Шестов, с. 67]. Между тем знакомство Ницше с «Преступлением и наказанием», даже если оно имело место, документально никак не подтверждается. Единственного высказывания, где Ницше говорит об этом романе, притом не называя его, — в письме Г. Кёзелицу от 14 октября 1888 г.: «французы <...> инсценировали главный роман Достоевского»¹ [Nietzsche 1984, Abt. III Bd. 5, S. 451] — никоим образом недостаточно для суждения о том, что Ницше читал роман. Произведениями же, которые весной 1887 г. действительно произвели на Ницше значительное впечатление и которые мы имели бы основание назвать «поддержкой» или, его словами, «облегчением» [Ницше 2007, с. 334] для него, были «Записки из подполья» и «Записки из мертвого дома».

Высказывания и записи, документирующие активное освоение Ницше наследия Достоевского относятся к началу 1887 — началу 1888 гг. Мы можем выделить четыре основных этапа этой активной рецепции.

1. Ницше «открывает» Достоевского. Февраль–март 1887 г.

Первое у Ницше упоминание Достоевского мы встречаем в письме Ф. Овербеку от 12 февраля 1887 г.: «Писал ли я тебе о Тэне? Что он находит меня *infinement suggestif*? И о Достоевском?» [Nietzsche 1984, Abt. III Bd. 5, S. 21]. Уже на следующий день столь же лаконично и интригующе уже другому адресату, Г. Кёзелицу: «Знаете ли Вы Достоевского? Никто кроме Стендаля не был для меня таким удовольствием и такой неожиданностью: психолог, с которым “я нахожу общий язык”» [Ibid. S. 24].

¹ Премьера инсценировки «Преступления и наказания» состоялась в Париже на сцене театра «Одеон» 15 сентября 1888 г. «Главный роман Достоевского» — характеристика, которую Ницше мог почерпнуть из предисловия де Воюэ к французскому изданию «Запискам из мертвого дома» (*ses romans les plus caractéristiques, Le Crime et le châtiment*) [Dostoïevsky 1884, P. I].

Для всякого биографа Ницше очевидно, что это непосредственная реакция «по горячим следам», отклик на сделанное открытие. Примерно такими же реляциями за пять лет до того Ницше радостно оповещал тех же друзей об «открытии» Бизе и Спинозы («Друг! Ура! Вновь довелось встретить, а именно — услышать нечто замечательное, оперу <...> “Кармен”» [Ницше 2007, с. 172]; «Я в изумлении, более того, в восторге! У меня есть предшественник, и какой! Я почти не знал Спинозу; то, что меня к нему сейчас потянуло, было “инстинктивным действием”» [Ницше 2007, с. 169]). Ницше в этом отношении был непосредственен, и некорректно предполагать (а такие предположения иногда делаются²), что он мог в течение какого-то времени скрывать знакомство с книгами Достоевского, чтобы потом продуманно в нужный момент разразиться этими реляциями, причем, для большей убедительности, в адрес сразу двух «свидетелей».

Из более обстоятельного описания, адресованного спустя десять дней Овербеку, мы узнаем, какую именно книгу он прочел:

Еще несколько недель назад имя Достоевский мне вообще ничего бы не сказало — мне, необразованному человеку, который не читает никаких журналов! В книжной лавке я случайно взял в руки только что переведенные на французский «Записки из подполья» (столь же случайно я открыл для себя на 21-м году жизни Шопенгауэра, а на 35-м — Стендаля!). Инстинкт родства (а как мне это ещё назвать?) заговорил тотчас же, радость моя была необычайной: мне пришлось воскресить в памяти время знакомства с «Красным и чёрным» Стендаля, чтобы вспомнить, когда ещё я испытывал подобную радость. (Это две новеллы, первая — это в сущности немного музыки, очень диковинной, очень немецкой музы-

² Так, например, в обзоре В. Дудкина и К. Азадовского «Достоевский в Германии» приводится версия чешского исследователя Б. Трамера, что слова из книги «Так говорил Заратустра» «Я — странник, давно идущий по стопам твоим!» это тайное признание Достоевскому [Дудкин 1973, с. 682]. В. Дудкин допускает здесь очередную неточность (о других ошибках будет сказано далее), называя эти слова из четвертой части книги «словами Заратустры» [Дудкин 1973, с. 682]. В действительности это слова его тени (глава «Тень», «Я — странник, который уже много ходил по пятам твоим, вечно в дороге, но без цели и без родины, так что мне, по истине, немногого недостает до вечного жида, разве только что не вечен я и не жид.» [Ницше 2014, т. 4, с. 334, с. 7–10]).

ки; вторая — очень удачный психологический прием, когда завет «познай самого себя» словно высмеивает сам себя) (eine Art Selbstverhöhnung des γυνῶθι σαυτόν) [Ницше 2007, с. 267].

Конечно, в этом самоописании («необразованный человек, который не читает никаких журналов») присутствует доля автостилизации³: для Ницше важно подчеркнуть момент спонтанности и интуитивного наития в своих открытиях — это укрепляет его в ощущении верности избранного пути и добавляет ценности инстинкту, который им руководит. Об этом «голосе инстинкта» — вновь в письме Кёзелицу 7 марта: «С Достоевским у меня было как некогда со Стендалем: самое случайное соприкосновение, книга, которую раскрыл в книжной лавке, с незнакомым именем на обложке — и внезапный голос инстинкта, что встретил здесь родственный дух» [Nietzsche 1984, Abt. III Bd. 5, S. 41].

Однако справедливости ради следует предположить осознанные или полуосознанные корни этого «голоса инстинкта» и признать его не таким уж «внезапным», а имя на обложке — не таким уж незнакомым. В сентябре 1886 г. под заголовком «Опасная книга Ницше» вышла критическая рецензия Й.В. Видмана на «По ту сторону добра и зла», которую Ницше тогда же и прочел. Достоевский фигурирует в ней как автор эпитафия, взятого Видманом к своей статье из только-что вышедшего на немецком «Подростка» [Schmid 2003, S. 520]: «...у меня был товарищ, Ламберт, который говорил мне еще шестнадцати лет, что когда он будет богат, то самое большое наслаждение его будет кормить хлебом и мясом собак, когда дети бедных будут умирать с голоду, а когда им топить будет нечего, то он купит целый дровяной двор, сложит в поле и вытопит поле, а бедным ни полена не даст. Скажите, что я отвечу этому чистокровному подлецу...»⁴. Такой эпитаф выгядит несколько озадачивающе и вызывающе, тем более, что Видман уверяет, что осуждение автора «По ту сторону добра и зла» не входит в его задачи. В конце статьи он приводит не очень вразумительное объяснение выбора эпитафия, побуждающее

³ Впрочем, это может быть на тот момент не таким уж и преувеличением. Хотя многие письма за 1888 г. свидетельствуют о его хорошем знакомстве с содержанием французских журналов *Journal des débats*, и *Revue des deux Mondes*, необходимо отметить, что на начало 1887 г. и почти на весь этот год таких свидетельств нет. Перечень писем Ницше с упоминанием вышеназванных журналов см.: [Morillas 2016, S. 275, Fussnote 18].

⁴ Цит. по оригиналу.

сделать предположение, что он просто захотел привести цитату из новой книги модного автора: «Так же, как человек есть и пьет, не обращая внимания на то, что философ доказывает им, будто еда и питье несущественны или несущностны, так же и на вопрос, поставленный нами эпиграфом к этой маленькой заметке, человек должен наготове иметь определенный ответ. Этот ответ до сих пор черпали из нравственного кодекса, и так оно еще долго будет впредь. Поэтому на неосторожно прикасающихся к «добру и злу» будут смотреть как на тех, кто кощунственно разоблачает закутанное саисское изваяние, пусть даже их доводы и можно признать логически верными» [Schmid 2003, S. 525] (очевидно, что пример из «Подростка» весьма далек и от Ницше, и от «Изиды под покрывалом»).

Вряд ли Ницше специально разыскивал после чтения этой рецензии книги Достоевского, но справедливо будет предположить, что имя автора на обложке в книжной лавке Ниццы показалось ему как раз знакомым или по крайней мере вызвало какие-то ассоциации, побудившие взять книгу в руки⁵.

В том же письме Кёзелицу от 7 марта уже присутствует и психологический портрет Достоевского глазами Ницше:

Пока я знаю совсем немного о его положении, его профессии, его истории; он умер в 1881 году. В молодости ему пришлось несладко: болезнь, бедность, несмотря на благородное происхождение; в 27 лет приговорен к смерти, помилован прямо на эшафоте, затем 4 года Сибири, в цепях, среди тяжелых (закоренелых) преступников. Эта пора была для него решающей: он открыл силу своей психологической интуиции, более того, его душа стала мягче⁶ и углубилась при этом. Его воспоминания об этом времени, «Записки из Мертвого дома», — одна из самых «человечных книг», какие только есть.

⁵ Ср.: «Имя Достоевского Ницше, конечно, должен был знать со времени выхода рецензии Видмана, то есть с конца сентября <...> Может быть, память об этом дремала в Ницше на уровне бессознательного, и именно она побудила его взять в руки книгу, когда он увидел это имя на витрине магазина» (К.П. Янц. Жизнь Фридриха Ницше. Т. 3. С.?).

⁶ Буквально «услادилась» (*versüßte*). Это слово — скорее из лексикона книги о Заратустре, и в этом смысле здесь можно видеть, как Ницше начинает адаптировать Достоевского под себя, свои представления о духовном развитии и под свое собственное развитие.

Первое, что я прочитал из него в только что вышедшем французском переводе, это «Записки из подполья», состоящие из двух частей: первая — своего рода неведомая музыка, вторая — настоящая удачная находка психологии, жуткий и жестокий образчик высмеивания изречения «познай самого себя», набросанный, однако, с такой лихостью и упоением превосходства силы, что я был совершенно опьянен полученным удовольствием. За это время я прочитал еще, по совету Овербека <...>, «Униженные и оскорбленные», с огромным почтением к писателю Достоевскому. И я уже замечаю, что новейшее поколение парижских романистов целиком подавлены (тиранизированы) влиянием Достоевского и ревностью к нему (напр. Поль Бурже) [Nietzsche 1984, Abt. III Bd. 5, S. 41].

В те же дни, в качестве некоего комплимента духовному потенциалу России и обобщающего афоризма следует признание в письме Эмили Финн (4 марта):

Скажите Вашей высокочтимой подруге [т. е. фрейлине русского Императорского двора Зинаиде Мансуровой. — И.Э.], что этой зимой я много размышлял о душевных свойствах русского народа, благодаря выдающемуся психологу Достоевскому, на одну доску с которым в том, что касается остроты анализа, некого поставить даже современнейшему Парижу. Благодаря ему учишься любить русских, а еще — учишься их бояться. Это народ, который в отличие от большинства европейских народов своих сил еще не израсходовал — ни сил своей воли, ни сил своего сердца. [Ницше 2007, с. 269].

Таким образом, наиболее интенсивный этап знакомства Ницше с творчеством Достоевского приходится, по-видимому, на февраль 1887 г. В это время Ницше открывает для себя книгу «Записки из подполья», начинает пропагандировать творчество русского писателя среди своих друзей и уже по совету Овербека приобретает роман «Униженные и оскорбленные». Каким образом и в каком объеме он ознакомился с «Записками из мертвого дома», установить трудно: главная сложность заключается в том, что в хранящейся в Веймаре личной библиотеке Ницше не сохранилось ни одной из книг Достоевского. В своей основной работе о «Филологических предпосылках сопоставления Достоевского и Ницше» Х. и А. Морильяс приходят к выводу, что Ницше

«несомненно читал если не всю книгу, то по крайней мере последнюю главу “Записок из мертвого дома”» [Morillas 2016, S. 290]. Кроме того, именно из сопровождавшего вышедшее в 1884 г. французское издание [Dostoïevsky 1884]⁷ предисловия де Вогюэ Ницше мог почерпнуть биографические сведения о Достоевском. Позднее, в заметках осени 1887 года, а затем и в опубликованном тексте «Сумерек идолов» всплывают образы каторжан из «Записок из мертвого дома». Для Ницше эти образы — подтверждение тезиса о том, что «тип преступника — это тип сильного человека в неблагоприятных условиях» [Ницше 2014, т. 6, с. 92–93]: «Почти во всех преступлениях выявляются, в числе прочих, качества, которые не должны отсутствовать у мужчины. Не зря сказал Достоевский об обитателях сибирских каторжных тюрем, что они составляли наиболее сильную и ценную часть русского народа» [Ницше 2014, т. 12, с. 433–434]. «Достоевский <...> этот глубокий человек, который был десять раз вправе презирать поверхностных немцев, увидел в сибирских каторжниках, в среди которых он долго жил (а это были сплошь тяжкие преступники, для которых уже не было возврата в общество) <...> людей словно выточенных из самого лучшего, твердого и ценного дерева, какое только растет на русской земле» [Ницше 2014, т. 6, с. 93].

Но еще за полгода до этого, то есть на первом этапе рецепции Достоевского, в записях Ницше появляется следующая выразительная мысль: «NB! *Вернуть спокойную совесть злему человеку* — неужто это и было моим бессознательным намерением? / И притом — злему человеку в той мере, в какой он — человек сильный? (Тут надо привести суждение Достоевского о каторжанах)» [Ницше 2014, т. 12, с. 257]. Это чрезвычайно значимая рефлексия, важность которой, как мы видим, выделена самим философом. Ключевое слово «бессознательное» (точнее, «непроизвольное» — *unwillkürlich*) как бы подчеркивает его удивление, едва ли не противоречие собственным интенциям. Моралистически настроенный интерпретатор мог бы приводить это место в подтверждение внезапного опаматования Ницше, заставшего себя *in flagranti* за защитой зла. Однако отсылка к «Запискам из мертвого дома» и ее характер вносят существенный нюанс: это не внезапное опаматование, а подготовка

⁷ Книга также публиковалась в *Journal des débats* с 22 апреля по 12 июня 1886 г. Однако нет свидетельств, что Ницше в это время читал *Journal des débats*.

аргументации в полемике внутри или вокруг замышлявшейся им тогда концепции «Воли к власти». Скорее всего, эта запись, относящаяся к третьей главе («Добрые люди и улучшители») второй книги («Происхождение ценностей») нереализованного плана «Воли к власти» [Ницше 2014, т. 12, с. 224] сделана во время чтения «Записок из мертвого дома». И здесь действительно оказывается уместным суждение Шестова о «поддержке Достоевского», которую почувствовал за собой Ницше.

Говоря о концепции «воли к власти», нельзя не отметить того, в качестве какого образца оказывается включен в нее Достоевский. Писатель, которого он в одной из записей осени 1887 г. причисляет, вместе с Л. Толстым, к традиции «русского пессимизма» [Ницше 2014, т. 12, с. 373], служит для Ницше образцом проявления «воли к власти» в искусстве. Фрагмент начала 1888 г., озаглавленный «Пессимизм в искусстве?», гласит:

Изображение страшных и сомнительных вещей уже само по себе свидетельствует о наличии у художника инстинкта власти и величия: он их не страшится... Нет никакого пессимистического искусства... Искусство говорит Да. Иов говорит Да. — А Золя? А Гонкуры? — Вещи, которые они показывают, уродливы: но то, что они их показывают, говорит об их удовольствии от этого уродства... <...> Насколько спасителен Достоевский! [Ницше 2014, т. 13, с. 224].

Достоевский оказывается здесь олицетворением власти художника над явлениями. Власть эта жизнеутверждающая по своей сути, сколь бы сомнительны и уродливы ни были сами явления. Вопросительный знак в заглавии фрагмента служит выражением сомнения в том, возможен ли вообще в искусстве «пессимизм». Здесь можно констатировать определенное логическое противоречие, с которым сталкивается Ницше, образуя понятие «русского пессимизма», однако это противоречие снимается именно через иерархический концепт «воли к власти»: как бы пессимистично ни было искусство, оно все равно оказывается преодолением пессимизма — отрицания как резиньяции — и нигилизма — отрицания как «воли к ничто», — поскольку овладевает и самими отрицаемыми явлениями, и этим отрицанием. Коль скоро последнее слово остается за художником, то это слово всегда — «Да!».

2. Ницше пытается сверить французский перевод «Записок из подполья» с оригиналом. Март-апрель 1887

Наиболее содержательную характеристику Ницше дает «Запискам из подполья». Здесь мы не можем не отметить точность его анализа, тем большую, что первым знакомством немецкого мыслителя с творчеством Достоевского было знакомство с французской компиляцией, вышедшей под этим заголовком *L'esprit souterrain* (букв. «Подпольный дух») в 1886 г. Она включала в себя как первую часть «Записок из подполья» повесть «Хозяйка», собственно же «Записки», в которых издателями были сделаны значительные купюры, составили вторую часть. Как было показано нами в статье «"Записки из подполья" в рецепции Ф. Ницше»⁸, именно «Записки из подполья» являются ключевым произведением для ницшевской рецепции Достоевского, все прочее же — менее значимым дополнением. В большинстве случаев, когда Ницше говорит о Достоевском, его высказывания подразумевают «Записки» или непосредственно отсылают к ним.

27 марта того же года Ницше пишет Г. Кёзелицу:

Благодарю за письмо и только что полученный перевод Достоевского. Я рад, что Вы, по-видимому, сперва прочли у него то же, что я — «Хозяйку» (по-французски, первая часть романа *l'esprit Souterrain*). В ответ шлю Вам «Униженных и оскорбленных»: французы переводят деликатнее, чем жуткий жид Гольдшмидт (*greuliche Jüd Goldschmidt*) (с его синагогальным ритмом) [Ницше 2007, с. 272].

Книга, которую отправил своему старшему другу Кёзелиц, это немецкое издание новелл из популярной серии издательства Reclam. В него входят «Хозяйка», «Ёлка и свадьба», «Белые ночи», «Мальчик у Христа на ёлке» и «Честный вор». Встретив в этом издании уже прочитанную им по-французски «Хозяйку», он продолжает называть ее первой частью «Записок из подполья». Очевидно, ему трудно даже представить себе, что французское издание — компиляция и гораздо легче предположить, что немецкое издание опубликовало в качестве новеллы часть романа. Этим же, видимо, объясняется его устный отзыв, сопоставляющий не-

⁸ «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского в культуре Европы и Америки. М.: ИМЛИ РАН, 2021 (в печати).

мецкое и французское издания, к которому мы обратимся чуть позже. Так что вывод Х. и А. Морильяса о том, что «Ницше следовательно знал, что его издание *L'esprit Souterrain* состояло из двух разных рассказов или «новелл»» [Morillas 2016, S. 278] является ошибочным или по крайней мере сформулирован двусмысленно. И «Записки из подполья», и «*L'esprit Souterrain*» состоят из двух частей, но это части разные. О различиях между французским и оригинальным изданиями Ницше продолжал не знать и, вероятно, так о них и не узнал. Также и сентенция о «жиде Гольдшмидте» — результат сопоставления французского и немецкого переводов «Хозяйки», но не «Записок из подполья». Немецкий перевод «Записок из подполья» Ницше встретить и не мог, поскольку он вышел лишь в 1895 г.

На те же выводы нас наталкивает устный отзыв Ницше о «Записках из подполья», о котором мы узнаем из воспоминаний Резы фон Ширнхофер, опубликованных впервые лишь в 1968 под заголовком «О человеке Ницше». 6 мая 1887 г. они встретились в Цюрихе и, «после первых же слов приветствия» Реза «сразу же начала рассказывать ему о самых интересных книгах, которые недавно читала в Париже»:

Одну из них, которая произвела на меня большее впечатление, чем прочее, я все еще живо вспоминаю: «Записки из мертвого дома». Ницше прервал меня и воскликнул с удивлением, что он тоже собирался рассказать мне о своем открытии Достоевского и что я опередила его. Он посоветовал мне прочесть «Записки из подполья», по его словам, «невероятно захватывающие», и заметил, что немецкий перевод оставляет желать много лучшего. Сравнивая немецкий перевод с французским, он нашел, что в первом как раз самые тонкие рассуждения и пространный психологический анализ попросту опущены. Одного своего знакомого он попросил сличить русский текст с обоими переводами, и тот подтвердил, что в немецком оригинал изуродован [Lohberger 1968, S. 446].

Зная, что собой на самом деле представляет французское издание «Записок», трудно не изумиться этому сообщению. Ведь именно в этом издании многое «попросту опущено», хотя это не всегда относится к «психологическому анализу». Как пишет Е. Гальцова, «размышления героя о себе и о миропорядке подверглись изменениям в значительно

большей мере, чем описания событий. Но, несмотря на многочисленные сокращения, нельзя утверждать, что размышления вообще исчезли из произведения. Особенно после текста «Хозяйки» перевод «Записок из подполья» выглядит очень «теоретизирующим», несмотря на купюры: разумеется, так он выглядит для тех, кто не читал оригинала» [Гальцова 2008, с. 130]. Что же сопоставлял неизвестный знакомый Ницше с французским переводом? Ведь немецкого перевода «Записок» на тот момент не существовало. Скорее всего, это был немецкий перевод «Хозяйки», благо о французском его переводе «можно сказать, что он относительно точен» [Гальцова 2008, с. 130]. В любом случае, этот знакомый, о котором мы ничего не знаем, но можем предположить, что это был русский постоялец пансиона в Ницце или на Лаго-Маджоре, куда Ницше отправился в конце марта, не просветил философа относительно расхождений французского издания с оригиналом.

Среди купюр, сделанных во французском издании, особенно значимым в контексте рецепции Ницше представляется большое сокращение в конце заключительной главки — от фразы об «анти-герое» почти до самого завершения (до «Но довольно; не хочу я больше писать “из Подполья”.» [Достоевский 1956, с. 244]). В этой сокращенной и следовательно не читанной Ницше части едва ли не каждая фраза могла бы представлять для него значительный интерес и даже, возможно, побудить его к каким-то выводам, которых нас лишили французские компиляторы.

3. Отсылка к «Запискам» в связи с «Подростком»: Ницше без «Преступления и наказания». Май 1887.

Последнее упоминание «Записок из подполья» у Ницше мы встречаем в письме Ф. Овербеку от 13 мая 1887 г. Несколькими днями ранее встречи с Резой фон Ширнхофер там же в Цюрихе состоялась встреча Ницше с Францем Овербеком. Овербек привозит ему второе издание книги немецкого критика К. Бляйбтроя «Революция литературы», в предисловии к которому Бляйбтрой сделал дополнение в связи с только что вышедшим немецким переводом романа Достоевского «Подросток». Годом раньше Овербек уже присылал Ницше первое издание этой книги, в котором имя Достоевского не упоминается. А.У. Зоммер в своем комментарии к «Случаю «Вагнер»» и «Сумеркам кумиров», подробно

анализируя отзыв Ницше на книгу Бляйбтроя, пишет в частности: «Уже в своем письме от 29.03.1886 Овербек сообщает об отправке памфлета Карла Бляйбтроя “Революция литературы”. Ницше реагирует на него — решительно негативно — лишь год спустя, 4 мая 1887 г. и 13 мая 1887 г.» [Sommer 2012, S. 188]. Здесь, на наш взгляд, упущено то обстоятельство, что Ницше реагирует не на первое, а на второе издание, и стало быть не через год, а сразу же после передачи (не присылки) ему книги Овербеком. Однако неразличение между изданиями «Революции литературы» может иметь и более серьезные следствия для исследования темы «Ницше и Достоевский». Тем более, что в 1887 г. вышло третье издание этой книги, в котором Бляйбтрой отзывался о романе «Преступление и наказание» (в немецком переводе «Раскольников»). Если относить реакцию Ницше сразу ко всем изданиям «Революции литературы», ко всей совокупности высказанных в ней суждений о Достоевском, то можно создать в частности иллюзию того, что Ницше сам читал на тот момент и «Преступление и наказание». Именно такая иллюзия и создана В. Дудкиным в фундаментальном, но отмеченном неизбежной для 70-х гг. XX в. печатью предзаданного отношения к Ницше обзоре «Достоевский в Германии» (обзор написан в соавторстве с К. Азадовским, раздел «Проблема “Достоевский-Ницше”», принадлежит В. Дудкину). Первая ошибка Дудкина — утверждение: «Роман “Преступление и наказание” Ницше упоминает дважды. В одном случае он назван “последним произведением Достоевского”²⁴⁵ в полемической реплике в адрес брошюры К. Бляйбтроя, где упоминается лишь единственное произведение Достоевского — “Преступление и наказание”²⁴⁶» [Дудкин 1973, с. 682]. В сносках даются отсылки соответственно к немецкой работе В. Геземана 30-х гг. и к третьему (!), нечитанному Ницше, изданию книги Бляйбтроя. Однако для немецкой публики «последним произведением Достоевского» на момент отзыва Ницше являлся «Подросток» (Junger Nachwuchs, 1886, Лейпциг, издательство Вильгельма Фридриха, пер. В. Штайна), а не «Преступление и наказание» (Raskolnikow, 1882). Далее Дудкин усугубляет свою ошибку: «В этой связи обращает на себя внимание реакция Ницше на характеристику “Преступления и наказания”, данную Бляйбтроем, который назвал произведение Достоевского “романом совести”» [Дудкин 1973, с. 683] (вновь идет отсылка к третьему изданию). Отсюда один шаг до реакции Ницше уже не на критику Бляйбтроя, а на само

«Преступление и наказание». И этот шаг следует: «По той же причине Ницше не приемлет определение “Преступления и наказания” как “романа совести”, ибо совесть Раскольникова выносит приговор его “наполеоновской идее”» [Дудкин 1973, с. 684].

Обратимся теперь к тому, на что же в действительности реагирует Ницше и какова собственно его реакция. Во втором (подчеркнем снова) издании «Революции литературы» Бляйбтрой, в частности, пишет: «У Достоевского нездоровое состояние московитской недокультуры проявляется уже в вопиющем виде как своего рода перевозбужденная мономания и одержимость анализом». И далее в сноске: «Его последнее произведение “Подросток” <...> страдает одним-единственным, неисцелимым недостатком. Парнишка 20 лет рассказывает в трех томах о своей прежней жизни; с удивительной остротой он в деталях расписывает все свои юношеские глупости и сумасбродства. При этом себя он подает незначительной, неотесанной и мало образованной фигурой, что и в самом деле соответствует рассказываемым им фактам — но только лишь им. Но он забывает, что лишь чрезвычайно значительная личность может быть способна так анализировать и с такой энергией описать себя» [перевод по: Morillas 2016, S. 280].

13 мая, т. е. спустя две недели после передачи ему второго издания «Революции литературы», Ницше отвечает Овербеку: «А как психологически убого например то, как он кратко разбирается с последним произведением Достоевского <по Дудкину, «Преступление и наказание», в действительности — «Подросток». — И.Э.>. Ведь поставленной Достоевским проблемой, тем, что интересует его больше всего, является именно то, что высшая психологическая микроскопия и зоркость совершенно ничего не добавляют к человеческой ценности. Возможно это оттого, что он слишком часто наблюдал это вблизи в русских условиях (кстати, в связи с этой темой рекомендую недавно переведенную на французский небольшую вещицу Достоевского “Записки из подполья”, вторая часть которой почти пугающим образом иллюстрирует этот фактический парадокс)» [Nietzsche 1984, Abt. III Bd. 5, S. 74f.].

Таким образом, мы видим, что Ницше, несомненно, реагирует на вышеприведенные слова Бляйбтроя о «Подростке». Следует ли из этого, что он успел ознакомиться и с этим «последним» романом? Едва

ли. Ведь Ницше отвечает снова отсылкой к «Запискам из подполья» и суждением, которое куда применимее к рассказчику «Записок», чем к рассказчику «Подростка». Это суждение заодно со всей определенностью расставляет акценты в оценке личности героя повести русского писателя. Мы могли бы сказать, что «Записки» становятся для Ницше главным ключом к феномену Достоевского, немецкий философ находит в этом произведении квинтэссенцию того, что его интересует применительно к соотношению проблем морали и декаданса, рефлексии и «воли к власти». Ему, очевидно, также особенно близок тот театр одного актера, который возникает в этом произведении и который прекрасно знаком ему по собственному творчеству. Рассказчик «Записок» находит в самом себе множество персонажей, и в этом повесть Достоевского имеет жанровое сходство со многими афоризмами Ницше, где самоанализ и вскрытие противоречий мышления как бы расписаны на несколько голосов. «Записки из подполья» — некий гибрид психологического трактата и романа, в котором «концептуальные персонажи», если использовать выражение Делеза [Делез 1998, с. 80–109], еще не наделены фиктивными личностными чертами, но являются разными внутренними сторонами одной личности, или же личность является конгломератом концептуальных персонажей. Поэтому Ницше, у которого постоянно присутствуют различные «мы» («гиперборейцы», «имморалисты», «познающие», «позднорожденные», «медоносцы духа»), «странники» и их «тени», некие находящиеся в доверительном диалоге «А» и «Б», так сказать, технологичнее работать в своей рецепции с «Записками из подполья», чем с многофигурными романами Достоевского. Что, конечно, не исключает возможности эстетического и эмоционального воздействия (о таком воздействии он говорит в беседе с Метой фон Салис в связи с «Униженными и оскорбленными»⁹), а также воздействия на него идей романов Достоевского. Однако никакими свидетельствами на этот счет мы не обладаем, за исключением многочисленных выписок из «Бесов», сделанных Ницше в начале 1888 г., которым посвящена заключительная глава этой статьи.

⁹ Это произведение, по признанию Ницше, он читал «глазами полными слез» [von Salis-Marschlins 1897, S. 51].

4. Зима 1887/1888: конспект «Бесов» и «классический пессимизм»
Против «романтического пессимизма»

Со всей определенностью можно утверждать, что к чтению «Записок из подполья», «Хозяйки», «Униженных и оскорбленных» и «Записок из мертвого дома» зимой 1887/1888, вероятно в январе 1888 г., добавилось чтение «Бесов» также во французском переводе. Из этого издания Ницше делает многостраничные выписки, впервые опубликованные лишь в 1970 г. в академическом немецком издании под редакцией Дж. Колли и М. Монтинари и представляющие значительный интерес. Эти выписки еще ждут своего русскоязычного исследователя, который, сопоставляя русский оригинал с французским переводом и записями Ницше, сделанными на немецком, мог бы подробно проанализировать интерпретационные сдвиги значений, изначально вложенных Достоевским (или уже смещенных французским переводчиком), происходящие в рецепции Ницше. На подобные сдвиги указывает, в частности, русский переводчик А. Гараджи: конспектируя предсмертные рассуждения Кириллова о «своеволии» как манифестации человеческого богоравенства, Ницше использует преимущественно слово «Unabhängigkeit» (независимость), реже «Freiheit» (свобода) [Ницше 2014, т. 13, с. 616, ср.: с. 136–137].

Выписки из тетради W II 3 (нумерация издателей критического собрания сочинений Ницше Дж. Колли и М. Монтинари), занимающие несколько десятков страниц, свидетельствуют о подробном чтении «Бесов». Заинтересовавшие Ницше мысли и формулировки конспектируются в порядке, обратном последовательности событий книги. На наш взгляд, это свидетельствует о том, что Ницше решил делать выписки ближе к концу чтению книги и, начав с только что прочитанного, возвращался ретроспективно к более ранним главам. Менее вероятным представляется вариант последовательного чтения книги с конца.

Приведем здесь перечень эпизодов романа в той последовательности, как они представлены в тетради Ницше:

- 1) отдельные мысли и формулировки из последнего письма Ставрогина Дарье Павловне [Ницше 2014, т. 13, с. 133–134];
- 2) рассуждения по поводу ставрогинского «разврата» под заголовком «К психологии нигилиста» [Ницше 2014, т. 13, с. 134–135];
- 3) выписки из предсмертных рассуждений Кириллова по поводу самоубийства и Бога [Ницше 2014, т. 13, с. 135–137];

4) мысль об «отрыве от корней, от родного края» как «исток нигилизма» [Ницше 2014, т. 13, с. 136];

5) признание Кириллова Шатову об ощущаемом им иногда «присутствии вечной гармонии», которое Шатов расценивает как признак приближающейся эпилепсии [Ницше 2014, т. 13, с. 137];

6) рассуждения рассказчика во вступительной главке третьей части романа о «всякой сволочи», которая «поднимается» в «переходное время»: «цинизм, как по команде» как «признак большой смуты» [Ницше 2014, т. 13, с. 138];

7) выписки из разговора Верховенского со Ставрогиным (глава «Иван-Царевич»), включая не только теорию Шигалева и подрывные планы Верховенского, но и характеристики, которые Верховенский дает Ставрогину [Ницше 2014, т. 13, с. 138–140];

8) рассуждения рассказчика о смелости декабриста Лунина в сравнении с самообладанием и «разумной злобой» Ставрогина в сцене, завершающей первую часть романа [Ницше 2014, т. 13, с. 141];

9) разговор Шатова со Ставрогиным о «народе как теле Бога», о «собственном Боге» всякого народа и, что звучит уже совершенно по-ницшеовски, о «собственном зле и добре» всякого народа [Ницше 2014, т. 13, с. 142–143].

Хотя прямые выписки из «Бесов», связанные с определенными местами романа, на этом заканчиваются, осмысление мотивов Достоевского продолжается уже в контексте собственных набросков Ницше к «Антихристу». Можно сказать, немецкий философ начинает примеривать различные высказывания и образы из «Бесов» к собственной концепции христианства, добавляя в эти сопоставления и отдельные мысли из книги Л. Толстого «В чем моя вера?» [Ницше 2014, т. 13, с. 613–614]. Так, во фрагменте с заголовком «Моя теория типа Иисуса» Ницше замечает: «Как жаль, что не нашлось в этом обществе <т. е. среди персонажей Евангелия. — И.Э.> своего Достоевского: действительно, вся эта история лучше всего смотрелась бы в *русском романе*» [Ницше 2014, т. 13, с. 163]¹⁰. В другом месте: «Удивительная компания, собравшаяся здесь

¹⁰ Эта мысль почти в точности приведена затем в «Антихристе»: «Жаль, что рядом с этим интереснейшим декадентом не было своего Достоевского, я хочу сказать — жаль, что рядом не было никого, кто сумел бы воспринять волнующую прелесть такой смеси тонкости, болезненности и ребячливости» [Ницше 2014, т. 6, с. 139].

вокруг этого мастера обольщать народ, в общем-то вся без исключений из русского романа: все мыслимые нервные заболевания являются к ним на свидание» [Ницше 2014, т. 13, с. 167]. В итоге получается, что Достоевский дает Ницше богатейший материал для патологизирующей психологизации раннего христианства — всего мира действующих лиц Евангелия. Примечательно наблюдать, как пафос высказываемых у Достоевского мыслей о «народе-богоносце» полностью абсорбируется в ницшевской концепции генезиса морали, происхождения, методов и психологии жреческой касты. Сам Христос у немецкого мыслителя сопоставим с еще одним героем романа Достоевского — князем Мышкиным (впрочем, прямых свидетельств чтения Ницше «Идиота» нет). Художественный мир Достоевского становится своего рода моделью возникновения христианства («христианство в любой момент все еще возможно» [Ницше 2014, т. 13, с. 151]), а «нигилизм», описанный в «Бесах», проецируется на «нигилизм» христианства: «в древности христианство было великим *нигилистическим движением*, кончившим тем, что одержало победу» [Ницше 2014, т. 13, с. 155]. «Этой *нигилистической* религией выискиваются в античности *элементы декаданса и родственные группы*, а именно: / а) *партия слабых и неудачных* (отребье античного мира) <...> / б) *партия омораленных и антиязычников...* / с) *партия политически утомленных и безразличных* (пресыщенные римляне...), людей *национально-обезличенных*, которым только и осталось, что пустота / d) *партия тех, кто окончательно себе опротивел*, — и кто с готовностью содействовал *подпольному заговору*» [Ницше 2014, т. 13, с. 155]. Когда рядом с выписками из «Бесов» видишь этот анализ, невозможно не увидеть параллелей в романе Достоевского с «подпольным заговором», равно как и со всеми приведенными здесь группами вовлекаемых, начиная с «отребья античного мира» (у Достоевского — «всякая сволочь», которая «поднимается» в «переходное время»). «Омораленный и антиязычник» напоминает нам здесь о Шатове, а Ставрогин представляет собой как категорию *c* («пресыщенный» и «национально-обезличенный», так отчасти и *d* («кто окончательно себе опротивел»).

Резюме рецепции Достоевского у Ницше оказывается почти произвольным образом подведено в его переписке осени 1888 г. с Георгом Брандесом. На известие Брандеса, что тот поедет «посреди зимы в Россию, дабы воспрянуть там духом» [Ницше 2007, с. 330] Ницше отвеча-

ет: «Целиком и полностью верю Вам в том, что именно в России можно “воспрянуть духом”; кое-какие русские книги, прежде всего Достоевского (во французском переводе, ради всего святого, не в немецком!!), я отношу к числу тех вещей, которые явились в моей жизни величайшим облегчением» [Ницше 2007, с. 334]. Брандес с удовольствием поддерживает разговор о Достоевском: «Удивительно, как Ваши замечания о Достоевском в Вашем письме и Вашей книге совпадают с моими впечатлениями от него. <...> Он великий художник, но отвратительный тип, совершенно христианский в своей эмоциональной жизни и притом совершенно *sadique*. Вся его мораль — это именно то, что Вы окрестили рабской моралью» [Ницше 2007, с. 335]. В данном контексте очевидно, что упоминающиеся замечания из книги Ницше — это следующее место из «Эпилога» присланного Брандесу незадолго до того «Случая “Вагнер”»: «В более тесной сфере так называемых нравственных ценностей нельзя найти большего контраста, нежели контраст морали господ и морали христианских понятий о ценностях: последняя выросла на гнилой насквозь почве (Евангелия показывают нам точь-в-точь те самые физиологические типы, которые описаны в романах Достоевского)» [Ницше 2014, т. 5, с. 419]. В ответе 20 ноября, подписанном с пока еще игровой, но уже зловещей эксцентричностью «Ваш Ницше, ныне — *чудовище*», немецкий мыслитель подытоживает свое отношение к Достоевскому следующим образом: «я высоко ставлю его как ценнейший психологический материал, какой я только знаю, — я неожиданным образом благодарен ему, как бы ни был он противен моим глубочайшим инстинктам» [Ницше 2007, с. 341–342].

Мы уже указывали на то, что Достоевского Ницше вписывает в некую, по существу открытую им, традицию «русского пессимизма» (12, 373). В завершение приведем запись 1888 года, где Ницше предельно расширяет контекст этой традиции и сопоставляет себя с нею в дискурсе, причудливо переключаясь с подходами «исторической поэтики». Эта запись — тот редчайший случай, когда Ницше говорит о себе «по-наполеоновски» в третьем лице, набрасывая своеобразный автореферат к своей ранней книге «Рождение трагедии». По его словам, в этом произведении выражена «концепция *пессимизма* силы, классического пессимизма: только слово «классический» используется здесь не для исторического, а для психологического разграничения. Антитеза клас-

сическому пессимизму — *романтический* пессимизм <...> пессимизм Шопенгауэра, например, а также и Виньи, Достоевского, Леопарди, Паскаля, всех великих нигилистических религий (брахманизма, буддизма, христианства» [Ницше 2014, т. 13, с. 214].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Достоевский 1956 — *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 10 т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 4. 610 с.

Ницше 2014 — *Ницше Ф.* Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Культурная революция, 2005–2014.

Ницше 2007 — *Ницше Ф.* Письма. М.: Культурная революция, 2007. 399 с.

Делез 1998 — *Делез Ж.* Логика смысла. *Theatrum philosophicum* / М. Фуко; пер. Я.И. Свирского. М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. 472 с.

Гальцова 2008 — *Гальцова Е.* История рукописи как прием переводческой адаптации: «Подпольный дух» (1886) Гальперина-Каминского и Мориса, по произведениям Ф.М. Достоевского // Текстология и генетическая критика: общие проблемы, теоретические перспективы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 113–135.

Дудкин 1973 — *Дудкин В., Азадовский К.* Достоевский в Германии (1846–1921) // Литературное наследство. М.: Наука, 1973. Т. 86: Ф.М. Достоевский: Новые материалы и исследования. С. 659–740.

Клюс 1999 — *Клюс Э.* Ницше в России: Революция морального сознания. СПб.: Академический проект, 1999. 240 с.

Рыбас 2004 — *Рыбас А.* Диалектика подпольного человека (Достоевский vs. Ницше) // Вече: альманах русской философии и культуры. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. Вып. 16. С. 37.

Шестов — *Шестов Л.* Достоевский и Ницше (философия трагедии). С. 67. URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/17_Shestov2.pdf (дата обращения: 31.07.2020).

Янц 2019 — *Янц К.П.* Жизнь Фридриха Ницше. М.: Культурная революция, 2019. Т. 3. 488 с.

Dostoïevsky 1884 — *Th. Dostoïevsky.* Souvenirs de la maison des morts / Traduit du russe par M. [Charles] Neyroud, Préface par le Vte. E. Melchior de Vogüé. Paris, 1884. XVI-357 p.

Nietzsche 1999 — *F. Nietzsche. Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe* in 15 Bd. Bd. 3. Berlin–New York: de Gruyter, 1999. 666 p.

Nietzsche 1986 — *F. Nietzsche. Werke. Kritische Gesamtausgabe. Abt. 7. Bd. 4.* Berlin; New York: de Gruyter, 1986. 708 p.

Nietzsche 1984 — *F. Nietzsche. Briefwechsel, Kritische Gesamtausgabe. Abt. III Bd. 5.* Berlin–New York: de Gruyter, 1984 S. 451, Nr. 1130.

Hans Lohberger. Friedrich Nietzsche und Resa v. Schirnhofer. // *Zeitschrift für Philosophische Forschung*, hrsg. v. G. Schischkoff. Meisenheim, (22) 1968. P. 248-250.

Morillas 2016 — *Morillas J., Morillas A. Philologische Voraussetzungen für einen Vergleich zwischen Dostoevskij und Nietzsche.* // *Nietzscheforschung* 2016. Vol. 23, Issue 1. P. 271-294.

von Salis-Marschlins 1897 — *Salis-Marschlins M. von. Philosoph und Edelmensch. Ein Beitrag zur Charakteristik Friedrich Nietzschés.* Leipzig, 1897. 110 p.

Schaberg 2002 — *Schaberg W. Nietzsches Werke. Eine Publikationsgeschichte und kommentierte Bibliographie,* Basel 2002. 327 p.

Schmid 2003 — *Schmid H. Nachbericht zur dritten Abteilung. Zweiter Teilband. Briefe von und an Friedrich Nietzsche Januar 1885 — Dezember 1886.* F. Nietzsche. Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Abt. III. Bd. 7/2. Berlin; New York: de Gruyter, 2003. 578 p.

Sommer 2012 — *Sommer A.U. Kommentar zu Nietzsches Der Fall Wagner, Gotzendämmerung.* Berlin–Boston: de Gruyter, 2012. 698 p.

Сведения об авторе: Игорь Александрович Эбаноидзе, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

E-mail: igebano@mail.ru

Information about the author: Igor A. Ebanoidze, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science.

E-mail: igebano@mail.ru

NIETZSCHE READS DOSTOEVSKY: CHRONOLOGY AND RECEPTION MATERIAL

Abstract: The study, based on the analysis of the correspondence, notebooks of Friedrich Nietzsche and other sources from his closest circle, is devoted to the history of the acquaintance of the German thinker with the Dostoevsky's books and its reception in the works of Nietzsche. There are three documented stages of this reception: the end of the winter of 1887, the spring of 1887, and the turn of 1887–1888. The results of the study suggest, first of all, the importance for Nietzsche of acquaintance with the story “Notes from the Underground” (despite the fact that Nietzsche read a French compilation from “Notes” and “Hostess”), as well as the role of the novel “Demons” in the concept of Nietzsche's “Antichrist”.

Keywords: “Notes from the Underground”, “Demons”, Resentment, Will to power, Nihilism, “Classical and romantic pessimism”, Psychology of Religion.

