

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ДОСТОЕВСКИЙ
В МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ
СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ
КУЛЬТУРЫ

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ



ПЕТРОПОЛИС
издательский дом
Санкт-Петербург

2021

УДК 821.161.1

ББК 83.3(2=411.2)52

К 60

Авторская работа выполнена и издание осуществлено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований, проект № 18-012-90003, не подлежит продаже



Авторский коллектив:

С. А. Кибальник, д-р филол. наук, О. А. Кузнецова, Е. К. Муренина,
С. П. Оробий, к-т филол. наук, К. Н. Отева, к-т филол. наук
Руководитель проекта и отв. редактор С. А. Кибальник

К 60 Достоевский в медийном пространстве современной русской культуры: Коллективная монография / С. А. Кибальник, О. А. Кузнецова, Е. К. Муренина, С. П. Оробий, К. Н. Отева // Отв. ред. С. А. Кибальник. СПб.: ИД «Петрополис», 2021. (Серия «Источники и методы в изучении наследия Ф. М. Достоевского в русской и мировой культуре»). СПб.: Издательский дом «Петрополис», 2021. – 304 с.

Рецензенты: А. Б. Криницын, д-р филол. наук,
С. С. Шаулов, к-т филол. наук

Коллективная монография, подготовленная С. А. Кибальником, О. А. Кузнецовой, Е. К. Мурениной, С. П. Оробием и К. Н. Отевой, содержит три части: «Легенды и мифы о творчестве Достоевского», «Театр. Литература. Медиасреда», «Достоевский в век медиа». В книге показано, что многие из распространенных представлений о Достоевском нуждаются в существенной коррекции с позиций современных научных представлений о его личности и творчестве.

На основе анализа новейших театральных адаптаций произведений Достоевского сделана попытка ответить на вопрос о том, как творческая свобода художника в обращении с классикой может сочетаться с принципом адекватности и научной интерпретацией текста.

Книга обращена как к специалистам, так и к широкому кругу читателей.

ISBN 978-5-9676-1290-9

© Коллектив авторов, 2021

© Редакционно-издательское оформление
ИД «Петрополис», 2021

ПРЕДИСЛОВИЕ

В центре внимания авторов настоящей коллективной монографии — проблема соотношения современных научных интерпретаций творчества Ф. М. Достоевского с его литературными гипертекстами и театральными адаптациями XXI века. В книге три части: «Легенды и мифы о творчестве Достоевского», «Театр. Литература. Медиасреда» и «Достоевский в век медиа».

В первой из них речь идет о легендах и мифах о Достоевском в современной российской и западной культуре, которые сегодня в значительной мере определяют восприятие нами его творчества. В то же время показано, что это, увы, легенды и мифы, которые не имеют ничего общего с современными научными интерпретациями Достоевского.

Во второй части продемонстрированы «блеск» и «нищета» современных адаптаций творчества Достоевского в русском драматическом театре и балете. Сделана попытка ответить на вопрос о том, что определяет ту или иную степень адекватности этих адаптаций тем смыслом, которые вкладывал в свои произведения сам писатель, и какая мера авторского преломления и адекватного «прочтения» обеспечивает успех той или иной постановки. Также детально проанализировано присутствие Достоевского в современной интернет-среде.

Наконец, в третьей части слово предоставлено самим представителям современной русской культуры: писателям, философам, литературоведам. Читатель найдет здесь их собственные, глубоко индивидуальные и своеобразные, представления о Достоевском в XXI веке и о том, может ли современный мир быть миром без Достоевского. Эти представления, высказанные в виде ответов на специально составленные для этого вопросы, проанализированы в попутных аналитических заметках и последней, пятой главе второй части.

В книге показано, что многие из распространенных представлений о Достоевском нуждаются в существенной коррекции с позиций современных научных представлений о его личности и творчестве. На основе анализа новейших театральных адаптаций произведений Достоевского сделана попытка ответить на вопрос о том, как творческая свобода художника в обращении с классикой может сочетаться с принципом адекватности и научной интерпретацией текста.

Вся первая часть коллективной монографии написана С. А. Кибальником. Во второй части глава первая «Ф. М. Достоевский в современном театре: адаптация как интерпретация текста» принадлежит перу К. Н. Отевой (Санкт-Петербург), глава вторая «Достоевский в театральном пространстве XXI в.» — Е. К. Мурениной (Гринвилл, США), глава третья «Невербальный Достоевский: „Идиот“ и „Братья Карамазовы“ на балетной сцене» — О. А. Кузнецовой (Санкт-Петербург), глава четвертая «Достоевский и #достоевский в современной медиасреде» — С. П. Оробия (Благовещенск), и, наконец, глава пятая «„Мир без Достоевского“? (О ценностной ориентации современной русской литературы по сравнению с русской классикой XIX века)» — С. А. Кибальника.

В третьей части глава первая «Достоевский в век медиа» подготовлена С. П. Оробием, глава вторая «Достоевский как личное дело каждого» и третья «Достоевский в XXI веке» — С. П. Оробием и С. А. Кибальником, наконец, четвертая глава «Мир без Достоевского» — С. А. Кибальником.

Произведения и письма Ф. М. Достоевского цитируются в тексте в скобках с указанием тома и страниц по первому академическому изданию его «Полного собрания сочинений»: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. В отдельных, особо оговоренных случаях цитаты приводятся по второму академическому изданию, из которого вышло пока девять томов: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 35 т. СПб., 2013–2021. Т. 1–9.

С. А. Кибальник, О. А. Кузнецова, Е. К. Муренина,
С. П. Оробий, К. Н. Отева

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЛЕГЕНДЫ И МИФЫ
О ТВОРЧЕСТВЕ
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Глава первая

ДОСТОЕВСКИЙ БЕЗ ДОСТОЕВЩИНЫ

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННЫХ МЕДИЙНЫХ И НАУЧНЫХ
ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО¹

Одной из главных проблем современного научного истолкования Достоевского является постбахтинское представление о его художественном мире как исключительно амбивалентном, отмеченном своего рода постмодернистской неопределенностью. В этом плане я, кстати, не совсем согласен с И. Л. Волгиным, который, оттолкнувшись от слов Чехова в письме к А. С. Суворину о том, что дело писателя — правильно поставить вопросы, а не решить их, заключает из этого, что и Достоевский в своем творчестве никаких вопросов не решает. Он, дескать, только правильно ставит их, а решить их по-своему — это уже наша задача сегодня.

Возможно, именно эта постбахтинская «отрыжка», от которой нам, увы, никак не избавиться, и служит почвой для многих современных выступлений о Достоевском, появляющихся в медиасреде.

Разумеется, герои Достоевского отмечены всей той сложностью, которая присуща человеку его времени и современному человеку, — писатель вовсе не впадает в грех упрощенчества. У него нет иллюзии, что можно легко разрешить все жизненно важные вопросы. Но в то же время нет и морального реля-

¹ Отредактированная и дополненная запись выступления С. А. Кибальника на онлайн-конференции «Постигая мир Достоевского», посвященной подготовке к празднованию 200-летия писателя в 2021 году и прошедшей 19 ноября 2020 года на виртуальной площадке Международного мультимедийного пресс-центра Медиагруппы «Россия сегодня». URL: www.youtube.com/watch?v=Lyghzas2T2Y (дата обращения: 22.05.2021).

тивизма, этого бесконечного «с одной стороны — с другой стороны», «стакан наполовину пуст — наполовину полон».

Стакан у Достоевского всегда полон, и полон до краев — как полна до краев внешняя и внутренняя жизнь настоящего писателя.

Впрочем, кто у нас не знает Достоевского и не понимает в русской классике — как и в русском языке. Таких уродов у нас просто нет. На культурнейшей радиостанции «Эхо Москвы» всё время ко всем обращаются с вопросами из самых разных областей, в том числе и из тех, которые не имеют никакого отношения к тому, в чем опрашиваемый является экспертом. И редко кто отказывается отвечать.