© 2021, Igor A. Ebanoidze



И.В. Дергачева

РЕЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ ДОСТОЕВСКОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ИТАЛЬЯНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ¹

Аннотация: В настоящее время не вызывает сомнения признание и высокая оценка художественного, публицистического и эпистолярного наследия Ф.М. Достоевского в итальянской культуре и литературной критике. С. Алоэ подробно описал непростой процесс знакомства итальянских славистов и писателей с творчеством Достоевского, осложненный в течение ряда лет отсутствием переводов его произведений на итальянский язык — читатели могли знакомиться лишь с французскими переводами его текстов [Алоэ]. Читательские записи в Кабинете Вьессе во Флоренции, ознакомившие исследователей с кругом чтения писателя, после 1881 г., года смерти писателя, показывают все возрастающий интерес читателей к его произведениям. В статье проанализирована рецепция идейно-художественного наследия Ф.М. Достоевского в творчестве итальянских писателей, представителей веристского направления, Габриеле Д’Аннунцио, Луиджи Капуаны и Грации Деледды, рубежа XIX–XX вв.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, рецепция, художественное наследие, Г. Д’Аннунцио, Л. Капуана, Г. Деледда.

В Италии в 80-е гг. XIX в., после смерти Ф.М. Достоевского, с первыми переводами его произведений появляется и неуклонно возрастает интерес критиков к художественному наследию русского писателя. При этом стоит заметить, что особенности и многие достоинства его художественного метода, в том числе «христианский реализм» [Захаров, с. 308], «эсхатологический оптимизм», «избыток человечности» [Бахтин 2012, с. 640] и некоторые особенности его поэтики были ими не поняты, а самому автору были необоснованно приписаны черты его отрица-

¹ Статья выполнена при финансовой поддержке РФФИ (Проект № 18-012-90034. Достоевский и Италия)

тельных героев. М.М. Бахтин справедливо отмечал, что «для того, чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить существенные связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие — показать в Достоевском Достоевского...» [Бахтин 2002, с. 12]. Типичным примером подобной поверхностной интерпретации, как ни странно, служит «один из первых итальянских переводчиков с русского, публицист и писатель Доменико Чамполи (Domenico Ciampoli), который по возвращении из России в 1893 г. опубликовал в еженедельнике “Воскресный Фанфулла” (“Fanfulla della Domenica”) свои путевые заметки под названием “У могилы Достоевского” (“Alla tomba di Dostoiewski”), в которых собраны, пожалуй, все возможные банальности, связанные в те годы с именем писателя: “Сердце сестры милосердия и дух Великого инквизитора, философ, апостол, полоумный, утешитель страждущих и палач мирных душ, Иеремия тюрьмы, Шекспир сумасшедшего дома”» [Володина, с. 5].

В чем причины столь разительного непонимания основных интенций писателя? Полагаю, что одной из причин послужила философия позитивизма. Хотя последователи веризма в поисках новых путей развития и стали постепенно ее преодолевать, но им по-прежнему было сложно понять «христианский реализм» Достоевского, они не могли правильно истолковать экзегезу святоотеческого наследия в его текстах. Продолжив учение итальянского слависта Р. Пиккио о функции «библейских тематических ключей» в памятниках древнерусской письменности, Т.А. Касаткина объяснила причину недостаточно глубокой рецепции текстов Достоевского в Италии: «“Записки из подполья” (а это относится и к другим текстам Достоевского, но “Записки из подполья” наиболее пострадали именно в силу своей очевидной “философичности”) переводились таким образом, и, соответственно, все заключения о них европейскими философами делались на основании такого перевода, из которого исчезали непрочитанные и неопознанные переводчиками все встроенные Достоевским в текст скрытые цитаты и аллюзии — прежде всего, библейские...» [Касаткина 2019, с. 114]. Поэтому в 90-е гг. итальянским писателям, отходящим от веризма, ищущим новые пути в литературе и все более интересующимся творчеством Достоевского, все же было сложно понять художественные и философские особенности аксиологии русского писателя, они заимствовали мотивы его произведе-

ний в некоей поверхностной линейной перспективе, а психологические особенности своих героев представляли в гротескном преувеличении чувств, эмоций, угрызений совести. Речь идет о произведениях Габриеле Д' Аннунцио, Луиджи Капуаны, Грации Деледды.

Ярким примером подражания Достоевскому в плане описания страданий главного героя, восставшего против несправедливости и расплатившегося за это смертью единственного сына, является роман Габриеле д' Аннунцио «Джованни Эпископо» (1892), написанный под впечатлением рассказа Достоевского «Кроткая».

Капуана нашел во всем этом почти бессознательное «опьянение русской нервозностью» и «мало итальянского», а Джованни Эпископо назвал иностранцем в итальянской литературе, повторяющим чужие слова, выражающим чужие чувства и философствующим на манер героя «Кроткой». «Нет ничего более русского, — утверждал Капуана, — чем стремление увидеть образ Христа в страждущей человеческой душе. Жизненная драма Дж. Эпископо не повторяет драмы героя Достоевского, и «все же тому, кто прочел “Кроткую”, кажется, что он слышит ту же самую историю» (Caruana L. Gli «ismi» contemporanei, p. 89, 93) [Володина, с. 16].

На мировоззрение Д' Аннунцио, как и других итальянских писателей того времени, повлияла немецкая культура в лице Ф. Ницше, чья философская концепция содержала в себе особые критерии оценки действительности, в том числе морали и религии. Так, роман «Торжество смерти» (1894) предваряет эпиграф, заимствованный из трактата Ф. Ницше «По ту сторону добра и зла»: *«Есть книги, которые для души и здоровья имеют обратное значение, смотря по тому, пользуется ли ими низкая душа, низменная жизненная сила или же возвышенная душа, мощная воля, — в первом случае они являются опасными, разрушающими, разъедающими книгами, во втором же — кликами герольдов, вызывающими храбрейших для проявления своей храбрости. (По ту сторону добра и зла. ХХХ)»* [Д' Аннунцио 1994, с. 1]. Эпиграф подчеркивает значение субъективных представлений в выборе жизненных интенций, диктуемых книгами, которые оказывают различное влияние на людей с разными жизненными принципами. Герой романа, Джорджио, несомненно, сильная незаурядная личность, управляемая инстинктами. Роман «Торжество смерти» носит популярное в средневековой Европе название макабрических сю-

жетов с изображением Госпожи Смерти (Signora della Morte), разъезжающей на колеснице и сметающей с земли все живое. Над судьбой двух влюбленных, Джорджио и Ипполиты, тяготеет некий рок. С первых строк тема смерти, неожиданной и внезапной, сопровождает героев до той поры, пока предчувствие неминуемого трагического конца любви не сбудется и их жизнь не оборвется. Здесь, как и в романе Достоевского «Идиот», кольцевая композиция подчеркивает основную идею автора. В начале речь идет о самоубийстве прохожего, которого встретили влюбленные:

«Увидя группу людей, перегнувшихся через парапет и глядевших на пролежавшую внизу улицу, Ипполита остановилась и воскликнула: — Там что-то случилось! Она слегка вздохнула от испуга и невольно положила свою руку на руку Джорджио, точно хотела удержать его. Джорджио сказал, приглядываясь к жестам группы людей: — Кто-то, по-видимому, бросился вниз... Так и есть, — сказал Джорджио. — Кто-то лишил себя жизни» [Д'Аннунцио 1994, с. 1].

В конце романа погибают сами влюбленные:

«Он подошел к ней с протянутыми руками, быстро схватил ее за руки, протасил на небольшое расстояние и вдруг сжал в объятиях, стараясь склонить ее над пропастью. ... Она молила его, обезумев от ужаса и вырываясь из его рук. Она все еще надеялась удержать и разжалобить его. — Одну минуту. Послушай! Я люблю тебя! Прости мне! Она бормотала в отчаянии бессвязные слова, чувствуя, что гибнет, теряет под ногами почву, и видя смерть перед собой. — Убийца! — зарычала она, чувствуя, что ее хватают за волосы, и падая побежденная на землю на краю пропасти. Собака лаяла на этих борющихся людей. Это была краткая и ожесточенная борьба, точно между непримиримыми врагами, которые таили до сего времени в глубине души величайшую ненависть. И они вместе полетели в объятия смерти» [Д'Аннунцио 1994, с. 63].

Д'Аннунцио продолжает макабрические традиции западноевропейской средневековой литературы, танатологический дискурс пронизывает весь роман. Если в тексте присутствуют ницшеанские мотивы сильной личности, то говорить о прямой рецепции идей, сюжетных мотивов и поэтики Достоевского можно лишь опосредованно. Бинарная оппозиция З. Фрейда «Эрос / Танатос», явно присутствующая у обоих авторов, представлена ими по-разному. Эрос Д'Аннунцио — это всепо-

глощающая эгоистичная страсть, не дающая соединиться влюбленным и ведущая их к смерти. Эрос Достоевского воплощен в концепте Любовь и Милосердие, ведущем к Воскресению и вечной жизни. Таким образом, герой Д'Аннунцио, выражающий идею «сверхчеловека», противопоставит героям Достоевского, движимым милосердием и состраданием.

Подобный образ представлен и в романе «Невинный» (1892), в котором главный герой также убежден в своем превосходстве над остальными:

«Я был убежден не только в избранности моей натуры, но и в ее исключительности; и я думал, что именно эта-то *исключительность* моих чувств и ощущений облагородит и выделит все мои поступки. Я гордился своей исключительностью и не мог понять самопожертвования и самоотречения, как не мог стеснять себя в проявлении любого своего желания. Но в основе всех этих тонкостей был лишь ужасный эгоизм, потому что, пренебрегая обязанностями, я пользовался только выгодами своего положения» [Д'Аннунцио 2010, с. 9].

Д'Аннунцио заимствовал у Достоевского проблему, поднятую им в романе «Преступление и наказание», и решил ее в противоположном ключе, нежели Достоевский — принадлежащий к высшему обществу представитель древнего итальянского рода Туллио в отличие от бедного студента Раскольников совершает убийство не для того, чтобы облегчить участь человечества и освободить мир от ненавистной старухи процентщицы, а в силу ненависти к незаконнорожденному сыну своей жены Джулианны. Если до измены супруги он был раздираем изменной страстью к любовнице, то возрожденная любовь к Джулианне заставила его испытывать дикую ревность, разъедающую душу и приведшую к убийству невинного младенца:

«Ряд невольных, неожиданных, бессознательных, инстинктивных ощущений составляли мое реальное существование» [Д'Аннунцио 2010, с. 57].

Наказанием ему, как и Раскольникову, становятся муки совести, но у него нет Сонечки Мармеладовой, способной воскресить душу, убедить его раскаяться и сознаться в содеянном. Как и Достоевский, Д'Аннунцио организует художественный мир текста, погружая героев в параллельный хронотоп вечно повторяющегося литургического круга, придавая символический характер их поступкам. Так, возрождение любви к жене происходит на фоне грядущего Воскресения:

«Оба колокола звонили со всей силой; казалось, вся Бадиола была полна дрожания меди. То была Страстная суббота, час воскресения» [Д'Аннунцио 2010, с. 67].

От Пасхи до Рождества душевные муки героя нарастают, и в Рождественскую неделю, когда вспоминается подвиг Христа, принесшего себя в жертву ради спасения человечества, он совершает убийство Невинного: «В тот вечер, сидя у изголовья Джулианны, я снова услышал звук волнынок, в тот же час» [Д'Аннунцио 2010, с. 267]. Попытки покаяться не удаются, и убийца, не готовый, как Раскольников, воскреснуть душой, продолжает страдать, испытывая нестерпимые душевные муки.

На протяжении всего действия романа герой непрерывно размышляет о смерти:

«Часто в гондоле, точно в гробу, я находил воображаемую смерть. Когда гребец спрашивал меня, куда меня отвезти, я отвечал почти всегда каким-то неопределенным движением; и в тайниках души я понимал искреннее отчаяние этих слов: “Куда-нибудь, только подальше от мира!”» [Д'Аннунцио 2010, с. 52–53].

Печать смерти он видит и на челе Джулианны:

«И какое странное было то чувство, которое выражалось на лице Джулианны и тогда для меня еще непонятное. Лишь потом, в последующие часы, я понял его, когда я узнал, что образ смерти и образ страсти вместе опьянили это бедное существо и что, отдаваясь томлению своей крови, она дала обет смерти... Она сказала, склонив свою голову на мое плечо: Ах, Туллио, как это ужасно! Не думаешь ли и ты что мы можем от этого умереть? Она прибавила серьезно голосом, шедшим из каких-то глубин ее существа. — Хочешь, мы умрем?» [Д'Аннунцио 2010, с. 94–95].

Герой не только не обретает никого, кто бы заставил его раскаяться в преступном замысле, но и задумывает уговорить мать младенца стать соучастницей преступления:

«Молись Богу. Это было предзнаменованием смерти для ребенка; это было пожеланием. И, прося Джулианну молиться Богу, чтоб Он ее услышал, я подготовлял ее к трагическому событию, я делал ее до известной степени своей нравственной сообщницей. Я даже думал: “Если бы мои слова подсказали ей преступление и понемногу увлекли ее на этот путь!.. Она могла бы проникнуться сознанием ужасной необходимости, увлечься мыслью о моем освобождении, почувствовать порыв дикой энергии,

совершить эту великую жертву. Разве она сейчас не повторила, что она всегда готова умереть? Ее смерть влечет за собой и смерть ребенка. Значит, ее не удерживает религиозный предрассудок или страх греха; соглашаясь умереть, она готова совершить двойное преступление — против себя самой и против плода своей утробы» [Д’Аннунцио 2010, с. 182].

При жизни Туллио называет младенца «пришельцем», а убив его — «Невинным»:

«Она прошептала: Господи, сжался над нами. “Каким образом?” Я думал: “Заставив умереть пришельца”» [Д’Аннунцио 2010, с. 227].

Д’Аннунцио подробно описывает психологический процесс зарождения и развития навязчивой идеи, захватившей героя, подобно тому, как Достоевский описал процесс вызревания идеи убийства старухи процентщицы у Раскольникова:

«С этого дня начался последний быстрый период того сознательного безумия, которое должно было привести меня к преступлению. С этого дня началось обдумывание самого легкого и самого верного средства, чтобы убить невинного младенца. То было холодное, изобретательное, непрерывное обсуждение, поглотившее все мои внутренние способности. Неотступная мысль владела мною с невероятными силой и упорством. Между тем все мое существо волновалось этой высшей тревогой. И неотступная мысль влекла меня к цели, точно по стальной рельсе, блестящей, твердой, гладкой» [Д’Аннунцио 2010, с. 242].

Туллио не мог представить, какие страдания и муки совести ждут его после убийства:

«Я был убежден, что от смерти ребенка зависело спасение матери. Я был убежден, что после исчезновения пришельца она выздоровеет. Я думал: “Она не может не выздороветь, она понемногу воскреснет, возроденная, с новой кровью. Она будет казаться новым существом, освобожденным от всякой грязи. Мы оба будем чувствовать себя очищенными, достойными друг друга, после такого долгого и мучительного искупления”. Болезнь и выздоровление сделают грустное воспоминание чем-то далеким, неопределенным; и я хотел бы изгладить из ее души даже тень воспоминания» [Д’Аннунцио 2010, с. 243].

Особенностью художественного стиля д’Аннунцио является монологизм повествования. Мысли, идеи, чувства героев проявляются во внутренних монологах:

«Неуверенность становилась для меня нестерпимой, преступление более не казалось мне ужасным. Я упрекал себя за колебания, к которым принуждала меня излишняя предосторожность; но никакой свет не озарил еще моего мозга; и я не нашел еще *верного* средства» [Там же].

Автор убедительно показывает, как меняются чувства героя — ненависть к младенцу уходит, сердце смягчается:

«Но по мере того, как во мне воскресало роковое предчувствие, мое отвращение к пришельцу уменьшалось, мой гнев успокаивался. Я замечал, что сердце мое сжималось и белело; радости в нем вовсе не было» [Д'Аннунцио 2010, с. 267].

После убийства душевные муки Туллио усиливаются:

«Я не притворялся. Я был искренен. Я не мог оставить умирать без помощи эту невинную жертву, не делая попытки спасти его. Теперь, при виде умирающего ребенка, когда мое преступление осуществилось, жалость, раскаяние, горе охватили меня. Я волновался не меньше матери в ожидании доктора» [Д'Аннунцио 2010, с. 270].

Раскаяние приводит героя к признанию вины:

«Тогда в этом молчании загорелся свет в глубине моей души. Я *понял*. Слова брата, улыбка старика не могли мне открыть того, что сразу открыл молчаливый, маленький рот младенца. Я *понял*. И тогда меня охватила страшная потребность признаться в своем преступлении, открыть свою тайну, заявить в присутствии этих двух людей: — Я убил его» [Д'Аннунцио 2010, с. 274].

Однако душевный порыв героя не услышан, он вынужден жить со страшной тайной в душе, воскресение не состоялось...

Луиджи Капуана, известный как автор психологических романов, в 80-е гг. также отдал дань веризму, а в 90-е гг. искал собственное направление в литературе, обратившись к глубинам подсознательного (сборники рассказов «Страстные души», «Крестьянки» и пр.). В повести «Мимолетное счастье» (1909) чувствуется явная аллюзия на повесть Достоевского «Бедные люди». Чистое и светлое чувство влюбленности двух одиноких людей, далекого телеграфиста и супруги Пьетро Ветере, переписывающихся с помощью телеграфа, как и в повести Достоевского, освещает их безрадостную жизнь в маленьком местечке на «Богом и людьми» заброшенной Сицилии. Как и Варенька Доброселова, Деа вынуждена расстаться с человеком, скрасившим ее жизнь, однако чувство влюбленности навсегда осталось в ее душе:

«Она чувствовала, как что-то умирает в ее сердце, мечта, даже меньше, чем мечта, немного света, немного благоухания, которые болезненно и бесшумно исчезали из ее жизни.

И когда она впоследствии покорно вспоминала прошлое, вздрагивая при каждом тик-так, то ей казалось, что она жила только за эти три с половиною месяца. Так мало счастья выпадает на долю некоторых душ» [Капуана 1909, с. 222].

Самое известное произведение Капуаны — это роман «Маркиз Роккавердина» (1901), в котором описан социальный конфликт. Маркизу мешает жениться на любимой девушке ее социальное происхождение. Описывая с физиологической точностью конфликт между чувством и разумом, Капуана осложняет его нравственно-этической проблематикой, продолжая популярный в Италии дискурс о преступлении и наказании, поднятый в одноименном романе Достоевского. В 1904 г. схожесть проблематики отмечена А. Е. Никифораки, переводчиком романа на русский язык, озаглавившим его «Преступление и наказание» [Капуана 1904].

Судьба Агриппины Сольмо, 10 лет прожившей в доме маркиза Роккавердина в качестве его наложницы, схожа с положением Настасьи Филипповны из романа Достоевского «Идиот». Однако в отличие от Настасьи Филипповны, вышедшей «из такого ада чистой» и столь страстно желающей воскреснуть душой, Агриппина лишена ее яркой индивидуальности, она, невзирая на обиды, беззаветно любит маркиза:

«Я любила вас! — заговорила она горестно, но в голосе ее не было и тени упрека. — Я почитала вас, как Бога. Вы взяли меня к себе в дом, осыпали благодеяниями, я это знаю!.. Но разве я не отдала вам взамен свою честь, свою молодость, сердце, все?» [Капуана 1987, с. 45].

Главный герой, как и веристы, преувеличивает роль среды в жизни человека:

«Отец, это я убил Рокко Кришоне! — Вы! Вы! — дрожащим голосом воскликнул дон Сильвио, привстав со стула, настолько невероятным показалось ему то, что он услышал. — Он заслуживал, чтобы его убили! — добавил маркиз. — Значит, вы не раскаиваетесь в своем прегрешении, сын мой! — воскликнул священник, немного успокоившись. — Я здесь, у ваших ног, чтобы получить прощение. — И вы допустили, — строго продолжал тот, — чтобы людской суд осудил невинного? — Обвине-

ние было выдвинуто не мною. — Однако вы ничего не сделали, чтобы помешать этому беззаконию! — Это вина присяжных и судей, раз они осудили несправедливо, почти без доказательств. — Но почему, почему вы убили Рокко Кришоне? — Он заслуживал этого! — Кто дал вам право распоряжаться жизнью и смертью божьего создания? — Раз Бог допустил это...» [Капуана 1987, с. 70–71].

Виноватым в преступлении маркиз считает все общество и даже Бога, только не себя:

«...он уже произнес роковые слова: “Это я убил Рокко Кришоне!” Эта тайна, которая мучила его долгие месяцы, сорвалась наконец с его уст! И теперь он чувствовал, что ему нужно не столько повиниться, сколько оправдаться, защититься!» [Капуана 1987, с. 71].

Художественной особенностью произведений Капуано, как и д'Аннунцио, является присутствие в нарративе обширных внутренних монологов, в которых герои раскрывают мотивацию своих поступков и подробно описывают психологическое состояние:

«Я не должен был, не мог жениться на ней, но я хотел, чтобы она всегда была моей. Я больше ни о чем не думал. В моем сердце бушевала тогда буря куда более страшная, чем та, что сейчас сотрясает все за окном... Вы святой... Вам не понять...» [Капуана 1987, с. 73].

Маркиз ищет оправдание своему поступку вместо того, чтобы раскаяться, как Раскольников:

«Или она принадлежит только мне, или ни мне и никому другому! Эта мысль упрямо сверлила мне мозг, затемняла разум... И когда мне показалось, что уже нет никаких сомнений... Вот тогда все и произошло!.. Я убил его за это!.. Он того заслужил!» [Капуана 1987, с. 74].

Однако и его, казалось бы, загубленную душу, посещает мысль о смерти и, соответственно, о неизбежном наказании за преступление:

«Всеобщий траур в городе раздражал его. Раздражала и мысль о смерти, которая теперь с необычайной живостью и странной назойливостью вертелась у него в голове. Как будто кто-то шептал ему прямо в ухо: “Сегодня я, а завтра — ты!”... В такие дни и часы совесть не давала ему покоя, ему казалось, будто процесс может возобновиться и ему все еще грозит опасность, что какая-нибудь не замеченная на предварительном следствии улика наведет на его след; будто разоблачающие слова, сказанные им на исповеди, каким-то загадочным образом запечатлелись на

беленых известью стенах комнаты дона Сильвио и теперь могут внезапно проступить на них, подобно огненному библейскому пророчеству на Валтасаровом пиру, чтобы непременно погубить его; будто “колдовство” дона Аквиланте, не удавшееся прошлый раз, может не сегодня-завтра при каких-то неведомых обстоятельствах дать результат; будто все прочитанное им в книгах, которые давал ему кузен Пергола, было несостоятельным вымыслом, обманом, и он напрасно успокоился относительно земной и загробной жизни!» [Капуана 1987, с. 117, 138].

Капуана продолжает средневековый танатологический дискурс о борьбе добра и зла и неизбежности воздаяния или наказания в виде вечных мук заблудшей душе. В отличие от Раскольникова, после убийства старухи процентщицы разочаровавшегося в своей теории сверхчеловека, «право имеющего» преступить закон «тварей дрожащих», маркиз исполнен гордыни: «Меня никогда не интересовало мнение других. Ведь я же Антонио Скирарди маркиз Роккавердина!» [Капуана 1987, с. 143]. Капуана рисует психологическое состояние героя, описывающего борьбу страстей, совести и разума:

«Что-то таившееся в глубине души останавливало его каждый раз, когда он хотел принять наконец какое-то решение, что-то вроде суеверного страха, смутной боязни опасностей, скрытых где-то в тени и готовых обрушиться на него, как только он решится осуществить этот план, который должен положить начало новому этапу его жизни» [Капуана 1987, с. 144].

Рефлексия маркиза вызывает сочувствие и заставляет читателя вместе с героем задуматься о высших аксиологических ценностях:

«И он думал о том, что жизнь — необъяснимая загадка. Зачем рождается человек? Почему умирает? Почему так рвется он что-то делать, обогащаться, искать удовольствий и страдать, стремясь достичь рано или поздно желанной цели?» [Капуана 1987, с. 156].

В тексте романа «Маркиз Роккавердина» очевидна аллюзия на душевные мучения Раскольникова, которому «точно гвоздь вбивали в темя»:

«Это верно, — покорно ответил он, — мне нехорошо... Он не дает покоя! Он не хочет, чтобы мне было хорошо!.. — Кто? Кто не хочет? — А! Никто, никто!.. Этот гвоздь вот тут! И он с раздражением попытался вырвать гвоздь, который — он это чувствовал! — был вбит в его голову» [Капуана 1987, с. 219].

Агриппина, хоть и старалась облегчить страдания маркиза, не смогла воскресить его к новой жизни, убедив раскаяться в совершении преступления, в результате чего он сходит с ума:

«Лежа в постели, в смиренной рубашке, безумец, казалось, время от времени успокаивался, и тогда он устремлял широко раскрытые глаза на какое-то из своих непрерывных видений, издавая бессвязные звуки, которые должны были составлять слова. Но это было обманчивое затишье. Галлюцинации не оставляли его в покое, терзали его душу, и как бы ища выхода из этого состояния, он принимался кричать еще громче... Он мотал головой, и с губ его текла пена, которую Агриппина Сольмо, бледная как смерть, со спутанными черными волосами, сбросив шаль на пол, принялась вытирать, не говоря ни слова, не проронив ни единой слезы, лишь неотрывно глядя с жалостным изумлением на искаженное лицо своего благодетеля; иначе она не называла его» [Капуана 1987, с. 227, 228].

Агриппина продолжает его любить даже тогда, когда он теряет разум: «Она уклонилась от него и бросилась к маркизу, чтобы целовать и целовать его почти безжизненные руки, убившие человека из ревности к ней. И, казалось, она хотела оставить тут всю свою душу, исполненную благодарности и гордости тем, что до такой степени была любима маркизом Роккавердина. — Жизнь! Жизнь моя!» [Капуана 1987, с. 232].

Концептуальной доминантой образа маркиза Роккавердина, как и князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот», становится метание между полюсами оппозиции Любовь/Смерть, что приводит их обоих к потере разума.

Религиозные мотивы играют разную роль в обоих романах. Маркиз испытывает пробуждение совести при виде старинного распятия с фигурой Христа, что побуждает его сознаться в преступлении. Однако он не готов последовать совету священника и сознаться в том, что в тюрьму вместо него попал невинный — воскресения души не происходит, напротив, возникает острое ощущение собственной вины, приведшее его к полной деградации личности. В романе Достоевского, напротив, показано, как с помощью веры Раскольников спасает свою душу и воскресает к новой жизни, следуя совету Сони «Принять страдание и купить себя им». «Если Достоевский написал роман о нравственном возрождении человека, то Капуана, оттолкнувшись от Достоевского,

описал путь нравственной и физической деградации личности» [Володина, с. 21].

В начале XX в. на новом этапе рецепции художественного наследия Достоевского итальянские писатели продолжили традиции Д'Аннунцио и Капуаны, используя метод психоанализа для углубленного описания мотивации поступков и рефлексии своих литературных героев и минимизируя фактор влияния на них окружающей среды. Особенно преуспела в этом сардинская писательница Грация Деледда, следовавшая традициям Верги и Достоевского и получившая за свои литературные труды Нобелевскую премию.

Во всех произведениях Грация Деледда поднимает проблемы нравственного выбора в экстремальных ситуациях. Как и Достоевский, она убеждена, что морально-этические нормы, заложенные в том или ином обществе, помогают его членам сделать правильный выбор, если они следуют традиции. Среди бинарных оппозиций добра и зла превалирует противопоставление индивидуальной свободы сверхчеловека (философия Ницше по-прежнему оставалась популярной в Италии) и коллективного блага.

Психологический роман Деледды «Элиас Портолу» (1900) является описанием душевных страданий героя, терзаемого конфликтом между глубоким чувством, рожденным на глазах читателя к невесте брата, и разумом, запрещающим нарушить патриархальные семейные ценности. Деледда с уважением описывает традиционные добродетели жителей Сардинии, передаваемые ими из поколения в поколение:

«Тетушка Аннедда родилась и состарилась именно здесь, в этом уголке земли, где так много чистого воздуха, и, может быть, поэтому навсегда осталась простой и чистой сердцем, как семилетняя кроха. Впрочем, и ее соседи были людьми добропорядочными, нравов самых простых, дочери их исправно посещали церковь» [Деледда 2000, с. 8–9].

Тетушка Аннедда своей способностью задумываться о высших аксиологических ценностях напоминает героев Достоевского:

«У мужчин в голове лишь заботы этого бренного мира, хотя если бы они хоть немного задумывались о мире ином, то в этом они шли бы более прямыми путями. Им кажется, что эта земная жизнь никогда не кончится, а на самом деле она всего лишь приуготовление, причем непродолжительное, к жизни иной. В этом мире мы страдаем, но нам следует

поступать так, чтобы вот эта птаха — и она коснулась рукой груди — была покойна и не попрекала нас ничем, а в остальном будь, что будет...» [Деледда 2000, с. 17].

Следует за Достоевским Деледда и в описании вещей снов, во время которых героям, как в средневековых апокрифах, открываются сакральные истины:

«Вновь он впал в беспокойную полудрему, полную смутных видений. Снова ему пригрезился семейный выгон, тропа, обросшие пожелтевшей спутанной шерстью овцы, зеленая кромка рядом стоящего леса. Дядюшка Мартину был еще здесь, но теперь стоял рядом с изгородью — высокий, неестественно прямой, грязный и все-таки внушительный. Элиас тоже стоял рядом с изгородью, но со своей стороны угождая, и рассказывал ему много из того, что случилось с ним в *тех местах...*» [Деледда 2000, с. 23].

Деледда уделяет много внимания описанию психологии главного героя, использует метафорические сопоставления, рисуя его гипертрофированные душевные муки:

«В конце концов настал такой момент, когда усталая и сломленная душа его рухнула в темную пропасть небытия, а тело продолжало еще страдать; потом пропасть эту словно высветил грустный свет утренней зари, становившийся все сильнее и сильнее; и душа ощутила страдания, терзавшие тело, которые, однако, более не сопровождалась видениями...» [Деледда 2000, с. 76–77].

Как и в рассказе «Заблуждение», написанном под сильным влиянием романа Достоевского «Преступление и наказание», Деледда прибегает к приему материализации метафоры — душевная боль переходит в боль физическую:

«Но посреди ночи он проснулся, и, хотя сон и принес ему физическое облегчение, его охватили несказанная тоска и глубокое отчаяние. Теперь Магдалина была с ним под одной крышей и Пьетро был счастлив. Элиас ощутил, что радость жизни для него кончилась и отныне ему придется вести мучительную борьбу с ревностью, грехом, своим горем. Вокруг него и в его душе воцарился грозный мрак... Его одолевало бешеное желание вырвать свое сердце, схватить его в кулак и что есть силы швырнуть в стенку» [Деледда 2000, с. 80, 81].

Ю.Ф. Карякин определил «главное свойство пейзажа у Достоевского: чем его меньше, тем он оказывается сильнее» и обнаружил «абсолют-

ную связь между пейзажем духовным и природным» [Карякин 2009, с. 562]. У Грации Деледды пейзаж родного края, Сардинии, играет значительную роль в архитектонике романов и рассказов. Используя прием символического параллелизма, писательница показывает, как природа соперживает герою:

«Осень уверенно вступала в свои права, и с ее приходом легкая грусть все сильнее ощущалась в долине. Когда над землей стояла туманная дымка, окружающий пейзаж казался еще более пустынным и представлялось, что его неведомые границы уходят вдаль за скрытый туманом горизонт; и одиночество еще сильнее довлело над пастбищами; деревья, камни, заросли кустов выглядели по-своему печально, будто и они чувствовали осеннюю грусть. Вороны медленно и уныло кружились в бледном небе; осенняя трава пробивалась сквозь почерневшее от недавних обильных дождей жнивье» [Деледда 2000, с. 81].

Или: «Это был грустный рассвет, пепельный, но не холодный: небо было покрыто только одним мрачным облаком, недвижно нависавшим, подобно своду из серого камня, над мертвыми пейзажами. Элиас ехал один, растворившись в этом молчании смерти. Не доносилось ни звука, не дрожал ни один лист, даже зеленоватая вода в ручейках по краям тропинок текла холодная и тихая. Лицо Элиаса было цвета этого иссиня-бледного неба, и его глаза, обведенные темными кругами, были зелены, холодны и грустны, как вода в ручьях» [Деледда 2000, с. 102–103].

Муки совести, которые преследуют Элиаса после того, как он совершил прелюбодеяние с женой брата, описываются у Деледды, как и у ее итальянских предшественников, через обширные монологи:

«Ты подл, ты жалок, ты безумен, Элиас Портолу, каторжник, чего могли ждать от тебя твоя мать, твой отец, твои братья? Ты обесчестил свой собственный дом, предал своего брата, свою мать, себя самого. Каин, Иуда, подлец, ничтожество, негодяй. И что ты теперь будешь делать? Что тебе еще остается кроме как покончить с собой» [Деледда 2000, с. 103].

Чувство любви к согрешившей с ним Магдалине, безусловно, символично названной в честь раскаявшейся грешницы, преследует героя даже тогда, когда он стал священником. Примером экфрасиса в заключительном фрагменте романа является описание Магдалины в образе Мадонны с Младенцем:

«Что представлялось ему, когда звонкий плач органа наполнял воздух и литургическое пение возносилось ввысь тоскующей жалобой о потерянных благах и печальной молитвой о благах неизведанных? ... то, что до сих пор привязывало его к страданиям и радостям, к человеческим страстям, было не покидавшим его видением молодой коленопреклоненной в глубине церкви женщины, окруженной пурпуром праздничных одежд растущей толпы крестьян. Это была сияющая красотой Магдалина в платье невесты; на руках она держала ребенка, одетого в ярко-красную накидку с каймой из небесно-голубого шелка. Когда Магдалина покачивала перед личиком малыша серебряными и коралловыми изображениями святых, висевшими на его шейке, он поднимал розовые ручки и улыбался, прищуривая сияющие зеленоватые глаза» [Деледда 2000, с. 124, 125].

Герой находит в себе силы раскаяться в прегрешении и воскреснуть к новой жизни в образе священника, но Деледда усложняет его образ, превращая его земную любовь в любовь возвышенную платоническую.

Явной аллюзией на роман Достоевского «Преступление и наказание» является рассказ Деледды «Заблуждение» (1901), где ее герой, Андреа Верре, бедный студент, подверженный рефлексии, имеет много общего с Раскольниковым — они похожи внешне, он образован и способен, много читает, в том числе и Ницше, страдает от бедности, остро чувствуя несправедливость окружающего мира. Когда Андреа знакомится с романом Достоевского «Преступление и наказание», он узнает себя в Раскольникове и пытается понять, способен ли он повторить его преступление — но для него убийство тетушки Коаны, уговорившей отца жениться не на матери, а на другой, более богатой и молодой женщине, является личным возмездием, а не попыткой Раскольникова проверить в жизни свою теорию — убить старуху процентщицу во благо человечества.

Художественные средства рассказа направлены на психологическое описание состояния Андреа, попавшего под влияние идей Ницше о сверхчеловеке и признавшего себе, что в результате знакомства с книгой Достоевского он стал безумным, что не мешает ему, однако, записывать свои душевные страдания для будущего романа. Однако наваждение проходит тогда, когда он пытается совершить преступление — заносит нож над спящей Коанной. Осознав, что никогда не сможет ни ей,

ни кому другому причинить зло, он уходит, избавившись от страшной душевной болезни. Если Раскольникову суждено пройти длинный путь страданий, чтобы окончательно раскаяться на каторге и воскреснуть душою, то герой Деледды, восприняв его опыт и получив урок от Достоевского, раскаивается еще до совершения преступления.

В романе «Плюш» (1906) Грация Деледда вновь обращается к проблеме преступления, однако в нем она делает акцент уже не на преступлении, а на наказании, ее интересует проблема искупления вины героини, преступившей закон и моральные устои. Аннеза, как и Элиас Портолу, совершает преступление, ослепленная любовью. Подобная страсть, заставляющая забыть о нравственном законе, по мнению писательницы, оказывается преступной. Она продолжает дискурс, заданный Достоевским в его последнем романе «Братья Карамазовы»: «Убеждение же в том, что Бога нет и “все дозволено”, приводит Аннезу к мысли, что она вправе решать чужую судьбу. Деледда заставляет Аннезу рассуждать приблизительно так же, как рассуждает Раскольников: чтобы жил Паулу и все Декерки, надо, чтобы умер Цуа. Аннеза возлагает на себя миссию спасения семьи, как Раскольников мечтал облагодетельствовать человечество. И как герой Достоевского терпит крах, так и Аннеза, вступив на путь зла, оказывается “побежденной”» [Володина, с. 31].

Как и влюбленные герои Д'Аннунцио и Капуаны, Аннеза находится в пограничном состоянии, но от душевного расстройства ее спасает видение, во время которого она слышит звук трубы, возвещающей о Страшном суде, на котором все ответят за свои грехи. Прозрение Апокалипсиса символизирует пробуждение ее души, а разговор со священником, объяснившим, что самое страшное наказание — это муки совести, напоминает диалог Раскольникова с Сонечкой.

Продолжает тему преступления и наказания роман «Тростник на ветру» (1913). В этом произведении писательница заостряет внимание на истории искупления вины. Влюбленный в дочь хозяина слуга Эфикс невольно убивает его, защищаясь после ее побега. Однако он, в отличие от Раскольникова, не признается в своем преступлении, обратившись к правосудию, а остается в семье, продолжая служить сестрам, чтобы искупить содеянное: «Эфикс как бы принимает на себя обязанности главы дома и своим скромным трудом стремится искупить причиненное им зло. Но и этого ему мало— поводырем слепых он отправляется стран-

ствовать по всей Сардинии, а когда возвращается, то выдает младшую из сестер замуж и тихо умирает на своей камышовой циновке. Так, в труде и выполнении долга перед собой и перед людьми Деледда видела путь нравственного возрождения личности» [Володина, с. 35].

В этом романе особенно ярко проявилось своеобразие художественного стиля Грации Деледды, которая, как и Достоевский, вводит в свои тексты библейские цитаты: «Название романа глубоко символично. Оно прямо отсылает нас к евангельскому образу трости, ветром колеблемой (Мф. 11: 7). Вместе с тем тростник — это символ тяжелых испытаний, уготованных человеку во искупление грехов, ср.: “И поразит Господь Израиля, и будет он, как *тростник*, колеблемый в воде” (3 Цар. 14: 15); “гнет голову свою, как *тростник*” (Ис. 58: 5) — и в этом качестве наиболее ярко раскрывает основную тему романа — преступление и наказание, наиболее емко выражает его содержание» [Прокопович, с. 259]. Эфикс, прошедший всевозможные испытания и преданно служивший своим хозяйкам, тяжелым трудом и самоотречением искупает свою вину и становится похожим на праведника. Таким образом, Грация Деледда по-своему, в соответствии с патриархальными традициями Сардинии, решает проблему наказания — Эфикс не обращается за правосудием, сам накладывает на себя наказание и очищает совесть добрыми делами.

Тему преступления и наказания Грация Деледда развивает и в малых жанрах. Так, в рассказе «Мужчина и женщина» герой, подобно Раскольникову, представляет встречу с ужасной старухой, у которой он намерен тем или иным способом получить деньги и уехать «на Корсику, а то и в Африку» в поисках счастья. Однако в отличие от интеллектуала Раскольникова, убившего старуху процентщицу для доказательства истинности своей теории, герой Деледды готовится потратить деньги исключительно на себя, сознавая при этом свое ничтожество: «В глубине души Гиспарру прекрасно знал, что он — просто лоботряс и отец от него давно ничего не ждет, но ему хотелось оправдаться перед самим собой. “Раз ты лентяй, значит нужно тебе переменить жизнь. Туда нужно уехать, где есть для тебя подходящая работа. Шагай, Гиспарру Лоддо!”» [Деледда 1960, с. 578]. Подобно Андреа Верне из романа «Заблуждение», герой не совершает преступления, его останавливает совесть:

«У него снова застучало сердце, дурные мысли заворошились в мозгу и взмокли ладони. Открылась дверь. Высокая, красивая женщина стояла

перед ним; ее белое лицо светилось, как у мадонны, черная повязка ореолом окружала его, в длинных синих глазах отражался свет лампы, — и сразу вместе с темнотой бежали страх и зло. Гиспарру понял, что не убьет и не продается» [Деледда 1960, с. 579].

Внешность женщины не случайно вызывает у героя ассоциации с Мадонной: добро, обусловленное морально-этическими законами, передающимися из поколения в поколение, побеждает злые намерения, пробуждая совесть героя.

В рассказе «Платье вдовца» Грация Деледда заостряет внимание на проблеме возмездия. Овдовев и выйдя замуж за давно любимого человека, героиня неожиданно умирает сразу после свадьбы с ним. Заподозрив, что он является убийцей мужа, героиня заболевает и, получив его признание, умирает:

«Козма, сердце мое, вот мы поженились. Ты меня взял, можешь мне все сказать, — зашептала она, кладя ему на плечо растрепанную голову, — это ты его убил? Скажи. Мы теперь одна плоть, я тебя не предаю. Скажи, я ведь сердцем чувую... — Да, — сказал он наконец. И закрыл глаза. Она не крикнула, не шевельнулась. — Козма, сердце мое, зачем ты его раздел, зачем ты его изувечил? — Он сам ограбил меня, он меня изувечил, тебя отнял. И ты меня ограбила, изувечила, бросила меня, потому что я бедный, а он богатый... Вот почему. — А где его платье? — Я здесь спрятал, в развалинах. Вот здесь, — сказал он, поворачиваясь, чтобы посмотреть взглядом место» [Деледда 1960, с. 587–588].

Его признание приводит к смерти новобрачной:

«А когда обернулся к ней, увидел, что лицо ее опять посинело и глаза закатились, словно хотели спрятаться. — Джула, Джула! Он вскочил, поднял ее, понес к телеге. Положил на траву и пальцами опустил веки — очень страшно было смотреть на эти белые, невидящие глаза. Он не плакал, не кричал, но не решался положить ее в телегу и ехать в деревню в своей праздничной одежде. Так просидел он весь день; закат обагрил кровью кусты и камни; исчезла тень столба, все стало тенью во-круг мертвой женщины» [Деледда 1960, с. 588].

Подобно Раскольникову герой раскаивается в преступлении. Но побуждает к раскаянию не женщина, а ее смерть: «И Козма думал: все, что случилось в этот день, послано Богом как возмездие за то убийство. Да, это Бог внушил ему спрятать тут вещи, потом взять их и носить в знак

наказания. Действительно, люди вспомнили, чье это платье. Он сознался и был осужден» [Деледда 1960, с. 589].

Следующий период развития итальянской литературы отмечен особым интересом к творчеству Достоевского, вызванным формированием итальянской славистики, у истоков которой стояли русисты, владеющие русским языком и способные понять и адекватно интерпретировать аксиологический дискурс и поэтику его произведений. Особо стоит отметить труды Этторе Ло Гатто, Эве Гаспарини и Чезаре Де Микелиса, внесших огромный вклад в изучение и популяризацию художественного наследия Достоевского в Италии.

Этторе Ло Гатто, выучив русский язык в австрийском плену во время первой мировой войны и вернувшись в 1919 г. в Неаполь, переводит на итальянский язык «Записки из подполья». С 1923 г. он издает журнал «*Russia*», открывший итальянским читателям русскую литературу, особенно Достоевского: «В журнале преобладало имя Достоевского. Так, на первой странице первого выпуска Ло Гатто поместил эпитафию из его произведения, во втором выпуске журнала — собственный перевод речи Достоевского о Пушкине. В первом и втором выпусках 1923 г. — три перевода Ло Гатто: «Петербургская летопись» и два текста из «Дневника писателя», объединенные общим заглавием: «Достоевский и Восточный вопрос» [Дергачева, с. 139]. В юбилейном посмертном издании библиографического указателя его научных трудов, подготовленном Итальянской Ассоциацией Славистов, Министерством Иностранных Дел, Институтом Итальянской Культуры в Москве к Выставке книг и документов из его собрания, особо выделена его «Достоевскиана», включающая переводы и исследования: «*Dostoevskij, Fedor. Articoli critici di letteratura russa* («Критические статьи о русской литературе»), traduzione di Ettore Lo Gatto. Roma, Anonima Romana Editoriale, 1925, 297 p. [Pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa Orientale in Roma. Prima serie: letteratura, arte, filosofia, 1]; *Dostoevskij, Fedor. Memorie del sottosuolo* («Записки из подполья»). Traduzione e nota di Ettore Lo Gatto. Firenze, Sansoni, 1943. 157 p. [La Meridiana, 3–4]; *Dostoevskij, Fedor. Epistolario* («Письма». Shelta, traduzione e note a cura di Ettore Lo Gatto. 2 vv. Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1950. XXIII 413–624 p.; *Dostoevskij, Fedor. Romanzi e taccuini* («Романы и записные книжки»). 5 vv. A cura di B.V. Luporini. Introduzioni di Ettore Lo Gatto. Firenze, Sansoni, 1958-196]. Volume I (XXXV-1293 p.):

Delitto e castigo. Taccuini per “Delitto e castigo”. Umiliati e offesi. Volume II (976 p.): L’Idiota. Taccuini per “L’Idiota”. Volume III (1269 p.): I Demoni. Taccuini per “I Demoni”. Volume IV (1024 p.): L’Adolescente. Memorie da una casa di morti. Volume V (1370 p.): I Fratelli Karamazov. Taccuini per “I Fratelli Karamazov”. Volume V (1370 p.): I Fratelli Karamazov. Taccuini per “I Fratelli Karamazov”, Dostoevskij, Fedor. Diario di uno scrittore («Дневник писателя»). Traduzione e introduzione di Ettore Lo Gatto. Firenze, Sansoni, 1963. LX-1402 p. [Этторе Ло Гатто 1990, с. 20].

Познакомившись с новыми переводами текстов Достоевского и их более глубокими интерпретациями, итальянские писатели перестали ограничиваться заимствованием сюжетных мотивов и описанием психологического состояния героев, они обратили внимание на особенности поэтики и архитектоники его текстов: Луиджи Пиранделло, Итало Звево, Альберто Моравиа глубоко прониклись философскими идеями, психологизмом и художественным своеобразием текстов Достоевского. «Сам Моравиа не раз говорил о своей приверженности к Достоевскому, которого он считал главным мастером прозы XX в. “Записки из подполья” он называл основополагающим началом экзистенциализма, произведением, раскрывшим психологию современного человека» [Алоэ, с. 11].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Алоэ — Алоэ С. Достоевский в итальянской критике // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: Наука, 2013. Т. 20. С. 3–24.

Бахтин 2002 — Бахтин М.М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русское слово, 2002. Т. 6. 799 с.

Бахтин 2012 — Бахтин М.М. Собр. соч. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.). 880 с.

Володина — Володина И. П. Достоевский и итальянская литература XIX–начала XX в. // Достоевский в зарубежных литературах. Л.: Наука, 1978. С. 5–36.

Д’Аннунцио 1994 — Д’Аннунцио Г. Торжество смерти. Киев: Издательство «Украина», 1994. 80 с.

Д’Аннунцио 2010 — Д’Аннунцио Г. Собр. соч. в 6 т. М.: Книжный Клуб Книголек, 2010. Т. 2. 560 с.

Деледда 1960 — Деледда Г. Мужчина и женщина // Итальянские новеллы. 1860–1914. М.: Худож. лит., 1960. С. 575–581.

Деледда 1960 — *Деледда Г.* Платье вдовца // Итальянские новеллы. 1860–1914. М.: Худож. лит., 1960. С. 582–589.

Деледда 2000 — *Деледда Г.* Элиас Портолу. Роман. Рассказы. Унсет С. Йенни. Роман. Пер. с итал. и норв. / Сост. О. Жданко. Послес. С. Прокоповича и Э. Панкратовой. М.: Панорама, 2000. 480 с.

Дергачева — *Дергачева И.В.* Эдиционная деятельность Этторе Ло Гатто // Румянцевские чтения. 2011. Ч. 1: материалы междунар. науч. конф. (19–21 апр. 2011): [в 2 ч.]. Российская гос. б-ка. М.: Пашков дом, 2011. С. 138–142.

Захаров — *Захаров В.Н.* Христианский реализм в русской литературе (по-становка проблемы) // Проблемы исторической поэтики. 2001. Т. 6. URL: <https://poetica.pro/journal/article.php?id=2511> (дата обращения: 05.08.2020). DOI: 10.15393/j9.art.2001.2511

Капуана 1904 — *Капуана Л.* Преступление и наказание. Роман. Пер. с итал. А. Е. Никифораки // Вестник иностранной литературы, 1904. Апрель–август. С. 125–164.

Капуана 1909 — *Капуана Л.* Мимолетное счастье // Итальянские сборники / Пер. с итал. с критико-биограф. очерками Татьяны Герценштейн. Кн. 1. СПб.: Primavera, 1909. С. 216–222.

Капуана 1987 — *Капуана Л.* Маркиз Роккавердина : Роман; рассказы : Пер. с ит. / Сост. И. Константиновой; Вступ. ст. Л. Степановой. Л. : Худож. лит. : Ленинград. отд-ние, 1987. 408 с.

Карякин 2009 — *Карякин Ю.Ф.* Достоевский и Апокалипсис. М.: Фолио, 2009. 700 [4] с.

Касаткина 2019 — *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 334 с.

Прокопович — *Прокопович С.* О Сардинии с любовью. Послесловие к изданию: *Деледда Г.* Элиас Портолу. Роман. Рассказы. Унсет С. Йенни. Роман. Пер. с итал. и норв. / М.: Панорама, 2000. 480 с.

Этторе Ло Гатто 1990 — Этторе Ло Гатто и русская культура. Выставка книг и документов / сост. д'Амелия. М.: [б.и.], 1990. 38 с.

Сведения об авторе: Ирина Владимировна Дергачева, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный психолого-педагогический университет.

E-mail: krugh@yandex.ru

Information about the author: Irina V. Dergacheva, DSc in Philology, Professor, Moscow State Psychological and Pedagogical University.
E-mail: krugh@yandex.ru

**RECEPTION OF DOSTOEVSKY'S ARTISTIC HERITAGE
IN THE WORKS OF ITALIAN WRITERS AT THE TURN
OF THE 19TH–20TH CENTURIES**

Acknowledgement: The article was supported by the Russian Foundation for Basic Research (Project No. 18-012-90034. Dostoevsky and Italy).

Abstract: At present, there is no doubt about the recognition and high assessment of the artistic, journalistic and epistolary heritage of F.M. Dostoevsky in Italian culture and literary criticism. S. Aloe described in detail the difficult process of acquaintance of Italian Slavists and writers with the work of Dostoevsky, complicated for a number of years by the lack of translations of his works into Italian — readers could only get acquainted with French translations of his texts [Aloe]. The readers' notes in the Vieste Cabinet in Florence, which allowed researchers to get acquainted with the writer's reading circle, after 1881, the year of the writer's death, showed the growing interest of Italian readers and foreign travelers to the works of Dostoevsky. The article analyzes the reception of the ideological and artistic heritage of F.M. Dostoevsky in the works of Italian writers, representatives of the verist movement, Gabriele D'Annunzio, Luigi Capuana and Grazia Deledda, at the turn of the 19th and 20th centuries.

Keywords: F.M. Dostoevsky, reception, artistic heritage of G. D'Annunzio, L. Capuana, G. Deledda.

© 2021, Irina V. Dergacheva



М.В. Михайлова

ОСОБЕННОСТИ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ В НЕМЕЦКИХ И ИТАЛЬЯНСКИХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Аннотация: В статье исследуются особенности и варианты изображения образа главного героя в европейских экранизациях произведений Ф.М. Достоевского на примере немецкого и итальянского кинематографа. Характеризуется специфика возможности передачи психологизма произведений и особенностей характеров главных героев в эпоху немого кино в условиях отсутствия диалогов. Проводится сопоставительный анализ основных экранизаций произведений Ф.М. Достоевского.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, немецкий кинематограф, итальянский кинематограф, немое кино, образ главного героя.

Первые из известных экранизаций романов Ф.М. Достоевского относятся к началу XX в. Они немногочисленны, но представляют особый интерес для зрителя, поскольку большинство из них относится к эпохе немого кино. На сегодняшний день сохранилась примерно четверть всего когда-то созданного мирового кинофонда, потому что с появлением и развитием звукового кино большинство прокатных организаций посчитали хранение пленок с фильмами эпохи немого кино нецелесообразным и утилизировали их. Поэтому некоторые киноленты, относящиеся к характеризваемому нами периоду развития кинематографа, к сожалению, невозможно посмотреть ни полностью, ни даже частично. Информацию о них можно узнать лишь обратившись к архивным материалам — информационным и критическим статьям в газетах и журналах. Такие специализированные периодические издания можно най-

ти в таких организациях, как Deutsche Kinemathek — Museum für Film und Fernsehen, Fredrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Deutsches Filminstitut, Deutsches historisches Museum; Cineteca di Bologna, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Biblioteca di Morando della Fondazione Cineteca Italiana (Milano), Bibliomediateca Mario Gromo del Museo nazionale del cinema (Torino). Тем сложнее и интереснее предстает перед исследователями проблема изображения образа человека в фильмах такого рода.

Отсутствие в фильмах звучащей речи стало мощным стимулом для поиска новых возможностей в организации изобразительного ряда. Тем более, когда дело касалось построения образа главного героя столь глубоких по своему психологизму произведений Ф.М. Достоевского. Донести до зрителя эмоции и чувства главных героев произведений Федора Михайловича и смысл происходящего в его романах стало сложной задачей для актеров той эпохи. Для режиссеров фильмов было так же непросто подобрать актерский состав для киноленты, ведь к моменту выхода фильма на экраны у зрителей уже складывался в сознании тот или иной образ главного героя прочитанного ими произведения.

Кинокритики так же уделяют вопросу формирования образа человека в экранизациях этого периода пристальное внимание, порой игра актеров исследована и описана ими столь тщательным образом, что читатель вполне может себе представить ее даже в условиях полного отсутствия фильма.

Один из фильмов, представляющий интерес для исследователей проблемы организации образа главного героя в ранних экранизациях произведений Ф.М. Достоевского — это, безусловно, фильм 1923 г. «Raskolnikow» («Раскольников») режиссера Роберта Вине (Robert Wiene). Данный фильм можно посмотреть полностью. Интересно, что режиссер назвал свое творение именно так, с одной стороны, это может объясняться тем, что роман «Преступление и наказание» был на момент съемок весьма популярен в литературных и художественных кругах. С другой стороны, наличие имени или фамилии главного героя в заглавии художественного произведения помогает автору и зрителю/читателю сконцентрировать более пристальное внимание на его образе.

С актерами своего будущего фильма Роберт Вине познакомился во время гастролей художественного театра МХАТ в Германии. По словам режиссера, он был так впечатлен виртуозным мастерством акте-

ров МХАТ, что пригласил всю труппу для съемок в будущем фильме «Raskolnikow». Роли сыграли Григорий Хмара (Родион Раскольников), Елизавета Скульская (мать Раскольникова), Анна Тарасова (сестра Раскольникова), Павел Павлов (Порфирий Петрович), Михаил Тарчанов (Мармеладов), Мария Крыжановская (Соня).

Имеется очень интересная статья об этом фильме в немецком периодическом издании «Film-Kurier», которая носит критический характер [См. Film-Kurier 1923]. Особой задачей фильма автор статьи видит проекцию ошеломляющей силы души, взлеты и падения сознания в душевном бреде, в отношении фильма и характера главного героя употреблено также слово «демонизм». Искусство режиссера Роберта Вине названо особенным, самобытным, а фильм увлекательным и захватывающим, это фильм, который возникает как бы сам из себя. По мнению критика, режиссеру удалось передать атмосферу художественного мира Ф.М. Достоевского, а главный герой обладает особой силой «вкладывания души» (в немецком тексте использовано слово *Beseeltheit*, что может быть дословно переведено, как «одушевление», «вкладывание души во что-либо»). По мнению автора статьи, в романе «Преступление и наказание» не всегда прослеживается четкая композиция, фильм же следует структуре романа, и в этом заключается его недостаток. Следует, полагает автор, оставить писателю писательское, а фильму — то, что относится к фильму («Dann hätte man dem Dichter gegeben, was des Dichters und zugleich dem Film, was des Filmes ist») [Film-Kurier 1923]. Здесь можно проследить аллюзию на новозаветную фразу «Кесарю кесарево, а Божие Богу» (Мф. 22: 21).

Нам, несомненно, очень интересно остановиться главным образом на образе Родиона Раскольникова, поскольку в этом фильме он является центральным. Фильм снят в жанре экспрессионизма с соответствующими декорациями. Влияние данного направления киноискусства, безусловно, наложило отпечаток и на формирование образа главного героя в фильме — ключевую роль в переложении образа Родиона Раскольникова на экранную версию романа «Преступление и наказание» играют мимика и эмоции актера. Именно они и являются основополагающими смыслообразующими компонентами образа главного героя в эпоху немого кино.

Несмотря на то, что некоторые критики упрекали Григория Хмару, сыгравшего в фильме Родиона Раскольникова, в чрезмерной и местами

чересчур гиперболизированной мимике, ему удалось, на наш взгляд, именно с помощью мимики и жестов мастерски обыграть самые сложные и неоднозначные психологические моменты романа «Преступление и наказание». Вербальная коммуникация в фильме, правда, частично представлена текстовыми вставками, демонстрирующими наиболее важные высказывания главных героев и ключевые моменты романа и фильма. Тем не менее основная заслуга принадлежит, как нам кажется, именно актеру, исполнившему главную роль. Образ главного героя в фильме наполнен переживаниями, душевными терзаниями, тяжкими размышлениями, глубоким психологизмом. Все это, на наш взгляд, виртуозно было передано мимикой, эмоциями и жестами Григория Хмары.



Иллюстрация 1 — Кадр из фильма «Раскольников».
Григорий Хмара в роли Родиона Раскольникова

Немалую роль в становлении образа главного героя играют гротескные декорации, выполненные талантливым декоратором того времени Андреем Андреевым, которые, впрочем, были охарактеризованы некоторыми критиками как излишне гиперболизированными и заполняющими чересчур обширное пространство, давящими на зрителя. Как нам кажется, декорации, являющиеся прекрасным образцом экспрессионизма, гармонично дополняют и расширяют образ главного героя. Как еще, как не с помощью нависающих и словно сжимающихся вокруг главного героя искривленных декораций, можно, к примеру, изобразить тесную, душную, гнетущую каморку Родиона Раскольникова, комнату, в которой словно все направлено на то, чтобы сделать живущего в ней человека замкнутым меланхоликом.



Иллюстрация 2 — Кадр из фильма «Раскольников».
Комната Раскольникова

Вновь обратившись к критической статье, опубликованной в немецком периодическом издании «Film-Kurier», мы замечаем, что одним из противоречий фильма «Raskolnikow» автор статьи считает как раз наличие искривленных угловатых гротескных декораций, выполненных в стиле фильма «Кабинет доктора Калигари» и относящихся к экспрессионизму, тогда как сами герои, их взаимоотношения относятся, скорее, к реализму, автор статьи полагает, что данные стили взаимоисключают друг друга и их смешение недопустимо. Фильм «Кабинет доктора Калигари» — это яркий пример синтеза фантастики и реализма, образец немецкого киноэкспрессионизма 1920 г. В данном фильме, полагает автор статьи, такое смешение уместно, в «Раскольникове» же ставятся иные задачи, на фоне которых декорации выглядят гротескно преувеличенными, мимика и жестикуляция, как уже отмечалось ранее, чересчур гиперболизированными [Film-Kurier 1923].

На наш взгляд, сочетание таких декораций с кадрами, изображающими главные события произведения, как раз хорошо помогает зрителю представить себе измененное состояние человеческого сознания, поскольку декорации не фигурируют в фильме постоянно, а лишь являются сопровождением некоторых сцен, их противоестественные размеры, угловатость, далекие от реальности искаженные пропорции помогают режиссеру в стремлении изобразить сознание человека, не всегда адек-

ватно воспринимающего реальность. Благодаря этим декорациям фильм «Раскольников» является самым ярким в ряду произведений немецкого киноискусства первой трети XX в. Вздрыбленные улицы, хаотичное нагромождение домов, нависание предметов интерьера, лестниц, оконных ставен над героями — все это составляет оригинальность и самобытность фильма, делаая его значимым примером немецкого и мирового киноэкспрессионизма.

Кинокритики также упоминали и об образе главного героя в примерах экранизации романа «Игрок», один из фильмов был снят в 1919 г. режиссером Рудольфом Бибрахом (Rudolf Biebrach) и получил название «Die rollende Kugel» («Катящийся шар»), второй — фильм 1938 г., снятый режиссером Герхардом Лампрехтом (Gerhard Lamprecht) и первоначально получивший название «Der Spieler» («Игрок»). Первый «Игрок» получил положительные отзывы киноэкспертов и был назван блестящей инсценировкой произведения Ф.М. Достоевского, актерский состав же оказался способным изобразить на экране особенности характера русского человека. Второй «Игрок», напротив, был холодно принят кинокритиками как фильм, главные герои которого не смогли передать и достичь психологическую глубину, а сам фильм не обладает никакой запоминающейся атмосферой [См. Neue Kino-Rundschau 1919].



Иллюстрация 3 — Кадр из фильма «Игрок» 1938 г.

Завершая обзор примеров экранизации произведений Ф.М. Достоевского в немецком кинематографе, представляющих для нас особый интерес с точки зрения становления и развития в них образа главного героя, стоит остановиться на одной из экранизаций «Братьев Карамазовых» — фильме 1920–1921 гг. «Die Brüder Karamasoff» («Братья Карамазовы»). Это немой драматический фильм с немецкими субтитрами режиссеров Дмитрия Буховецкого (Dimitri Buchowetzki) и Карла Фрейлиха (Carl Froelich). Главную роль в фильме исполнил актер Эмиль Яннингс (Emil Jannings), сыграв Дмитрия Карамазова. В 1923 году Эмиль Яннингс стал первым немецким актером, получившим престижную премию Оскар.

Критики отмечают, что режиссерам фильма удалось переложить эпос слова в эпос кадра, а актерам — придать образам, созданным Ф.М. Достоевским на бумаге, определенное настроение. Особенно критики отмечают как раз актера Эмиля Яннингса, который прекрасно справился со своей задачей, воссоздав на экране образ Дмитрия Карамазова. Прямо на глазах зрителя актер переживает трагедию главного героя, ему удается передать зрителю то, что Ф.М. Достоевский хотел сообщить читателю. Автор статьи так же особенно отмечает образ Смердякова, этот персонаж, выросший погранным, под ногами, всегда готовый помочь, в хорошем настроении и отзывчивый, при этом злорадный, одновременно глупый и умный, больной мозг, больное тело [Lichtbild-Bühne 1920].

В дополнение к немому фильму «Братья Карамазовы» можно так же отметить и фильм «Der Mörder Dimitri Karamasoff» («Убийца Дмитрий Карамазов») режиссера и сценариста русского происхождения Федора Оцепа (Федор Александрович Оцеп). Фильм был снят на немецком языке со звуковым и текстовым сопровождением. Ключевыми образами данной версии «Братьев Карамазовых» являются Дмитрий Карамазов и Грушенька. Данный фильм полностью сохранился и был назван периодическим изданием «Das Lexikon des Internationalen Films» шедевром эпохи раннего немецкого звукового кино [Klaus Brüne 1987, S. 2654]. Другое периодическое издание «Reclams Filmführer» отметило, что режиссеру удалось соединить в фильме различные образы героев, настроения и сюжеты, от вокзалов до вечеров в домашней обстановке, все это перемежается с мрачными видениями надвигающегося ужаса. Образ Дмитрия представлен гениально, возможно, местами суматошно, но это

только добавляет экранизации «Братьев Карамазовых» глубины и психологизма [Reclams Filmführer 1973, S. 417, см. также BEF 1977, S. 577].



Иллюстрация 4 — Кадр из фильма «Убийца Дмитрий Карамазов»

Итальянский кинематограф первой трети XX в. представлен не столь многочисленными вариантами экранизации произведений Ф.М. Достоевского, к тому же его возможно изучить лишь по энциклопедиям и справочникам по истории и теории киноискусства и обзорным критическим статьям в периодических изданиях того времени, поскольку полных и даже частичных версий фильмов той эпохи, к сожалению, не сохранилось.

В данный период времени в итальянском кино ярко выделяется феномен *divismo*, *diva films* (*diva* — дива, примадонна), который характеризовался тем, что женский роковой образ стал центральным во многих фильмах того времени. Имеется два примера экранизации творчества Ф.М. Достоевского из итальянского киноискусства того времени — немой фильм «L'idiota» («Идиот») 1919 г. режиссера Сальваторе Аверсано (Salvatore Aversano) и немой фильм «Il principe idiota» («Князь-идиот») 1920 г. режиссера Эудженио Перего (Eugenio Perego). Вероятно, выбор произведений для экранизации обусловлен именно тем, что в «Идиоте» представлялось возможным раскрытие женского образа, в особенности именно рокового образа. Данные фильмы были сняты в эпоху, когда

предпринимались попытки привлечь внимание к положению женщины в обществе, отсутствию у нее прав, к образу женщины, которая целиком и полностью зависит от слов и поступков мужчины, к образу женщины, противостоящей тяготам и невзгодам обыденной жизни.

В газете «*La vita cinematografica*» в разделе «*La nostra critica*» автором Bertoldo была опубликована статья, посвященная фильму «*L'Idiota*» [См. об этом: *La vita cinematografica* 1919]. Статья дает крайне негативную оценку фильму, называя его слишком поверхностным, инфантильным, полным разочарованием, отмечая, что ничего более ужасного и идиотического на экраны за последнее время не выходило. Фильм, указывает критик, мог бы быть достойным, если бы автор показал большую уверенность в себе при выражении своего мнения. Режиссеру фильма не удалось передать на экране то, что он мог бы передать, поскольку он не отдался фильму со всей душой. По мнению автора критической статьи, для таких драм, как «Идиот», нужно намного больше жизненного опыта и больше обширных и разносторонних знаний. Персонажи фильма безжалостно названы критиком марионетками, а их игра видится им будто неживая, будто без характера, будто кто-то ими управляет. Характеризуя особенности изображения главного героя в экранизациях произведений Ф.М. Достоевского первой трети XX в., нам особенно важно отметить, что единственным положительным моментом фильма критик считает его главную героиню, именно ее образ вызывает его пристальное внимание и восторг, героиня названа им потрясающей во всех отношениях, если б в фильме не было представлено ее образа, фильм мог бы не сложиться вообще [См. *La vita cinematografica* 1919]. Мы видим, что такое мнение вполне соответствует центральному месту женских образов в кинокультуре того времени.

Итак, рассмотрев, проанализировав и сопоставив примеры экранизаций произведений Ф.М. Достоевского в немецком и итальянском кинематографе первой трети XX в., можно отметить, что в большинстве из них складывается сложный и яркий образ главного героя, причем в немецком кинематографе превалирует, главным образом, мужской образ, в итальянском же, в силу специфики эпохи, ключевая роль отведена женскому образу. Несмотря на то, что на экране в принципе непросто передать глубину, сложность и психологизм образов главных героев произведений Ф.М. Достоевского, у многих талантливых актеров все же

получилось донести до зрителя трагизм и неоднозначность образов при помощи ярких эмоций, выразительной мимики и приемов жестикуляции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

BEF 1977 — Buchers Enzyklopädie des Films, Verlag C. J. Bucher, Luzern und Frankfurt/M. 1977. 992 S.

Film-Kurier 1923 — Film-Kurier. Nr. 243, 29.10.1923. URL: <https://www.filmportal.de/node/32921/material/634394> (дата обращения: 14.07.2020).

Klaus Brüne 1987 — Klaus Brüne (Red.): Lexikon des Internationalen Films, Band 5. Reinbek bei Hamburg 1987.

La vita cinematografica 1919 — La vita cinematografica, а.X, n. 35–36, 7–15 novembre 1919. P. 82–83.

Lichtbild-Bühne 1920 — Lichtbild-Bühne. Jg. 13, Nr. 17, vom 24. April 1920.

Neue Kino-Rundschau 1919 — Neue Kino-Rundschau vom 19. Juli 1919. S. 24.

Reclams Filmführer 1973 — Reclams Filmführer. Von Dieter Krusche, Mitarbeit: Jürgen Labenski. Stuttgart 1973.

Сведения об авторе: Мария Владимировна Михайлова, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики, Московский государственный институт культуры.

E-mail: nemashasky@mail.ru

Information about the author: Mariya V. Mikhaylova, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Linguistics, Moscow State Institute of Culture.

E-mail: nemashasky@mail.ru

**THE PECULIARITIES OF SHOWING THE IMAGE
OF THE MAIN CHARACTER IN GERMAN AND ITALIAN FILM
ADAPTATIONS OF THE LITERARY WORKS OF F.M. DOSTOEVSKY
OF THE END OF THE 19TH — THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURIES**

Abstract: The peculiarities and variants of showing the image of the main character of the literary works of F.M. Dostoevsky in European cinema (on the example of German and Italian cinema) are investigated in the article. The specificity of the possibility of conveying the psychologism of the literary works and the peculiarities of the characters of the heroes in the era of silent cinema without dialogues are characterized. The main film adaptations of the literary works of F.M. Dostoevsky are compared in the article.

Keywords: F.M. Dostoevsky, German cinema, Italian cinema, silent cinema, the image of the main character of the film.

© 2021, Mariya V. Mikhaylova

III



Р.М. Морено Родригес, Н.Н. Арсентьева

**«СТРЕСС ЖИЗНИ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО И Л.Н. АНДРЕЕВА
В СВЕТЕ НЕЙРОФИЗИОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Аннотация: В статье рассматривается связь русской литературы с развитием психиатрии конца XIX — начала XX в. путем изучения медицинского аспекта художественных дискурсов Достоевского и Андреева, а также анализа их произведений в свете нейрофизиологических предпосылок поведенческой психологии, теории, открытой Павловым и Бехтеревым, и учения об адаптивных реакциях на стресс, предложенного Гансом Селье. На подступах к теме мы остановимся на вопросе о различии языка науки и литературы в постановке и разрешении проблем человеческой психики, вызванном спецификой данных сфер познавательной деятельности человека: если в основе научного дискурса лежит теория и практика терапии, предполагающей разработку лекарственных средств, воздействующих на функционирование мозга, то роль литературы заключается в поиске различных форм словесной объективации жизни личности. Наше исследование сосредоточено на изображении психологического состояния литературных героев, оказавшихся перед лицом фрустрации и испытывающих ощущение собственного бессилия, с точки зрения двух исторически сложившихся научных парадигм: восходящего к античности традиционного изучения взаимоотношения между эмоциями и разумом в составе души и нейрофизиологического подхода к умственным расстройствам, связанного с проявлением соматических реакций вследствие психологической декомпенсации. Оба автора совпадают в изображении психопатологических и соматических коррелятов, к которым относятся безумие, паралич воли или смерть. В то же время

мы оставляем открытым вопрос о том, являются ли творческие открытия Достоевского и Андреева независимыми звеньями в эволюционной цепочке культуры или свидетельствуют о тесном взаимодействии литературы и науки.

Ключевые слова: психиатрия, литература, Достоевский, Леонид Андреев, античная парадигма, нейрофизиология, Павлов, Селье.

1. Введение

Связь литературы и медицины давно привлекала внимание ученых. Предметом нашей работы является востребованность в русской литературе конца XIX — начала XX в. научных открытий в области изучения внутриличностных конфликтов, возникающих в человеческой психике. В статье изучаются параллели между медицинской тематикой творчества Достоевского и нейрофизиологическими предпосылками теории поведенческой психологии, созданной Павловым и Бехтеревым, а также исследуется проблема взаимосвязи науки и литературы в творчестве Л. Андреева, которого так же, как и Достоевского, волновали загадки психики. Используя художественные решения своего предшественника, Андреев пытался проникнуть в таинственные проявления психофизической природы человека, исследуя «грозный голос неизведанной бездны» [Phelps 2013], которой была для него сфера подсознания.

Наше исследование сосредоточено на способах художественного изображения русскими писателями психологического состояния героев, оказавшихся перед лицом жизненных неудач и испытывающих ощущение собственного бессилия. Более подробно мы остановимся на вопросе о том, могли ли писатели использовать в своем творческом опыте научные теории адаптивных процессов к негативным условиям окружающей среды, объясняющие душевный разлад, психические расстройства и нравственные потрясения, изображение которых достаточно часто встречается у Достоевского, но становится ведущей художественной тенденцией в творчестве Л. Андреева.

Для решения поставленной задачи обратимся к открытиям двух виднейших специалистов в области нейропсихологии — Ивану Петровичу Павлову (1849–1936) и Гансу Селье (1907–1982). **Павлов впервые вводит в науку представление о том, что определенные структуры**

мозга развиваются в ответ на внешние условия, которые при известной повторяемости вызывают специфическое поведение. Нечто подобное лежит в основе теории стресса Селье, с той разницей, что он сосредоточивал свое внимание на эндокринной системе человека.

Остановимся прежде всего на художественном изображении писателями нервного перенапряжения и проанализируем те эпизоды, в которых герои испытывают психологическую декомпенсацию, рассматривая их с антропологической и психологической точки зрения в свете двух традиционно сложившихся в истории медицины научных парадигм «психиков» и «соматиков»: как в отношении взаимодействия эмоционального и рационального в душе героев с одной стороны, так и в плане проявления у них соматической патологии вследствие неблагоприятных психических состояний, с другой. Одновременно установим, находятся ли подходы Достоевского и Андреева к раскрытию психических аномалий в зависимости от знаний, полученных современной им психологией или психиатрией, или же они обязаны их художественной интуиции, а, следовательно, речь может идти об автономном развитии научного поиска и художественного мастерства в процессе познания человеческой природы в общекультурном контексте.

Литература и наука разными путями шли к изучению человека. Медицина основана на теории и практике терапии, предполагающей разработку лекарственных средств, воздействующих на функционирование мозга [Foucault 1999], литература же использует дискурсивные возможности, моделируя художественное пространство, в котором герои — пациенты воссоздают клинику душевных заболеваний, что делает их поведение объектом осмысления и интерпретации. Изображение универсалий человеческого характера в литературе обусловлено личным субъективно-авторским началом художественного текста. В научном же дискурсе, напротив, все решает максимальная объективность, позволяющая на основе однотипных фактов, полученных в ходе наблюдений, делать широкие обобщения [Berrios 1996, с. 90]. Когда писатели и ученые обращаются к одному и тому же предмету, прибегая к анализу одних и тех же жизненных явлений, составляющих поле для экспериментов, они, тем не менее, выражают себя по-разному: нейрофизиология путем строгого отбора и анализа информации, литература — разработкой различных форм словесной объективации

жизни личности. Но в истории развития естествознания наступает момент, когда наука, становясь неотъемлемой частью культуры, выходит вперед, начиная выступать по сути единственным достоверным источником сведений о человеке, без знания которых художнику слова уже трудно обойтись. Факт стремительного развития позитивных научных знаний в России начала XX в. наводит на мысль о том, могли ли они действительно быть для Л.Н. Андреева основой для разработки характеров и поведения его персонажей, например, доктора Керженцева в пьесе «Мысль», и можно ли считать случайностью включение им в текст драмы голосов врачей-психиатров, имеющих немаловажное значение для понимания происходящего с героем в данном произведении и одноименном рассказе, прием, к которому Андреев прибегает неоднократно. Вместе с тем, в романах Достоевского, писателя, который также находится в поле нашего зрения, мы встречаем критику научных воззрений, связанных с методологией позитивизма, к примеру, в рассуждениях Дмитрия Карамазова о французском физиологе Клоде Бернаре, заложившем основы теории невризма, роли нервной системы в регуляции органических процессов. В последнем романе писателя Дмитрий Карамазов неоднократно высмеивает экспериментальную физиологию и психологию: «Ух, Бернары! Много их расплодилось!» [Достоевский 1972, т. XV, с. 28]. В речах Мити «Бернар» становится именем нарицательным, обозначающим человека, убежденного в разрешимости всех вопросов методами точных наук, словом почти оскорбительным. Называя Ракитина «Бернаром», он намекает на то, что по науке все в человеке, способность созерцать, мыслить, чувствовать, определяет не душа, а нервные окончания: «есть в голове, то есть там в мозгу эти нервы... такие этакые хвостики, у нервов этих хвостики» [Достоевский 1972, т. XV, с. 28].

В связи с этим важно выяснить, как Павлову удалось вытеснить существующее до него субъективно-идеалистическое представление о природе человека и общества, на которое, возможно, опирался Достоевский, и поставить психологию на твердую почву естествознания на основе изучения поведения животных, что означало прорыв в системе медицинских знаний конца XIX в. [Glozman 2017]. По признанию самого ученого, на разработку психофизиологических предпосылок поведенческой психологии в 1880 г. его вдохновил «бунт» Ива-

на Карамазова [Samoilov 2007, с. 79]. Не случайно в новом столетии в период расцвета нейрофизиологии и роста престижа учения Павлова Андреев, знавший И.П. Павлова по меньшей мере с 1897 г.¹, назовет его величайшим учителем и авторитетом в науке о человеке [Baars 2003, с. 21].

*2. Психологический дискурс Достоевского:
на одном языке с античностью*

Как уже говорилось, и писатели, и ученые, каждый на своем языке, в условиях русской действительности второй половины XIX в. рассуждали об одном и том же предмете — национальной психологии. Как и Павлова, Достоевского волновала проблема русского характера в связи с социальной ситуацией, сложившейся тогда в России:

«Маслобоев был всегда славный малый, но всегда себе на уме и развит как-то не по силам; хитрый, пронырливый, пролаз и крючок еще с самой школы, но в сущности человек не без сердца; погибший человек. Таких людей между русскими людьми много. Бывают они часто с большими способностями; но все это в них как-то перепутывается, да сверх того они в состоянии сознательно идти против своей совести из слабости на известных пунктах, и не только всегда погибают, но и сами заранее знают, что идут к гибели» [Достоевский 1972, т. III, с. 265].

В дефиците воли Достоевский винит не факторы социальной среды, а саму природу человека, способного, как Маслобоев, «сознательно идти против своей совести». К иному пониманию причины психических сдвигов в поведении человека шел Павлов. Читая «Братьев Карамазовых», он задумался над тем, почему столь интеллектуальный герой, как Иван повреждается в уме: «Иван Федорович — неудачная попытка разума принять все в своей сфере, провести все через сознание, все интеллектуально мотивировать, в том числе природу и самого человека»; «Но возможно ли это? Где наука о человеческой жизни <...>, ее вообще не существует» [Samoilov 2007, с. 79]. Это была наука,

¹ Согласно комментариям к «Полному собранию сочинений и писем Л.Н. Андреева», имя Павлова как члена комиссии по кассационной жалобе упомянуто в судебном очерке начинающего писателя «Неосторожность», опубликованном в газете «Курьер» 6 ноября 1897 г. См.: [Андреев 2014].

которую он в возрасте тридцати лет хотел создать средствами эксперимента, подсчетов и математического моделирования мышления» [Yerkes 1909] и с помощью которой надеялся достичь совершенствования человека [Baars 2003]. Павлов обуславливал разрушительную тенденцию в характере русского человека особенностями его нервной системы, тесно связанной с его историческим бытием. Паралич воли, по его убеждению, высказанному в 1917 г., был следствием серьезного изъяна в развитии национального сознания неврологической природы: «отрицательные черты русского характера — лень, отсутствие предпринимательства и небрежное отношение к работе он считал не врожденным свойством русского народа, а приобретенным, обусловленным вредным наследием рабства, из-за которого у него не выработалось необходимых навыков к осознанному труду» [Baars 2003, с. 28].

Павлов рассматривал нервную систему человека как сферу приложения двух противодействующих сил: возбуждения и торможения, предназначенных для поддержания баланса между организмом человека и окружающей средой. Рефлексы головного мозга были для него адаптационными механизмами тела, которые позволяли ему приспосабливаться к условиям окружающей среды, подверженной различным, в том числе и неблагоприятным факторам. С другой стороны, так как главной функцией мозговой деятельности была забота о сохранении функции организма, то есть его способности приспособления к окружающей среде, воссоздание новых нервных соединительных структур, мозговое развитие, зависело от прогрессивного добавления условных стимулов к безусловным, то есть, первично связанных с сохранением жизни, отсюда мысль Павлова о том, что если возбуждающий импульс не связан с безусловным подкреплением, происходит его угасание» [Zumalabe 2005], как можно убедиться из предыдущего абзаца. В основе павловской гипотезы лежал сугубо рационалистический, эмпирический и ассоциативистский подход к психике человека: действительно, концепция безусловного рефлекса, понимаемого как постоянно существующая связь между безусловным стимулом и адаптативным ответом, представлялась главной единицей обучения и развития деятельности и структуры мозга. При этом факторы воли и совести в объяснении психологических состояний человека оказывались за пределами науки.

Расхождение субъективно-идеалистической психологии Достоевского с Павловым здесь налицо, хотя оба они отмечали бесплодие усилий человека перед лицом неподвижной и косной среды. Первое, что бросается в глаза при знакомстве с типом Маслобоева, это то, что из-за слабости рефлексии (слабости в определенных точках зрения) у него отсутствует стремление к формированию своего морального облика; следовательно, само упование Достоевского на совесть и волю в формировании личности, противостоящей внешним обстоятельствам и судьбе, идет вразрез с новой психологической наукой, к созданию которой шел Павлов, где сознание является эпифеноменом эволюции, то есть обусловлено физическими процессами мозговой деятельности, а не социально-психологическими причинами. Расхождение между писателем и ученым будет еще более очевидным, если мы рассмотрим психологию личности у Достоевского как практику нравственного совершенствования [Aubenque 1962] в контексте современной ему научной парадигмы, которая с античных времен прилагала понятие «соразмерности» как к сфере этики и морали, так и к медицине.

Предложим в качестве исходной гипотезы о природе психологизма Достоевского влияние на него представлений о психике, берущих начало в античном учении о человеке, согласно которому психическое здоровье, то есть умение жить добродетельно и хорошо, в согласии с самим собой и во благо общества, находится у человека в зависимости от душевного равновесия, а психические расстройства рассматриваются как разбалансированность таких начал как дух, тело и страсти (мир эмоций). В рамках данных представлений легко понять, что безволие Маслобоева в изображении Достоевского связано с утратой им *andreia*, волевого начала, делающего человека способным к контролю над страстями и выработке необходимых нравственных качеств для жизни в обществе, привычки, необходимой для проявления благоразумия в жизни, ориентированной на всеобщее благо [Moreno Rodríguez 2013]. Таким образом, если за основу цельного характера взять модуль разумного поведения, то из произведений Достоевского можно вывести тип героя с неустойчивой психикой, у которого отсутствие привычки к самоконтролю вызывает крен в сторону различных нервно-психических расстройств, как это происходит со Ставрогиным, «находящимся в состоянии кризиса, на грани душевной болезни, неспособным к ка-

кой бы то ни было общественной деятельности и нуждающимся в попечении» [Арсентьева 2016, с. 78]. Подобная же неуравновешенность Алеши в *Униженных и оскорбленных* не позволяет ему выработать твердый характер, основательность в суждениях, достичь зрелости; как и заикленность Мити Карамазова на эмоциях, которая ведет его, как и героев типа Маслобоева, к гибели.

Психопатологические состояния, которым подвержены герои Достоевского по причине душевного разлада, известного как «мания», изображаются как нарушение связи между частями души, когда страстная ее часть выходит из-под контроля разума, в результате чего из-за нарушения мышления у человека появляются навязчивые идеи. В русле этой доктрины «карамазовщина», согласно речи прокурора, является синонимом неспособности к самоконтролю, высвобождая стихийные силы, ведущие к хаосу, смерти, убийству, пусть даже и в помыслах. Дмитрий Карамазов, по его мнению, не маньяк, а одержимый идеями:

«Экспертиза медиков стремилась доказать нам, что подсудимый не в своем уме и маньяк. Я утверждаю, что он именно в своем уме, но что это-то и всего хуже: был бы не в своем, то оказался бы может быть гораздо умнее. Что же до того, что он маньяк, то с этим я бы и согласился, но именно в одном только пункте, — в том самом, на который и экспертиза указывала, именно во взгляде подсудимого на эти три тысячи, будто бы недоплаченные ему отцом. <...>. Вот в этом и дело: не в трех тысячах, не в сумме собственно заключался предмет постоянного и исступленного озлобления подсудимого, а в том, что была тут особая причина, возбуждавшая его гнев. Причина эта — ревность!» [Достоевский 1972, т. XV, с. 131].

Античная медицина рассматривала человека в единстве души и тела, утверждая взаимодействие в них вегетативных, эмоциональных и ментальных компонентов, каждый из которых не существует один без другого. Не принимая в расчет данные представления о психике, трудно объяснить способ изображения Достоевским душевных страданий девочки-подростка Нелли в романе «Униженные и оскорбленные», которые сопровождаются рядом вегетативных расстройств, а также серьезным заболеванием: ее лечащий врач диагностирует сердечную недостаточность, которая проявляется в сердцебиении, лихо-

радке, судорогах. Как следует из повествования, находясь под воздействием сильных впечатлений, вызванных тем, что произошло с ее матерью, Нелли еще не может подчинить страстные волнения своей воле и ввиду нравственной незрелости неспособна к прощению [Kristeva 2017, с. 225–227], поэтому испытанное ею душевное потрясение становится причиной болезни как патологической реакции организма на причиненное ей зло: «Она была опять вся в жару; с ней опять был лихорадочный кризис» [Достоевский 1972, т. III, с. 280]; «какое-то изнурение и упадок всех сил, непрерывное лихорадочное и напряженное состояние — все это довело ее в последние дни до того, что она уже не вставала с постели» [Достоевский 1972, т. III, с. 429]; «в эти две недели своей агонии она уже ни разу не могла совершенно прийти в себя и избавиться от своих странных фантазий. Рассудок ее как бы помутился» [Достоевский 1972, т. III, с. 440].

Как известно из истории патопсихологии, развитие античной этики в средневековой схоластике происходило на основе галеновской медицины, соединявшей естественнонаучные категории с нравственными. Последующее развитие психологии также унаследовало взгляд Галена на болезнь, как дисбаланс основных стихий (или элементов). Поэтому при изображении психических расстройств Достоевский мог исходить из того, что как в телесном составе обмен веществ регулирует постоянство внутренней среды организма, так и в психике все зависит от баланса действующих в ней психических сил. В составе *res non naturales* играли фундаментальную роль волнующие душу страсти, имеющие своим средоточием сердце. Будучи их материальной субстанцией, сердце представляло собой особый набор психических свойств, как мозг, отвечающий за когнитивные способности. Избыток или недостаток этих эмоций, хранящихся в сердце, поступающих в мозг по кровеносным сосудам, как считалось, негативно влияет на руководящую душевную силу организма — сознание, ухудшая управление чувствами, что приводит к психическому расстройству. Исходя из понятия об организме как целом, галенов метод диагностики душевных заболеваний устанавливал пропорциональность частей этого целого («сухого» и «холодного», с одной стороны, и «влажного» и «горячего», с другой) как в их соотношениях между самими собой, так и в соотношении их с целым. В свете этой теории художественное изо-

бражение заболевания Нелли основывается на различии между изменением состояния ее здоровья и количественным нарушением равенства действующих в ее организме внутренних сил, которое приводит к болезни. Она начинается с того момента, когда «холодное» и «сухое», превышая свой естественный предел в сочетании частей души, порождает «черную меланхолию», мрачную сосредоточенность на страдании, и когда ее развитие достигает критической точки, происходит остановка жизненных функций [Barcia Salorio 1999].