Отсутствие представления о важности именно экспертного мнения, иллюзия того, что какой-либо вопрос можно решить без обращения к мнению специалистов, — и есть как раз яркое свидетельство незрелости и недоразвитости нашей современной культуры.

Научное и культурное «освоение» Достоевского, увы, до сих пор проходят у нас параллельными рядами. Кто из современных театральных режиссеров обращается к научной литературе о Достоевском последнего времени и научным изданиям его произведений? Кто из авторов театральных постановок и экранизаций произведений Достоевского обращается хотя бы к старому (не говоря уже о новом, тридцатипяти томном) академическому изданию «Полного собрания сочинений»?

И. Л. Волгин привел на конференции свои замечательные и очень современные стихи:

...Вначале было не слово,
А клип и видеоряд.

Я, может быть, только заменил бы слово «клип» на «хайп»:

Вначале было не слово,
А хайп и видеоряд!

Хайп! Вот единственное, что затмевает сегодня всё. То, ради чего всё делается! На что помножено наше традиционное «пустомыслие, пустословие и пустоутробие»!

Зачем заниматься наукой, если можно сходить на какую-нибудь радиостанцию или телеканал и объявить, что Вы создаете — ну, например, цифровой архив Достоевского или собираетесь снять какую-нибудь фильму с забористым заглавием? Допустим, «Достоевский между раем и адом».

Кстати, лекции Дмитрия Быкова, о которых на конференции не раз упоминали уважаемые коллеги, выступавшие до меня, в этом отношении еще относительно светлое явление. Потому что хотя он и, незаметно для себя самого, не столько говорит о Достоевском, сколько в основном пересказывает мифы о нем русских религиозно-философских критиков начала XX века, Быков всё же читал и Достоевского. И даже кое-что из современного научного пушкиноведения. Людмилу Ивановну Сараскину, во всяком случае, читал — хотя и, может быть, не самые лучшие из ее работ.

У Достоевского — как и у Чехова — в отличие от творчества большинства современных русских писателей, всё достаточно четко и определено. Кто прав, кто виноват, кто в чем ошибся и по какому месту за это от судьбы получит.

Тот же Владимир Набоков, которого на конференции опять-таки не случайно не раз вспоминали, в начале 1930-х годов, — до того, как Сартр назвал его «поскребышем Достоевского», а сам Набоков понял, что сравнение с ним его чересчур смахивающих на романы Достоевского собственных произведений для него совсем невыгодно, однажды выступил на тему «Достоевский и достоевщина». И в этом выступлении искренно говорил о Достоевском как о большом и блестящем писателе, которого сплошь подменяют достоевщиной.

С тех пор, в сущности, ничего не изменилось. С той только разницей, что научное достоевсковедение давным-давно и уже не раз разоблало миф о Достоевском как о писателе-садомазохисте, культивировавшем страдания, психические отклонения, ненавидевшем Европу и якобы оклеветавшем социалистическое движение. Однако все эти открытия и разоблачения остаются на страницах академических книг и статей, а также комментариев к собраниям сочинений, которые, в отличие от изданий советского времени, выходят теперь мизерными тиражами.

А в медийной среде всё остается по-старому. Воспроизводятся всё те же заскорузлые и клеветнические представления о Достоевском, основанные главным образом на приписывании самому писателю пороков его героев. Вплоть до «ставрогинского греха», который, как давно доказали исследователи и как еще раз будет показано в настоящем издании, Страхов попросту приписал Достоевскому — скорее всего в отместку за криптопародию на него в «Братьях Карамазовых» (см. об этом в главе пятой первой части).

И тем не менее, эта, если называть вещи своими именами, страховская клевета не только по-прежнему существует в медийной среде — она еще и тиражируется усилиями Александра Невзорова — в том числе и даже на сайте

почтенной радиостанции «Эхо Москвы». Я специально напечатал свою статью об истории этой клеветы не в научном издании, а в литературном журнале «Нева», чтобы привлечь внимание к этому прискорбному обстоятельству. Разумеется, ничего не изменилось.