Теория познания, основанная на представлении о началах души, позволяла поддерживать развитие медицины, в том числе и психиатрии, путем прямого наблюдения за психическими процессами. Французский врач Филипп Пинель (1745–1826) основывал свою моральную доктрину на философии сенсуалистов и виталистов, восходящую к античному учению о «жизненном треножнике» духа, тела и страстей, жизненных сил, существующих отдельно, но взаимообусловленных: под влиянием эмоций человек утрачивает способность связного рационального мышления [Williams 1994], понимаемого ассоциативно: «нет ни истинного, ни ложного суждения; мысли кажутся изолированными, и на самом деле они приходят одна за другой, но без малейшей связи между ними» [Belloch 2008]. Если в физике созерцательному духу науки был положен конец с приходом экспериментального метода Галилея [Stengers 1998], то в истории медицины и психиатрии эмпирическое знание все еще играло важную роль до тех пор, пока не уступило место наблюдению в анатомическом театре [Foucault 1999].

Для того, чтобы идеалистическое учение «психиков» имело научную строгость, оно должно было быть переведено в русло причинно-следственных связей, ведь не существует обобщений без возможности найти причину. В этом случае причина эквивалентна тому моменту, когда ясна природа явления. Поэтому Достоевский стремился раскрыть прежде всего причинно-следственную природу аномальных психических душевных состояний героев, для развития которых нужен был определенный пространственно-временной континуум: поддержание определенной линии поведения кажется таким же фундаментальным для психического здоровья, как и окружающая среда для Павлова. Подтверждением тому служат мысли князя Мышкина, который в попытке объяснить причину душевного неблагополучия Настасьи Филипповны и перепады в ее

настроении и поведении, приходит к мысли о том, что она психически больна:

«...взгляд его на душевное и умственное состояние Настасьи Филипповны избавлял его отчасти и от многих других недоумений. Теперь это была совершенно иная женщина, чем та, какую он знал месяца три назад. Он уже не задумывался теперь, например, почему она тогда бежала от брака с ним, со слезами, с проклятиями и упреками, а теперь настаивает сама скорее на свадьбе? <...> Такая быстро возродившаяся уверенность в себе, на его взгляд, не могла быть в ней натуральной. Не из одной же ненависти к Аглае, опять-таки, могла произойти эта уверенность: Настасья Филипповна несколько глубже умела чувствовать. Не из страха же перед участием с Рогожиным? одним словом, тут могли иметь участие и все эти причины вместе с прочим; но для него было всего яснее, что тут именно то, что он подозревает уже давно, и что бедная больная душа не вынесла» [Достоевский 1972, т. X, с. 489–490].

Таким образом, наше предположение о связи художественного метода изображения психики человека у Достоевского с учениями его времени о началах души и методе наблюдения за поведением, восходящими к античности, в контексте истории медицины и психиатрии, представляется вполне вероятным. И, возможно, не только у него одного, но и у других классиков русской литературы Гончарова и Толстого, также опиравшихся на соотношение рационального и эмоционального в своей психологической прозе [Буланов 1992]. На заре своего существования наука о душевных расстройствах была эмпирической и нозотаксической до тех пор, пока в противовес схоластическому умствованию прежних времен психозы не стали рассматриваться как патологоанатомический процесс. Долгое время психиатрия и неврология были разделены; в России первое отделение психиатрии было создано в Санкт-Петербурге в 1860 году, а неврологическое отделение — в Москве девятью годами позже; и только благодаря Владимиру Михайловичу Бехтереву (1857–1927) и Вильгельму Гризингеру (1817–1868) в Петербургской медицинской школе стало возможным установить связь между клинической психиатрией и неврологией [Shterenshis 2007]. Отжившая теория жизненных сил уступила место изучению связи психики с мозговой деятельностью. В самом деле, если мы рассмотрим подход Гризингера, мы сможем уви-

деть сдвиг патопсихологии в сферу ментального, поскольку избыточные эмоции начинают считаться навязчивыми идеями, которые можно понимать как пусковую причину безумия: «Психическое расстройство, которое возникает вначале, — это всего лишь безумие чувств и эмоций, заблуждения — это попытки объяснения и оправдания действующего положения ... которые воплощаются в соответствии с законом причинности» [Greenspan 2005, с. 219]. Развитие патопсихологии в России начала XX в. обусловило более тесную связь науки с художественной литературой.

3. Андреев и современная наука

Как уже было сказано, для современной науки нейрофизиологии характерно объяснение природы заболевания, сведенное к одной причине материального характера, которая вбирает в себя все прочие [Rose 1976]. С другой стороны, линия, которая вела от Ивана Карамазова к Павлову в русле позитивизма, является той, что ведет от Павлова к Андрееву. Новаторство Андреева и связь с научным мышлением проявляется уже в самой дискурсивной организации ряда его произведений в форме «самоотчета-исповеди», повествовательной стратегии, взятой им на вооружение у Достоевского как одной из форм выражения самосознания героя. Самосознание, как «доминанта построения героя» у Достоевского, по мысли М. Бахтина, требовало «создания такой художественной атмосферы, которая позволила бы его слову раскрыться и самоуясниться» [Бахтин 2003, с. 55]. Безымянный герой рассказа Л. Андреева «Он», хроникер и страдающий душевным недугом молодой человек в одном лице, в пространном монологе анализирует причину своего болезненного состояния. Она кроется в нем самом, однако поначалу, в соответствии с природой своего психического заболевания, он склонен связывать ее с окружающей его действительностью. В доме Нордена, куда он приглашен в качестве репетитора, у юноши проявляется бред воздействия со стороны внешних сил:

«Что-то сильнее, чем рассудок с его скучным и вялым голосом, приковывало меня к месту, направляло волю и все глубже вводило в круг таинственных и мрачных переживаний» [Андреев 1994, т. IV, с. 279].

С этого момента, по признанию рассказчика, все его внимание захватил дом и происходящем в нем, как если бы возбуждение от внеш-

него стимула влияло на его сенсорные функции. Затем внимание с дома переключается на море, которое, становясь источником проникающей в его душу тоски, как бы стимулирует развитие безумия. Да и само это море в восприятии юноши выглядело довольно странным: «это мелкое, безнадежно унылое море, лежавшее так плоско, как будто земля в этом месте перестала быть шаром [Андреев 1994, т. IV, с. 268]; «серой бесцветной пустыней лежала низкая вода, и мелко рябились волны, толкаясь друг о друга, бессильные достичь берега и вечного покоя [Андреев 1994, т. IV, с. 268].

В конечном счете, в его больном воображении появляется привидение, которое было не столько галлюцинаторным бредом, сколько материализацией тоски, как и море: призрак как бы воплотил в себя «все мрачные силы, всю тоску и темную печаль», тяготевшие над этим местом [Андреев 1994, т. IV, с. 270]. Герою казалось, что призрак стоял «неподвижно и молчал» [Андреев 1994, т. IV, с. 282], положив юноше руку на лоб: «она была умеренно холодна и очень тяжела, и от нее исходили сон и тоска» [Андреев 1994, т. IV, с. 286]; «Я не думаю, что есть грусть, подобная той, которую я испытал, когда эта рука коснулась» [Андреев 1994, т. IV, с. 286] «погасли все образы, все мысли и воспоминания, и отошла молодость; погасли все желания, сама жизнь погасла» [Андреев 1994, т. IV, с. 286]; «и медленно, тоскуя смертельно... я погрузился в сон без сновидений» [Андреев 1994, т. IV, с. 286]. Перед нами, следовательно, изображение сознания, ориентированного на неуспех, наблюдающего за развитием овладевшей им навязчивой идеи, и в итоге пассивно принимающем навязанную ему как бы извне психологическую установку на саморазрушение. Болезнь воспринимается героем как своего рода вторжение посторонней воли в его психику: словно подчиняясь непреодолимому приказу, он каждый вечер неизменно впускал призрак (*Ego*) в дом, проводил в свою комнату, позволял садиться рядом с собой и ощущать прикосновение холодной руки, из которой исходили «сон и тоска» [Андреев 1994, т. IV, с. 286]. Порождая иллюзию одержимости чьей-то чужой волей, психическое заболевание ведет героя к утрате желания жить. Сходное патологическое состояние с летальным исходом переживает шизофреник Петров из рассказа *Призраки*, для которого навязчивой идеей становится страх перед собственной матерью. Состояние тревоги ус-

губляется угнетающей атмосферой неба, затянутого осенними туманами, непрекращающегося шума железной крыши от ветра, которые многократно усиливают страх Петрова, от которого он и умирает. Как можно убедиться, психическая травма у героев Андреева обусловлена не избытком эмоций, а навязчивой идеей; то есть, как и в современной ему психиатрии, повествование у Андреева сводится к изображению сферы сознания [Berrios 2008]. Не случайно в *Письмах о театре* сам писатель заявлял, что и в современной драме на первом плане должен выступать новый герой-«интеллект». В рассказе *Мысль* и одноименной пьесе именно навязчивая идея становится причиной помешательства и преступления. Доктор медицины Керженцев, главный герой рассказа «Мысль», совершает преступление, убийство друга, чтобы доказать самому себе, что на это способен психически здоровый субъект, а не дегенерат. В своих записках он критикует теорию вырождения, распространенную в XIX в., которая объясняла преступность наследственной предрасположенностью ко злу: «наука, все еще слишком смелая в своих обобщениях, все такие уклонения относит в область дегенерации, хотя бы физически человек был сложен, как Аполлон, и здоров, как последний идиот» [Андреев 1994, т. I, с. 412]. Он ставит жестокий эксперимент, чтобы продемонстрировать, что именно ум, разумное сознание определяет поведение преступника. Отрицая объяснение совершенного им преступления наследственностью, Керженцев верит в его рациональный характер, представляя в качестве главной его причины одержимость «новым и неизвестным чувством», когда как бы по наитию он совершает убийство ровно в шесть часов вечера, так как в его подсознании запечатлелось движение стрелки часов к шести в момент пережитого им страшного унижения от любимой женщины, ответившей отказом на его признание в любви. Этот импульс становится предметом его размышления, которое переходит в анализ собственных действий, связанных с мыслью прикинуться сумасшедшим, чтобы избежать наказания за преступление. Думая, что он совершил идеальное преступление по причине избежания наказания благодаря своему уму, герой Андреева вдруг ловит себя на новой мысли, отрицающей первую, а именно на мысли о том, что он действительно безумен. Это приводит героя к умственному расстройству. Как известно, рациональное мышление — признак, отличающий человека

от животного. После совершения преступления, герой неоднократно пытался вернуться в стадию животного, подражая его поведению, так как в лабораторных опытах с орангутангом Джайпуром он пришел к выводу, что приматы были наделены мыслительной деятельностью, которая на определенном витке эволюции была прервана:

«Да, та мысль, силу которой мы с вами знаем, Крафт, вдруг изменила ему, вдруг остановилась и стала. Это ужасно! Это ужасная катастрофа, страшнее потопа! И он покрылся волосами снова, он снова стал на четвереньки, он перестал смеяться — он должен умереть от тоски» [Андреев 1994, т. V, с. 90].

Керженцев сравнивает утрату приматами рационального мышления с утратой своей веры в свой разум:

«Подлая мысль изменила мне, тому, кто так верил в нее и ее любил. Она не стала хуже: та же светлая, острая, упругая, как папира, но рукоять ее уж не в моей руке. И меня, ее творца, ее господина, она убивает с тем же тупым равнодушием, как я убивал ею других» [Андреев 1994, т. I, с. 392].

Андреев делает большинство персонажей своих романов, рассказов и драм жертвами уникальных психотравмирующих ситуаций, достаточно вспомнить участие в русско-японской войне (*Красный смех*), в групповом сексуальном насилии (*Бездна*), переживание любовного разочарования (*Собачий вальс*), разорения (*Ипатов*), необходимость возвращения подростка из деревни в ад города (*Петька на даче*), ожидание казни (*Рассказ о семи повешенных*) или смерти в результате тяжелого заболевания (*Жили-были*), пребывание в атмосфере психологического напряжения, тревожного ожидания или страха перед неизвестным (*Он*) и т. д. Содержание этих произведений сводится к изображению героев, которые подвергались постоянному фиксированному возбуждению, вызвавшему у них навязчивые идеи и как следствие, вегетативный синдром. Их состояние, близкое к клинике неврастения или тревожного расстройства, раскрывается в авторском психологическом комментарии с описанием проприоцептивной чувствительности, что роднит андреевский текст с историями болезней из области психиатрии, психоанализа или психофизиологии. Как уже говорилось, изучая особенности образования условных рефлексов, Павлов обнаружил, что возбуждение как условный сигнал без привязки к безуслов-

ному рефлексу, при повторении затухает благодаря процессу торможения, который может распространяться на близлежащие участки мозга [Álvarez Martínez 2012]. Однако длительное воздействие негативных факторов сопровождается ослаблением торможения и приводит к угнетенному состоянию сознания², которое длится до тех пор, пока не дадут сбой защитные силы организма и не наступит смерть. Повинуясь бессознательному порыву, молодой человек в рассказе *Он*, в беспмятстве идет по замерзшему морю в холодную мглу, где его находят и спасают рыбаки. В результате многократного возбуждения его организм не справляется с потоком травмирующих факторов, что приводит к исчезновению условных рефлексов, обеспечивающих психологическую защиту. Таким образом, погружение героя в море, стихию, которая, как ему кажется, вызвала у него начало психического расстройства, становится следствием угасания воли к жизни: «Дело в том, что я почему-то умираю. Они все допрашивают меня, что со мной <...> я знаю, что они спрашивают от любви и хотят помочь мне, но я этих вопросов боюсь ужасно. Разве всегда знают люди, отчего они умирают? Мне нечего ответить <...> Как <...> объяснить <...>, что молчание — есть естественное состояние человека» [Андреев 1994, т. IV, с. 293]. Наступает экзистенциальный кризис, приводящий к тому, что человек теряет смысл, жизненные цели.

Таким образом, исследуя границы разума, проза Андреева оказывается созвучной учению Павлова. Это объясняет включение в художественную ткань повествования авторитетного мнения экспертов в области судебной медицины. Анализируя состояние Керженцева в пьесе «Мысль» психиатр Семенов замечает:

«И когда доказывает, что здоровый, так и видишь сумасшедшего *in optima forma*³, а начнет доказывать, что сумасшедший, — хоть на кафедре сажай лекции читать молодым докторам, такой здоровый» [Андреев 1994, т. V, с. 123].

² Обычный страх или патологические страхи представляют собой случай преобладания тормозных процессов, что свидетельствует о слабости клеток коры головного мозга: [Zumalabe 2005, p. 57]. Эмоциональные или висцеральные привычки образуются, когда раздражитель воздействует несколько раз, немного раньше любого из стимулов.

³ *В лучшем виде* (лат.).

В одноименном рассказе, замедляя сюжетное действие, Андреев прибегает к приему самоанализа героя, воспроизводя особенности рационального мышления находить однозначное объяснение того или иного феномена, в данном случае, причины совершенного преступления. Сходные с Керженцевым рассуждения характеризуют и Раскольникова, неоднократно пытающегося разобраться в самом себе: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться, оттого и убил» [Достоевский 1972, с. VI, 318] «Или что если задаю вопрос: вошь или человек? — то, стало быть, уж не вошь человек для меня, а вошь для того, кому этого и в голову не заходит и кто прямо без вопросов идет» [Достоевский 1972, т. VI, с. 321] «я захотел, Соня, убить без казуистики, убить для себя, для себя одного!» [Достоевский 1972, т. VI, с. 321]; «Мне другое надо было узнать, другое толкало меня под руки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу!» [Достоевский 1972, т. VI, с. 322]; «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!» [Достоевский 1972, т. VI, с. 322]. По мнению Ю. Кристевой [Kristeva 2017, с. 216–217], в конечном счете именно одержимость идеей уже больного и страдающего сознания оказывается ведущим мотивом преступления, который ведет героя к осознанию этого через самоанализ в диалоге с «другим» [Kristeva 2017, с. 77].

Описанные Андреевым ситуации становятся предметом изучения в психологии XX века и в бихевиоризме [Mayor Martínez 2008], а также в эндокринологии как «общий адаптационный синдром» Селье [Lescœur 2019], возникающий в результате воздействия травмирующих стимулов. Проявляясь симптомами, не зависящими ни от природы травмирующего фактора, ни от принимаемых лекарств, он представляет собой реакцию на многократное неблагоприятное воздействие среды в форме истощения ресурсов первичного адаптационного процесса. Это происходит вследствие сбоя сопротивляемости организма в попытке выживания, ведущего к интенсивному воспроизведению первичных симптомов тревожного расстройства (истощение коры надпочечников из-за содержания в них кортикостероидов и доминирование общего катаболического состояния» [Rivera 2010, с. 69–72], в результате чего наступает смерть по причине полного истощения защитных сил организма. Подобный эффект, или биологический стресс, связан с массовым воспроизводством

кортикостероидов, отражая то, что Кэннон образно назвал утратой «мудрости тела», то есть потерей иммунитета [McNamee 2019]. Изображение Андреевым «неуспешной адаптации» вносит свой вклад в медицинскую науку, обнаруживая подтверждение павловской теории сведения всех человеческих процессов к материальному единству и эволюционной причинности.

4. Выводы

Подводя итоги нашего исследования, можно утверждать, что в произведениях Достоевского и Андреева запечатлелись соматические, эмоциональные и когнитивные проявления, сопутствующие душевным страданиям героев или психическим расстройствам с трагическим исходом. Нами также выявлена зависимость изображения писателями психических заболеваний от современных им научных представлений. Говоря о позитивизме как методе, который, накапливая сведения о человеке, провел четкую границу между субъективно-идеалистическими представлениями о человеке и сугубо материалистическим познанием законов человеческой психики, мы выработали критерий сопоставления художественного психологизма Достоевского и Андреева. Проанализированные нами произведения обнаружили сходство писателей в изображении навязчивых идей, показав, что сбой интеллекта ведет к безумию, духовному параличу или смерти. Вместе с тем нами обнаружена и существенная разница между двумя писателями в подходе к психическим аномалиям. На первый план у Андреева выходят чисто соматические проявления душевных страданий, которые выражаются в угасании жизненных функций при утрате человеком экзистенциальных ценностей и смысла жизни. Мы объясняем эту смену эстетической парадигмы отходом литературы от идеализма в сторону позитивизма и эволюционизма в объяснении человеческого поведения в связи с ростом престижа науки на рубеже веков. Научная концепция общего адаптационного синдрома, положенная в основу художественного анализа у Андреева, предполагает, что если интенсивность раздражающих факторов превосходит пределы имеющейся у героя адаптивной способности, наделяющей человека силами для борьбы за жизнь, происходит преждевременное завершение его жизненной программы. Это особенно характерно для изображения распада личности у героя рассказа

Он, у душевнобольного Петрова (*Призраки*) или доктора Керженцева (*Мысль*).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Андреев 1994 — *Андреев Л.Н.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1994.
- Андреев 2014 — *Андреев Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 23 т. М.: Наука, 2014. Т. 13 / отв ред. М.В. Козьменко. С. 606.
- Арсентьева 2016 — *Арсентьева Н.Н.* «Молодежь без руководства». Проблема духовного наставничества в романе Достоевского «Бесы» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб.: РАН и изд. Нестор-история, 2016. С. 56–81.
- Бахтин 2003 — *Бахтин М.М.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2003. Т. I. 956 с.
- Буланов 1992 — *Буланов А.М.* «Ум» и «сердце» в русской классике: Соотношение рационального и эмоционального в творчестве И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1992. 157 с.
- Достоевский 1972 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972.
- Álvarez Martínez 2012 — *Álvarez Martínez, M.* Teorías psicológicas. *Tlalnepantla: Red Tercer Milenio.* 2012. P. 246.
- Aubenque 1962 — *Aubenque P.* Le Problème de l'être chez Aristote. Paris: Presses Universitaires de France. 1962. Т. I. P. 551.
- Baars 2003 — *Baars. B.J.* I.P. Pavlov and the Freedom Reflex // *Journal of Consciousness Studies.* 2003. № 10 (11). P. 19–40.
- Barcia Salorio 1999 — *Barcia Salorio D., Moreno Rodríguez R.M.* Aspectos históricos: historia de la melancolía // *Roca Benassar (coor.) Trastornos del Humor.* Ed. médica Panamericana, 1999. P. 1–44.
- Belloch 2008 — *Belloch, A., Sandín, B., Ramos, F.* Manual de psicopatología. Madrid: Mcgraw-Hill/Interamericana de España, S.A.U., 2008. Vol. I. P. 476.
- Berrios 2008 — *Berrios G.E.* Historia de los síntomas de los trastornos mentales. La psicopatología descriptiva desde el siglo XIX. Trad. de L. de los Ángeles Díaz Rodríguez, México: Fondo de cultura económica, 2008. 915 p.
- Berrios 1996 — *Berrios, G.E., Fuentenebro de Diego, F.* *Delirio.* Historia, clínica. Metateoría. Madrid: Trotta, 1996. P. 230.
- Foucault 1999 — *Foucault M.* El Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica. Madrid: Siglo XXI editores, 1999. 293 p.

Glozman 2017 — *Glozman J.M.* Luria and the History of Russian Neuropsychology // Journal of the History of the Neurosciences. 2017. № 16. P. 68–180.

Greenspan 2005 — *Greenspan R.J., Baars B.J.* Consciousness eclipsed: Jacques Loeb, Ivan P. Pavlov and the rise of reductionistic biology after 1900, *Consciousness and Cognition* 14, 2005. P. 219–230.

Kristeva 2017 — *Kristeva Y.* Sol negro. Depresión y melancolía. Wundekammer. 2017. 284 p.

Lecoeur 2019 — *Lecoeur G.* “Elective Affinities” and Development of “Normal Science”: What Kind of Regulation? The Example of Hans Selye (1907–1981) // *Stress and Suffering at Work. The role of culture in Society/Loriol, M. (ed.)*. Durham: University of New Hampshire, 2019. P. 21–35.

McNamee 2019 — *McNamee S.* The Discourse of Stress: Individual Pathology or Communal Ritual // *Stress and Suffering at Work. The role of culture in Society / Loriol, M. (ed.)* Durham: University of New Hampshire, 2019. P. 87–104.

Moreno Rodríguez 2013 — *Moreno Rodríguez R.M.* Ética y medicina en la obra de Galeno // *Dynamis*. 2013. № 33 (2). P. 441–460.

Mayor Martínez 2008 — *Mayor Martínez L., Tortosa Gil F.* Psicología comparada y protoetología en las investigaciones del primer Watson (1903/1015) // *Revista de Historia de la Psicología*. 2008. № 29. P. 7–30.

Phelps 2013 — *Phelps W.L.* Andreev // *Russia, China and Eurasia*, Tomo 29, 2013. № 2. P. 229–236.

Rivera 2010 — *Rivera L. de.* Los Síndromes de Estrés. Madrid: Síntesis, 2010. 300 p.

Rose 1976 — *Rose H., Rose S.* The radicalization of science: ideology of/in the Natural Sciences. London, MacMillan, 1976. 205 p.

Samoilov 2007 — *Samoilov V.O.* Ivan Petrovich Pavlov (1849–1936) // *Journal of the History of the Neurosciences*, 2007. № 16. P. 74–89.

Shterenshis 2007 — *Shterenshis M., Vaima M.* European Influence on Russian Neurology in the Eighteenth and Nineteenth Centuries // *Journal of the History of the Neurosciences*, 2007. № 16. P. 6–18.

Stengers 1998 — *Stengers I.* Los episodios galileanos // *Historia de las Ciencias*. (Serres, M. ed.). Madrid: Cátedra, 1998. P. 255–286.

Yerkes 1909 — *Yerkes R., Morgulis S.* The method of Pavlov in animal psychology // *Psychological Bulletin*. 1909. № 6. P. 257–273.

Williams 1994 — *Williams E. A.* The physical and the moral: anthropology, physiology, and philosophical medicine in France, 1750–1850. New York: Cambridge University Press, 1994. 304 p.

Zumalabe 2005 — *Zumalabe J. M. y González A.* Una aproximación histórico-conceptual a la neurociencia de I.P. Pavlov // *Boletín de Psicología.* 2005. №. 83. P. 45–67.

Сведения об авторах:

Роза Мария Морено Родригес, доктор медицинских наук, доцент кафедры патологической анатомии и истории медицины, Университет Гранады (Испания).

E-mail: rmoreno@ugr.es

Наталья Николаевна Арсентьева, доктор филологических наук, преподаватель кафедры греческой и славянской филологии, Университет Гранады (Испания).

E-mail: arsnat@ugr.es

Information about the authors:

Rosa María Moreno Rodríguez, PhD in Medical Sciences, Lecturer at the Department of Pathological Anatomy and History of Medicine, University of Granada (Spain).

E-mail: rmoreno@ugr.es

Natalia N. Arsentieva, PhD in Philology, Lecturer at the Department of Greek and Slavic Philology of the University of Granada (Spain).

E-mail: arsnat@ugr.es

**“THE STRESS OF LIFE”
IN THE WORK OF DOSTOEVSKY AND ANDREYEV
IN THE LIGHT OF THE NEUROPHYSIOLOGICAL INVESTIGATION**

Abstract: This article addresses the relationships between Russian literature and the development of psychiatry at the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. The research is based on the study of the medical contents drawn from the work of Dostoevsky and Andreyev, which deals with the neurophysiological presuppositions of behavioral psychology, theory inaugurated by Pavlov and Bekhterev, and adaptive responses to stress proposed by Hans Selye. We consider both activities, literature and science, as discourse and praxis of theory, either factually, from the development of

drugs or instruments that act on brain functioning, or didactically, through the development of roles and dramatic instruments. Moreover, our research also focuses on the psychological expression in the face of misfortune and the sterility of psychic effort, within the two classical dimensions of anthropology and psychology: the correlation between emotions and reason, and the activation of somatic functions. In their work, both authors coincide in showing a psychopathological and somatic correlate either as insanity, paralysis or death. Finally, we analyzed whether the relationship with science is of dependency or whether it constitutes a core part of a cultural continuum.

Keywords: Psychiatry, literature, Dostoevsky, Leonid Andreyev, classical tradition, neurophysiology, Pavlov, Selye.

© 2021, Rosa María Moreno Rodríguez, Natalia N. Arsentieva

ПРИЛОЖЕНИЕ

Дм. Болдырев

**«ЗОСИМА» ДОСТОЕВСКОГО И «БРАНД» ИБСЕНА.
ВДОХНОВЕНИЕ, ЖИЗНЬ И ВЕРА**

*Подготовка текста и комментарии
В.М. Введенской и М.В. Козьменко*

I

Есть люди, чьи душа, т. е. гармония, налажена из земных образов, земных содержаний, которые, однако, служат лишь основой, аккомпанементом для какого-то высшего содержания уже неземного характера и вместе с ним образуют новую, совершенную гармонию. Такие души подобны сказочным странам, где все такое же, как у нас, но только зачарованное чем-то незримым и постоянным присутствием. Такой страной рисуется и внутренний мир старца Зосимы. Но утверждать это — не значит ли быть излишне подозрительным? Старец ведь такой земной человек. Он любит вишневое варенье; он целует землю; он так понимает житейские нужды; на него косятся монахи — любители постов, а «тлетворный дух», казалось бы, окончательно роднит его с землею. В ограде своего скита он посадил цветы. Они, как и все земное, колышут в нем море умиленной нежности. И правда, душа его открывается перед нами, как море из леса, утреннее и вечернее — одинаково тихое, с теплым золотистым песочком. Темные ели благословляют припавшие к берегу волны. И будто появляется на этом море белый корабль, и от него отъезжает скромная рыбацкая лодка: из нее кто-то сходит на берег и долго еще смотрит на море. Волны приподымаются перед ним на мгновенье, а потом падают в изнеможении от восторга, точно увидав лицо ангела. Это не простой рыбак вышел на берег: это гость из далеких стран. Вот он идет к темной

полосе леса. Золотистый трепет пробежал по вершинам. Вот это чье-то постоянное присутствие в душе старца придает этой душе, такой земной и человеческой, какое-то иное содержание, с которым она и составляет новое своеобразное целое, тот упомянутый «зачарованный», чуждый земному и человеческому, мир.

Был такой момент в жизни Алеши, когда он с полной уверенностью мог сказать: «Кто-то посетил мою душу в тот час» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 3, кн. 7, с. 328]. Этот же посетитель — этот гость из далеких стран вошел однажды и в душу старца и образовал с ней одно неразрывное целое. Это случилось в утро перед поединком. С тех пор гость, по-видимому, не разлучался со старцем и в конце концов перестал быть для него гостем. Достаточно двух-трех слов старца, чтобы догадаться о присутствии в сфере его сознания наряду с чисто земным ее содержанием еще какого-то постороннего, не от мира сего, хотя и близкого и «своего» для личной души старца. «Трепещет восторгом душа моя» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 265] О своем брате он говорит: «<...> вставал со сна <...> *трепещца* любовью» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 262]. Он любил спутника своих путешествий брата Анфима — «этого как бы *трепещущего* человека» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 257].

Трепещут цветы, охваченные ветром и солнцем: пламя светильника, с которым бегут; лесные молчаливые воды, в которых купается лебедь.

«<...> он, (т. е. Анфим) милый и молчащий <...> проходить не мог мимо деток без *сотрясения* душевного» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 289]. Или вот еще одно не менее характерное выражение: «любвию мучимый» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 290]. Трепетание, сотрясение, любовь, которая мучит, наконец, слезы, умиление и восторг — все это пассивные состояния, не от себя, а от кого-то другого. Когда испытываешь их, то хочется в радости повторять: «не я! не я!».

Все эти состояния можно выразить одним словом — вдохновение. Из факта вдохновенности старца становится все в нем понятным: и его восторг перед каждой травкой и букашкой, и вообще любовь его ко всему земному, и его снисходительность к греху, и его радостный оптимизм.

Кто носит в своей душе вдохновение — тот носит гармонию. Вдохновение не есть слияние с божеством, не есть растворение «я» в нем или отождествление «я» с ним: соединение с божеством, соприкосновение.



Дм. Болдырев

координация, образование с ним, как сказано выше, одного целого — гармонии — вот что такое вдохновение. По словам старца: «мимоидущий лик земной и вечная истина *соприкоснулись* тут вместе» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 265]. Или: «...жизнь моя [*пропуск*: земная] *соприкасается* уже с новою, бесконечною, неведомою» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 265] и т. п. Или еще: «...даровано нам тайное сокровенное ощущение живой *связи* нашей (связи, а не слияния) с миром иным, с миром горним и высшим...» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 290]. И далее: «...вращенное живет и живо лишь чувством *соприкосновения* своего таинственным мирам иным...» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 290]. Итак, соприкосновение, связь — вот что находит старец в своем вдохновении. Если бы он растворялся в божестве, то получилось бы одно безразличное единство, где, конечно, гармония не имела бы места. На самом же деле — божество только дополняет его до некоторого целого, гармонирует с ним¹. А если так, то и мир земной образует с душою старца одно целое — гармонирует с ней. И правда, ведь то, что мы называем земной жизнью или просто жизнью, всегда поражало и поражает роковым отсутствием в ней кого-то, постоянной разлукой с кем-то (помимо той, которая совершается в смерти)! Все художественное творчество, например, вытекает из факта этой разлуки, так как стремится ввести в наш мир то, чего в нем не хватает, что как бы выпало из него. И подлинный художественный образ не тот, который дает нам *сходство* с какой-нибудь частью мира, но тот, который входит в мир — будь то звездное небо или чья-нибудь душа — как *дополнение* его до некоторого гармоничного целого. Да и для обычного сознания наша земля — инструмент, из которого выпало несколько клавиш, или не хватает нескольких важных струн. А оставшиеся не могут уже образовать прежнего аккорда. Так и отдельные части нашего мира бессильны составить единое целое, но, одинокие в отношении к покинувшему их «иному миру», неизбежно пребывают одинокими и в отношении друг к другу. В ином положении находятся те области нашего земного мира, с которыми соприкоснулось вдохновение. Там земные части, встречаясь с

¹ Понятие гармонии, конечно, не может быть здесь представлено во всей его философской ясности. Достаточно сказать, что гармония есть соединение частей, основанное на том, что в них присутствует нечто одно — общее им всем — не на «единстве в многообразии», а исключительно на том, что все части *дополняют* друг друга до некоторого *целого*.

небесными, тем самым и между собой образуют гармонию — единство целого. Такой исключительно счастливой областью является и личная душа старца, в которую входят и части внешнего мира, соприкасавшегося с ним: земля, которую он целует, закат, который его умиляет, скит и келья, в которых он живет, люди, которые близки ему. В этой-то области поселился таинственный гость. И что бы ни вошло в сознание старца — со всем душа его тотчас же вступает в единство целого, гармонию, со всем вступает она в какое-то сотрепетание. Поэтому-то душа эта не знает одиночества. По-видимому, и сам старец догадывается, в чем секрет его связи с жизнью и любви к ней. «<...> если ослабевает или уничтожается в тебе сие чувство (т.е. чувство соприкосновения мирам иным — вдохновение) <...> Тогда станешь к жизни равнодушен и даже возненавидишь ее» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 290–291]. Понятно, почему так. Ведь только через вдохновение устанавливается гармония между частями нашей земной жизни, а следовательно, и связь, и любовь к ней. Покидает нас вдохновение — и мы остаемся одни, рядом друг с другом, рядом с природой, но бессильные любить, т. е. вступать между собою в гармонию. И тогда жизнь — оркестр, из которого ушли главные музыканты и унесли главные инструменты. Итак, любовь старца Зосимы к земному понятна при наличии в нем вдохновения. Надо только помнить, что сама-то его любовь к земле «живет чувством соприкосновения мирам иным», т.е. держится не на земной основе.

Как было сказано выше, старец отличается достойной удивления снисходительностью к людскому греху, и вообще ко злу, даже какой-то ласковостью к нему. Чтобы ярче представить эту черту старца, стоит только вспомнить «рыцаря Господа» — Бранда или Лютера, для которого «слово Божие есть меч, есть яд» (цит. по: Послание Апостола Павла к Ефесянам Еф. 6: 17). Старец не пугается греха и совсем не думает бросаться на него с мечом. Грех для него — тот медведь, который «приходил раз к великому святому, спасавшемуся в лесу». Как и тот святой, старец выходит из своей келии к греху-медведю с куском хлеба. «Ступай, дескать, Христос с тобой». Если бы выехал в это время рыцарь из леса, старец припал бы к его стремени и заступился бы за грех, моля не убивать зверя. На боевой клич Бранда — «все или ничего» — Зосима отвечает: «Будь <...> благолепен» (Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 292] (что значит на языке старца — будь гармоничен). «Знай меру». А Фе-

дору Карамазову он советует: «Закройте ваши питейные дома, если не можете всех, *то хоть два или три*» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 1, кн. 2, с. 41]. И понятно, почему старец не пугается греха и против его гонения: в той гармонии, в которой он живет, ничего не испортит и рев «медведя» — правда, не чрезмерный («знай меру»), так же, как трубный рев не нарушил бы гармонии оркестра. Другое дело для тех людей, для которых жизнь открывается без высших небесных инструментов, как бы без скрипок. Как же им не ужаснуться одинокому реву тромбонов? На них идет уже не медведь — они видят огненные колесницы с бешеными конями, которые мчатся на них... Как же не надеть им доспехи? Для старца же над всем — «правда Божия примиряющая». Правда Божия и есть тот новый сверхмирный элемент, который тем самым, что вступает в нашу какофонию, умеряет и примиряет в ней слишком резкие звуки труб. Итак, из факта вдохновенности старца становится понятной и его снисходительность к греху.

А безбрежный оптимизм старца? И он разлился из того же источника. «Все хорошо и великолепно» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 267], говорит старец... «<...> все создание и вся тварь, каждый листик <...> богу славу поет, Христу плачет» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 268]. Правда, человек с его грехом и страданием немножко испортил эту гармонию. Но рокового ничего в этом нет. Довольно, если и в одном пункте мира осуществилась гармония. «Верь до конца, хотя бы даже и случилось так, что все бы на земле совратились, а ты лишь единый верен остался <...> А если вас таких двое сойдутся, то вот уж и весь мир, мир живой любви, обнимите друг друга в умилении и восхвалите Господа: ибо хотя и в вас двоих, но восполнилась правда Его» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 291]. А это для старца самое главное и основное, что «*восполнилась правда Его*», что уже есть сочетание божества и земной жизни. Все остальное — приложится само собой. Через простое соприкосновение с создавшейся гармонией — весь мир вовлечется в нее. Старец полон предчувствия всеобщей гармонии. Все уже готово, все насторожилось, еще немножко — «<...> только [*пропуск*: нам] захотеть понять, (что жизнь есть рай. — Д.Б.) и тотчас же он настанет во всей красоте своей, обнимемся мы и заплачем...» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 272] «<...> богач <...> устыдится богатства своего пред бедным, а бедный, видя смирение сие, поймет и уступит ему

с радостью» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 286]. Для этого не требуется каких-нибудь коренных изменений в строе нашей жизни — «без слуг невозможно в миру» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 287] — для этого достаточно нескольких «трепещущих» людей — таковые, по мнению старца, выйдут из монастырей — нескольких вдохновенных, которые весь мир заразят божеством. Да и правда, зачем эти коренные изменения, которые всегда что-нибудь устранят, что-нибудь отрежут, когда ничего устранять не надо? Надо только кое-что подправить, не заново строить, а восстановить нарушенное. По всему учению старца находим мы следы и намеки на его веру в то, что гармония есть первоначальный, основной факт, грех же и страдание — только частичное ее нарушение. Может быть, потому так дороги его сердцу дети и животные — «любите животных» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 289] и тут же: «деток любите особенно» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 289], что они — природное, первичное, т. е. то, в чем прежде всего и раньше всего заложена гармония. «С ними Христос *еще раньше нашего*» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 268]. Т.е. природное первичное есть уже с божеством и с ним образует целое — первоначальную гармонию. «А ты (т. е. человек, разумеется, взрослый. — Д.Б.) со своим величием гноишь землю своим *появлением на ней*» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 289]. Здесь так ясно намекается, что грех и страдание («гнилой» человека) не должны считаться столь же основными, природными, как жизнь с Христом — гармония, но суть нечто *появляющееся*, вторичное. Одним словом, грех и страдание для старца — только нарушение первоначальной гармонии, временное разлучение людской жизни с божеством. В корне же эта жизнь вполне хороша. Отсюда — ненужность коренных перемен. Если так, то понятно, что лечить мир от его недугов нужно не устранением чего бы то ни было, но введением в гармонию того, что дисгармонизирует.

Вот пришла к старцу женщина с материнским неутолимым горем: у нее умер сын. Если бы она пришла к Бранду — он вырвал бы от нее это горе — «маленький позументный поясочек ее [*в первоисточнике*: своего] мальчика» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 1, кн. 2, с. 46], который она принесла с собой, как он это сделал с Агнес, потребовав от нее таких же маленьких вещиц, которые остались у нее от сына. Зосима же говорит ей: «...не утешайся и плачь <...> И надолго еще тебе сего великого ма-

теринского плача будет, но обратится он под конец в *тихую радость*, и будут горькие слезы твои лишь слезами *тихого умиления*» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 1, кн. 2, с. 46]. Так свободно и естественно дисгармония для старца разрешается в гармонию. Так «горькие слезы», введенные в гармонию, становятся «слезами тихого умиления». Так, ничего не устранив из мира и ничего не создавая в нем, только помогая росту уже существующей и природной гармонии, думает старец и весь мир привести к ней. Самые гордые и пышные шествия при встрече с грехом и страданием приходят в смятение и в расстройство. Но шествие гармонии старца поистине может быть названо торжествующим: все на пути ее присоединяется к ней, все вовлекая в себя, она все побеждает.

Грех и страдание ужасны *одни*. Но не вообще ужасны. Дополненные божеством, они утрачивают свою тяжесть и становятся необходимыми членами гармонии так же, как литавры и трубы, дополненные скрипками — необходимые члены оркестра. Этот оптимизм старца, превращающий все неистовое и ревущее в послушное и согласованное, при наличии гармонии, а, следовательно, и вдохновения, не таит в себе ничего чудесного, если, конечно, самую гармонию не считать чудесным.

Итак, из факта вдохновенности старца объясняется и его любовь к земле или гармония с ней, и его снисходительность к греху, и его полный радостного предчувствия оптимизм. Вдохновение — основа всего, чем живет старец.

Учением об аде с большой стройностью завершается его жизнеописание. Если «жизнь есть рай» только потому, что божество уже обитает в ней или, что то же — только благодаря своей вдохновенности, то ад для старца есть та же самая жизнь, но разлученная с божеством и безнадежно тоскующая по нему. Тогда «...не придет Авраам хоть каплею воды живой <...> прохладить пламень жажды любви духовной» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 292]. Отсюда и определение ада как страдания «о том, что нельзя уже более любить» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 292]. Ибо вдохновение — основа любви. Такой жизни, лишенной вдохновения, разлученной с божеством, фактически не знает Зосима. Он рисует ее только, как возможное и какое-то потустороннее царство ада. Настоящая же жизнь для него, в которой он фактически живет и которую только и знает, есть рай. Рай уже начался для него на земле. «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил

сад свой» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 290]. Правда, это еще не сад, а садик, вроде его маленького цветника в скиту. Но все-таки это уже краешек райского сада, так как в нем есть самый главный признак рая — присутствие небесного садовника. Иное положение занимает ад. Он по самому понятию своему — жизни разлученной с божеством — уже находится вне того мира, в котором живет старец, трансцендентен в отношении к нему. Но этот мир, в котором живет старец, единственно знакомый ему, разве можно назвать земным миром? И, наоборот, тот ад, который не знаком старцу, не напоминает ли он подлинно земную жизнь в самом характерном ее виде? Но ведь это значит, что земная жизнь так чужда старцу, как только может быть чужд трансцендентный мир. Здесь мы пришли опять к тому, с чего начали. Однако окончательно ответить на эти вопросы можно не раньше, как посмотрев на те главные признаки земной жизни, которые делают ее столь непохожей на рай старца и столь похожей на его ад.

II

Вдохновение — не продолжение души человеческой, но нечто привходящее в нее, дар ей, т.е. некоторое божественное содержание, с которым она координирована. «Дорожи им (т. е. изступлением. — Д.Б.), ибо есть дар Божий, великий, да и не многим дается, а избранным» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 292]. Самый дар бывает разным: он может быть огненным мечом, может быть и душистой ветвью. Один дается душам ратным, другой — душам райским. Последние несут в мир ту же отраду, что сосуд с цветущими ветками в комнату больного: они целительно действуют уже одним присутствием своим. К таким душам надо отнести и Зосиму. Не мечом был он благословлен, а цветами. А главное — он мог быть спокоен за них: кто-то не давал им увянуть или увядшие заменял новыми. Таким душам даже нет нужды непрерывно чувствовать данные им дары: они всегда близко, всегда в их обладании. «И когда просвещение благодати задерживает свои новые возбуждения нас, и когда мы чувствуем мало или больше совсем не чувствуем тепла любви, то это — ночь, когда мы закрываем наше сердце [*пропуск*: для всего, что может его обольстить]; и так мы спрячем в себе золотой цвет любви; и мы будем ждать нового восхода солнца с новыми сияниями и новыми возбуждениями» [Рэйсбрук 1910, с. 38]. В этих словах фламандского мисти-

ка, во многом напоминающего старца, как поразительно точно описано состояние спокойной и кроткой уверенности в прочности обладания божественными дарами, свойственное райским душам, живущим, однако, на земле! Что значит для таких неземных душ временное затишье в «возбуждении благодати», в «трепетании»? Счастливое утомление влюбленного, «ночь», когда все должны безмятежно засыпать, в сладкой уверенности, что над «всем-то правда Божия умиляющая, примиряющая» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 265] (Зосима), и что на утро солнце им обеспечено. Это — уверенность праведников. Ее нет у избранных, у тех, кто — «соль земли» — не в евангельском смысле, а в смысле того большинства, которое сообщает земной жизни отличающий ее вкус. Для земли вдохновение только гость из далеких неведомых стран. И все избранные подобны нищим, которые сидят у купели, ожидая ангела, возмущающего воду. Да и все-то возмущение — только рябь на поверхности, легкий холодок и маленькое волнение души, всегда смешанное с грустью мимолетности встречи и близкой разлуки. На кого нисходит оно, тот не знает отдыха в опасении его потерять; скоро устает от восторга и в то же время тревожится — тут ли он; ночью не знает безмятежного сна, но будто встает, зажигает фонарь, ищет кого-то, умоляет и требует вернуться, обхватывает шею коня и мчится в погоню, к берегу моря, а когда бредет обратно от вечного рубежа, за который уплыл его гость, то вкушает спокойствие, свойственное земле — равнодушие и усталость. Чередование усталости и тревоги, радости и грусти, мимолетной встречи и одиночества на общем фоне тоски по гармонии постоянной и крепкой — вот то специфически земное, что раз навсегда отличает чуждую божества землю от рая Зосимы и делает ее сходной с его адом, а вместе с тем для него чуждой, непонятной, трансцендентной. Существо прекрасное, но страдающее; любящее любовью не вдохновенной, но тоскующей и бессильной соединить что-либо; оно смотрит в даль с грустью и бессилием; в тихие летние вечера скорбит о близкой разлуке, а в бурю — утешает деревья, — в таком образе можно представить душу земли. Дары ее скромны и бедны. Что до них тому, кто получил дар вдохновения?