Научное изучение творчества Достоевского и его освещение в медийной среде — у нас во многом параллельные ряды. Ученым редко предоставляется слово, чтобы напрямую обращаться к широкой публике через современные медийные каналы. Так что пресс-конференция, организованная Агентством массовых коммуникаций, — редкое и очень нужное явление. Хотя бы первое звено моста, которого нет и который надо начинать строить.

И. Л. Волгин часто в своих, как всегда, любопытных и темпераментных выступлениях приводит заглавие статьи Томаса Манна «Достоевский, но в меру!». Однако статья эта показывает, что Томас Манн тоже путает Достоевского и достоевщину.

Достоевского не надо выдавать широкому читателю дозированно. Достоевского можно читать сколько угодно, и это, если читать его не через чужие, а через свои собственные очки, только полезно и даже благотворно. В меру нужна достоевщина, если она вообще нужна. И уж точно только в том случае, когда мы четко осознаем, что с самим Достоевским она ничего общего не имеет.

Белинский как-то заметил, что, читая Пушкина, можно превосходным образом образовать в себе человека. Это сполна верно и применительно к Достоевскому. Причем не только образовать в себе человека в юные годы, но можно жить и развиваться «по Достоевскому», то есть духовно расти всю последующую жизнь.

Достоевский — это духовное здоровье и спасение души, а не разрушение личности и безответственность. Вот почему для каждого человека, который умеет открыто и незашоренно воспринимать художественный текст, имя Достоевского звучит светло и жизнерадостно².

Между тем большая часть истории литературно-критической и публицистической рецепции Достоевского в России и, соответственно, за рубежом — это, увы, история клеветы на русскую классику и Россию. Правда, ответственность за эту клевету несут главным образом сами русские писатели и критики. Именно они осуществили операцию подмены светлого и жизнеутверждающе-

² Не случайно современный финский исследователь Отто фон Шульц озаглавил свою книгу о творчестве Достоевского так: «Светлый, жизнерадостный Достоевский» (Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского университета, 1999. 366 с.).

го художественного мира Достоевского унылой и вырожденческой жвачкой достоевщины, подменили писателя-врача писателем-пациентом.

Достоевского нужно освободить, наконец, от коросты достоевщины, которой он оброс в наших глазах благодаря такой, совершенно волонтаристской, рецепции его творчества. «Достоевский без достоевщины!» и «Светлое имя Достоевского!» — должны быть отныне, как мне представляется, девизом всего того, что мы говорим и пишем о Достоевском. Без этого и имя России вряд ли сможет очиститься от всех тех стереотипов и мифов, которыми оно обросло за полтора столетия толков о русском иррационализме и Апокалипсисе.

Достоевский — не «жестокий», а гуманный и светлый талант! Не больной, а врач. И создавал свои произведения он не благодаря своим недугам, а вопреки им.

Это многие из нас сами теперь больные, причем настолько, что им даже Достоевский вряд ли поможет, если мы, наконец, не станем смотреть на жизнь и литературу непредвзято и незашоренно. Потому что с реальным Достоевским мы давно уже, увы, не имеем никакого контакта. Вместо него мы соприкасаемся с какой-то жвачкой, созданной нашими собственными, заслуживающими лучшего применения 200-летними или, по крайней мере, 175-летними усилиями.

Например, роман Достоевского «Бесы» — это вовсе не «русский Апокалипсис», как, увы, о нем не раз писали в XX веке и, к сожалению, продолжают писать в XXI-м! В действительности это глубоко катартическое, светлое произведение о том, как заблуждения людей лишают их духовного спасения — которого можно достичь только посредством добра и любви, — а подчас приводят их к гибели.

Как очень кстати напомнил на конференции В. А. Викторovich, Владимир Соловьев в «Оправдании добра» писал, не без влияния на него самого Достоевского, о том, что стыд, жалость и благоговение — это три основных корня нравственности. А Достоевский именно эти слова как раз и пишет в сердцах читателя.³

Когда-то, еще в феврале 1921 года на празднованиях памяти Пушкина Александр Блок говорил о «веселом имени Пушкина». В грядущем юбилейном 2021 году нам стоит приложить все усилия, чтобы, наконец, опровергнуть миф о достоевщине как о подлинном художественном мире Достоевского. Достоевский с достоевщиной — то есть с культом страдания, любви

³ См. очень полезную в этом смысле собственную книгу исследователя: *Викторovich В. А. Писатель, заглянувший в бездну. 15 лекций для проекта Магистерия. М.: Rosebud Publishing, 2019. 452 с.*

как формы рабства и мазохизма (чувства, смешанного с ненавистью) — ничего общего не имеет!

Пора, наконец, во весь голос сказать широкому российскому читателю о «светлом имени Достоевского», о его здоровом, а не «жестоком» таланте, о Достоевском — не психическом больном, а о чудесном исцелителе, замечательном враче-психотерапевте, который помогает нам жить и который своим пером достигает того, что он всегда считал целью своего творчества: спасения человека и возрождения его души!⁴

⁴ См. его «Предисловие к публикации перевода романа В. Гюго “Собор Парижской богородицы”».

Глава вторая

ОБРАЗ ДОСТОЕВСКОГО И ОБРАЗ РОССИИ

Эта тема в разговорах о Достоевском сегодня поднимается не так уж часто. С одной стороны, звучит она, как будто бы, немного высокопарно, а с другой, так ли уж две эти вещи взаимосвязаны?

Хотя задумываемся об этом мы не слишком часто, но связь между ними всё же есть.

1. Какое нам сегодня дело до Достоевского?

Однако вначале попытаемся ответить на вопрос: какое нам вообще сегодня дело до Достоевского? То есть до человека, который родился 200 лет назад?

Какое дело до того, каким он был человеком, писателем и какой у него сегодня имидж в России и во всем мире?

Оказывается, самое прямое. И вот почему.

За те 200 лет, что прошли с момента рождения Достоевского, писателя, который бы в большей степени будоражил сердца людей по всему миру, в России так и не появилось. Были, конечно, у нас еще и Пушкин, и Гоголь, и Тургенев, и Толстой, и Чехов, но в лучшем случае они лишь приближаются в этом отношении к Достоевскому.

И сегодня, в XXI веке, он, наверное, всё же остается писателем № 1 не только в России, но и во всем мире.

2. Что за человек и что за писатель был Достоевский?

Так каким же он был человеком и писателем?

Человеком сложным — нервным и раздражительным и в то же время отзывчивым и простодушным, неробким и неуступчивым и в то же время доверчивым и наивным, мрачноватым и в то же время дружелюбным и умеющим «презирать и ненавидеть». Во всяком случае на этот счет современники довольно единодушны.

Не забудем и о том, что Достоевский на протяжении жизни менялся. И после возвращения из-за границы в 1871 году предстал перед старыми знакомыми, по свидетельству многих из них, совсем другим человеком. Уже не Достоевским, который сходит к нам со страниц «Дневника 1867 года» А. Г. Достоевской⁵: человеком, подчас еще не умеющим сдерживать свои чувства и иногда нетерпимым к окружающим его, даже самым близким людям.

Пережив смерть дочери Сони в Женеве в 1868 году и рождение Любы в 1869-м в Дрездене, а сразу по возвращении в Петербург в 1871-м сына Феди, Достоевский, по его собственным словам, «сжился» с женой и именно с этим, а не просто с каким-то абстрактным, отделенным от самой его жизни обращением к христианским ценностям связано «преображение» Достоевского как личности.