Она — «бедная мама», которая пришла в пансион Тушара («Подросток»), где все «графские и сенаторские» [Достоевский 1972–1990, т. 13, ч. 2, с. 270] дети, пришла в «темненьком, стареньком платыце»

«с ней был узелок, и она развязала его: в нем оказалось шесть апельсина, несколько пряников и два обыкновенных французских хлеба» [Достоевский 1972–1990, т. 13, ч. 2, с. 271, 270]. Часто дети ее стыдятся ее бедных даров и отвергают их, может быть, для того, чтобы нанести себе рану, точащую жалостью, и потом плачут и причитают, «завернувшись головой в одеяло» [*неточная цитата*]: «Мамочка, мама, раз-то в жизни была ты у меня... Мамочка, где ты теперь, гостыя ты моя далекая? Помнишь ли ты теперь своего бедного мальчику, к которому приходила... Покажись ты мне хоть разок теперь <...>, чтоб только я сказал тебе, как люблю тебя, только обнять мне тебя и поцеловать твои синенькие глазки, сказать тебе, что я совсем тебя уж теперь не стыжусь, и что я тебя и тогда любил, и что сердце мое ныло тогда, а я только сидел как лакей» [Достоевский 1972–1990, т. 13, ч. 2, с. 273–274]. Зосима — не сын ее. Для истинного ее сына ее тощий узелок дороже всех высших сокровищ. Он не захочет быть их лакеем, когда может стать ее рыцарем. Но можно ли назвать ее рыцарем Бранда — противоположный полюс Зосимы?

Мы подошли здесь как бы к границе старца Зосимы и к началу Бранда. Ад или земная жизнь, чуждая божества, вдохновения — вот тот предел Зосимы, за которым начинается для него область мало известная и далекая. Но как раз в этой области рождается Бранд. Он исходит из нее, но не остается в ней, а весь устремляется к раю, который настолько же далек от него, насколько близок Зосиме.

III

Вот что вспоминает Бранд о своей ранней жизни на родине у фьорда:

Там, среди камней прибрежных,
С детства бродил я, душой одинок
[Здесь и далее цит. по изд.: Ибсен 1909].

И потом Бранд не раз упоминает о своем одиночестве. К этому мотиву подходит и другой:

Любви не зная, но по ней тоскуя,
Я сердцем и душой ожесточался.

Уже даны главные симптомы ада Зосимы: одиночество, тоска... Для «неизбранных» же — это близкие земные черты на лице Бранда. Уже с первых тревожных слов Бранда предчувствуешь, какого происхождения это одиночество и эта тоска. А с приближением к концу поэмы окончательно выясняется, откуда они.

Слезы нередко туманят
Взор мой <...>
В эти минуты, мне кажется, я
Господа вижу так близко,
Как никогда; <...>
Так бы и бросился, Агнес, к Нему...

Эти слова — приблизительно в середине поэмы. Они там ясно намекают на посещения души Бранда неведомым гостем. Потом, немного ниже, Бранд опять вспоминает о нем:

Откуда
Явилось сладостное то забвенье,
Поток волшебных звуков?

И вдруг вслед за этой грустью воспоминаний — полные тревоги и отчаяния слова:

<...> затворилось небо для меня
И мрак окутал душу.

И наконец страх и крик:

Дай света, света, Агнес, если можешь!

Скорее, скорее! кого-то надо искать с фонарем, за кем-то надо мчаться в погоню к фьорду, быть может, ринуться на лодке и в самый фьорд, чтобы

Пеною с фьорда мне брызнул
Ветер в лицо.

Но в том-то и трагедия Бранда, что «небо» никогда окончательно не затворялось для него. Еще раз оно приотворяется перед его гибелью. И тут Бранд дает волю давно накопившимся в нем слезам. Он точно ребенок, который понял, что с ним ведут недобрую игру:

О, Иисус! Я всю жизнь Тебя звал,
Ты не хотел мне явиться;
Тенью лишь смутно мелькал, ускользал,
Точно забытое слово!

Теперь ясно, что мир Бранда диаметрально противоположен миру Зосимы. Это поистине трансцендентные в отношении друг к другу миры, как ад и рай. Зосима живет в раю, Бранд же на земле, т. е. в аду, по терминологии старца. Источник главных земных или адских мучений — чувства одиночества и тоски, переходящей периодически в отчаяние — не в том, что земная жизнь абсолютно не ведает божества, вдохновения: без разлуки, а, следовательно, и без встречи с ним не было бы ни чувства одиночества, ни тоски. Источник этих чувств — в тех мимолетных, непрочных и поверхностных касаниях божества, за которыми следуют периоды разлуки. Его посещение земли — не прочная гармония Зосимы, но только тень облаков, идущих над озером.

Тенью лишь смутно мелькал, ускользал...

Так всю жизнь дразнило вдохновение Бранда, постоянно сбивая его с прямого пути воли, на котором он думал спастись. Воля — единственный путь, ведущий из жизни, из «ада». В самом деле, куда, спастись человеку, который хочет раз навсегда оградить себя от мучительной игры вдохновения? Единственный исход для него — совсем отказаться от бесплодных соприкосновений с божеством и твердо признать абсолютное отсутствие божества на земле, его неданность в земной жизни, его трансцендентность в отношении к ней. Но неданное нельзя испытывать или чувствовать — его можно только хотеть, как цель. Для Зосимы бо-

жество было постоянно данным. Поэтому естественным отношением к нему могло быть только некоторое сочетание с ним, гармония, любовь. Для Бранда единственно нормальным отношением к его неданному божеству может быть только воля, чистое хотение или, что то же — вера. Исторический аналог Бранда — Лютер — очень определенно указал на источник веры. Он говорит в одной из своих проповедей: «Бог велит не верить в то, что дано»². Это значит, что верить должно только в то, что не дано. Итак, неданность предмета — вот источник веры в него: он тот же самый, что и хотения. Твердое решение оградить себя от непрочной, свойственной земле вдохновенности побуждает Бранда не только вступить на путь веры, но и всячески охранять ту часть своей природы, которая особенно подвержена таинственному волнению и возмущению. Поэтому-то он так круто обращается с своими чувствами. Он как бы запирает вход в свой мир, в свой узкий фьорд железными цепями, чтобы никакой гость с океана не вплыл в него. Насколько Зосима гармонирует с землей и потому привержен к ней, настолько Бранд, настоящий сын земли, дисгармонируя со всем земным, отвращается от нее. Также и грех, не умеренный гармонией с божеством, не добрый медведь — для Бранда, а страшный дракон, с которым не может быть примирения. И наконец сознание одиночества, усиленное принципиальным отказом от посещения божества, бессилие произвести при таком условии какую-нибудь радикальную перемену в объективном мире, — рождает в душе Бранда ту темноту пессимизма, которую только на время может смягчить Агнес своим светом. Таким образом, если из факта наличности вдохновения в душе старца объясняется его приверженность к земному, его снисходительность к греху и его оптимизм, то из факта принципиального (хотя и не вполне фактического) отсутствия в душе Бранда того же вдохновения — объясняется его отвращение от земного, его непримиримая вражда к греху и его пессимизм при оценке плодотворности своей работы в объективном мире (напр., безнадежность, охватывающая Бранда при размышлениях об объективном грехе, растущем через наследственность — «гора долгов» и т. д.).

Путь спасения, избранный Брандом, — не нов. На него указывали циники и стоики; по нему устремился Лютер, его общедоступность до-

² Dr. Martin Luthers Werke: In einer das Bedürfniss der Zeit berücksichtigen den Auswahl. 1826. T. I. S. 93.

казывал Кант. Эти мудрецы — вечные учителя и друзья *человечества*, открывшие поистине общечеловеческую мудрость. Как, будучи лишенным сокровищ, все-таки сознавать в себе достоинство, т.е., в сущности, как, будучи бедным, считать себя богачом? — вот основной вопрос их мудрости, и они отвечали на него, предлагая свою мораль бедняков. Ее сущность в том, что нужно иметь мужество, признав неданность высшего блага, отказаться от всего данного, от всех *даров*, от «золотых гроздей» на обыкновенной лозе, по словам Сенеки («Письма к Луцилию», XLI) [См.: Сенека 1977], и ценить в себе не дарованное, а лишь бесспорно свое, человеческое, свою натуральную лозу, т.е. прежде всего свою «добрую волю», точнее — свое хотение. Не имея дара, отказаться от подачек — в этом всегда была и будет мудрость, гордость и утешение нищих. Такая мораль, философское освещение которой дал Кант, поистине может гордиться своей общеобязательностью и необходимостью, потому что не нуждается в живом соприкосновении с добром, с божеством, т.е. во вдохновении, доступном немногим и всегда случайном. Ее основное требование — каждый должен хотеть цели — может быть общеобязательным законом, так как доступно всем людям, а значит и тому большинству, которое не может исполнить ни одного из советов старца — ни любить «неустанно, ненасытимо» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 292], ни «целовать землю» [*неточная цитата*]. Поэтому с полным правом мог сказать Бранд:

Простится то тебе, чего не сможешь,
Чего ж не захотел ты — никогда!

Или

Не в том спасение дающий подвиг,
Чтоб на кресте в страданиях умереть,
Но в том, чтоб этого хотеть всем сердцем и т. д.

Мораль Зосимы — мораль гениев. Мораль Бранда — мораль всего человечества. Но не своей положительной моралью дорог и близок нам Бранд, а своей раздвоенностью, своим постоянным схождением с прямого пути воли. Кого коснулось вдохновение — тот не может забыть его

и тоскует по нему. И эта тоска по вдохновению, по «золотым гроздьям» всегда живет в душе Бранда, хотя он и старается не вспоминать о них. Этим он бесконечно земной человек, — ребенок, которого замучили небесные силы.

«Порвались видно струны в этой лютне» — так характеризует он безумную Герд. Какой-то рок, совмещающий пути этих душ, отбрасывает и эти слова на самого Бранда. Именно в нем-то и порвались струны и сделали недоступной для него жизнь в гармонии — в раю. Не в силах терпеть дисгармонию жизни — ад — Бранд уходит из мира по горнему пути веры, воли. Как же более определенно характеризуется цель его воли? Цель — это то, недостаток чего так резко чувствует Бранд — прочное соединение божества с жизнью — гармония, рай. Много раз Бранд говорит о своей цели, как о целостности или дополненности бытия в противоположность «половинчатости» земной жизни. Но только эта цель для него не дана, а уходит в бесконечность. Как ад был пределом для Зосимы, трансцендентным в отношении к его раю, так рай есть такой же предел для Бранда, трансцендентный в отношении к родной ему области — к земле. Так же мало понятна для Бранда гармония, целостное существование земной жизни и божества — рай, как для Зосимы дисгармония, разъединенное существование земной жизни и Бога — ад. Поистине оба живут в разных областях. Но оба они знают, что можно больше всего на свете любить земную жизнь в образе матери «с синенькими глазками», «в темненьком платице»; и этот образ ее всегда носить на груди как образок, чтобы, видя перед собой ее черты — ее грусть, ее одиночество, ее бессилие — и целуя их, ненавидеть все то, что ее обижает и мучит; и самые небесные дары принимать лишь *для нее* — или как меч для ее защиты, или как цветок для ее украшения. Зосима все время жил в раю, в садике, который носил в себе, и потому видел кругом себя лишь «Божью славу <...>: птички, деревья, луга, небеса» [Достоевский 1972–1990, т. 14, ч. 2, кн. 6, с. 263]. Чтобы увидеть *землю*, нужно выйти из *садика*, и на ней не одни «травки», «пташки Божии» и добродушные звери: нельзя полюбить ее, не возненавидев ее врагов; нельзя ее целовать со слезами и нежностью в сердце, но без железа в руках. Бранд живет на земле, он сын ее, но он мечтает о том, чего земля дать не может, и, не получая небесных сокровищ, предпочитает быть совсем нищим, чем принять узелок ее скромных даров. Один — ее гость, перед которым она стыдится своего

«темненького платьнца», другой — ее сын, который ее стыдится: ни тот, ни другой не может стать ее рыцарем.

КОММЕНТАРИИ

Работа публикуется по изданию: *Болдырев Д.* «Зосима» Достоевского и «Бранд» Ибсена. Вдохновение, жизнь и вера // Русская мысль. 1913. № 3. С. 52–64.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.), Г.М. Фридендер (зам. гл. ред.), В.В. Виноградов и др.]. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972–1990.

Ибсен 1909 — *Ибсен Г.* Полн. собр. соч. / пер. А.и П. Ганзен. СПб.: А.Ф. Маркс, 1909. Т. 1. 632 с.

Сенека 1977 — *Луций Анней Сенека.* Нравственные письма к Луцилию / пер., примеч., подгот. текста С.А. Ошерова; отв. ред. М.Л. Гаспаров. М.: Науч.-изд. центр «Ладомир»; Наука, 1977. 383 с.

Рэйсбрук 1910 — *Рэйсбрук Удивительный (Рэйсбрук Ян, ван).* Одевание духовного брака / вступ. ст. М. Метерлинка; пер. М. Сизова. М.: Орфей, Мусагет. 1910. 272 с.

Н. Отверженный

ШТИРНЕР И ДОСТОЕВСКИЙ

(с пред. А. Борового)

Подготовка текста и комментарии

В.М. Введенской и М.В. Козьменко

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение генезиса творчества Достоевского только начинается.

Доселе — в значительной уже литературе о Достоевском — мы имеем дело с более или менее счастливыми интуициями, догадками, прозрениями. Многие из открытий этих — ценны, но в меру ценности их авторов.

Достоевских — было и есть много. Достоевского — огромного, сложного, многозначительного факта русско-европейской культуры еще нет. И при титанической умственной напряженности его, эмоциональной его насыщенности, всеобъемлющем масштабе его творческих устремлений, ему суждено еще надолго остаться загадкой и вместе острейшей проблемой не только нашего, но и европейского самосознания.

Пришла пора, когда из-под глубоких слоев традиционных утверждений и традиционных искажений, порожденных столько же партийной страстью, сколько и простым незнанием, усилиями новых работников начинает открываться его циклопический, волнующий, живой синтез.

Это пробивание первых троп к могучему, но все еще скрытому источнику таит в себе такие же неодолимые соблазны, как невероятные трудности. Нужны, поистине, героические силы, чтобы при приближении к ключу, суметь хранить творческое самообладание, не вопить о своем праве на него, не кричать: он — мой!

И потому так приятно автору этих строк, пробивающему также дорожку к Достоевскому в работе, еще не увидевшей света, напутствовать страстный и вместе бескорыстный этюд молодого — исследователя, поднимающий едва ли не самую живую тему, применительно к Достоевскому.

Но два слова о моих разногласиях с ним.

В преодолении индивидуализма — и не только, «дурного» — центральная мысль Достоевского, его философия общественности, вся его «реальная политика», более — пафос, дух всего его творчества.

Индивидуализм, это — тот элемент в стихии Достоевского, который был наиболее заострен, наиболее упорен; быть может, наиболее вдохновенен. Самые изумительные философские откровения и победы Достоевского принадлежат его индивидуализму. Здесь в индивидуализме, он — величайший отрицатель, бунтарь, революционер. Его индивидуализм хоронит прошлое, ибо в нем все от гориллы, издевается, кощунствует над будущим — утопией, выдумкой бесплотных рационалистов, утверждает свое «я», свою «волю», свое «право».

Но как ни радостны были сокрушительные победы самому Достоевскому, как ни тешили они его, быть может, тщеславнейшего из гениев, наедине с своей творческой совестью, взывая к своей творческой ответственности, он ощущал индивидуализм и его победы в себе, как болезнь, как порок, как кошмарное наваждение. И... обливаясь кровью, он рассекал себя, свое творчество трепетной рукой все чувствующего и все постигающего человека и нетерпимой рукой хирурга. Не щадя, казнил то, что было в нем так сильно, неотразимо-блестяще и главное близко, близко до неразличимости с его собственным существованием, в его целостности, неповторимости <так!>.

И основное своеобразие, единственность Достоевского — не в безмерном, хотя и столь органичном ему заострении проблемы индивидуализма.

Автор книги прав, отдавая именно в этом «примат» Штирнеру. Примат Штирнера, по крайней мере, для меня — несомненен.

Своеобразие Достоевского — не во всестороннем, полном, в бесконечной гибкости вариантов, философски-художественном восприятии и отображении логики и быта индивидуализма, а в неумолимой борьбе с ним в его изначальных истоках.

И автор, поэтому, быть может, чрезмерно сближает Штирнера с Достоевским, не только их встречу, не только созвучие некоторых психических стихий, но собственные их индивидуальности.

Да, Достоевский — широк, безмерно широк. Он — безмерно шире Штирнера. Штирнеровский пафос, Штирнеровский бунт — были и его пафосом и его бунтом. Здесь Штирнер — старший; вдохновенный, возможно учитель, во всяком случае, предшественник. Но Штирнер и все от него — только часть Достоевского и с рационалистическим нигилизмом Штирнера-Достоевского, Достоевский вел борьбу всю свою творческую жизнь.

Его последнее окончательное слово, его утверждающее «я есмь» — не здесь, а в трагической гибели нигилизма, «подпольного человека», «осмелившегося» и пр. Оно — в приятии мира, мира — от солнца до последней человеческой клоаки, в призыве того соборного всечеловеческого бытия, отрицающего уединение, примиряющего все антиномии, которое он называл «русским социализмом».

И здесь он безмерно далек Штирнеру.

Алексей Боровой

ОТ АВТОРА

Достоевский все еще продолжает оставаться сфинксом русской литературы.

Многотомная критическая литература о нем главным образом исследовала временное, злободневно-современное, а не индивидуально-своеобразное у Достоевского, раскрывала «личины» и «маски», а не подлинный его трагический лик. В атмосфере чрезвычайной напряженности, социальных и духовных катастроф, в годы необычайно острой переоценки всех ценностей человеческого бытия и духа, в эпоху «трагической культуры» властно приковывает к себе загадочная и сумрачная фигура Достоевского.

Он, как никто другой, современник и спутник нашего жизненного и духовного существования. Современная эпоха взорвала наше сознание многосложными и мучительными проблемами. Одной из таких проблем является проблема индивидуализма, остро и напряженно поставленная у Достоевского.

Автор не пытается подойти в своей книге к раскрытию «лика» Достоевского, хотя он давно чувствует большую неудовлетворенность почти от всей критической литературы о нем.

Автор хотел дать новый фактический материал, бросающий иной свет на сложную проблему индивидуализма у Достоевского; ему хотелось, чтобы его работа была хотя бы некоторым импульсом к освещению целого ряда вопросов, связанных с величайшими индивидуалистами XIX века: Штирнером, Достоевским и Ницше. Эта цепь философски-художественного индивидуализма несомненно коренится в мощном романтическом движении начала XIX века. Выявить, как из романтических родников вырастает индивидуалистическая философия, сверкающая огнями человеческого своеобразия, сложности, утонченности, глубины и которая властно поставила перед XX веком ряд труднейших, остро трагических проблем, представляется автору несомненной задачей, выполнить которую обязана наша эпоха.

Печатаю свой этюд¹, автор приносит глубокую благодарность Николаю Леонтьевичу Бродскому за все его ценные указания по поводу издаваемой работы.

Н. Отверженный

20-го Июля 1923 года.

Москва

I

Таинственным и странным незнакомцем прошел Макс Штирнер в истории общественной и философской мысли.

Судьба не сохранила нам вполне верного портрета Штирнера², его внешнего облика, но и внутренний, творческий — оставила она неясным и загадочным. Биографическая канва, начертанная Маккэем, результат его многолетней работы, все же оставляет большие пробелы в духовном росте знаменитого автора «Единственный и его собственность». К сожалению, она, кажется, должна остаться единственной и, вероятно, многие важные проблемы в психографии Штирнера останутся неразъясненными навсегда.

Замкнутую и загадочную судьбу Штирнера делит и его гениальная книга. Ярко вспыхнув дерзновенным метеором на темном горизонте европейской реакции, она уже через несколько лет оказывается забытой и ненужной. Появившаяся в конце 1844 года, она привлекла к себе внимание наиболее выдающихся мыслителей Германии³.

¹ Эта работа была впервые прочитана в семинарии по изучению творчества Достоевского в 1-ом Московском государственном университете у проф. Н.Л. Бродского. В печати она появляется с некоторыми изменениями.

² Имеется лишь один набросок портрета Макса Штирнера, бегло исполненный в 1892 году Фридрихом Энгельсом в Лондоне, к сожалению, далеко не точный.

³ Критика и отзывы современников Штирнера о его книге имеются в известной работе Маккэя «Макс Штирнер, его жизнь и учение». С.-Петербург. 1907 г. Критический материал вообще о ней можно найти в книге Макса Штирнера «Единственный и его собственность», часть 2-ая. Перевод Гиммельфарба и Гохшиллера. Библиотека «Светоч». С.-Петербург. 1909 г. К сожалению, этот обзор литературы далеко не полон и теперь значительно устарел.

Маркс и Энгельс отозвались на нее резкой критикой, изложенной ими в книге — «Святой Макс»⁴.

Много места отвел ей и Руге в своей статье: «Два года в Париже» и даже сам автор «О сущности христианства» — Людвиг Фейербах нашел нужным поместить в 1845 году во втором номере Вигдановского трехмесячника свое возражение Штирнеру.

Интересен отзыв Фейербаха об этой оригинальной книге, — мнение одного из самых выдающихся мыслителей той эпохи в Германии. «Это в высшей степени остроумное и гениальное произведение, истина эгоизма, но эксцентрически, односторонне, неправильно понята. Его полемика против антропологии, главным образом, против меня — покоится на сплошном непонимании или легкомыслии. Он прав во всем, кроме одного: по существу его возражения меня не касаются».

Во всяком случае, «это самый гениальный и самый свободный писатель, какого я только знал» — писал Фейербах в 1844 году своему брату⁵.

Но книга Штирнера волновала и тревожила не только умы современной Германии. В России она нашла необычайно яркий отклик в сороковые годы, в эпоху особенно обостренной и повышенной восприимчивости русской мысли ко всем философским и социальным проблемам.

Русская интеллигенция сороковых годов в страстных и напряженных исканиях ковала себе жизненное и философское мировоззрение, ища ответов на мучившие ее, так называемые, проклятые вопросы.

Она встревоженно восприняла книгу Штирнера, как своеобразную попытку разрешить одну из самых больших и трагических проблем, волновавших тогдашнюю русскую мысль.

Проблема личности и общества, их роковая антиномия, постоянно приковывала к себе напряженное сознание передовой интеллигенции сороковых годов. О ней страстно и ожесточенно спорили славянофилы и западники, ее постоянно касался в спорах, во «всенощных бдениях» неутомимый диалектик, вечный спорщик Хомяков и многострунный Герцен и сам «неистовый» Виссарион.

Трудно сейчас представить, какую бурю негодования, экстаза, протеста и волнения подняла в обществе людей сороковых годов эта знамени-

⁴ См. Маркс и Энгельс «Святой Макс» (критика учения Штирнера) пер. с нем. Гос. Изд. Москва. 1920 г.

⁵ См. Маккэй: «Макс Штирнер», стр. 167.



тая книга. Некоторые сохранившиеся отзывы о ней дают, конечно, лишь слабый намек, едва ощутимый импульс того пожара мыслей, вспыхнувшего в умах русской интеллигенции того времени при соприкосновении с идеями крайнего индивидуализма. Но все же и в сохранившихся упоминаниях, кое-где брошенных словах и намеках чувствуется вся экспрессия мысли и экстаз чувства ее читателя.

Над ее страницами пристально и углубленно останавливался вечно экзальтированный Белинский, она почти одновременно интересовала Герцена, Бакунина и Хомякова, ее внимательно читал «русский европеец» — Тургенев и спокойный, безмятежный Анненков.

Самые разнообразные умы, люди самых различных направлений и идеологий отмечают ее, сохраняя надолго воспоминание об этой оригинальной книге.

Отзыв о ней появился у русского читателя впервые в 1847 году. И.С. Тургенев в это время пишет в своем письме уже о забвении в Германии имени Штирнера. «Даже та юная, новая школа, которая так смело, с такой уверенностью в свою несокрушимость, подняла свое знамя, даже та школа успела исчезнуть из памяти людей. Бруно Бауер живет здесь, но никто его не видит, никто о нем не слышит; на днях я встретил в концерте человека прилизанного и печально-смиренного... это был Макс Штирнер. Впрочем понятно, почему их забыли; Фейербах не забыт, — напротив»⁶. В этом же году она была также известна Белинскому и Анненкову. Последний в своих воспоминаниях дает не только ей личную оценку, но сообщает также интересный отзыв о ней «неистового» Виссариона.

«Тогда (1847 г.) много шумела известная, теперь уже позабытая книга Макса Стирнера: “Единственный человек и его достояние”. Сущность книги, если выразить ее наиболее кратким определением, заключалась в возвеличении и прославлении эгоизма, как единственного оружия, каким частное лицо, притесняемое со всех сторон государственными распоряжениями, может и должно защищаться против материальной и нравственной эксплуатации, направленной на него узаконениями, обществом и государством вообще...».

Ознакомившись с книгой Штирнера, Белинский принял близко к сердцу вопрос, который она поднимала и старалась разрешить; ока-

⁶ Письмо из Берлина (см.: Современник 1847 г. Март). Русские Проплеи, т. III. Москва 1916 г.

залось, что тут был для него весьма важный нравственный вопрос. — «Пугаться одного слова: “эгоизм”, — говорил он, — было бы ребячеством. Доказано, что человек и чувствует, и мыслит, и действует неизменно по закону эгоистических побуждений, да других и быть не может. Беда в том, что мистические учения опозорили это слово, дав ему значение прислужника всех низких страстей и инстинктов в человеке, а мы уже привыкли понимать его в этом смысле» [См. об этом: Анненков 1928, с. 559].

«Слово было обесчещено понапрасну, так как в сущности обозначает вполне естественное и необходимое, а потому и законное явление, да еще и включает в себе, как все необходимое и естественное, возможность морального вывода. А вот я вижу тут автора, который оставляет слову его позорное значение, данное мистиками, да только делает его при этом маяком, способным указывать путь человечеству, открывая во всех позорных мыслях, какие даются слову, еще новые его качества и новые его права на всеобщее уважение. Он просто делает со словом то же, что делали с ним и мистики, только с другого конца...» [Там же].

«Несколько раз, при разных случаях и в разное время возвращался он (Белинский) опять к вопросу, который видимо занимал его», — пишет Анненков в своих воспоминаниях [Анненков 1928, с. 560]⁷.

Вероятно, в это время читал эту книгу и веселый эпикуреец, тонкий гастроном и эстет Боткин. В письме Белинского к Боткину, написанном 17-го февраля 1847 г., имеется характерная заметка: «Прочти в 35 № Санктпетербургских Ведомостей статью Губера о книге Гоголя: это замечательное и отрадное явление», а затем Белинский прибавляет: «прочел ли ты книгу Макса Штирнера?» [Ср.: Белинский 1956, с. 332]⁸. В этом году самостоятельно или от Белинского узнали, по-видимому, об этой книге А. И. Герцен и Огарев⁹.

⁷ Анненков, т. III. Воспоминания. «Замечательное десятилетие», стр. 198–201.

⁸ Белинский. Письма. Т. III. С. П. 1914 г.

⁹ Что Герцен знал или узнал от Белинского про книгу Штирнера, мы можем судить по письму его к Огареву от 3-го августа 1847 г. (А. И. Герцен. Полное собрание сочинений и писем под редакцией Лемке. Т. V. Петер. 1919 г. стр. 48). «Приехал сюда Белинский в чахотке. Он лечился сначала в Зальбруне, теперь в Maison de santé — в Пасси. Худ, слаб, однако доктор подает большую надежду». Как видно из воспоминаний Анненкова, Белинский уже знал книгу Штирнера, будучи в Зальбруне, что подтвержда-

Герцен упоминает о Штирнере в 1855 году; говоря об индивидуализме он делает примечание: «Max Stirner. Der Einzelne [Einzige] und sein Eigenthum», а затем в другом примечании к статье замечает: «Не странно ли, что Штирнер, проповедник эгоизма и Кант, перевозноситель любви к ближнему, altruism'a сходятся в утверждении, что человечество (в западной Европе) теперь переходит из возраста юношеского в возмужалый».

А в известной книге «Былое и Думы» Герцен мельком, но неодобрительно характеризует философскую стихию автора «Единственный и его собственность». «Характер человека, — пишет он, — нечто данное, une donnée, от природы, и свобода воли нашей не так широка, чтоб изменить наш характер. Что я теперь имел смелость (да! да! смелость), написать не немецкую развратность сначала в Зальбруне, теперь в Штирнера и Ко, а скорее изложение русской поговорки: «брань на врату не виснет»¹⁰.

Прекрасно знал эту книгу идеолог и вождь славянофильства А.С. Хомяков, неоднократно упоминавший о ней в своих сочинениях. Для него книга Штирнера — явление знаменательное, символическое.

«Все будущие попытки по пути чисто философскому невозможны после Гегеля; все будущие попытки вроде устаревшего Овенизма или нового Социализма будут неудачны и ничтожны по тем же причинам, по которым [пропуск: были] неудачны и ничтожны их предшественницы. Приговор над ними совершается современною нам историей; произнесен он уже несколько лет назад, в книге нелепой по своей форме, отвратительной по своему нравственному характеру, но неумолимо логической, в книге Макса Штирнера — «De r E i n z e l n e [E i n z i g e] u n d s e i n E i g e n t h u m».

ется и письмом самого Белинского к Боткину, написанным 17 февраля 1847 г. Белинский, по словам Анненкова, несколько раз возвращался в разговоре к книге Штирнера, вероятно, под сильным ее впечатлением. Не может быть конечно, чтобы он не упомянул о ней Герцену, с которым находился тогда в самых хороших отношениях. (См. письма т. III стр. 260—261). (Из письма Белинского от 3-го августа 1847 г. (см. письма т. III, стр. 248) видно, что он 29-го июля вместе с Анненковым был у Герцена, об этой встрече именно и пишет Герцен Огареву.

¹⁰ Герцен «Былое и Думы» т. XIV Госизд. под ред. Лемке, стр. 159. Герцен, несомненно, слышал о Штирнере в Лондоне от его жены Марии Денгарт. «Луи Блан, Фрейлиграт, Герцен и другие известные талантливые люди часто сиживали у ее камина» — пишет про лондонский период (1847–1852 гг.) Маккэй.

«Эта книга, от которой с ужасом отступилась школа, породившая ее, о которой без глубокого негодования не может говорить ни один нравственный немец (sittlicher) имеет значение историческое, незамеченное критикой и, разумеется, еще менее известное самому автору, значение полнейшего и окончательного протеста духовной свободы против всяких уз произвольных и налагаемых на нее, извне. Это голос души, правда безнравственной, но безнравственной потому, что ее лишили всякой нравственной основы, души беспрестанно высказывающей, хотя бессознательно, и возможность и разумность покорности началу, которое было бы ею признано и которому бы она поверила, и восстающий с негодованием и злобой на ежедневную проделку западных систематиков, не верящих и требующих веры, произвольно создающих уз и ожидающих, что другие примут их на себя с покорностью».

«Современная история есть живой комментарий на Макса Штирнера, фактический протест жизненной простоты, против книжного умничания, которое вздумало ее надуть призраками самодельных духовных начал, когда духовные начала, которыми она некогда действительно жила, уже не существуют», — писал Хомяков в своей статье: «По поводу Гумбольдта»¹¹. Через 10 лет Хомяков снова вспоминает философию Штирнера. «Пусть против общин ратуют по хозяйственным и другим такого рода соображениям: тут есть смысл, хотя бы (как я в том убежден) и не было правды; пусть во имя личного произвола нападают на нее те, которые вообще протестуют за лицо (der Einzelne) против общества (народа); в этом есть последовательность. Но у нас ни писавшие, ни читавшие и одобрявшие, не принадлежат к штирнеристам»¹² пишет Хомяков в статье: «О современных явлениях в области философии», касаясь сложного и боевого тогда вопроса об общине.

Самого Штирнера, как и его книгу знал и знаменитый «апостол всемирного разрушения», вечный бунтарь, неутомимый скиталец — М.А. Бакунин. «В винном погребке Гиппеля познакомился он (Бакунин) с Максом Штирнером, если он его не знал уже в 1841 г. Рассказывают, что он импонировал Штирнеру, который удивлялся его славянской первона-

¹¹ Полное собрание сочинений Хомякова т. I, изд. второе, Москва. 1878 г. «По поводу Гумбольдта» стр. 150–151. Написание статьи относят к 1849 г.

¹² См. полное собрание сочинений Хомякова. Изд. второе 1878 г. Стр. 290. Впервые напечат. в 1859 г. в Беседе № 1.

чальной силе (U r k r a f t), здоровой, свежей, могучей натуре», пишет один из самых лучших знатоков Бакунина, Неттлау. У самого Бакунина мы также находим упоминание о Штирнере, который рисуется ему, принадлежащим к кружку К. Маркса.

Маркс «был, можно сказать, душою и центром весьма заметных кружков передовых гегельянцев, с которыми начал издавать оппозиционный журнал, вскоре закрытый по министерскому приказанию. К этому кружку принадлежали также Бруно Бауэр и Эдгард Бауэр, Макс Штирнер и потом в Берлине первый кружок немецких нигилистов, которые цинической последовательностью своею далеко превзошли самых ярких нигилистов в России», — пишет Бакунин в книге «Государственность и Анархия» [Бакунин 1919].

Нет сомнения, что книга Штирнера, хорошо известная Белинскому, Герцену, Хомякову, Бакунину, Анненкову, Тургеневу и, по-видимому, Боткину и Огареву, была большим и крупным явлением в истории русской философской и общественной мысли.

Неоднократное возвращение Белинского к проблемам книги Штирнера, известная возбужденность ею Герцена, очень яркая и своеобразная оценка ее Хомяковым слишком показательны и убедительны. Можно смело говорить о неизгладимом отпечатке, какой оставила в сознании русской интеллигенции 40-х годов книга Штирнера. Но если она ставила острые и мучительные вопросы в сознании славянофилов и западников, то не меньше внимания она должна была привлечь в тех кружках, которые разрешали социальные проблемы.

И действительно мы имеем ее в библиотеке Петрашевского наряду с книгами Прудона, Фурье и Консидерана¹³. Можно думать, что она горячо обсуждалась в том кружке, который, — как известно, лихорадочно воспринимал новые книги и своеобразные идеи. Но книга Штирнера знакома не только передовой интеллигенции сороковых годов. Ее внимательно прочитывает русский мыслитель и критик А. Григорьев, оставивший несколько чрезвычайно интересных отзывов о ней.

¹³ Список того, что читали в кружке Петрашевского можно найти в книге А. Семевского: «М.В. Буташевич-Петрашевский и петрашевцы». Москва 1922 г., стр. 168–179. В этом списке отмечена и книга Штирнера, ее читал В.А. Эдельсон — знакомый Герцена; быть может, и от него мог снова услышать Герцен про автора «Единственный и его собственность». От него же мог узнать про нее и Достоевский.

«Немец, например, может род человеческий производить от обезьяны и исправлять какую угодно, хоть пасторскую обязанность, доходить до крайнего отрицания всяких нравственных основ или до самых фантазмагорических галлюцинаций и не спиться с кругу, ибо таких чудаков, как Гофман, который от своих принцев-пиявок, серпентин и иных созданий своей чародейной фантазии обретал успокоение только в Ауербаховском погребке, да там уж большею частью и создавал их, — или таких как Макс Штирнер, который довел до крайнейшей безумной последовательности мысль об абсолютных правах человеческого «Я», да и сел в сумасшедший дом, — очень немногих», — пишет Григорьев в автобиографии¹⁴.

Образ Штирнера, как облик бурного, непримиримого индивидуалиста, дает ему возможность сблизить его с Байроном. «Исповедь художника, вынужденного за основами прибегнуть к моральному “папству” избранных, исповедь художества, потерявшего смысл и стремящегося получить его извне, <...> в которой понятия о любви и братстве надобно придумывать, в которой *общее* только насильственно, только произвольно может возобладать над отдельным и личным и, как насилие, должно возбудить непременно протест или отпор личного, — жизни, в которой, одним словом, неизбежны два крайних явления: деспотическое поглощение личного «папством» — папством ли римским, или, что в сущности все равно, папством фурьеристским, сенсимонистским — или же беспутный протест личного, выражающийся наконец самым последовательным обоготворением одной личности в учении Макса Штирнера. Твердо поставивши себе задачу уклониться в этом рассуждении от всего того, что для других будет иметь вид парадокса, я не провожу мысли моей далее, хотя результаты ее прямые будут — сближение католика Кальдерона, в котором *личная совесть* [*пропуск*: мирозерцания] совершенно отвергнута, с социалистом Зандом, Байрона же с Максом Штирнером»¹⁵.

¹⁴ «Эпоха» 1864 г. № 3. Петербург. А. Григорьев «Мои литературные и нравственные скитальчества» (посв. М.М. Достоевскому) стр. 152. Эта автобиография была напечатана в журналах: «Время» 1862 г. № 11, 12 и «Эпоха» 1864 г. №№ 3 и 5. См. также А. Григорьев — «Материалы для биографии», под ред. Княжнина. «Мои литературные и нравственные скитальчества», стр. 67.

¹⁵ «Основание органической критики» вып. 2. Собр. соч. Григорьева, под ред. Саводника. [Григорьев 1915, с. 52–53].

Но не только А. Григорьев в эпоху 60-х годов был заинтересован Штирнером. Немецкий мыслитель был хорошо известен и более широким кругам русского общества. Известна, например, группа молодых русских людей в 1854–1858 гг. которая условно может быть названа кружком «русских штирнерианцев». В него входили: будущий исследователь русских народных песен Рыбников, впоследствии известный философ Козлов, Котляревский, Рассадин и др. Членов этого общества называли социалистами, а Козлова даже анархистом.

А.Н. Веселовский о нем, по крайней мере, замечает, что «в области нравственных понятий, семейного, брачного строя, свободы привязанностей и союзов он обладал базаровской смелостью до Базарова». И действительно, это был кружок, где особенно горячо обсуждался вопрос о самоутверждении человеческой личности, что, как известно, являлось центральной проблемой учения Штирнера.

Характерно, что товарищ Рыбникова Модестов пишет об этом обществе, что «их беседы и споры часто вращались вокруг имен Фейербаха, Макса Штирнера, Луи Блана и Прудона». О несомненном впечатлении штирнерианской философии на членов этого своеобразного кружка свидетельствуют юношеские стихи Рыбникова, в которых не трудно заметить влияния идей автора «Единственный и его достоинство».

Например:

«В пучине минутных явлений
Одно устойчиво — я,
В хаосе реальных мгновений
Реальна — душа моя».

и далее:

«Бог может сразить меня волей
И может власть уморить,
Замучить, стараться неволей
Мой дух себе покорить...
...Ну, умер, замучен в темнице...
Коль труп — так это не Я:

В темнице сияет — денницей
Свободная мысль моя».

Это поэтическое наследие Рыбникова и некоторые воззрения юного Козлова не оставляют никакого сомнения в глубоком воздействии идей Штирнера на некоторых, быть может, немногочисленных интеллигентов той эпохи.

По крайней мере, мы имеем характерное заявление Каткова, который решительно обвиняет русскую молодежь в чтении наряду с Фейербахом, Бюхнером и Штирнера. В «Московских Ведомостях» он пишет: «Вместо издателей «Колокола» появились теперь атлеты революции, атеизм и материализм, перед коими «Колокол» бледнеет. Учащееся юношество предалось умственному разврату во всех его видах и с жадностью бросилось изучать Фейербаха, Макса Штирнера и Бюхнера, о которых прежде не ведало»¹⁶.

Следующие эпохи были годами забвения Штирнера в России. В бурно-несущемся темпе жизни, в пестром калейдоскопе мелькающих поколений все мертвеннее, тусклее становятся, когда-то горевшие яркими огнями возбужденной мысли, страницы дерзновенной книги.

Уже в 1894 г. выдающийся русский мыслитель и критик Н.К. Михайловский пишет о полной неизвестности Штирнера, о роковой печати забвения, лежащей на его сочинении.

«В 1845 г. вышла в Лейпциге книга, озаглавленная “*Der Einzelne [Einzige] und sein Eigenthum*”. Поистине, удивительна судьба этой книги.

Автор ее, некто Каспар Шмидт, выступивший под псевдонимом Макс Штирнер, учитель по профессии, не написал больше ничего замечательного и умер в бедности и неизвестности в 1856 г. При своем появлении книга наделала много шума, вооружив против себе все партии, все оттенки нравственно-политической мысли, так как ею резко отрицались самые основы нравственности и общежития; но затем она быстро канула в Лету, и в сочинениях по истории философии вообще и по истории нравственной философии, равно как по истории литературы или совсем молчаливым обходится, или поминается несколькими незначительными словами»¹⁷.

¹⁶ «Московские Ведомости». 1866 г. № 65.

¹⁷ Н.К. Михайловский. «Литературные воспоминания и современная смута», т. II второе издание. С. П. Б. 1905 г. 392–393 стр. В обзоре ли-

Книга Штирнера стала ненужной и забытой. Только в 20 веке, в эпоху повышенного интереса к проблемам индивидуализма, имя Штирнера, как горящий феникс, ярко вспыхнет в сознании русской интеллигенции¹⁸.

II.

Мы не знаем Достоевского духовно одиноким. Всегда шествует он в писательском пути с вечными спутниками своего творческого бытия, Шиллер и Сервантес, Гоголь и Пушкин, Бальзак и Гофман окружают его пленительной плеядой не только как страстного читателя, но и как творца трагического романа.

Был ли Штирнер в числе его постоянных спутников, деливших с Достоевским его отщепенство и одиночество среди живых людей современной эпохи? Достоевский несомненно знал имя Штирнера и своеобразность его учения по страстно-приподнятому тону литературного повествования А. Григорьева.

тературы о Штирнере, составленным Гиммельфарбом и Гохшиллером в приложении к Максу Штирнеру, мы находим упоминание о Михайловском, как об одном из первых, кто указал в русской литературе о Штирнере. Уже из вышеприведенных отзывов о Штирнере русских писателей с 1847 г. приходится признать, что Михайловский был одним из последних, который писал о Штирнере.

¹⁸ Достоевский чрезвычайно ценил А. Григорьева. Недаром он пишет в 1868 г. к Страхову: «Не худо бы в продолжение года, в “Заре”, пустить статью об Аполлоне Григорьеве, то есть не то чтоб биографию, а вообще о его литературном значении» [Достоевский 1972–1990, т. 28, кн. 2, с. 335]. В библиотеке Достоевского имелись сочинения А. Григорьева (А. Григорьев. Сочинения т. I издание Страхова СПб. 1876 г.); там же находились и сочинения А. С. Хомякова. (Полное собрание сочинений Хомякова т. I. Издание под редакцией И. С. Аксакова 1861 г.), где были помещены его две статьи: «По поводу Гумбольдта» и «О современных явлениях в области философии», где говорится о Штирнере. Достоевский безусловно читал этот том, таким образом, помимо А. Григорьева он мог и от Хомякова узнать о своеобразном немецком мыслителе и о его нашедшей книге. Достоевский очень ценил Хомякова. Это видно хотя бы из его слов: «Нужно было Пушкина, Хомяковых, Самариных, Аксаковых, чтобы начать толковать об настоящей сути народной» [Достоевский 1972–1990, т. 26, с. 156].

С напряженным вниманием относился Достоевский ко всему¹⁹, что выходило из-под пера этого вдохновенного критика, послужившего ему импульсом для образа Дмитрия Карамазова; ему была, конечно, известна в журналах «Время» и «Эпоха» автобиография А. Григорьева, посвященная его брату, М.М. Достоевскому, и в чтении ее он должен был внимательно остановиться перед страницами, раскрывающими лик странного мыслителя, доводящего «до крайнейшей, безумной последовательности мысль об абсолютных правах человеческого я» [Григорьев 1915, с. 73]. С каким ужасом и жутью вглядывался он в скудные, скупые слова А. Григорьева, стараясь своей необузданной творческой фантазией восстановить лик Штирнера, столь близкого к подпольному герою, в облик которого так много личного, индивидуального вложил Достоевский.

С какой ненавистью всматривался он в этого незнакомого ему человека, так гениально похитившего у него самое сокровенное, интимное и заветное, мыслителя уже раскрывшего перед человечеством подполье и нигилизм человеческой души. Но этот образ Достоевского, который впервые знакомится со Штирнером через А. Григорьева, столь обогатившего эту страстно взволнованную душу философскими идеями и литературными устремлениями, надо признать легендарным.

В страстной и напряженной атмосфере исканий и тревог, среди своеобразных людей «замечательного десятилетия», блестящих своей оригинальностью и глубиной, Достоевский все же выделялся каким-то ненасытным, жадным вниманием к разным, самым противоположным вопросам, необычайной широтой умственного захвата и трагическим умением совмещать самые противоречивые стихии человеческой психики. Люди сороковых годов знали книгу Штирнера, на некоторых из них она производила, вероятно, сильное впечатление. Ищущий Достоевский, жадно глотавший в тот момент все шумевшие книги, должен был знать и эту, быть может, самую парадоксальную книгу современ-

¹⁹ Влияние Штирнера на мировоззрение современных индивидуалистов продолжается до последних дней. В 1922 г., например, появилась своеобразная книга А. Андреева: «Нео-нигилизм» [Андреев 1922], пафос которой, несомненно, созвучен с книгой Штирнера. Вспомним из «Нео-нигилизма»: «Мы дети нынешнего солнца, оно светит для нас, а не прошлому и будущему». Эти слова, как и основной стержень книги, чрезвычайно близки философии своеобразного нигилиста «Единственного».

ности. Кружки Белинского и Петрашевского были, без сомнения, теми источниками, которые впервые познакомили автора «Бедных людей» с философией немецкого мыслителя.

Зная Достоевского, легко себе представить, какое напряженное волнение, чрезвычайную потрясенность души испытывал он, прочитывая страницы книги, горящей пафосом устремленности, созвучной его душевной стихии.

Слишком убедительно говорит о взволнованности Достоевского книгой Штирнера его доклад — «О личности и об эгоизме», читанный им в кружке Петрашевского. Но вопрос о творческой встрече Достоевского с Штирнером кажется более удобным и правильным перенести в сферу словесного искусства и философских идей автора «Преступления и наказания». Несомненный отсвет индивидуализма, парадоксальности, вечного бунта против всяких оков, закрепляющих человеческую свободу и личность у длинной вереницы героев Достоевского связуется единым философским стержнем, чрезвычайно близким к пафосу книги Штирнера.

Нет сомнения, что проблема индивидуализма, напряженно поставленная у Достоевского, сверкает огнями его личной философской одаренности, но все же надо признать, что искрой, из которой вспыхнет необъятный стихийный пожар мысли, была книга Штирнера. Стоит только пристальнее взглянуть в обрывки идей Достоевского, чтобы явственнее осознать преемственность и созвучность многих из них с философией Штирнера. Пафос Штирнерианства ясно выступает впервые в том произведении, с которого начался другой период писательской деятельности Достоевского.

«Записки из подполья» впервые в творчестве Достоевского звучат тонами штирнерианской философии. Достаточно углубиться в текстуальные и философские сближения, чтобы почувствовать близость книги Штирнера к творениям Достоевского, не случайную с ним созвучность. О чем исповедуется горячо и страстно, обнажая глубины души, подпольный человек? О самом себе, о собственном душевном подполье. «А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием? Ответ: о себе» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 101]. О себе, о своем «я», говорит «Единственный» Штирнера. Ему, как и подпольному человеку, интересна и занимательна, главным образом, своя

судьба и своя личность. Гордым самоутверждением звучат слова «Единственного»: «И бог, и человечество не знают другой цели, кроме самих себя. Почему бы и мне не быть самому себе целью подобно богу. Как и в боге нет ничего кроме бога, так и во мне нет ничего, кроме меня».

Резкая критика социализма и либерализма у Штирнера, непризнание над личностью и ее волей никаких законов, отрицательное отношение к обществу — все это поразительно совпадает с социальной философией подпольного человека. «Но все это золотые мечты. О, скажите, кто это первый объявил, кто первый провозгласил, что человек потому только делает пакости, что не знает настоящих своих интересов; а что если б его просветить, открыть ему глаза на его настоящие нормальные интересы, то человек тотчас же перестал бы делать пакости, тотчас же стал бы добрым и благородным, потому что, будучи просвещенным и понимая настоящие свои выгоды, именно увидел бы [*пропуск*: в добре] собственную свою выгоду, а известно, что ни один человек не может действовать [*пропуск*: зазнамо] против собственных своих выгод, следовательно, так сказать, по необходимости стал бы делать добро?» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 110].

Но Достоевский знал образ «Единственного», для которого не существует ни хороших, ни дурных поступков в жизни. «Вы думаете, что мое дело должно быть по крайней мере “хорошим”. Что такое хороший и дурной. Я сам ведь, мое дело, а я ни хорош, ни дурен. Ни то, ни другое не имеет для меня смысла. Мое дело ни божеское, ни человеческое. Оно ни почтенное, ни хорошее, ни справедливое, ни свободное. Оно мое и оно не общее, а единственное, как единственен и я». И подпольный человек также утверждает, что существуют поступки, какие не уложишь ни в какую классификацию человечности.

«Выгода. Что такое выгода? Да и берете ли вы на себя смелость (первоисточнике этого слова нет. — *сост.*) — совершенно точно определить, в чем именно человеческая выгода состоит? А что если так случится, что человеческая выгода, *иной раз*, не только может, но даже и должна именно в том состоять, чтоб в ином случае [*пропуск*: себе] худого пожелать, а не выгодного? <...> Вы смеетесь; смейтесь, господа, но только отвечайте: совершенно ли вы (первоисточнике этого слова нет. — *сост.*) верно сочисляли [*правильно*: сосчитаны] выгоды человечества [*правильно*: человеческие]? Нет ли таких, которые не только не уложились, но и не могут

уложиться ни в какую классификацию?» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 110].

Это место по основной идее совпадает с критикой общества, которую дает Штирнер в своей книге. Напомним из нее характерную цитату. «Но внушая рабочему сознание, что существенное в нем это то, что рабочий остается чуждым эгоизму и подчиняется тирании “общества рабочих” совершенно так же, как буржуа — своему “государству-конкуренции”. Это продолжение все того же сладкого сна “в социальном долге”. Мы опять воображаем, что общество нам дает все необходимое и что мы поэтому имеем по отношению к нему обязанности, долг. Мы по-прежнему продолжаем преданно служить “верховному подателю всех благ”» [Штирнер 1910, с. 87–88].

«Того же, что общество есть не “я”, могущее давать, наделять, предоставлять орудие, средство, которым мы можем воспользоваться для нашей пользы; что мы имеем по отношению к обществу не обязанности, а лишь интересы, для достижения которых общество должно быть удобным орудием, что общество не смеет требовать от нас никаких жертв, и если мы чем-нибудь жертвуем, то жертвуем этим исключительно для себя: этого социалисты не хотят видеть, ибо они, как все либералы вообще, не освободились еще от поработившего их религиозного принципа и стремятся упорно лишь к тому, чтобы на смену святому государству создать — святое общество. Общество, которому мы всем обязаны, будет лишь новым властелином, новым призраком, новым “Высшим существом”, которое свяжет нас службой и долгом» [Штирнер 1910, с. 88].

Для Штирнера общество — всегда кладбище, на котором умирает все личное, своеобразное, индивидуальное. «В том “человеческом обществе”, которое нам сулят “гуманисты” не будет признаваться ничего такого, что является «особенностью», [пропуск: особенностью,] индивидуальностью отдельной личности; не будет цениться ничто, обладающее характером частного, личного. Таким образом, завершится круг либерализма, либерализма, видящего в “человеке” и в “человеческой свободе” свое доброе начало, в “эгоизме” и во всем “личном” “частном” — свое злое начало; в первом — своего бога, во втором — своего дьявола» [Штирнер 1910, с. 91].

«И если в государстве теряет свое значение частная привилегированная личность; если в “рабочем обществе” или в “обществе оборванцев”

уничтожается личная и частная собственность, то в человеческом обществе потеряет всякое значение все особенное, личное, частное, самобытное» [Штирнер 1910, с. 91], — пишет автор «Единственный и его достояние». Штирнеру дорога самобытность, своеобразие человеческой личности. В лично индивидуальном, в никогда неповторимом человеческом образе видит он творческое, вечно динамическое, обновляющее начало во всемирной истории человечества.

«Самобытность создала новую свободу, — пишет он, — ибо самобытность является творцом всего, подобно тому, как гениальность (сильно выраженная самобытность), всегда являющаяся в тесном смысле слова “самобытной индивидуальностью”, давно уже считается творцом всего нового, имеющего всемирное историческое значение» [Ср.: Штирнер 1907, с. 113].

Этот «бунт» «Единственного» против всего, что, по мнению Штирнера, убивает в человеке подлинное, творческое, индивидуальное, своеобразное, необыкновенно близок к той страстной защите человеческого своеволия и нападкам на «общественный муравейник», который в утонченной игре парадоксов развивает подпольный человек. Подчас кажется, что он только перефразирует «Единственного», высказывая почти буквально те же мысли, идеи, пестрый свиток аргументаций, которые так пламенно и убежденно исповедывал Штирнер.

И только иногда в разрушающей философии штирнерианства подпольного человека, в ее основном, целостном пафосе нигилистической диалектики можно видеть лик ее подлинного творца Достоевского. «Тогда-то, — это все вы говорите, наступят новые экономические отношения, совсем уже готовые и тоже вычисленные с математическою точностию, так что в один миг исчезнут всевозможные вопросы, собственно потому, что на них получатся всевозможные ответы. Тогда выстроится хрустальный дворец. Тогда... Ну, одним словом, тогда прилетит Каган» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 113].

«Конечно, никак нельзя гарантировать, <...> что тогда не будет, например, ужасно скучно, <...> зато все будет чрезвычайно благоразумно. Конечно, от скуки чего не выдумаешь! Ведь и золотые булавки от скуки втыкаются, но это бы все ничего. Скверно то, <...> что чего доброго, пожалуй, и золотым булавкам тогда обрадуются. Ведь глуп, человек, глуп феноменально. То есть он хоть и вовсе не глуп, но уж зато неблагодарен

так, что поискать другого, так не найти. Ведь я, например, нисколько не удивлюсь, если вдруг ни с того, ни с сего, среди всеобщего будущего благоразумия возникнет какой-нибудь джентльмен с неблагородной или лучше сказать с ретроградной и насмешливою физиономией, упрет руки в боки и скажет нам всем: а что, господа, не столкнуть ли нам все это благоразумие с одного разу, ногой, прахом, единственно с тою целью, чтоб эти логарифмы отправились к черту и чтоб нам опять по своей глупой воле пожить!» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 113].

«Это бы еще ничего, но обидно то, что ведь непременно последователь найдет: так человек устроен. И все это от самой пустейшей причины, об которой бы, кажется, и упоминать не стоит: именно оттого, что человек, всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода; <...> а иногда *положительно должно* <...>. Свое собственное, вольное [*пропуск*: и свободное] хотенье, свой собственный, хотя бы самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хотя бы даже до сумасшествия, — вот это-то и есть та самая, пропущенная, самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 113].

«И с чего это взяли <...>, что человеку надо какого-то нормального, какого-то добродетельного хотенья? С чего это непременно вообразили они, что человеку надо непременно благоразумно выгодного хотения? Человеку надо — одного только *самостоятельного* хотенья, чего бы эта самостоятельность бы ни стоила и к чему бы ни привела. <...> Ведь это глупейшее, ведь это свой каприз, и в самом деле, господа, может быть всего выгоднее для нашего брата из всего, что есть на земле, особенно в иных случаях. А в частности, может быть, выгоднее всех выгод даже и в таком случае, если приносит нам явный вред и противоречит самым здравым заключениям нашего рассудка о выгодах, — потому, что во всяком случае сохраняет нам самое главное и самое дорогое, то есть нашу личность и нашу индивидуальность» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 113, 115].

«Подпольному человеку», как и «Единственному», дорога в человеке его творческая устремленность, утверждающаяся в его личном своеобразии и своеволии.

Человеческий каприз, нелепая прихоть, своенравное желание — все это защищает человеческую личность в философии «подпольного чело-

века» от превращения ее в автомат добродетели, в жизненно-удобный математический штифтик. «Если вы скажете, что и это все можно расчитать по табличке, и хаос, и мрак, и проклятие, так, что уж одна возможность предварительного расчета все остановит и рассудок возьмет свое, — так человек нарочно сумасшедшим на этот случай делается, чтоб не иметь рассудка и настоять на своем! Я верю в это, я отвечаю за это, потому что ведь все дело-то человеческое, кажется, и действительно в том только и состоит, чтоб человек поминутно доказывал [*пропуск: себе*], что он человек, а не штифтик!» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 117].

«Человек любит созидать и дороги прокладывать — это бесспорно. Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос? <...> Не потому ли, может быть, он так любит разрушение и хаос <...>, что сам инстинктивно боится достигнуть цели и довершить создаваемое здание? Почем вы знаете, может быть, он здание-то это любит только издали, а отнюдь не вблизи; может быть, он только любит созидать его, а не жить в нем, предоставляя его потом аих *animaux domestiques*, как-то: муравьям, баранам и проч. и проч. Вот муравьи совершенно другого вкуса. У них есть одно удивительное здание в этом же роде, навеки нерушимое, — муравейник» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 118].

За что же стоит подпольный человек и чего ему надо в жизни. «Стою я... за свой каприз и за то, чтоб он мне был гарантирован, когда понадобится» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 119]. «Мне надо спокойствия. Да я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [Достоевский 1972–1990, т. 5, с. 174]. Припомним слова Штирнера, относящиеся к социальным доктринам и к общественности.

Презрительное отношение «единственного» к обществу в общем созвучно словам подпольного человека об общественном муравейнике, о здании «аих *animaux domestiques*». У «единственного», как и у подпольного человека, мы чувствуем глубокую боязнь, что успокоение человеческой личности в каком-нибудь социальном достижении в благоустроенном обществе лишает человеческую живую личность самого драгоценного, главного: ее конкретного своеобразия, творческой динамики и неповторимой сущности. «Итак, в либерализме, — говорит

Штирнер, — мы имеем дело с течением, являющимся продолжением старого христианского презрения, пренебрежения к “я”, к живому Ивану» [Штирнер 1910, с. 126].

«Вместо того, чтобы брать меня таким, каков я есть, вы справляетесь о моей собственности, моих особенностях, моих свойствах, и если вы и заключаете со мной союз, то не ради меня, а ради моего имущества: это своего рода женитьба на моем “состоянии”, а не на мне» [Штирнер 1910, с. 126]. Но «единственный» созвучен подпольному человеку не только в крайнем индивидуалистическом мировоззрении, но и в глубоком психологическом ощущении самого себя. Мы знаем, какую острую ненависть-злобу питает подпольный человек к самому себе; как мучительно остро разъедает его собственная неудовлетворенность.

Это чувство противности и гадливости самого себя, эта внутренняя драма, сжигающая «единственного» на костре собственной трагической рефлексии чрезвычайно близка по своей психологической сущности и насыщенности к душевным переживаниям подпольного человека. «Я сам себе противен и гадок; с чувством [*пропуск*: омерзения] отвращения смотрю я на себя, никогда я недоволен ни собой, ни своими поступками и не нахожу в себе удовлетворения. Из этих чувств развивается саморазложение или самокритика. <...> Объявив войну [*пропуск*: идеалам и] понятиям современности, эгоист совершает <...> величайшее — с в я т о т а т с т в о , р а з р у ш е н и е с в я т ы н ь . «Нет для меня ничего святого!» [Штирнер 1910, с. 134].

«Я не остановлюсь также ни перед каким поступком, на том только основании, что он отмечен духом безбожия, безнравственности, беззакония» [Штирнер 1910, с. 268], — говорит «единственный». Нам кажется, что эти совпадения в идеях «единственного» и подпольного человека не случайны. Оба они крайние индивидуалисты, для которых их желания, каприз, своеволие выше всего на свете²⁰.

Скептическое отношение к обществу, которое в их сознании никогда не может дать возможности полного выявления человеческому

²⁰ Этот индивидуализм глубоко противоположен той анархической концепции, виднейшими представителями которой являются Бакунин, Кропоткин и др. Вспомним признание «великого бунтаря». «Искать своего счастья в чужом счастье, своего собственного достоинства в достоинстве [*пропуск*: всех] меня окружающих, быть свободным в свободе других — вот вся моя вера, стремление всей моей жизни» [Бакунин 1921].

своеобразие, признание примата живой индивидуальности перед «общественным муравейником», отрицание над своей личностью всяких законов и нравственных обязательств, полное абсолютное утверждение самого себя; своего «я», и, наконец, динамическая стихия обоих лишней раз еще подчеркивает мощное воздействие идей Штирнера на Достоевского, явственно дает почувствовать пока еще не вполне ощутимые нити, связующие двух величайших индивидуалистов 19 века.

«Записки из подполья», как известно, были ответом Достоевского на знаменитый роман Чернышевского «Что делать». И знаменательно, что аргументацию, силу мысли и убеждения против утопического социализма Чернышевского, бывший петрашевец, почти фурьерист Достоевский берет из того мыслителя, который считал либералов и социалистов одинаково врагами живой человеческой личности. Это совпадение совместно с установленным фактом знания Достоевского о книге Штирнера слишком убедительны, чтобы говорить о простой созвучности и конгенности двух писателей. Штирнер безусловно являлся для Достоевского мыслителем, формирующим его прирожденный индивидуализм в определенную чеканку мировоззрения, в образе которого Достоевский видел своего двойника и свою антитезу.

Бессознательное влечение к идеям Штирнера у Достоевского было его духовным противоречием, остро-мучительной трагедией, которая обречена была остаться неразрешенной до самой его смерти²¹.

III

«Записки из подполья» не являются одиноким фрагментом на литературном пути Достоевского. Напротив, они соединены с его остальными творениями основной проблемой, роковая антиномия которой властно приковывала к себе автора «Бесов».

Если «Записки из подполья» — критика Достоевского концепции утопического социализма Чернышевского в его романе: «Что делать?»,

²¹ Интересно сопоставить со словами подпольного человека об «общественном муравейнике» мнение самого Достоевского. «Достоевский, — рассказывает А.П. Милюков, — говорил, что жизнь в икаринской коммуне или фаланстере представляется ему ужасной и противней всякой каторги» [Петрашевцы 1926].

черпающая свою аргументацию из книги Штирнера, то «Преступление и наказание» — несомненный ответ Достоевского на одну из самых главных проблем дерзновенной книги немецкого мыслителя. «Все ли дозволено человеческой личности, существуют ли на самом деле нравственные обязательства, препятствующие ей переступить через известный ряд действий или, быть может, все это только призраки обманутого человеческого сознания?» Таков основной пафос этого самого законченного, композиционно выдержанного романа Достоевского. Известно, как разрешал эту сложную этическую проблему «единственный» Штирнера. Он дерзко отверг всякие этические нормы, определяющие поведение личности в обществе, утверждая, что не может для человеческого индивидуума существовать никаких внешних правил, регулирующих его жизненную устремленность. Он категорически заявил, что нет никаких преступлений, есть только действия, соответствующие или не соответствующие воле личности.

«Единственный» не признал над собой никаких законов и никаких наказаний; он — сам творец своего закона, своего права. «Говорят, что наказание есть право преступника. Но и безнаказанность есть его право; если ему удастся его замысел, то он — прав; не удастся, то мы скажем: правильно, поделом. Что посеешь то пожнешь. Если кто-нибудь безрассудно подвергает себя опасностям и погибает, мы говорим: поделом, правильно, он сам того хотел. Если бы он вышел целым из опасностей, т.е. если бы он победил опасности своей волей, то он был бы тоже прав» [Штирнер 1910, с. 141]. «Моя собственная воля — это смерть государства; поэтому-то оно заклеимило ее названием “своеволия”. <...> Если для меня нет обязанностей, то нет для меня и законов. Да, но меня свяжут. Мою волю связать никто не может. Моя бунтующая воля останется свободна» [Штирнер 1910, с. 142–143].

«Я же черпаю мое право из своего собственного полномочия, а по отношению ко всякой силе надо мной я остаюсь всегда нераскаянным преступником. Собственник и самодержавный творец моего права, моих законов, я не признаю никакого другого источника права, кроме меня, ни бога, ни государства, ни природы, ни человека» [Штирнер 1910, с. 150]. «Право — это *idée fixe*, сумасшествие, навязанное призраком; сила, мощь — это я сам; я есмь сильный, мощный и собственник силы. Право господствует надо мной, оно абсолютно, оно нисходит ко мне, как

милость, даруемая высшей сущностью, в которой оно имеет свое бытие. “право” есть милостыня “правителя”, “судьи”. Мощь и сила существуют только во мне, могучем и сильном» [Штирнер 1910, с. 154].

Нет преступления, нет никаких законов и права, источником всего этого является только человеческая личность, ее воля, таковы основные выводы «единственного».

В напряженной атмосфере философических идей затаенно думает над вечной и роковой проблемой человеческого бытия Раскольников. Блуждая по длинным улицам Петербурга, он случайно слышит в трактире знаменательный разговор.

«Смотри: с одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная, и, напротив, всем вредная, которая сама не знает, для чего живет, и которая завтра же сама собой умрет. <...>

С другой стороны, молодые, свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги, обреченные в монастырь! Сотни, тысячи, может быть, существований, направленных на дорогу; десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от венерических больниц, — и все это на ее деньги. Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить [*пропуск*: потом] себя на служение всему человечеству и общему делу: как ты думаешь, не загладится ли одно, крошечное преступленище тысячами добрых дел? За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна жизнь [*в первоисточнике*: смерть] и сто жизней взамен, — да ведь тут арифметика!» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 54]²².

²² В своей интересной работе «Библиотека Достоевского» Л.П. Гроссман высказывает мысль о влиянии Бальзака на роман Достоевского «Преступление и наказание». «Преступление и наказание» знаменует апогей Бальзаковского влияния на Достоевского. Замысел романа и некоторые главные особенности в его развитии неммыслимо изучать без обращения к Бальзаку. Нужно всмотреться для этого в ту струю “Человеческой комедии”, которая бьет навстречу ее евангельскому течению, стараясь осилить и преодолеть его. Темы об освобождении личной воли, о могучем и властном духе, стоящем над гранями морали и имеющем право переступить через все общеобязательные запреты, — проблема сверхчеловечно-

«Раскольников был в чрезвычайном волнении. Конечно, все это были самые частые и самые обыкновенные, не раз уж слышанные им, в других только формах и на другие темы, молодые разговоры и мысли. Но почему именно теперь пришлось ему выслушать именно такой разговор и такие мысли, когда в собственной голове его только что зародились... *такие же точно мысли*» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 55]²³. Конечно, Раскольников глубоко ошибался, думая, что его мысли аналогичны идеям говорившего студента. Исходя из одной мысли, что можно оправдать убийство, если оно является благодеянием для человечества, Раскольников пришел к той философской концепции преступления, какую мы имеем у «единственного» Штирнера. Раскольников утверждает оправдания всякого преступления, если оно возникло из желания человеческой личности.

Нравственных мотивов, оправдывающих преступления, для него не существует, принцип преступности оправдан волевой устремленностью человека. Припомним, как развивает свои идеи Раскольников в разговоре с судебным следователем, касаясь основной мысли в своей статье о преступлении. Интересно отметить, что Раскольников признает свои мысли далеко не новыми. Разумихин подтверждает это. «Ты конечно прав, говоря, что это не ново и похоже на все, что мы тысячу раз читали и слышали» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 202], — говорит Разумихин Раскольникову. Быть может, здесь Достоевский вспомнил то неизгладимое впечатление, какое производила в сороковые года книга Штирнера.

сти привлекает Бальзака не меньше проблемы христианского искусства. В этом сильнее всего сказалась его близость к Достоевскому» [Гроссман 1919, с. 47–48]. Я думаю, что здесь влияние Бальзака на Достоевского слишком преувеличено Гроссманом. «Преступление и наказание» носит на себе, главным образом, следы той книги, которая, конечно, была в тот момент самым сильным и ярким выражением тех проблем индивидуализма, которые волновали Достоевского во весь период его творческой деятельности. Этих проблем, конечно, касался и Бальзак, но трудно предполагать, чтобы Достоевский в своем индивидуализме отпирался от менее во всяком случае выраженного индивидуалиста Бальзака, чем от Штирнера.

²³ Л.П. Гроссман по поводу этого разговора о вышеназванной книге указывает, что эта сцена взята из Бальзака «Отец Горио» и находит, что статья Раскольникова написана как раз по поводу этого произведения. Не отрицая известной возможности такого воздействия, я все-таки полагаю, что главным импульсом для создания философии героя Достоевского послужила книга Штирнера.

Действительно, Достоевский был прав, указывая на неоригинальность идей Раскольникова: их источники нам слишком хорошо известны. Конечно, только книга Штирнера с ее гордым утверждением «единственного», что нет ничего святого, преступного для человеческой личности, могла внушить Достоевскому философию его одинокого героя. Место, где Раскольников утверждает, что преступление бывает раскрыто вследствие упадка воли и рассудка человеческой личности в момент преступления, — тоже напоминает слова Штирнера о преступнике, — он прав, если он выдержал свое преступление, он сам виноват «поделом ему», если оно раскрылось. Близко подходит к идеям Штирнера и концепция книги Раскольникова, болезненный цветок его кошмарных и бессонных ночей.

«Это не совсем так у меня, — начал он просто и скромно. — Впрочем признаюсь, вы почти верно ее изложили, даже, если хотите, и совершенно верно... (Ему точно приятно было сознаться [в первоисточнике: согласиться], что совершенно верно). Разница только [в первоисточнике: единственно] в том, что я вовсе не настаиваю, чтобы необыкновенные люди непременно должны и обязаны были творить всегда всякие бесчинства, как вы говорите. Мне кажется даже, что такую статью и в печать бы не пропустили. Я просто-запросто намекнул, что «необыкновенный» человек имеет право... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) (может быть, вовсе и не спасительной для него, добавим мы от себя. — Н.О.), того потребует» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 199].

Если здесь подменить понятие «необыкновенный человек» «единственным», то мы получим подлинное исповедание последнего. Раскольников, правда, делит все человечество на «обыкновенных» и «необыкновенных»; у Штирнера нет этой резкой грани между людьми, но оригинальность этой идеи, быть может, возникшей у Достоевского еще и под влиянием Бальзака, все же скорее кажущаяся.

У Штирнера можно различить тоже грань, делящую все человечество на «единственных», эгоистов, людей, осознавших призрачность и ничтожность разнообразных идеалов и идей, кроме утверждения личного своеволия, и людей, не дошедших до этого сознания, живущих в стране

несуществующих призраков и мечтаний, тех, которых презрительно обзывает Раскольников «тварью дрожащей».

Правда у Штирнера нет такой определенности и четкости, какую проповедует Раскольников в страстном исповедании своей философии, но эта мысль, получившая крайнюю напряженность в учении Ницше о сверхчеловеке, все-таки коренится в недрах философии автора «Единственный и его собственность». Сближает Раскольникова с «единственным» и основная идея его философии: необыкновенному человеку все дозволено, нет никаких моральных принуждений, которые могли бы остановить его волю.

«Что же надо делать? — говорит Раскольников. — Что делать? Сказать [в первоисточнике: Сломать], что надо раз навсегда, да и только: и страдание взять на себя! Что? Не понимаешь? После поймешь... Свободу и власть, а главное власть! Над всею дрожащею тварью и над всем муравейником!.. Вот цель! Помни это! Это мое тебе напутствие!» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 253]. Власти над миром хочет и «единственный». Недаром он говорит: «Моя свобода лишь тогда будет совершенна, когда она будет моею властью» (Ср.: [Штирнер 1910, с. 121]; [Штирнер 1994, с. 156]).

И, наконец, в проблеме преступления и наказания «единственный» чувствует себя всегда нераскаянным преступником: «По отношению ко всякой силе надо мной я остаюсь всегда нераскаянным преступником» [Штирнер 1910, с. 150]. Раскольников тоже чувствует себя «нераскаянным преступником» в каторге. «О, как бы счастлив он был, если бы мог сам обвинить себя! Он бы снес тогда все, даже стыд и позор. Но он строго судил себя, и ожесточенная совесть его не нашла никакой [пропуск: особенно] ужасной вины в его прошедшем, кроме разве простого промаху, который со всяким мог случиться. Он стыдился именно того, что он, Раскольников, погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой судьбы, и должен смириться и покориться пред “бесмыслицей” какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя» [Достоевский 1972–1990, т. 6, с. 416–417].

Наказание, связанное с мотивами раскаяния, осталось как для Раскольникова, так и для «единственного» только фетишем, пустым призраком человеческого сознания. В последних словесных аккордах романа Достоевский хотел показать перерождение мрачной подпольной

души Раскольникова через евангельское учение. В этом обещанном, но никогда не могущем быть написанным романе нравственного возрождения человеческой личности, прелюдией которого и является последняя страница «Преступления и наказания», Достоевский не дал нам почувствовать необходимой художественной убедительности, оставив образ Раскольникова в трагическом освещении роковой непримиренности. Философия Раскольникова имеет для Достоевского не только теоретическую ценность; эта напряженность человеческой мысли коренилась для него в личных, слишком убедительных впечатлениях жизни.

Каторга, потрясая душу юного Достоевского, открывала перед ним таинственный мир преступной воли, закоулки и глубины человеческой души, неизвестные ему до этих пор, которые являлись для него новым откровением о человеческой природе и личности. Жизнь в «мертвом доме» человечества привела Достоевского, по крайней мере, одно время, в длинной цепи наблюдений к некоторым выводам Раскольникова.

Достоевский не заметил «между этими людьми ни малейшего признака раскаяния, ни малейшей тягостной думы о своем преступлении и что большая часть из них [*пропуск*: внутренне] считает себя совершенно правыми <...> но ведь можно же было во столько лет, хоть что-нибудь заметить, поймать, уловить в этих сердцах хоть какую-нибудь черту, которая бы свидетельствовала о внутренней тоске, о страдании. Но этого не было, положительно не было. Да, преступление, кажется, не может быть осмыслено с данных, готовых точек зрения, и философия его несколько потруднее, чем полагают» [Достоевский 1972–1990, т. 4, с. 15]²⁴.

Как Раскольников и «единственный», так и «отверженные» человечества остались для Достоевского нераскаянными преступниками.

²⁴ Интересно сравнить это мнение Достоевского, высказанное им в «Записках из мертвого дома» с воспоминанием о каторге, когда он издавал свой «Дневник писателя». «Верно говорю, может, ни один из них (каторжников. — Н.О.) не миновал долгого душевного страдания внутри себя, самого очищающего и укрепляющего. Я видал их одиноко задумчивых, я видал их в церкви молящихся перед исповедью, прислушивался к отдельным внезапным словам их, к их восклицаниям; помню их лица, — о, поверьте, никто из них не считал себя правым в душе своей!», — пишет Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 г. [Достоевский 1972–1990, т. 21, с. 18–19]. Эта цитата является полной противоположностью вышеприведенному отрывку из «Записок мертвого дома», но она написана, как известно, позднее и носит несомненный отпечаток Достоевского-мыслителя.

Философская концепция Раскольникова близка к идеям «единственного». Оба они на высотах умозрительной мысли приходят к определенному убеждению, что только сам человек — творец права и закона, определяющих его жизненное поведение; — нет никаких иных общеобязательных норм, могущих нарушить волю и желание человеческой личности. Для них нет преступлений, как нет и возмездия, они всегда «нераскаянные преступники».

Но если человеку «все дозволено» и он только считает себя творцом права и закона, то не должен ли он неизбежно, логически прийти к мысли о себе, как о боге — таков затаенный художественный замысел Достоевского, лежащий в основе образа Кириллова в «Бесах». Припомним одно из интересных мест у Штирнера.

«У входа в новое время стоит богочеловек. Но уйдет ли бог из богочеловека при выходе из нового времени; может ли умереть богочеловек, если в нем умрет только бог? Когда дело просвещения и низвержения бога в наши дни пришло к победному концу, об этом вопросе не думали, полагали, что с ним кончено; не замечали, что человек умертвил бога только для того, чтобы самому стать “единым богом”. Конечно, *потусторонность вне нас* устранена и великое предприятие просветителей завершено; потусторонность в нас стала новым небом и призывает нас к новому штурму неба: бог должен очистить место, но не для нас, а для человека. Как можете вы думать, что умер богочеловек, до тех пор, пока вместе с богом не погиб и человек?» [Штирнер 1907, с. 106]. «Человек умертвил бога, чтобы самому стать богом, — новое время — эпоха пришествия богочеловека», — такова главная идея этой страницы Штирнера. И какое поразительное, потрясающее, конечно, ни в коем случае не случайное совпадение этой идеи с философией Кириллова.

О чем же говорит философия Кириллова? «Тогда историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения бога и от уничтожения бога до <...> перемены земли и человека физически» [Достоевский 1972–1990, т. 10, с. 94]. «Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив; только потому» [Достоевский 1972–1990, т. 10, с. 188] «он придет и имя ему будет человекобог» [Достоевский 1972–1990, т. 10, с. 189]²⁵. —

²⁵ Для Кириллова существует большая разница между двумя понятиями: богочеловек и человекобог, для нас это различие не играет суще-

В этих словах Кириллов только повторяет Штирнера, говорившего о наступлении нового времени и о приходе богочеловека.

Сближает Кириллова с «единственным» и его крайний индивидуализм. Кириллов стремится к полной свободе, к освобождению своей личности, к высшему утверждению своей воли. Для него, как и для «единственного», нет никаких обязательств или стесняющих договоров, одна лишь его воля обуславливает его жизненные действия и поступки. — «Послушайте, что же вы это делаете? — вскочил уж совсем Петр Степанович. — Свою волю. Какую? — Прежнюю. — То есть как же это понять? Значит ли, что вы в прежних мыслях? — Значит. Только уговору нет и не было, и я ничем не вязал. Была одна моя воля и теперь одна моя воля» [Достоевский 1972–1990, т. 10, с. 289–290].

Слова Штирнера: «человек умертвил бога только для того, чтобы самому стать “единым богом”», повторяет почти в тех же самых выражениях в предсмертной беседе с Петром Верховенским Кириллов. «Я помню, что тут, что-то о боге <...> Если вы застрелитесь, то вы станете богом, кажется, так? Да, я стану богом» [Достоевский 1972–1990, т. 10, с. 468–469]. Молчи, ты не поймешь ничего. Если нет бога, то я бог. — Вот я ничего не мог понять у вас этого пункта: почему вы-то бог? — Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие. — Своеволие. А почему обязаны. — Потому, что вся воля стала моя. Неужели никто на всей планете, кончив бога и уверовав в своеволие, не осмелится заявить своеволие в самом полном пункте? <...> Я хочу заявить своеволие. Пусть один, но сделаю. <...> Я обязан себя застрелить, потому, что самый полный пункт моего своеволия — это убить себя самому. — Да ведь же не один вы себя убиваете: много самоубийц. — С причиною. Но без всякой причины, а только для своеволия — один я. <...> — Знаете что <...> — я бы на вашем месте, чтобы показать своеволие, убил кого-нибудь [*пропуск*: другого], а не себя. Полезным могли бы стать <...> — Убить другого будет самым низким пунктом, <...> и в этом весь ты. Я не ты: я хочу высший пункт и себя убью <...>

«Я обязан наверно заявить, — шагал по комнате Кириллов. — Для меня нет выше идеи, что нет бога. За меня человеческая история. Чело-

ственной роли потому, что Штирнер как раз употребляет понятие «бого-человек» в смысле Кирилловского «человекобог».

век только и делал, что выдумывал бога, чтобы жить, не убивая себя; в этом вся всемирная история до сих пор. Я один во всемирной истории не захотел <...> выдумывать бога. Пусть узнают раз навсегда» [Достоевский 1972–1990, т. 10, с. 470–471].

Образ Кириллова²⁶ — это «единственный» Штирнера, дошедший до логического тупика в своих рассуждениях. Достоевский хочет показать в этом образе, как должен дойти до самоубийства, до собственного самоуничтожения тот, кто в атеистическом отрицании отвергает бога и себя называет «богочеловеком».

Близость идей Кириллова к положениям в книге Штирнера слишком убедительны и неотразимы.

Кириллов подлинно «единственный», утверждающий в своей жизни только одну свою волю и видящий полное торжество своего «я» в самоубийстве. Дерзкий штурм неба и сожжение всех идеалов, как пустых и ненужных мечтаний с необычайно сильно-выраженной индивидуальностью особенно сближает Кириллова с «единственным». Это в конечном итоге люди одного психологического уклада.

IV

В поэтический свиток гениального романиста, обвеянный несомненным воздействием философических идей Штирнера, с глубокой неотразимостью вплетается «Подросток».

Сам герой этого произведения, подросток — чрезвычайно близок по своим идеям «единственному». «Мое убеждение, — говорит он, — что я никого не смею судить <...> У всякого своя идея <...> А отчасти моя идея именно в том, чтоб оставили меня в покое, Пока у меня есть два рубля, я хочу [пропуск: жить] один, ни от кого не зависеть <...> и ничего не делать, — даже для того великого будущего человечества, работать

²⁶ В своей работе «Тип Кириллова» Вернер называет Кириллова нищенцем; вернее было назвать его русским штирнерианцем, поскольку его идеи во многом близки к Штирнеру. (см. «Новый Путь» 1903 г. №№ 10, 11. Вернер «Тип Кириллова») [Вернер 1903]. Идея Достоевского о неизбежности самоубийства для последовательного атеиста особенно сильно выражена в его статье: «Приговор». См. Дневник Писателя [Достоевский 1972–1990, т. 23, с. 146–147].

на которого приглашали господина Крафта. Личная свобода, те есть моя собственная-с, на первом плане, а дальше знать [*пропуск*: ничего] не хочу <...> Я никому ничего не должен, я плачу обществу деньги в виде фискальных поборов за то, чтоб меня не обокрали, не прибили и не убили, а больше никто ничего с меня требовать не смеет. Я, может быть, лично и других идей, и захочу служить человечеству, и буду, и, может быть, в десять раз больше буду, чем все проповедники; но только я хочу, чтобы с меня этого никто *не смел требовать*, заставлять [*пропуск*: меня], как господина Крафта, моя полная свобода, если я даже и пальца не подыму. А бегать, да вешаться всем на шею от любви к человечеству да сгорать слезами умиления — это только мода. Да зачем я непременно должен любить моего ближнего и ваше там будущее человечество, которое я никогда не увижу, которое обо мне знать не будет и которое в свою очередь истлеет без всякого следа и воспоминания (время тут ничего не значит), когда Земля обратится в свою очередь в ледяной шар и будет летать в безвоздушном пространстве с бесконечным множеством таких же ледяных камней, т. е. бессмысленнее чего нельзя себе и представить! Скажите, зачем я непременно должен быть благороден, тем более если все продолжается одну минуту <...>

Именно, один чрезвычайно умный человек говорил, между прочим, что нет ничего труднее как ответить на вопрос: “Зачем непременно надо быть благородным?”» [Достоевский 1972–1990, т. 13, с. 48–49]. В этом упоминании можно видеть намек на Штирнера. «Вы говорите: “разумное отношение к человечеству есть тоже моя выгода”; а если я нахожу все эти разумности неразумными, все эти казармы, фаланги? Да черт мне в них, и до будущего, когда я один только раз на свете живу! Позвольте мне самому знать свою выгоду: оно веселее. Что мне за дело о том, что будет через тысячу лет с этим вашим человечеством, если мне за это, по вашему кодексу, — ни любви, ни будущей жизни, ни признания за мной подвига? Нет-с, если так, то я самым пренебрежительным образом буду жить для себя, а там хоть все бы провалились! <...> Господа, <...> я мою идею вам не скажу ни за что, но я вас, напротив, с вашей же точки спрошу, — не думайте, что с моей, потому что я, может быть, в тысячу раз больше люблю человечество, чем вы все вместо взятые. <...> Скажите, — и вы уж теперь непременно должны ответить, вы обязаны, потому что смеетесь, — скажите: чем прельстите вы меня, чтобы я шел за вами?

Скажите, чем докажете вы мне, что у вас будет лучше? Куда вы денете протест моей личности в вашей казарме? Я давно, господа, желал с вами встретиться! У вас будет казарма, общие квартиры, *stricte necessaire*, атеизм и общие жены без детей, — вот ваш финал, ведь я знаю-с. И за все за это, за ту маленькую часть серединой выгоды, которую мне обеспечит ваша разумность, за кусок и тепло, вы берете взамен всю мою личность» [Достоевский 1972–1990, т. 13, с. 49–50]. Философия подростка в общей концепции близка к подпольному человеку и к «единственному».

Подросток не хочет работать для будущего человечества, для него существует только его личная, собственная свобода. Он горячо протестует против того, чтобы во имя общественного благоустройства, гибла живая, конкретная человеческая личность.

Припомним Штирнера. «Но какое мне дело до общего блага? Общее благо, как таковое, не есть *мое благо*. Оно только крайнее выражение, крайний пункт *самоотречения*. Общее благо может громко ликовать в то время, как я должен “смиряться”; государство может процветать, в то время как я прозябаю» [Штирнер 1994, с. 200]. «До тех пор, пока существует хотя бы одно учреждение, которого не имеет права устранить единичный, до тех пор далеко еще до моего своеобразия и моей самопринадлежности. <...> Как могу я, например, быть свободным, если должен клятвенно связать себя конституцией, хартией, законом, поклясться «в преданности душой и телом» моему народу. Как могу я принадлежать себе, если способности свои я могу развивать лишь в той мере, в какой они “не нарушают общественную гармонию” (Вейтлинг)?» [Штирнер 1994, с. 203]. «Так должно поступать всякое государство — демократическое, абсолютное или конституционное. И оно должно поступать так до тех пор, пока мы будем пребывать во власти ложного представления, что государство — некое “я”, в качестве которого оно именуется себя “моральным, мистическим или государственным лицом”. Эту львиную личину “я” и должен я, как реальное я, сорвать с возгордившегося осла. Сколько разнообразных грабежей я допускал по отношению к себе в течение всемирной истории! Я должен был уступать почетное звание “я” и солнцу, и луне, и звездам, и кошкам и крокодилам; почетным титулом “я” наделялись и Иегова, и Аллах, и Отец наш; потом явились разные семьи, племена, народы и, наконец, человечество, и тоже почитались как “я”; государство и церковь также выступили с претензией на этот почетный титул, и все это я молча терпел <...>

Я никогда не веровал в себя, не верил в свое настоящее, и видел себя только в будущем. Мальчик полагает, что он станет настоящим я, настоящим человеком, когда подрастет и будет взрослым мужчиной; взрослый же человек, в свою очередь, полагает, что на “том свете” он станет чем-то настоящим. А, обращаясь к ближайшей действительности, даже и лучшие люди еще до сих пор уверяют друг друга, что необходимо вместить в себе государство, свой народ, человечество и еще многое другое, чтобы стать настоящим “я”, стать “свободным” гражданином, гражданином государства, “свободным или настоящим человеком”, и они видят правду и действительность моего “я” в восприятии чужого я и преданности ему...» [Штирнер 1994, с. 211–212].

«Я не смею делать все, что могу, я должен делать только то, что дозволяет государство, не смею осуществлять *мои* мысли, *мою* работу, вообще ничего моего» [Штирнер 1994, с. 214]. «Для христианина наивысшее — всемирная история, ибо для него она является историей Христа или “человека”; для эгоиста же только *его* история имеет ценность, ибо он стремится развить только *себя*, а не идею человечества, не план бога, не намерения провидения, не свободу и т. д.» [Штирнер 1994, с. 352].

Слова подростка о том, что он, может быть, будет служить человечеству только по своей воле, а не по принуждению созвучным мыслям «единственного» о любви эгоиста.

«И я люблю людей не только единичных, но и всякого человека. Но я люблю их с сознанием моего эгоизма; я люблю их, ибо любовь делает *меня* счастливым; я люблю, ибо эта любовь — нечто вполне естественное для меня, ибо она мне нравится» [Штирнер 1994, с. 279]. «Следовательно, мое отношение к миру таково: я ничего не делаю для него “во имя бога”, ничего и не делаю для него “во имя человека”, все, что бы я ни делал, я делаю “ради меня и то, что я делаю, то делаю “ради себя”» [Ср.: Штирнер 1994, с. 307].

«Да, я жаждал могущества всю мою жизнь, — говорит подросток, — вот моя поэма! И знайте, что мне именно нужна моя порочная воля вся» [Достоевский 1972–1990, т. 13, с. 73, 76].

«Единственный» хочет тоже воли, власти и могущества над миром. «Я не *смиряюсь* более ни перед какой властью, и признаю, что всякая мощь — моя мощь, которую я сейчас же должен подчинить себе, если она угрожает стать мощью и властью *надо* мной или *против* меня. Ка-

ждающая мощь должна быть только *моим средством*» [Штирнер 1994, с. 307]. «К чему стремлюсь я в моем общении с миром? Я хочу наслаждаться миром, и поэтому он должен стать моей собственностью, с этой целью я хочу его покорить. Я не хочу свободы, не хочу равенства людей: я хочу только иметь власть, *мою* власть над миром, хочу сделать его своей собственностью, т.е. пользоваться и *наслаждаться* им» [Штирнер 1994, с. 306].

Философия подростка, несомненно коренится в источниках штирнерианства. Его своеволие, демоническая жажда власти и наслаждения, утверждение эгоизма, отрицательное отношение к прогрессу как цели конкретной человеческой личности и, наконец, страстный протест против всяких общественных и социальных принуждений является развитием основных проблем книги Штирнера, подчас повторением его философской аргументации.

В гениальном отрывке гигантского незавершенного замысла, в последнем творческом откровении Достоевского проходит перед нами, быть может, одна из наиболее ярких и глубоких человеческих индивидуальностей, органически воспринявшая наиболее существенные проблемы штирнерианской философии — Иван Карамазов, этот, быть может, самый трагический образ в русской литературе, неумолимый логик, тонкий скептический ум и который горит страстной жаждой жизни.

«Я сейчас здесь сидел и знаешь, что говорил себе: не веруй я в жизнь, разуверься я в дорогой женщине, разуверься в порядке вещей, убедись даже, что все, напротив, беспорядочный, проклятый и, может быть, бесовский хаос, порази меня хоть все ужасы человеческого разочарования, — а я все-таки захочу жить и уж как припал к этому кубку, то не оторвусь от него, пока его весь не осилю! Впрочем, к тридцати годам наверно брошу кубок, хоть и не допью его, и отойду... не знаю куда. Но до тридцати моих лет все победит моя молодость, — всякое разочарование, всякое отвращение к жизни. Я спрашивал себя много раз: есть ли в мире такое отчаяние, чтобы победить во мне эту иступленную и неприличную, может быть, жажду жизни, и решил, что, кажется, нет такого, то есть опять-таки до тридцати этих лет, а там уже сам не захочу, мне так кажется. Эту жажду жизни иные чахоточные сопляки—моралисты называют часто подлою, особенно поэты. Черта-то она отчасти карамазовская, это правда, жажда-то эта жизни, несмотря ни на что, в тебе она тоже непременно сидит, но почему же она подлая? Центростремитель-

ной силы еще страшно много на нашей планете, Алеша. Жить хочется и я живу, хотя бы и вопреки логике. Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь, за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий, в который давно уже, может быть, перестал и верить, а все-таки по старой памяти чтить его сердцем» [Достоевский 1972–1990, т. 14, с. 209–210].

Страстная жажда жизни кипит в душе Ивана Карамазова, вопреки всем логическим выкладкам Эвклидова ума. Страстным стремлением использовать личную жизнь для наслаждения звучат слова «единственного»: «Наслаждение жизнью — вот цель жизни» [Штирнер 1994, с. 308].

«Единственный» резко формулирует свою позицию эгоиста, который наотрез отказывается рассматривать себя орудием или средством прогресса, необходимым для продолжения и развития человеческого рода: «Он (эгоист) не считает себя орудием идеи или сосудом господя, он не признает никаких призваний, он не бредит тем, что он существует для продолжения и развития человеческого рода, он живет своей жизнью, расточает ее, не заботясь о том, принесет ли это пользу человечеству <...> Как я, значит, живу на свете, чтобы осуществлять какие-то идеи? Чтобы содействовать осуществлению “идеи государства”, своей лояльностью, или “идеи семьи” — браком, как супруг и отец? Что мне за дело до подобных призваний! Я не живу ни по какому призванию, как цветок, который растет и распускается, не исполняя никакого “долга”» [Штирнер 1994, с. 352–353].

«Но как с человечеством, дело которого должно быть нашим? Есть дело его и дело другого? Служит ли человечество Высшему? Нет, человечество смотрит лишь на себя одного, человечество хочет служить лишь себе одному; человечество — само свое дело. Для своего развития оно запрягает в ярмо целые народы и отдельных людей, а когда они исполнили все, что ему нужно, оно выбрасывает их из благодарности в навозную кучу истории» [Штирнер 1994, с. 8].

Достоевский, по-видимому, прекрасно помнил эту критику Штирнера против общественного прогресса, как цели человеческой жизни. Недаром, эту фразу о народах и личностях, образующих навозную кучу истории, на которой построит свое будущее благосостояние человечество, повторит, почти не изменив, Иван Карамазов.

«Не для того же я страдал, чтобы собой, злодействами и страданиями своими унавозить кому-то будущую гармонию <...> Слушай: если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети, скажи мне, пожалуйста? Совсем непонятно, для чего должны были страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию? Для чего они-то тоже попали в материал и унавозили собою для кого-то будущую гармонию? <...> Пока еще время спешу оградить себя, а потому от высшей гармонии совершенно отказываюсь. <...> Не стоит она слезинки хотя бы одного только того замученного ребенка, который бил себя кулачком в грудь и молился в зловонной конуре своей неискупленными слезками своими к «боженьке»! Не стоит, потому что слезки его остались неискупленными. Они должны быть искуплены, иначе не может и быть гармонии <...> Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными. Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неотомщенном негодовании моем, *хотя бы я был и не прав*. Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно <...> представь, что это ты сам возводишь здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, дать им, наконец, мир и покой, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище, вот того самого ребеночка, бывшего себя кулачком в грудь, и на неотомщенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях, скажи и не лги! <...> И можешь ли ты допустить идею, что люди, для которых ты строишь, согласились бы сами принять свое счастье на неоправданной крови маленького, замученного, а приняв, остаться навеки счастливыми» [Достоевский 1972–1990, т. 14, с. 222–224]²⁷.

²⁷ Л.П. Гроссман в своей работе «Библиотека Достоевского» пишет, касаясь философии Ивана Карамазова: «Заключительная часть Ивана Карамазова, протестующего против учения о претворении всех текущих страданий в будущей великой гармонии: “Не для того же я страдал, чтобы унавозить кому-то будущую гармонию” и пр. Это завершение отрицательной философии Вольтера. “Были бы утешены лиссабонские жертвы, — спрашивал он, — если бы им сказали; “Умирайте спокойно. Для мирового счастья разрушены ваши жилища. Все ваши страдания благо в порядке общих законов”. Какие ужасные слова для несчастных. О, же-

Протест личности у Штирнера против принесения ее в жертву будущего благосостояния человечества превратился у Достоевского в трагический бунт Ивана Карамазова. Неприятие мира и будущей гармонии человечества из-за существующих в жизни несправедливостей и страданий, эта остро-мучительная тоска Ивана Карамазова по свободе и радости всего мира, при всей своей своеобразности и глубине только гениальная вариация одного и того же протеста против прогресса, как смысла и цели человеческого существования и бытия. С „единственным” сближает Ивана Карамазова и его индивидуализм. От «формулы все позволено я не отрекусь» [Достоевский 1972–1990, т. 14, с. 240], — говорит он Алеше.

В последнем литературном звене, в самом глубоком образе Достоевский шел все-таки от Штирнера, только углубляя, творчески перерабатывая проблемы немецкого мыслителя. Явившийся, вероятно, незадолго

стокие, не прибавляйте оскорблений к моим строкам» [Гроссман 1919, с. 103].

Это место из Вольтера, по-видимому, являлось только одним из источников, усиливающих природное отвращение Достоевского к прогрессу, как к смыслу и цели человеческого бытия. Достаточно вспомнить взгляды Герцена, его протест, направленный во имя живой, конкретной личности против прогресса: «Если прогресс — цель, то для кого мы работаем, кто этот Молох, который по мере приближения к нему тружеников, вместо награды пятится и в утешение изнуренным и обреченным на гибель толпам, которые ему кричат: “Morituri te salutant”, только и умеет ответить насмешкой, что после их смерти будет прекрасно на земле. Неужели и вы обрекаете людей на жалкую работу кариатид, поддерживающих террасу, на которой когда-нибудь другие будут танцевать, или на то, чтобы быть несчастными работниками, которые по колена в грязи тащат барку с таинственным руном и с смиренной надписью прогресс в будущем на флаге. Утомленные падают на дороге, другие с свежими силами принимаются за веревки, а дороги... остается столько же как при начале, потому что прогресс бесконечен. Это одно должно было насторожить людей; цель бесконечно-далекая — не цель а, если хотите — уловка; цель должна быть ближе. Цель для каждого поколения — оно само. Природа не только не делает поколений средствами для достижения будущего, но она вовсе о будущем не заботится; она готова, как Клеопатра, распустить в вине жемчужину, лишь бы потешиться в настоящем» (Герцен. «С того берега») [Герцен 1875–1879]. Аналогичный протест имеем мы и у Белинского. «Что мне в том, что моим или твоим детям будет хорошо, если мне скверно, и если не моя вина в том, что мне скверно. Ты, я знаю, будешь

до жизненной катастрофы Достоевского, Штирнер остается постоянным спутником его творческого бытия.

В разнообразных, изменчивых масках его герои-индивидуалисты настойчиво и углубленно разрешают вечные вопросы человеческого бытия, коренящиеся в источниках штирнерианской мысли. К этому единому философическому стержню сходятся разнообразные почти противоположные воззрения героев, — индивидуалистов у Достоевского. Величайший поединок в истории человечества между правами личности в обществе бесповоротно разрешается ими в пользу своеобразия и индивидуальности человеческого «я».

Всякий общественный порядок клеймится ими как общественная казарма, уничтожающая, по их мнению, самое дорогое и ценное в человеческой личности: ее своеобразную и творческую индивидуальность. Герои Достоевского резко протестуют против общественных принуждений, по их мнению, претворяющих живую конкретную человеческую личность в бездушный механизм и покорный автомат.

надо мной смеяться, посмейся как хочешь, а я — свое. Судьба субъекта, индивидуальности, личности важнее судеб всего мира и здоровья китайского императора или Гегелевской *Allgemeinheit*. Мне говорят: развивай все сокровища своего духа для свободного самонаслаждения духом, плачь, дабы утешиться в скорби, дабы возрадоваться, стремись к совершенству, лезь на верхнюю ступень лестницы развития, а споткнешься — падай, черт с тобой, таковский и был с... с... Благодарю покорно, Егор Федорович, кланяюсь вашему философскому филистерству уважением, честь имею донести вам, что если бы мне удалось взлететь на верхнюю ступень лестницы развития, я и там попросил вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и историй, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции Филиппа II и пр. пр.; иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головой. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братьев по крови. Говорят, что дисгармония есть условие гармонии: может быть, это выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить своей участью идею дисгармонии» (Письмо Белинского к Боткину в 1841 г.) [Белинский 1956, с. 22–23]. Эта критика прогресса была чрезвычайно характерным явлением сороковых годов. Надо полагать, что знакомство Достоевского с Белинским во многом повлияло на обострение этой проблемы в его творчестве, Штирнер, вероятно, здесь играл меньшую роль, еще менее значительным представляется в этом случае влияние Вольтера.

Они исповедуют страстный гимн творческому началу, человеческой индивидуальности, утверждая свое личное «я» на высотах крайнего индивидуализма. Каприз, произвол, своеволие личности освещены у них культом полной свободы и отсутствием общественных обязательств. Выявление и утверждение своего «я» доминирует в их сознании над всеми важными и существенными проблемами человеческого мира.

Жизнь представляется им сплошной цепью наслаждений и страданий, идущих от собственного желания самой личности, независимой ни от какого социального долга или общественной морали. Общественная догматика разрушается ими, — отбрасывают прочь все общеобязательные принципы и их начала. Преступление, как нарушение узаконенных и принятых правил, влекущее за собой общественную кару — наказание, отброшено, как ненужный хлам, пережиток, сохранивший свою власть и силу только в сознании «твари дрожащей».

Герои Достоевского²⁸ гордо бросают резкий вызов всему человечеству, объявив, что им «все дозволено» и что нет таких поступков и действий, через которые не могла бы переступить дерзающая человеческая воля.

Проблема индивидуализма, мучительный и остро—трагический вопрос, постоянно волновавший Достоевского, конкретно разрешался им в диалектически тонких, обостренно отточенных беседах, спорах, высказываниях своих героев. В атмосфере философических взлетов, метафизических бдений герои Достоевского касались самых близких, быть может, самых болезненных сторон существа их автора, но и в этой необычайной обстановке умственного возбуждения и духовной устремленности они продолжали только углублять, быть может, творчески перерабатывать философские идеи Штирнера.

Богатство индивидуалистической мысли у героев Достоевского, сложность их переживаний, глубина и тонкость их философской аргументации, несмотря на некое, сейчас еще не вполне определяемое²⁹,

²⁸ Я, употребляя слова «герои Достоевского», конечно, не имею в виду всех литературных персонажей в его творчестве, а только встречающихся там лиц с определенно выраженным индивидуалистическим мировоззрением.

²⁹ Автор этюда полагает, что выяснить своеобразие индивидуалистической стихии у Достоевского возможно лишь в том случае, когда будут изучены все спутники гениального романиста, близкие к нему. Достоев-

своеобразие их автора все же является в большинстве случаев только гениальными вариациями общей проблематики, уже ярко затронутой и во многом разрешенной Штирнером. Пристально взглядываясь в философскую стихию Штирнера, анализируя изощренность и разнообразие крайней индивидуалистической мысли, неизбежно приходишь к определенному выводу, что эта проблема у Достоевского не отличается тем необыкновенным своеобразием, какое устанавливала обычно русская критика. Не думая приписывать Достоевскому рабскую копировку проблемы индивидуализма у Штирнера, автор работы, признавая глубокую своеобразность, подчас новизну и тонкую оригинальность в выявлении этого вопроса у автора трагических романов, все же хочет настаивать на глубочайшем воздействии на него немецкого мыслителя.

Текстуальные и идейные сближения, сделанные между двумя величайшими индивидуалистами автором этюда, кажутся ему вполне убедительными, чтобы оспаривать примат постановки почти всех основных вопросов индивидуализма у Достоевского.

Проблематика человеческого своеволия, крайнего эгоизма, отрицания преступления и общественных принуждений, критика, данная общественному началу жизни, — все это, соединенное в одну стройную философскую концепцию, разрешалась еще задолго до Достоевского у Штирнера.

И надо признать яркость Достоевского в плеяде величайших индивидуалистов не в том, что он ставил новые проблемы, широко раздвигая возможности различных разрешений и ответов, — его сила заключалась скорее в чрезвычайном углублении самой проблематики, в освещении старых, заимствованных вопросов новыми огнями своей творческой устремленности. И пусть Достоевский не оставил потомству ни одного указания на знакомство его с идеями Штирнера. Таинственное его молчание, знаменательно совпадающее с подобным молчанием у Ниц-

ский и Лермонтов, Достоевский и Гофман, Достоевский и Байрон, Достоевский и Бальзак, Достоевский и Белинский. Достоевский и Герцен и т.д. — все это темы чрезвычайной важности, ожидающие исследователя. Только на фоне перекрестных, разнообразных, вполне научно установленных влияний можно определить подлинное своеобразие творческого пения Достоевского и вообще писателя. В противном случае это изучение будет лишь проблематичным.

ше³⁰, — только указывает на глубочайшую тайну, какую унес с собой Достоевский. Хороший знакомый Белинского, петрашевец, страстный читатель, поклонник Хомякова, почти друг А. Григорьева, Достоевский едва ли мог пройти мимо книги, столь хорошо знакомой его единомышленникам³¹, бывшей, крупным событием в умственной и общественной жизни сороковых годов.

Поразительное созвучие философии Штирнера «с идеями его героев дает, быть может, верный ключ к раскрытию загадочного молчания Достоевского. Повышенно себялюбивый, болезненно мнительный, необыкновенно любящий осознавать себя гениальным, Достоевский, быть может, не хотел раскрывать имя двойника, с которым так страстно и напряженно боролся он на протяжении своего творческого пути. Достоевский мог бояться обнаружить свое- живое зеркало, отражающее одну из постоянных стихий его души.

Быть может, это предположение, очень мало обоснованное, покажется более смелым, чем убедительным, автор книги не придает ему существенного значения. Более убедительным, я сказал бы, неотразимым доказательством воздействия Штирнера на Достоевского все же являются текстуальные и идейные совпадения. Окруженный пестрой и разнообразной плеядой спутников, Достоевский не только остро воспринимал мелькающую перед ним действительность, фиксируя ее затем,

³⁰ Ницше не оставил в своих сочинениях, подобно Достоевскому, упоминания о Штирнере, которого он несомненно знал. Это устанавливается, с одной стороны, известными созвучиями между двумя мыслителями, а с другой, многими фактами: во II-ом томе его сочинений имеются заметки, которые и по идеям и по характерным выражениям относятся безусловно к книге Штирнера. О Штирнере он должен был знать по книге Ланге «История материализма», — которую он знал почти наизусть; он подверг критике ту главу «Философии бессознательного», где Гартман упоминает о книге Штирнера; он советовал, наконец, сам взять книгу Штирнера в Базельской университетской библиотеке своему ученику Баумгартнеру; имеются сообщения Овербэка, друга Ницше, что он Штирнера читал и говорил о нем. Вопрос, почему Ницше не упоминал о Штирнере в своих сочинениях, остался до сих пор спорным.

³¹ Интересно отметить, что особое внимание к книге Штирнера проявили люди весьма близкие по идеологии к Достоевскому: А. Григорьев, Хомяков, Герцен, Михайловский. Вообще славянофильская и народническая мысль, по-видимому, особенно интересовалась Штирнером.

прошедшую через художественное горнило, в пленительные видения искусства, но и как творческий читатель, жадно ловил книжные идеи, мысли, образы, беря их, как не менее ценный жизненный материал, и претворял его в искусную форму трагического романа.

Пылкий индивидуалист в ранней юности, Достоевский страстно впитывал в себя все близкие и родственные ему образы и идеи. Бальзак и Гофман, Лермонтов и Байрон, Герцен и Белинский углубляли, без сомнения, индивидуалистическую устремленность Достоевского. Но в многообразии книжных и личных воздействий на индивидуалистическую концепцию Достоевского самый яркий, глубокий и продолжительный отпечаток оставляет, без сомнения, книга Штирнера.

V

Творческая встреча Достоевского со Штирнером оставила в душе юного романтика неизгладимый отпечаток умственной возбужденности и трагизма. В кошмаре бессонных ночей беседует Достоевский не только с видениями необузданной фантазии, но и с литературными персонажами своих любимых авторов.

Автор «Бесов», как известно, жадно впитывал не только впечатления жизни, этого безбрежно-несущегося океана, но горячо и страстно откликался на иную действительность: книжные воздействия были для него мощными импульсами творческих откровений. Его страстная впечатлительность казалось одинаково возбуждалась и от раздражения «плененной мысли» и от катящихся волн жизни.

Но и в этом многообразии умственного возбуждения Достоевского Штирнер занимал особенное место. Это был несомненно самый странный спутник его творческого существования, но, быть может, самый постоянный и властный. Только один образ Христа так неотразимо вторгался в его жизненную судьбу, как «единственный» Штирнера.

Мы отмечали, как на всех его главных творениях, соединенных воедино цепью постоянных душевных противоречий, сомнения и исканий, лежит неизгладимый отпечаток штирнерианской философии; все его герои-индивидуалисты носят разнообразные маски-личины, которые скрывают подлинный лик их существа: лицо «единственного».

Отчего же Достоевский, неустанно находящийся в сферах противоположных, подчас противоречивых книжных воздействий, часто менявший своих любимцев-авторов на других, сохраняет на всю жизнь таинственное влечение к Штирнеру, постоянно возвращаясь в своем духовном бытии к основным проблемам его философии. Это беспрестанное возвращение к проблематике индивидуализма, непрекращающаяся разработка типа штирнерианца, не оставляет никакого сомнения, что Штирнер всегда оставался в центре творческого сознания Достоевского.

Глубоко неуспокоенная натура, страстно ищущая в продолжение всего писательского пути разрешения основным вопросам философского мировоззрения, Достоевский исповедует страстный гимн вечным, никогда неуспокоенным человеческим исканиям. Он глубоко осмысливает человеческую жизнь, как целостный нераздельный поток, имеющий смысл в его динамической сущности и в вечной устремленности.

Достигнутая цель кажется ему духовной смертью человеческого бытия, его безысходным концом. Покой, успокоенность, душевная статика всегда были для Достоевского теми элементами жизни, которых органически не могла принять ищущая, динамическая душа Достоевского. Он резко противопоставляет неутомность своей души успокоенности русских либералов.

Он склонен считать себя «либеральнее» их, вследствие вечной своей неуспокоенности. «Действительно, либерализм наш обратился в последнее время повсеместно — или в ремесло или в дурную привычку. <...> но у нас все это как-то устроилось. И даже странно: либерализм наш, казалось бы, принадлежит к разряду успокоенных либерализмов; успокоенных и успокоившихся, что, по-моему, очень уж скверно, ибо квинтизм всего бы меньше, кажется, мог ладить с либерализмом. И что же, несмотря на такой покой, повсеместно являются несомненные признаки, что в обществе нашем мало-помалу совершенно исчезает понимание о том, что либерально, а что вовсе нет, и в этом смысле начинают сильно сбиваться; есть примеры даже чрезвычайных случаев сбивчивости. Короче, либералы наши, вместо того, чтоб стать свободней, связывали себя либерализмом, как веревками, а потому и я, пользуясь сим любопытным случаем, о подробностях либерализма моего умолчу. Но вообще скажу, что считаю себя всех либеральнее, хотя бы по одному тому, что совсем

не желаю успокаиваться», — пишет Достоевский в «Дневнике писателя» [Достоевский 1972–1990, т. 22, с. 7–8].

Утверждение человеческого мировоззрения на началах науки и рационализма казалось ему нелепым и плоским. Никакая наука, никакой разум не оправдали для Достоевского любви к человечеству, «этой самой непостижимой идеи для человеческого ума». Никакое рационалистическое мировоззрение не могло, по его мнению, охватить и понять полностью живой жизни, ее вечно движущейся сущности.

Глубоко противоречивый, постоянно уносящийся от шума повседневщины в выси философских и религиозных исканий, Достоевский являл собой яркий облик динамической природы, принципиально отрицающей возможность покоя и примирения³².

VI

Штирнер надолго остался таинственным спутником человеческого сознания. Внешний спокойный вид, наружное бесстрашие мысли, холодный и стальной нигилизм мировоззрения сохранили нам образ Штирнера, как самого успокоенного мыслителя. И только Достоевский на высотах гениального прозрения сумел осветить глубочайшую трагедию человеческого духа.

В его облике автор «Бесов» видел собственное отражение, двойника своего философского бытия. Крайний индивидуализм, минуты глубочайшего безверия, страстный гимн творческому своеобразию человеческой личности и, наконец, примат интуиции перед разумом, — эта своеобразная романтическая концепция Достоевского чрезвычайно близко совпадала с основными проблемами штирнерианской философии, во многом воспринявшей идеи немецкого романтизма. Стихия динамизма, вечные искания, постоянная неутомимость души соединяли воедино двух величайших индивидуалистов. Известно, какая громадная сила динамики находилась в душе Достоевского, с какой разрушительной и

³² Интересно, что в этом воззрении Достоевский, как его ближайший литературный соратник А. Григорьев, предвосхищает во многом интуитивную философию Бергсона. Об интуитизме А. Григорьева см. [Гроссман 1914].

бурной критикой обрушивался он на все, на чем лежала печать покоя и удовлетворения. Но и в душе Штирнера бушевали не менее сильные волны динамического побега. Он резко критикует все истины человеческого духа, для него нет истин, освещенных постоянством и абсолютотом, истин, не умирающих перед лицом вечности.

«Все истины *подо мною* — мне дороги; но истины *надо* мной, истины, к которой я должен *приспособляться* — я не желаю знать. Для меня нет истины, но ничего не стоит надо мной! Даже моя сущность и сущность человека не стоят надо мной. Да, надо мной, этой “каплей в море”, этим “незначительным человеком”! Вы думаете, что дошли до самого крайнего, смело утверждая, что нет “абсолютной истины”, ибо каждая эпоха имеет свою собственную истину. Но этим вы представляете каждой эпохе свою истину, и таким образом, уже наверно создаете “абсолютную истину”, истину, которая непременно имеется в каждой эпохе, ибо каждая эпоха, какого бы рода ни была ее “истина”, все же имеет таковую» [Штирнер 1994, с. 342–343].

Для Штирнера всякая истина только видоизмененная глупость, облеченная в более или менее модный наряд. «Означает ли это, что в каждую эпоху мыслят, а посему каждая эпоха имеет свои идеи и истины, и что они в каждую последующую эпоху другие, чем в предшествующую? Нет, это должно означать, что каждая эпоха имела свою “истину—веру”, и в действительности, еще не было такой эпохи, в которой бы не признавали какой-нибудь “высшей истины”, истины, которой считали нужным подчиняться, как “державной”. Каждая истина какой-либо эпохи — ее навязчивая идея, и если позже находили новую истину, то потому лишь, что ее искали: глупость только видоизменяли и облекали в модную одежду, ибо желали все-таки, кто мог сомневаться в законности этого, — “вдохновения идеей”. Желали быть под властью какой-нибудь мысли, быть одержимым ею. Последний властитель этого рода — “наша сущность” или “человек» [Штирнер 1994, с. 343].

Душа Штирнера не знала ощущения покоя, он был чужд миру гармонии и полной удовлетворенности. Истины, ради которых человечество осмысливало свое личное бытие, оказывались в его сознании пустыми, несуществующими призраками. Истина существует только в жизни «единственного», сама по себе она — мертва. «Только когда они (истины) становятся моей собственностью, все эти духи, истины уходят на покой,

и только тогда они становятся реальны, когда у них отнято их самостоятельное существование и они делаются моей собственностью, когда уже нельзя более сказать: истина развивается, господствует, утверждается, история (тоже понятие) побеждает» и т. п. Никогда не торжествовала истина, — она всегда была только моим *с р е д с т в о м* (*курсив всюду Штирнера*), ведущим к победе, подобно мечу (“меч истины”)» [Штирнер 1994, с. 342]. Истина мертва, это — буква, слово, материал, который я могу употреблять. Всякая истина в себе мертва, всякая истина — труп; жива же она только так, как живы мои легкие, то есть в зависимости моей собственной жизни. <...> Истина для меня также “суетна и брэнна”, как для христианина действительность или все мировое. Она существует так же, как и вещи мира сего, хотя христианин доказал их ничтожество, но она суетна, ибо *ценность ее не в ней самой, а во мне; сама по себе* она не имеет никакой *ценности*. Истина — создание» [Штирнер 1994, с. 341–342].

Истина не имеет для «единственного» никакой ценности вне его, она не существует объективно. Нет никаких абсолютных вечных истин, есть только искание их.

Эта мысль Штирнера об истинах чрезвычайно близка к идее Достоевского: счастье не в счастье, а в его достижении. И для Достоевского, как и для Штирнера, нет и не может быть такого общественного устройства, когда бы человеческая личность почувствовала себя успокоенной. Для них — идеал человечества не в достижении, а в вечных неумиряющих пламенных исканиях. Искания — это вечная жажда разрушения и творчества, неутомный бег души — характеризовали динамические мировоззрения двух писателей. Стихия динамизма и пафос индивидуалистической концепции Штирнера неудержимо и властно, словно неведомый гипноз, привлекали Достоевского.

Это было тяготение родственной психики, влечение одинаковых стихий. Быть может, никто из всех писателей, литературных спутников творческого бытия Достоевского, не был так близок, понятен и ясен ему, как одинокий, загадочный Штирнер.

«Вся жизнь — буря и душевный беспорядок и наконец успокаивается на Христе» [Достоевский 1972–1990, т. 9, с. 128], — писал в черновых записках сам Достоевский, задумывая план «Жития великого грешника». Успокоение во Христе оставалось для религиозной природы Достоевского

лишь крылатой, романтической грезой; творческая жизнь была исполнена страшной бурей и душевным беспорядком.

Гибельные бури, немолчные противоречия, взрывающие все существо Достоевского, заставляли его тяготеть к тому, кто сам носил в душе величайшую трагедию.

Таинственный облик Штирнера с вечно мятущими<ся> взлетами исканий, с его горьким скепсисом «о проматывании жизни» должен был развернуть, для Достоевского цепь самых глубоких событий безысходности и внутреннего душевного трагизма, каким было подлинно отмечено творческое и жизненное существование дерзновенного мыслителя.

Нет сомнения, что в книге Штирнера Достоевский, величайший провидец человеческих глубин, должен был прочитать, быть может, небывалый распад человеческого духа. Недаром герои—индивидуалисты Достоевского несут в своей судьбе печать глубокого одиночества, драматизма и отвержения.

Нет в мировой литературе (быть может, только у Шекспира!), образов более драматических, испепеленных огнем душевных страданий, чем у Достоевского. Величайший трагик—романист Достоевский раскрыл перед всем человечеством мировую трагедию самого бытия человеческой личности.

Действительно, почти все герои Достоевского на своем жизненном пути остро и напряженно переживают ее и обычно исповедуют свое мировое страдание всему человечеству и всему миру. И стоит только вспомнить, что почти все они вышли из книги Штирнера и являются близкими психологическими родственниками «единственному», чтобы почувствовать, как Достоевский приоткрывает нам таинственный облик одинокого мыслителя.

Но, конечно, перманентное возвращение Достоевского к штирнерианству, его углубленная разработка основных проблем индивидуалистической философии не может объясниться только глубочайшим психологическим и философским интересом к ней. Штирнерианство было одной из основных стихий самого Достоевского и, усложняя проблематику Штирнера, автор «Братьев Карамазовых» в сущности во многом выявлял самого себя. Непрестанная, нескончаемая борьба стихий религиозной и атеистической, соборности и индивидуализма фиксировалась в творческой цепи его романов. И если одна из его стихий страст-

но утверждала Христа, то другая не менее глубоко и сильно защищала штирнерианство, эту крайнюю степень человеческого индивидуализма. Как маятник качалась душа Достоевского между двумя полюсами человеческого утверждения, одновременно исповедуя противоположные и взаимоисключающие <так!> философские концепции.

В прихотливых арабесках идей, в капризной игре случайных цитат и словесных формулировок, в бесконечном беге душевной устремленности Достоевский создал свое трагическое мировоззрение. Противоречивое, как действительность, необыкновенно сложное и оригинальное оно имеет аромат творческого процесса самой жизни. Достоевский боялся и ненавидел всю свою жизнь доктринеров мысли; живая жизнь, ее вечная динамика — всегда стояла выше в его сознании самых гениальных и убедительных построений человеческого разума. И быть может, не столько философская близость и религиозная антитеза привлекала Достоевского к Штирнеру, скорее в глубинах его бессознательного имелись особые психологические нити, связующие воедино их трагические судьбы.

Творческая встреча Достоевского со Штирнером была встречей двух динамических стихий, различных подчас во внешней формулировке, но единых в своей сущности. Трудно найти во всей истории человечества еще хотя бы одну аналогичную встречу столь близких, созвучных и родственных психических стихий, чем Штирнер и Достоевский...

КОММЕНТАРИИ

Книга печатается по изданию: Отверженный Н. Штирнер и Достоевский. М.: Голос труда, 1925. 80 с. Подлинное имя автора — Н.Г. Булычев.

Текст публикуется с исправлением большого количества опечаток (данная правка — не оговаривается)

Ошибки в цитатах в большинстве случаев не исправляются, но даны отсылки к первоисточнику, либо (в случае текстов Достоевского) к Полн. собр. соч. в 30-ти томах.

Отдельную проблему представляют цитаты из книги Штирнера. Н. Отверженный пользуется сразу несколькими ее изданиями. Разночтения при цитировании даны в квадратных скобках после ошибочного слова. Иногда Н.Г. Булычев берет цитаты из Штирнера из вторичных источников (например, из книг Хомякова), заимствуя особенности перевода и ошибки в написании иностран-

ных слов их автора. В нескольких случаях источник цитирования установить не удалось.

...автору этих строк, пробивающему также дорогу к Достоевскому в работе, еще не увидевшей света... — По информации исследователя наследия философа в его архиве хранится «не опубликованное, но совершенно законченное фундаментальное исследование 1920–1930-х гг. “Достоевский”, в котором Боровой предлагает свою интерпретацию идей гениального писателя <...>» [Рябов 2009, с. 114–115].

Эта работа была впервые прочитана в семинарии по изучению творчества Достоевского в 1-ом Московском Государственном Университете у проф. Н.Л. Бродского. — Скорее всего, Отверженный-Булычев в данном случае ошибается. В это время профессор Николай Леонтьевич Бродский вел в Московском университете тургеневский семинарий, на котором, вероятней всего, и прозвучал доклад Булычева. Вместе с тем Н.Л. Бродский безусловно проявлял интерес к творчеству Достоевского, о чем свидетельствуют такие его работы, как «Жизние великого грешника. План романа», «Письма Ф.М. Достоевского к В.В. Лоренц и О.А. Новиковой», «Творческая история романа “Бесы”». (По неизданным материалам)», «Неизданные письма Ф.М. Достоевского», «Неосуществленные замыслы Ф.М. Достоевского» и др. [Бродский 1964, с. 282–296].

Герцен <...> делает примечание: «*Max Stirner. Der Einzelle und sein Eigenthum*»... — Здесь и еще в нескольких местах далее искажено первое слово названия книги. Подлинное название в немецком издании 1845 г. — «*Der Einzige und sein Eigenthum*». *Der Einzige* — единственный, *der Einzelne* — единичный, отдельный. Подобное искажение названия труда М. Штирнера появляется впервые в статье А.С. Хомякова «По поводу Гумбольдта», цитируемой Н. Отверженным. В наст. изд. в подобных случаях правильное написание начала книги дано в квадратных скобках после названия, данного в источнике.

une donnée — заданная величина (фр.)

А. Семеvского — правильно В.И. Семеvского

aux animaux domestiques — домашним животным (фр.)

stricte necessaire — самое необходимое (фр.)

“*Morituri te salutant*” — идущие на смерть приветствуют тебя (лат.)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Андреев 1922 — *Андреев А.* Неонигилизм. М.: Китеж, 1922. 104, [4] с.
- Анненков 1928 — *Анненков П.В.* Литературные воспоминания. Л.: Academia, 1928. 661 с.
- Бакунин 1919 — *Бакунин М.А.* Избранные произведения. Пб.; М.: Голос труда, 1919. Т. 1: Государственность и анархия. С. 245–246.
- Бакунин 1921 — *Бакунин М.А.* Исповедь и письмо Александру II / вступ. ст. Вяч. Полонского. [М.]: Гос. изд-во, 1921. С. 94.
- Белинский 1956 — *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. / редкол.: Н.Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 12: Письма. 1841–1848 / [подгот. текста и примеч. К.П. Богаевской; ред. Ю.Г. Оксман]; АН СССР; ИРЛИ.
- Бродский 1964 — Библиография печатных трудов профессора Н.Л. Бродского // *Бродский Н.Л.* Избранные труды. М.: Просвещение, 1964. 320 с.
- Вернер 1903 — *Вернер И.И.* Тип Кириллова у Достоевского // Новый путь. 1903. № 10. С. 48–80; № 11. С. 52–80; № 12. С. 128–182.
- Герцен 1875–1879 — *Герцен А.И.* Сочинения / С предисл. [Г.Н. Вырубова]. Т. 1–10. Genève; Bale: H. Georg, 1875–1879 (Genève: Imp. russe, A. Troussoff). Т. 10. С. 35–37.
- Григорьев 1915 — Собрание сочинений Ап. Григорьева / под ред. В.Ф. Саводника. Вып. 2-й. Основания органической критики (четыре статьи). М.: Типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1915–1916.
- Гроссман 1914 — *Гроссман Л.П.* I. Основатель новой критики // Русская мысль. 1914. № 11. Отд. 2. С. 19.
- Гроссман 1919 — *Гроссман Л.П.* Библиотека Достоевского. По неизданным материалам. С приложением каталога библиотеки Достоевского. Одесса: Ивасенко, 1919. 167 с.
- Достоевский 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. / АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом); [редкол.: В.Г. Базанов (гл. ред.), Г.М. Фридлендер (зам. гл. ред.), В.В. Виноградов и др.]. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972–1990.
- Петрашевы 1926 — Петрашевы в воспоминаниях современников. М.; Л.: Гос. соц.-экон. изд-во, 1926. С. 31.
- Рябов 2009 — *Рябов П.В.* Хорошо забытое старое. Обзор архивного фонда А.А. Борового в РГАЛИ // Культурология: Дайджест. 2009. № 1 (48). С. 112–126.
- Штирнер 1907 — *Штирнер М.* Единственный и его собственность: С прил. ст.: «Жизнь Штирнера» А. Горнфельда / Макс Штирнер; пер. с нем. Г. Федерера. СПб.: В.И. Яковенко, 1907. XXII, [2], 268 с.

Штирнер 1910 — *Штирнер М.* Единственный и его достояние / Макс Штирнер; пер. под ред. И.А. СПб.: Тип. «Сириус», 1910. 276 с.

Штирнер 1994 — *Штирнер М.* Единственный и его собственность. Харьков: Основа, 1994. 560 с. (Печ. по изд.: Макс Штирнер. Единственный и его собственность. Пер. Б.В. Гиммельфарба, И.Л. Гохшиллера.— Библиотека «Светоча». Под ред. С.А. Венгерова. СПб., 1907).

М.В. Козьменко

**«БЫВАЮТ СТРАННЫЕ СБЛИЖЕНИЯ...»:
ДВЕ РАБОТЫ О ДОСТОЕВСКОМ**

Представленные в приложении работы существенно разнятся и по смысловому наполнению, и по стиливым приметам, и по мировоззренческим интенциям авторов. На первый взгляд, их объединяет только попытка соположения имени Достоевского с двумя крупнейшими фигурами европейской культуры: одним из родоначальников «новой драмы» Генриком Ибсеном и философом Максом Штирнером, стоящим у истоков парадигмы гипер-индивидуализма, в разной степени повлиявшей на ряд мыслителей конца XIX — первой половины XX столетия. Однако обе работы демонстрируют яркую черту штудий о Достоевском тех лет — стремление вписать мысли о писателе в весьма отчетливый мировоззренческий (а подчас и экзистенциальный) контекст, определяемый собственными философскими, художественно-эстетическими, а то и партийными горизонтами.

Источником первой из публикуемых работ является доклад под названием «Бранд и Зосима как религиозные типы», сделанный 31 января 1910 г. на секционном заседании С.-Петербургского религиозно-философского общества студентом последнего курса историко-филологического факультета С.-Петербургского университета. Видимо, это первое печатное выступление в недолгой, но яркой интеллектуальной и общественной жизни Дмитрия Васильевича Болдырева.

Согласно хронике С.-Петербургского РФО в дискуссии, посвященной докладу, участвовали С.П. Каблуков, С.А. Алексеев, В.П. Протейкинский, Вяч.И. Иванов [РФО 2009, с. 553]. Материалы дискуссии, к сожалению, не сохранились.

Д.В. Болдырев родился 20 марта 1885 г. в семье помощника военного прокурора Петербургского военного окружного суда подполковника Василия Ксенофоновича Болдырева. В 1903 г. после окончания 1-го Кадетского корпуса он поступает в С.-Петербургский университет, свидетельство об окончании которого получает 3 мая 1910 г. [Ситников 2016, с. 47]. Становлению его философских взглядов способствуют, по свидетельству его сестры, командировки для прослушивания циклов лекций по германской философии в Гейдельбергском и Марбургском университетах, а также близкое общение на историко-филологическом отделении с историком Лаппо-Данилевским, профессорами Лосским, Карташевым, Карсавиным и др. [Ситников 2016, с. 47]. Видимо, ключевой фигурой для наших последующих размышлений здесь является Н.О. Лосский, создатель оригинальной русской версии философии интуитивизма. Свою доктрину впервые он обнародовал уже в 1904–1905 гг. в ряде статей в журнале «Вопросы философии и психологии», в 1906 вышла книга «Обоснование интуитивизма», второе издание которой появилось в 1908 г. [Лосский 1908].

Каким же образом поэтически молитвенное эссе молодого гуманитария связано с глубинно фундированным трудом Лосского? По мнению современного исследователя, «под словом интуиция Н.О. Лосский понимал нормальные обычные способы восприятия и умозрения, но задался целью показать, что все они имеют характер непосредственного созерцания бытия в подлиннике. То, что всякое познание есть видение самой живой действительности, должно быть характерно и метафизическому умозрению, и научному наблюдению, и религиозному опыту. Теоретическое знание интуитивизма должно было оказать помощь лицам, стоящим на двух противоположных флангах, — и натуралистам, и религиозным мистикам. Объединение идеального и реального будет лейтмотивом всей философской деятельности Н.О. Лосского» [Борзова 2008, с. 24].

И в самом деле — какое отличительное понятие характеризует в статье Болдырева старца Зосиму, центрального «положительного» персонажа в мире романа, густо окутанном карамазовскими страстями, пороками и чудовищными сомнениями? Молодой философ определяет его словом «вдохновение»: «Кто носит в своей душе вдохновение — тот носит гармонию. Вдохновение не есть слияние с божеством, не есть растворение “я” в нем или отождествление “я” с ним: соединение с боже-

ством, соприкосновение, координация, образование с ним, как сказано выше, одного целого — гармонии — вот что такое вдохновение». Но это ведь ни что иное как иносказательное обозначение *интуиции*, в данном случае, мистической интуиции, позволяющей гармонизировать этот раздранный противоречиями карамазовский мир:

«Связывание в целостность того многообразия свойств, предметов, явлений, которые даны в созерцании, происходит согласно его концепции подсознательно, что является интуитивной работой ума. Здесь в работу вступает интеллектуальная интуиция. И, наконец, всеобщий закон связывания всех явлений мира подвластен только Богу и есть его творение. Человеку же он дан в мистической интуиции. Эти три вида интуиции: чувственная, интеллектуальная и мистическая — объединяют все учение Н.О. Лосского» [Борзова 2008, с. 26].

Противопоставленная Зосиме фигура — ибсеновский Бранд не обладает способностями к подобной гармонизации противоречий бытия. Вся его жизнь — в утверждении на грешной земле идеалов чистоты и праведности, но его сугубо рационалистическое воление бессильно перед не устранимыми разумом противоречиями бытия. Парадоксальным образом источник брандовского «ада» («чувства одиночества и тоски, переходящей периодически в отчаяние») — «в тех мимолетных, непрочных и поверхностных касаниях божества, за которыми следуют периоды разлуки». *Вдохновение* всю жизнь лишь дразнило Бранда, «постоянно сбивая его с прямого пути воли, на котором он думал спастись».

Что самое замечательное в первом опусе Болдырева — это «нелинейные» финальные рассуждения о противостоянии двух типов праведников. Казалось бы, самая логика статьи ведет к простым выводам: правильность, правоверность интуитивного «русского» (в совсем узком смысле — православного) пути единения с Богом и — невозможность подобной гармонии в рационально-волевой, но бесплодной энергии западного (помянут сам Лютер!) «праведничества». Вроде бы Бранд и в духовном и в физическом смысле терпит крах... Но насколько обеспечен «гуманитарный горизонт» пребывающего в раю гармонии с Богом Зосимы?

«Так же мало понятна для Бранда гармония, целостное существование земной жизни и божества — рай, как для Зосимы дисгармония, разъединенное существование земной жизни и Бога — ад. Поистине оба живут в разных областях. Но оба они знают, что можно больше всего

на свете любить земную жизнь <...>». Но подлинную землю не может увидеть Зосима, ибо не может выйти из созданного им самим райского садика, т. к. на ней «не одни “травки”, “пташки Божии” и добродушные звери: нельзя полюбить ее, не возненавидев ее врагов; нельзя ее целовать со слезами и нежностью в сердце, но без железа в руках».

Крайне показателен трагедийно-диалектический финал эссе, где релятивизируется возможность окончательной, «одной», «безусловной» истины: «Бранд живет на земле, он сын ее, но он мечтает о том, чего земля дать не может, и, не получая небесных сокровищ, предпочитает быть совсем нищим, чем принять узелок ее скромных даров. Один — ее гость, перед которым она стыдится своего “темньего платица”, другой — ее сын, который ее стыдится: ни тот, ни другой не может стать ее рыцарем».

Судя по последующим вехам короткого жизненного пути Дмитрия Болдырева, он обладал незаурядным социально-политическим и религиозно-общественным темпераментом. Особенно этому способствовали события революции 1917 г. Болдырев — активный публицист в ряде изданий, в частности — еженедельника «Русская свобода» (№ 4 — статья «Голос из гроба»; № 9 — «Церковные впечатления»; № 12/13 — «Золотой век Августа»; № 14/15 — «Заливы и приливы»; № 24/25 — «Официальная революция»).

В 1918 г. он увозит свою семью из голодного и беспокойного Петрограда в Пермь, а затем в Омск — столицу колчаковской Сибири. В пермских и омских газетах он продолжает свою антибольшевистскую проповедь (несколько статей републикуются в [Болдыревы 2001, с. 211–268]). В конечном счете он был арестован разгромившими войска Колчака большевиками и умер в иркутской тюрьме в 1920 г. от осложнений после тифа. Его незаконченный главный философский труд «Знание и бытие» был издан в Харбине в 1935 г. с предисловием Н.О. Лосского (текст книги, к сожалению, без этого предисловия, см. [Болдыревы 2001, с. 269–382]).

Учитель не забыл его и позже посвятил ему несколько абзацев в своей «Истории русской философии». Они по-своему освещают первую статью старшекурсника Болдырева о Зосиме и Бранде. Говоря о развитии в «Знании и бытии» «интегрального интуитивизма», мэтр отмечает его «оригинальное учение о фантазии и несубъективном характере ее образов» — здесь младший коллега «использовал тесную взаимосвязь всех объектов, одного с другим, и непрерывный переход их друг в друга, лежащий в основе сходства между ними» [Лосский 2011, с. 392]. Не возник

ли первообраз этих «переливов» при формировании рая Зосимы — его вдохновенной гармонии? Тем более что Лосский в следующем абзаце апеллирует к экзистенциальному опыту ученика: «Разрабатывая свою теорию фантазии как видение объектов потустороннего мира, Болдырев провел зиму 1914 г. в Пиренеях с целью быть поближе к Лурду, в окрестностях которых св. Бернадетту осенило видение Девы Марии. Болдырев описал свои впечатления в статье «Неопалимая купина»¹ («Русская мысль». 1915). <...>» [Лосский 2011, с. 392–393].

Настоящие имя и фамилия автора второй публикации, книги «Штирнер и Достоевский» — Николай Гордеевич Булычев, он — ученик написавшего предисловие к этой книге известного теоретика неонархизма Алексея Алексеевича Борового. Он был также соавтором Борового по книге «Миф о Бакунине» (М., 1925).

Вообще в 1920-е гг. он выступает как видный теоретик анархизма. Однако круг его интересов гораздо шире. Известный знаток русской литературы Н.А. Богомолов в своей последней книге указывает, что Н.Г. Булычев 12 мая 1927 г. выступал на заседании подсекции русской литературы ГАХН с докладом «Блок как теоретик русского символизма», а также приводит ряд ценных наблюдений о Блоке, Андрее Белом и других фигурах эпохи из его писем к Боровому из алма-атинской ссылки [Богомолов 2021, с. 270–271].

Как и другие представители партии анархистов, Булычев в конце 1920-х гг. подвергается репрессиям: в 1929 г. выслан в Алма-Ату, а в 1937 г. приговорен к 10 годам лагерей. Далее следы его теряются.

Фигура Штирнера прежде всего важна для понимания философских истоков самого анархизма. В своей центральной работе «Анархизм» А.А. Боровой, несмотря на критику крайностей штирнеровского индивидуализма, признает его идеи значительными для последующего развития анархистской теории [Боровой 2009, с. 14, 15 и др.]

В 1921–1923 гг. Боровому запрещают преподавать в ряде московских учебных заведений (включая университет), несколько раз арестовывают (он умрет в ссылке во Владимире в 1929 г.). Анархо-синдикалистское кооперативное издательство «Голос труда», которым была издана работа Отверженного, будет закрыто в 1926 г., т. е. через год. Думается, что одной

¹ Ошибка памяти. Статья на самом деле называется «Огненная купель» [Болдырев 1915].

из причин появления книги в свет было также и подсознательное желание косвенно оправдать анархистское движение, указывая, что один из главных прародителей его был важен и для творчества великого русского писателя.

Автор недавно опубликованной работы, обобщающей проблему «Штирнер и Достоевский», с одной стороны, указывает на ряд сомнительных тезисов в книге Отверженного, который, по его мнению, «в ряде случаев несколько ретуширует рассуждения Штирнера под дискурс “подпольного парадоксалиста”»; «о каком бы произведении Достоевского он ни говорил, он проводит параллели только со Штирнером, редко оговаривая возможность других влияний, а если это делали другие исследователи, то настаивает на исключительном влиянии Штирнера»; «Не всегда и не в достаточной степени учитывает Отверженный и то, что большинство героев Достоевского, если они и связаны с идеями Штирнера, то представляют собой не непосредственное их воспроизведение, а разные их художественные трансформации» [Кибальник 2018, с. 60].

Но с другой стороны, современный исследователь высоко оценивает научную ценность републикуемой нами книги: «И все же заслуга Отверженного в постановке вопроса о преломлении философии Штирнера в целом ряде произведений Достоевского (кроме выше перечисленных, также в «Подростке» и «Братьях Карамазовых») несомненна. При этом само отношение Достоевского к Штирнеру исследователь трактует по-разному. С одной стороны, по его мнению, «в книге Штирнера Достоевский <...> должен был прочесть, быть может, небывалый распад человеческого духа» [Отверженный 1925, 78], а с другой, «Штирнер безусловно являлся для Достоевского мыслителем, формирующим его прирожденный индивидуализм в определенную чеканку мировоззрения, в образе которого Достоевский видел своего двойника и свою антитезу» [Отверженный 1925, 38]» [Кибальник 2018, с. 61].

С.А. Кибальник весьма корректно решает проблему отсутствия каких-либо следов упоминания Штирнера в текстах русского писателя (что подрывает самые основы объективности рассуждений Отверженного!): дело заключается «в специфике философского интертекста произведений художественной литературы. Многие образы Достоевского не только рождены реальными впечатлениями и размышлениями писателя о жизни, но и одновременно воплощают собой *mutatis mutandis* те или иные его философские позиции. Однако раскрытие достаточно очевидного для

образованного читателя его времени философского подтекста самим писателем неизбежно сужало бы символический горизонт дискурсивных воплощений тех или иных идей. Вот почему, за редким исключением, мы почти не находим в художественных произведениях Достоевского прямых отсылок к философам. Однако это не отменяет задачи воссоздания их философского интертекста» [Кибальник 2018, с. 68].

Все эти доводы современного исследователя становятся дополнительными аргументами, которые подтверждают актуальность настоящей публикации.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Богомоллов 2021 — *Богомоллов Н.А.* Разыскания в области русской литературы XX века. От fin de siècle до Вознесенского. М.: НЛЮ, 2021. Т. 2: За пределами символизма. 584 с.

Болдырев 1915 — *Болдырев Д.В.* Огненная купель. Канун войны в Пиренеях // Русская мысль. 1915. № 11 и 12.

Болдыревы 2001 — *Болдырев Н.В., Болдырев Д.В.* Смысл истории и революция. М.: Изд. журн. «Москва», 2000. 396 с.

Борзова 2008 — *Борзова Е.П.* Николай Онуфриевич Лосский: философские искания. СПб.: СПбКО, 2008. 132 с.

Боровой 2009 — *Боровой А.А.* Анархизм / вступ. ст. П.В. Рябова. Изд. 3-е. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 168 с.

Кибальник 2018 — *Кибальник С.А.* Федор Достоевский и Макс Штирнер (К постановке проблемы) // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 58–72.

Лосский 1908 — *Лосский Н.* Обоснование интуитивизма. Пропедевтическая теория знания. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1908. 368 с.

Лосский 2011 — *Лосский Н.О.* История русской философии. М.: Академический Проект; Трикста, 2011. 551 с.

РФО 2009 — Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах 1907–1917. В 3 т. М.: Русский путь, 2009. Т. 3. 656 с.

Ситников 2016 — *Ситников М.Г.* Дмитрий Васильевич Болдырев: философ, ученый, публицист и организатор Дружин Святого Креста // Известия Лаборатории древних технологий. 2016. № 3. С. 45–67.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аверкиев Д.В. 11–16, 18, 19, 21, 22, 380
Аверкиева С.В. 13
Аверсано С. 263
Аверченко А.А. 167
Аврелий Августин 42
Агеносов В.В. 117, 125
Адамович Г.В. 207
Азадовский К.М. 117, 125, 214, 223, 230
Айхенвальд Ю.И. 155, 159, 168
Аксаков И.С. 325
Алоэ С. 233, 253
Амфитеатров А.В. 66
Андреев А. 259
Андреев А.Н. 326, 363
Андреев Л.Н. 8, 67, 76, 80, 105, 146, 269, 270–273, 280–287, 381
Андрущенко Е.А. 11, 23, 24, 121, 125, 380
Анненков П.В. 317–319, 321, 363
Анненский И.Ф. 99, 124, 125
Анциферов Н.П. 102, 110, 111
Анчугова Т.В. 95
Аристарх Самосский 121
Аристотель 57
Арсентьева Н.Н. 269, 276, 287, 289, 381
Арцыбашев М.П. 70, 80, 126
Ауэрбах Н. 184, 322
Ашимбаева Н.Т. 125
- Базанов В.Г. 23, 309, 363
Байрон Дж.Г. 322, 353, 355
Бакунин М.А. 43, 317, 320, 321, 333, 363, 369
Бальзак О., де 173, 174, 175, 178–186, 189–191, 325, 336–338, 353, 355
Барабанов Е.В. 81
Баталова Т.П. 155, 156, 168, 171, 255, 381
Баумгартнер А. 354
Бауэр Б. 317, 321
Бауэр Э. 321
- Бахтин М.М. 52, 53, 57, 62, 80, 160, 233, 234, 280, 283, 287
Бекетовы А.Н., Ал.Н., Н.Н. 101
Белинский В.Г. 16, 43, 121, 317–319, 321, 327, 350, 351, 353–355, 363
Белов С.В. 168
Белый А. 41, 54, 72, 80, 85, 99, 103, 107, 110, 116, 117, 139, 369
Бельчиков Н.Ф. 160, 168, 363
Беляев Ю.Д. 144, 145, 151
Беме Я. 41
Бенуа А.Н. 145, 146, 151
Беранже П.-Ж. 175, 189
Бергсон А. 357
Бердяев Н.А. 7, 19, 23, 30, 31, 36, 39–50, 53, 54, 62, 71, 72, 80, 126, 155, 156, 157, 168, 380
Бернар К. 272
Бескин Э.М. 135, 139, 140, 146, 151
Бетховен Л., ван 135
Бехтерев В.М. 269, 270, 279
Бибрах Р. 261
Бизе Ж. 214
Биран Мен, де 42
Благовещенская М.П. 199, 203–206, 208
Блан Л. 319, 323
Блок А.А. 72, 80, 99, 103, 107, 369
Блуа Л. 79
Бляйбтрой (Блайбтрой) К. 222–224
Бобров С.П. 161, 168
Богаевская К.П. 363
Богданова О.А. 18, 22, 84, 95, 98, 99, 105, 111–114, 380
Богомолов Н.А. 369, 371
Бодлер Ш. 8, 207
Болдырев В.К. 366
Болдырев Д.В. 293, 295, 309, 365–369, 371, 382
Болдырев Н.В. 371

- Болотов А.Т. 175, 189
Бонфуа И. 182
Борзова Е.П. 366, 367, 371
Боровой А.А. 310, 312, 362, 363, 369, 371
Борщевский С.С. 155, 157, 158, 168
Боткин В.П. 318, 319, 321, 351
Брандес Г. 228, 229
Брандес Э. 202, 203
Бродский Н.Л. 161, 169, 314, 362, 363
Брюсов В.Я. 70, 80, 84–87, 91, 95, 96, 116–126, 139, 380
Буданова Н.Ф. 168, 170
Будур Н.В. 199, 200, 202, 208
Буланов А.М. 279, 287
Булгаков С.Н. 11, 16, 18–23, 30, 31, 36, 54, 71, 72, 80
Бунин И.А. 105, 113, 198
Бурже П. 217
Буховецкий Д. 262
Быков П.В. 159, 169
Бьёрнсон Б. 199, 200
Бюхнер Г. 324
- Вазари Дж. 175, 189
Васнецов В.М. 36
Вассерман Я. 175
Введенская В.М. 293, 310, 382
Введенский Ир.И. 184
Венгеров С.А. 364
Веневитинов Д.В. 84
Верга Дж. 245
Вернер И.И. 343, 363
Верховский Ю.Н. 174, 175
Веселовский А.Н. 323
Ветловская В.Е. 135, 151, 189, 190
Ветринский Ч. (Чешихин В.Е.) 159, 160, 169
Видман Й.В. 215, 216
Викторович В.А. 156, 169
Вине Р. 257, 258
Виноградов Ан.К. 187, 188
Виноградов В.В. 155, 160, 169, 309, 363
Виньи А., де 230
Вогюэ Е.М., де 197, 213, 218
- Володина И.П. 234, 235, 245, 249, 250, 253
Волошин М.А. 139, 140, 145, 151
Волошинов В.Н. 160, 169,
Волошинова М.П. 184
Волынский А.Л. (Флексер) 149
Вольтер 349, 350, 351
Ворожихина К.В. 25, 37, 380
Воронов С.Н. 133, 138
Врангель А.Е. 95
Врасная В.Б. 159, 169
Всеволод (Филипьев), ин. 57, 62
Выдрина-Рубинская А.И. 84, 95
Вырубов Г.Н. 363
Вышеславцев Б.П. 162, 163, 169
- Галилей Г. 278
Галицкий Л.Н. 189
Гальперин-Каминский И.Д. 230
Гальцова Е.Д. 221, 222, 230
Гамсун К. 7, 8, 165, 195, 198–208, 381
Гамсун М. 198–200, 208
Гамсун Т. 200, 201, 205, 208
Гараджи А. 226
Гарборг А. 201, 202
Гаркнесс М. 179
Гартман Э., фон 354
Гаспарини Э. 252
Гаспаров М.Л. 309
Гауптман Г. 144, 146
Гачева А.Г. 34–36
Гвардини Р. 57, 62
Гегель Г.В.Ф. 319, 351
Геземан В. 223
Геннекен Э. 57
Герасимова В.А. 164, 165, 169
Германова М.Н. 139, 208
Герцен А.И. 43, 187, 190, 315, 317–319, 321, 350, 353–355, 362, 363
Герцфельд М. 201
Герцштейн Т. 254
Гессен С.И. 161, 162, 169
Гете И.-Ф., фон 42, 43, 199
Гзовская О.В. 139, 146
Гиммельфарб Б.В. 314, 325, 364

- Гиппель 320
Гиппиус З.Н. 70, 87, 110
Гладстон У. 204
Гоголь Н.В. 88–90, 114, 118, 152, 163, 199, 318, 325
Голоушев С.С. (Глаголь) 142, 144, 151
Гольдшмидт В. 220, 221
Гонкуры, братья 219
Гончаров И.А. 279, 287
Гораций 59
Горнфельд А.Г. 64, 66, 80, 191, 363
Горький А.М. 66, 105, 155, 164, 166, 167, 169, 188, 190
Готовцев В. 131, 139, 146
Гофман Э.Т.А. 322, 325, 353, 355
Гохшиллер М.Л. 314, 325, 364
Гречишкин С.С. 118, 126
Гриб В.Р. 173, 178, 179, 188–190
Грибоедов А.С. 87
Григорьев Ап.А. 12, 122, 182, 321–323, 325, 326, 354, 357, 363
Гризингер В. 279
Грифцов Б.А. 175, 183, 189
Гроссман Л.П. 103, 112, 124, 155, 162, 166, 169, 173–176, 178–190, 336, 337, 349, 350, 357, 363, 381
Губер А. 189
Губер Э.И. 318
Гумбольдт В. 320, 325, 362
Гучков А.И. 140
Гюго В.М. 187, 188, 204, 206
Гюисманс Ж.К. 79

Д'Амелия А. 254
Д'Аннунцио Г. 8, 233, 235–240, 245, 249, 253
Д'Арк Жанна 34
Даниил, пророк 141
Данилевский Н.Я. 7, 25–30, 34, 36
Данилин Ю.И. 189
Данте Алигьери 34, 94
Де Микелис Ч. 252
Деледда Г. 8, 233, 235, 245–254
Делез Ж. 225, 230
Дельвиг А.И. 175, 190

Денгардт (Денгарт) М. 319
Дергачева И.В. 233, 252, 254, 381
Дживелегов А.К. 190
Диккенс Ч. 184
Динамов С.С. (наст. фам. Оглодков) 165
Дмитрий Донской 12
Добролюбов А.М. 80
Добролюбов Н.А. 16, 121, 122
Долинин А.С. 91, 92, 95
Достоевская А.Г. (урожд. Сниткина) 11, 13–15, 17, 18, 21–23
Достоевский М.М. 16, 326
Дровалева Н.А. 116, 126, 380
Дружинин А.В. 182
Дудкин В.В. 214, 223, 224, 230
Дуров С.Ф. 101

Евклид (Эвклид) 348
Евнин Ф.И. 103, 112
Ермичев А.А. 37

Жаткин П.Л. 189
Женетт Ж. 175

Зайцев Б.К. 80
Зайцев К. (архимандрит Константин) 195, 196, 198
Закржевский А.К. 7, 64, 66–76, 78–81, 117, 126, 380
Замошкин Н.И. 110
Занд К.Л. 322
Заславский Д.И.(О.) 166, 167, 170, 190
Захаров В.Н. 107, 112, 156, 170, 233, 254
Звево И. 253
Золотницкий Д.И. 152
Золя Э. 219
Зоммер А.У. 222

Ибсен Х. (Г.) 144, 146, 204, 303, 309, 365, 382
Иванов Вяч.И. 25, 31–33, 37, 52–62, 72, 80, 135, 145, 149, 151, 365
Иеремия, пророк 234
Измайлов А.А. 119, 204–206, 208

- Иов 219
- Калениченко О.Н. 117, 126
Кальдерон де ла Барка П. 322
Каменев Л.Б. (наст. фам. Розенфельд) 166, 187, 190
Камю А. 67
Кант Э. 307, 319
Капуана Л. 8, 233, 235, 240–245, 249, 254
Карпачева Т.С. 83, 96, 102, 112, 380
Карсавин Л.П. 35, 366
Карякин Ю.Ф. 246, 247, 254
Касаткина Т.А. 83, 95, 102, 112, 234, 254
Катков М.Н. 23, 324
Като Ж. 181
Кауфман А.Е. 158, 159, 170
Качалов В.И. 138
Кёзелиц Г. 213, 215, 216, 220
Келдыш В.А. 113
Керн А.П. 175, 190
Кетчер Н.Х. 182
Кибальник С.А. 186, 190, 370, 371
Киров С.М. 166
Кирпотин В.Я. 103, 112
Клюс Э. 230
Книжникова В. 124
Княжнин В.Н. 322
Коган П.С. 190
Козлов А.А. 323, 324
Козьменко М.В. 64, 81, 287, 293, 310, 365, 380, 382
Колли Дж. 226
Коллоэн И.С. 200, 201, 203, 208
Комарович В.Л. 101, 112, 155, 160, 170
Кони А.Ф. 159, 170
Конрад Дж. 198
Конрад Н.И. 105, 113
Консидеран В. 321
Коренева Л. 139
Корш Е.Ф. 174, 189
Костомаров Н.И. 12, 22
Котляревский А.А. 323
Кравченко О.А. 52, 63, 380
Краснов П.Н. 167
Крачковский И.Ю. 190
Кржевский Б.А. 176, 177, 191
Криницын А.Б. 156, 170
Кристева Ю. 285
Кристинсен Д. 200
Кроо К. 113
Кропоткин П.А. 333
Кручных А.Е. 79
Крыжановская М. 258
Крэг Г. 129
Крючков Д.А. 78
Кудрявцев Ю.Г. 103, 113
Кузнецова Е.В. 105, 113
Курсинский А.А. 118
Кэннон У.Б. 286
- Лавров А.В. 119, 126
Лампрехт Г. 261
Ланге Ф.А. 354
Левинсон А.Я. 197
Лемке М.К. 318, 319
Ленин В.И. 166, 167
Леонидов Л.М. 138, 140
Леонтьев К.Н. 21, 31, 79, 81
Леопарди Дж. 230
Лермонтов М.Ю. 79, 81, 118, 353, 355
Лешневская А. 183, 184, 190
Лилина М.П. 131, 134
Ло Гатто Э. 252–254
Ломтев С.В. 117, 125
Лоренц В.В. 362
Лосев А.Ф. 60, 62
Лосский Н.О. 366–369, 371
Лужский В. 129, 137, 148
Луначарский А.В. 93, 95, 174, 188, 189, 190
Луппол И.К. 189
Львов А.Г. 85
Львова Н.Г. 83–89, 91–95, 380
- Магомедова Д.М. 98, 105, 106, 113
Майков А.Н. 13, 27, 28, 43
Макаренко А.С. 93
Макаричев Ф.В. 124, 126

- Макарова А.Ф. 39, 50, 380
Маккей (Маккэй) Дж.Г. 314, 315, 319
Максимов Д.Е. 117, 125
Мальро А. 67, 165, 170
Мамонтов С.С. 141, 152
Мандельштам И.Б. 174, 175, 184, 189, 191
Мансурова З.А. 217
Марджанов К. (Марджанишвили К.А.)
148
Маркс А.Ф. 17, 23, 309
Маркс К. 166, 315, 321
Мартинес Борресен С. 200, 208
Медведев П.Н. 155, 156, 160, 170
Мейер М. 185
Мейстер Экхардт 41
Мережковский Д.С. 7, 8, 11, 16–23, 30, 53,
54, 62, 67, 70–72, 74, 80, 99, 103, 107,
110, 113, 116, 117, 121, 125, 142, 149,
152, 207
Миллер О.Ф. 14
Милюков А.П. 334
Милюков П.Н. 144, 207
Минский Н.М. 70, 72, 80
Михайлов А.А. 93, 95
Михайлова М.Викт. 99, 100, 104, 110, 113,
114, 256
Михайлова М.Влад. 256, 265, 381
Михайловский Н.К. 53, 159, 324, 325, 354
Михальчик Д.Е. 189
Модестов В.И. 323
Молодяков В.Э. 85, 96
Монтинари М. 226
Мопассан Г. де 118
Моравиа А. 253
Морено Родригес Р.М. 269, 289, 381
Морильяс Х. и А. 217, 221
Морис Ш. 230
Москвин И.М. 131, 139
Мочульский К.В. 110, 114
Мунк Э. 202
Муратов В.А. 124, 126

Н.В.С. 158, 180
Набоков В.В. 198

Наг М. 199–201, 206, 208
Назаревский Б.В. (Бэн) 143, 144, 152
Наполеон I Бонапарт 285
Некрасов Н.А. 12
Немирович-Данченко В.И. 128–132, 134,
135, 138, 140–142, 144, 147, 148, 150,
152
Неттлау М. 321
Никольская Т.Л. 74, 79, 81
Ницше Ф. 8, 53, 58, 59, 61, 63, 67, 78, 164,
197, 210–230, 235, 245, 248, 313, 339,
354, 381
Новинский П. 176
Новицкий П.И. 190, 191
Нордау М. 202
Ныкл Г. 67, 81

Овербек (Овербэк) Ф. 213, 214, 217,
222–224, 354
Огарев Н.П. 318, 319, 321
Ольденбург С.Ф. 190
Орленев П.Н. 136, 152
Орлова М.В. 120, 126
Островский А.Н. 13
Отверженный Н. (наст. фам. Булычев
Н.Г.) 310, 314, 361, 362, 369, 370, 382
Оцеп Ф.А. 262

Павлов И.П. 8, 269, 270, 272–275, 278, 280,
283, 284
Павлов П. 258
Пантюхов М.И. 80
Панченко И.Г. 117, 126
Парадизов П.П. 166, 190
Паскаль Б. 34, 42, 197, 230
Переверзев В.Ф. 83, 87, 93, 95, 96, 124, 155,
162, 170
Перего Э. 263
Петрашевский (Буташевич-
Петрашевский) М.В. 101, 321, 327
Петров В.В. 54, 62
Петровская Н.И. 85
Пиккио Р. 234
Пинель Ф. 278
Пиранделло Л. 253

- Писарев Д.И. 12, 23
Плеханов Г.В. 93
Полициано А. 175, 190
Полонский В.В. 7, 60, 62, 113, 195, 209, 381
Полонский Вяч.П. 162, 180, 363
Полторацкая В.А. 85
Пономарева Г.Б. 101, 114
Потресов С.В. (Яблоновский С.) 135, 136, 138, 139, 144, 146, 153
Пришвин М.М. 165, 166, 171
Прокопович С.С. 250, 254
Прохаско О.П. 73, 74, 81
Прудон П.-Ж. 321, 323
Пушкин А.С. 14, 90, 93, 105, 118, 159, 163, 169, 186, 252, 325
Пшибышевский С. 76

Радек К. (наст. фам. Собельсон К.Б.) 165, 171
Радищева О.А. 130, 151–153
Радлов Э.Л. 190
Райкова И.Н. 112
Ранцов В.Л. 184
Рассадин И.П. 323
Ремизов А.М. 76, 80
Ренанский А.Л. 128, 153, 381
Рейсбрук Я., ван (Рэйсбрук) 301, 309
Роденбах Ж. 80
Розанов В.В. 11, 16–18, 21, 23, 54, 64, 66, 67, 70–72, 75, 76, 79–81, 122, 126, 134, 149, 152
Розанов И.Н. 23
Розанов М.Н. 190
Роле С. 173, 191, 381
Роллан Р. 175
Ронский С.М. 189
Рудич В. 60, 62
Рульфо Х. 208
Руссо А. 197
Рыбас А.Е. 211, 230
Рыбников П.Н. 323, 324

Сабанеев Л.Л. 140
Сабо Т. 113

Савина А.Д. 191
Савинков Б.В. 167
Саводник В.Ф. 322, 363
Садовской Б.А. 68, 81, 84
Сакулин П.Н. 89, 95
Салис М., фон 225
Салтыков (Салтыков-Щедрин) М.Е. 12
Салье М.А. 190
Самарин Ю.Ф. 325
Сартр Ж.-П. 67
Свифт Дж. 175, 190
Святополк-Мирский Д.П. 167
Селье Г. 8, 169–271, 285
Семевский В.И. 321, 362
Сент-Бёв Ш.О. де 121
Серафим Саровский 143
Сервантес М.С., де 176, 191, 325
Сикорский И.А. 124
Скрам Э. 202
Скульская Е. 258
Случевский К.К. 11, 13, 15–18, 21, 23
Смирнов А.А. 176, 178, 191
Смирнова А.И. 112
Смирнова С.И. 18
Соловьев Вл.С. 7, 20, 21, 25, 26, 30, 31, 35–37, 43, 72, 114
Соловьев Е.А. 68, 81
Сологуб Ф. 67, 80, 105, 107
Сорокин Ю.С. 23
Спиноза Б. 214
Станиславский К.С. 129, 131, 134, 135, 148, 149, 152
Старк Э.А. (Зигфрид) 135, 143, 144, 146, 152
Стендаль 213–215
Степанов Н.Л. 112
Степанова Л. 254
Степанян К.А. 101, 114, 186, 191
Стирнер М. — см. Штирнер М.
Страхов Н.Н. 12–15, 28, 41, 325
Струве П.Б. 91
Суворова К.Н. 96
Сю Э. 181, 186, 191

- Тамарченко Н.Д. 56, 62, 113
Тарасова А.К. 258
Тарчанов М. 258
Тахо-Годи А.А. 113
Тахо-Годи Е.А. 15, 23, 113
Тихомиров Б.Н. 156, 171
Тихомиров Л.А. 143
Тихон Задонский 143
Толстой Л.Н. 19–21, 36, 40, 43, 45, 46, 62, 80, 90, 117, 118, 121, 135, 163–165, 199, 200, 204, 206, 219, 227, 279, 287
Томашевский Б.В. 163, 170
Торранс Ф. 186, 191
Трамер Б. 214
Трифонов Н.А. 126
Троицкий М.М. 124
Трубецкой Е.Н. 30, 31, 37
Трубецкой Н.С. 34, 35
Тургенев И.С. 105, 117, 118, 182, 185, 317, 321
Туркин Н.В. (Дий Одинокий) 140, 141, 152
Тынянов Ю.Н. 124, 180
- Уитмен У. 78
- Фатов Н.Н. 160, 171
Федоров Н.Ф. 43
Федянова Г.В. 155, 171, 381
Фейербах Л.А. 315, 317, 323, 324
Фесенко А. 163, 171
Философов Д.В. 144, 145, 152
Фонвизина Н.Д. 44
Франковский А.А. 190
Франциск Ассизский 134
Фрейд З. 236
Фрейлиграт Ф. 319
Фрейлих К. 262
Фридлендер Г.М. 103, 114, 168, 309, 363
Фридрих В. 223
Фризман Л.Г. 23
Фриче В.М. 96
Фромантен Э. 175, 191
Фульд Г. 185
Фурье Ш. 321
- Халабаев К. 163, 170
Хмара Г. 258, 259
Ходасевич В.Ф. 85, 96
Хомяков А.С. 26, 43, 315, 317, 319–321, 325, 354, 361, 362
Хорват Г.Ш. 113
- Цицерон 59
- Чаадаев П.Я. 43
Чамполи Д. 234
Чанцев А.В. 74, 79, 81
Чернышева А.В. 93, 96
Чернышевский Н.Г. 43, 105, 121, 334
Чехов А.П. 144
Чижев В.Ф. 15, 23
Чуковский К.И. 158, 164, 166, 167, 171, 184, 185, 191
Чулков Г.И. 98–100, 102–111, 113, 114, 380
- Шагинян М.С. 87
Шарапова Д. 186, 191
Шебуев Н.Г. 129, 130, 135, 136, 153
Шекспир У. 34, 164, 165, 196, 234, 360
Шервинский С.В. 190
Шершеневич В.Г. 85, 96
Шестеркина А.А. 84, 86
Шестов Л.И. 7, 42, 52–54, 58–61, 63, 64, 67, 68, 74, 80, 211–213, 219, 230
Шиллер Ф. 44, 45, 135, 325
Шингарева Е. 151–153
Шипунова Н.Ф. 119, 126
Ширнхофер Р., фон 221, 222
Шкловский В.Б. 164, 165, 171
Шмайцнер Э. 212
Шницлер А. 175
Шопенгауэр А. 42, 214, 230
Штайн В. 223
Штакеншнейдер Е.А. 13, 23
Штирнер М. (Шмидт И.К.) 311–315, 317–330, 322–339, 341–348, 350–365, 369–371, 382
Штрайх С.Я. 190

- Шульгин В.В. 167
- Щукин С.Е. 93
- Эбаноидзе И.А. 210, 231, 381
- Эдельсон В.А. 321
- Энгельгардт Б.М. 124, 155, 160, 161, 166, 171
- Энгельс Ф. 179, 314, 315
- Эрн В.Ф. 25, 33, 34, 37
- Эфрос А.М. 174, 188–190
- Яблоновский С.В. — см. Потресов С.В.
- Янишевская Я. 73, 81
- Яннингс Э. 262
- Янц К.П. 216, 230
- Ярцев П.М. (Яр-в П.) 144, 153
- Álvarez Martínez M. 283, 284, 287
- Aubenque P. 275, 287
- Aversano S. 263
- Baars B.J. 273, 274, 287, 288
- Barcia Salorio D. 278, 287
- Belloch A. 278, 287
- Berrios G.E. 271, 282, 287, 288
- Biebrach R. 261
- Bonnefoy Y. 182, 191
- Brandes E. 203, 208
- Brüne K. 262, 265
- Buchowetzki D. 262
- Capuana L. 255
- Catteau J. 181, 191
- Dostoïevsky 191, 196, 197, 213, 214, 230
- Dostoiewskij F. 234
- Foucault M. 271, 278, 288
- Froelich C. 262
- Fuentenebro de Diego F. 287
- Genette G. 175, 191
- Glozman J.M. 172, 288
- González A. 289
- Greenspan R.J. 280, 288
- Grib V.R. 179, 191, 192
- Jannings E. 262
- Kristeva Y. 277, 285, 288
- Lamprecht G. 261
- Lecoeur G. 285, 288
- Livak L. 195, 196, 208
- Lo Gatto E. 252, 253
- Lohberger H. 221, 231
- Masson F. 185, 191
- Mayor Martinez L. 285, 288
- McNamee S. 286, 288
- Morgulis S. 288
- Moreno Rodriguez R.M. 275, 287–290
- Morillas J., A. 215, 218, 221, 224, 231
- Nag M. 200, 201, 208
- Neyroud Ch. 230
- Nietzsche F. 212, 213, 215, 217, 224, 231, 232
- Nilsson N. 200, 208
- Perego E. 263
- Phelps W.L. 270, 288
- Ramos F. 287
- Rivera L., de 285, 288
- Rose H., S. 280, 288
- Salis-Marschlin M., von 225, 231
- Samoilov V.O. 273, 288
- Sandín B. 287
- Schaberg W. 212, 231
- Schirnhofen R., von 231
- Schmid H. 215, 216, 231
- Shterenshis M. 279, 288
- Sommer A.U. 223, 231
- Stengers I. 278, 288
- Tassis G. 208
- Tortosa Gil F. 288
- Vaima M. 288
- Vogüé E.M., de 230
- Wiene R. 257
- Williams E.A. 278, 289
- Yerkes R. 274, 289
- Zumalabe J.M. 274, 284, 289

СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов-составителей	7
--------------------------------------	---

I

Е.А. Андрущенко.

«Краткий очерк жизни и писательства Ф.М. Достоевского» Д. Аверкиева в контексте вступительных статей к собраниям сочинений писателя	11
---	----

К.В. Ворожихина.

Ф.М. Достоевский о всечеловеческом и всечеловеке: истоки и рецепция	25
--	----

А.Ф. Макарова.

Рецепция элементов мирозерцания Ф.М. Достоевского в творчестве Н.А. Бердяева.	39
--	----

О.А. Кравченко.

Трагедия как роман и философия: архитектоника трагического у Достоевского	52
--	----

М.В. Козьменко.

Александр Закржевский — интерпретатор мировоззренческих рефлексий эпохи «ренессанса Достоевского»	64
--	----

Т.С. Карпачева.

Достоевсковед, которого мы потеряли: литературно-критический опыт Надежды Львовой.	83
---	----

О.А. Богданова.

Петербург Достоевского в повести Г.И. Чулкова «Осенние туманы» (1916)	98
--	----

Н.А. Дровалева.

В.Я. Брюсов — исследователь творчества Ф.М. Достоевского: неосуществлённый замысел	116
---	-----

А.Л. Ренанский.

Как русский театр открывал Достоевского:
опыт обретений и потерь 128

Т.П. Баталова, Г.В. Федянова.

Дискуссия о Ф.М. Достоевском и его романе «Бесы»
в русской критике 1918–1935 годов. 155

Серж Роле.

Неординарная вступительная статья Л. Гроссмана
о «Евгении Гранде» в переводе Достоевского
(Academia, 1935). 173

II

В.В. Полонский.

Достоевский сквозь западную оптику:
случай Кнута Гамсуна и не только 195

И.А. Эбаноидзе.

Ницше читает Достоевского: хронология
и материал рецепции 210

И.В. Дергачева.

Рецепция художественного наследия Достоевского
в творчестве итальянских писателей рубежа XIX–XX веков. . . 233

М.В. Михайлова.

Особенности изображения образа главного героя
в немецких и итальянских экранизациях произведений
Ф.М.Достоевского первой трети XX века 256

III

Р.М. Морено Родригес, Н.Н. Арсентьева.

«Стресс жизни» в произведениях
Ф.М. Достоевского и Л.Н. Андреева в свете
нейрофизиологических исследований. 269

Приложение

Дм. Болдырев.

«Зосима» Достоевского и «Бранд» Ибсена.

Вдохновение, жизнь и вера.

Подготовка текста и комментарии

В.М. Введенской и М.В. Козьменко 293

Н. Отверженный.

Штирнер и Достоевский.

Подготовка текста и комментарии

В.М. Введенской и М.В. Козьменко 310

М.В. Козьменко.

«Бывают странные сближенья...»:

Две работы о Достоевском 365

Указатель имен 372

CONTENT

From the Compiling Editors	7
---	---

I

Elena A. Andrushchenko.

D. Averkiev's "A Brief Sketch of the Life and Writings of F.M. Dostoevsky" in the Context of Introductions to the Writer's Collected Works	11
--	----

Ksenia V. Vorozhikhina.

F.M. Dostoevsky on Vsechelovecheskoe and Vsechelovek: Origin and Reception	25
---	----

Anna F. Makarova.

Reception of the Elements of Fyodor Dostoevsky's World Conception in the Works of Nikolai Berdyaev	39
---	----

Oksana A. Kravchenko.

Tragedy as a Novel and Philosophy: Architectonics of the Tragic at Dostoevsky	52
--	----

Mikhail V. Kozmenko.

Alexander Zakrzhevky as an Interpreter of Worldview Reflections of the "Dostoevsky Renaissance" Era	64
--	----

Tatiana S. Karpacheva.

The Scientist We Lost: Nadezhda Lvova's Literary and Critical Experience	83
---	----

Olga A. Bogdanova.

Dostoevsky's Petersburg in the Story by G.I. Chulkov "Autumn Mists" (1916).	98
--	----

Nataliya A. Drovaleva.

- V.Ya. Bryusov as a Scholar of Dostoyevsky:
an Unfulfilled Intention 116

Alexander L. Renansky.

- How the Russian Theater Discovered Dostoevsky:
an Experience in Findings and Losses. 128

Tamara P. Batalova, Galina V. Fedianova.

- Discussion about F.M. Dostoevsky's Novel "Demons"
in Russian Criticism of 1918–1935. 155

Serge Rolet.

- The Leonid Grossman's Ingenious Introduction to Dostoevsky's
Translation of Eugenie Grandet ("Academia", 1935). 173

II

Vadim V. Polonsky.

- Dostoevsky through Western Optics:
the Case of Knut Hamsun and not only 195

Igor A. Ebanoidze.

- Nietzsche Reads Dostoevsky:
Chronology and Reception Material 210

Irina V. Dergacheva.

- Reception of Dostoevsky's Artistic Heritage in the Works
of Italian Writers at the Turn of the 19th–20th Centuries. 233

Mariya V. Mikhaylova.

- The Peculiarities of Showing the Image of the Main Character
in German and Italian Film Adaptations of the Literary Works
of F.M. Dostoevsky of the End of the 19th – the First Third
of the 20th Centuries. 256

III

Rosa María Moreno Rodríguez, Natalia N. Arsentieva.

“The Stress of Life” in the Work of Dostoevsky and Andreyev
in the Light of the Neurophysiological Investigation 269

Application

Dm. Boldyrev.

Dostoevsky’s Zosima and Ibsen’s Brand. Inspiration, life and faith.

Preparation of the text and comments

by V.M. Vvedenskaya and M.V. Kozmenko 293

N. Otverzhenyi.

Stirner and Dostoevsky.

Preparation of the text and comments

by V.M. Vvedenskaya and M.V. Kozmenko 310

M.V. Kozmenko.

“There are strange rapprochements...”:

Two works about Dostoevsky 365

Указатель имен 372

Научное издание

Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ
В ЛИТЕРАТУРНЫХ И АРХИВНЫХ ИСТОЧНИКАХ
КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Корректор
Сталь Н.В.

Компьютерная верстка
А.З. Бернштейн

Подписано в печать ##.##.2021
Формат 70×100¹/₁₆
Усл.-печ. л. 24,0
Тираж ### экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ФГУП Издательство «Наука» (Типография «Наука»)
121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

ISBN 978-5-9208-0662-8



9 785920 806628

Ваша на
машин. Француз, и др.

Ваш брат
Безор Достоевский

И. П. Кошело

Статьи сборника посвящены литературной критике о Достоевском в эпоху Серебряного века, становлению и первым шагам отечественного достоевсковедения в 1910–1920-е годы, осмыслению философских и психолого-психиатрических дискурсов о писателе 1890–1920-х годов.

Новизна сборника заключается в том, что здесь, помимо введения в оборот нового литературного и архивного материала, впервые сопоставлены результаты филологического, философского, психологического (с элементами естественно-научного) и науковедческого анализа, что позволяет рассмотреть феномен Достоевского на качественно новом научно-методологическом уровне.