Об этом, впрочем, хорошо и точно высказался всё тот же пресловутый Н. Н. Страхов: «Рождение детей, забота о них, участие одного супруга в страданиях другого, даже самая смерть первого ребенка, — всё это чистые, иногда высокие впечатления. Нет сомнения, что именно за границей, при этой обстановке и этих долгих и спокойных размышлениях, в нем совершилось особенное раскрытие того христианского духа, который всегда жил в нем»⁶.

Что касается творческого наследия Достоевского, то его оценивали совершенно по-разному. Достоевского называли «жестоким талантом» (Н. К. Михайловский) и «русским маркизом де-Садом» (И. С. Тургенев), «архискверным» (Ленин) и «нездоровым» (Максим Горький) писателем, «клеветником на жизнь» (А. В. Луначарский) и «великой духовной опасностью» для людей (Григорий Ландау).

⁵ См.: *Достоевская А. Г. Дневник 1867 года* / Изд. подг. С. В. Житомирская. М.: Наука, 1993.

⁶ *Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском* // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 496.

Василий Розанов обвинял Достоевского в том, что в России произошла революция, Владимир Набоков хотел его «развенчать», Анатолий Чубайс — даже «разорвать на куски». Впрочем, всё это без особого обоснования.

При этом что касается писателей без труда просматривается одна закономерность: яростнее всего отрицали значение Достоевского именно те из них, которые больше всего ему обязаны и сами отлично понимали, насколько невыгодно им сопоставление с его творчеством их собственных произведений. Такие, казалось бы, совершенно разные и даже во многом противоположные друг другу писатели, как Максим Горький и Владимир Набоков.

А уже совсем недавно Дмитрий Быков назвал Достоевского не столько художником, сколько мыслителем, «сломленным человеком» и писателем, которому «перестал быть интересен здоровый человек». При этом сам Быков, в сущности, ничего нового не придумал, а всего лишь нечувствительно повторил штампы русской символистской и эмигрантской критики XX века.

И в то же время многие другие критики и писатели всегда подчеркивали особую духовную природу творчества Достоевского (как и Толстого). И в связи с этим ставили вопрос об «особом предназначении России», о «русской идее».

У нас об этом говорили русские религиозные философы, начиная с Владимира Соловьева, и экзистенциальные мыслители, начиная с Льва Шестова. За рубежом — крупнейшие западноевропейские писатели и мыслители, начиная с Фридриха Ницше, Андре Жида и Оскара Уайльда.

3. Интерес к Достоевскому — интерес к России

Во многом благодаря достижениям русской литературы и искусства, и не в последнюю очередь благодаря достижениям Достоевского, за рубежом, начиная с конца XIX века, рос и интерес к России.

И происходила удивительная вещь. Россию начинали воспринимать как прежде всего родину Достоевского и Толстого. Соответственно, то, как воспринимали их, определяло то, как относились к России.

Тут-то вот многие несправедливые вещи, сказанные о Достоевском, начали служить нам недобрую службу. Напраслина, возведенная на писателя, оказывалась клеветой на собственную страну.

И нельзя списать это на недоброжелательство к нам иностранцев. Потому что русские критики еще при жизни Достоевского возвели на него такие поклепы, какие никогда даже не приходили в голову зарубежным.

Напротив, за рубежом как раз всегда преобладало апологетическое отношение к Достоевскому! Начиная со знаменитой книги Мельхиора де Вогюэ

«Русский роман», написанной в 1886 году, «реалистический идеализм» Достоевского и Толстого выгодно противопоставлялся зарубежными критиками натурализму западноевропейской литературы конца XIX века.

4. *Клевета на Достоевского — клевета на Россию и русских*

Несколько иначе дело обстоит сейчас. То и дело за рубежом, и чаще всего на Западе, зачастую с подачи наших эмигрантов, проходят международные научные конференции, посвященные «русскому иррационализму», «пассивности», культу страдания, садомазохизма и других психических отклонений, реакционности русского патриотизма, якобы обязательно чреватого ненавистью к Западу, политическому консерватизму и даже антисемитизму русских писателей.

Причем начинается разговор обо всем этом, как правило, с Достоевского. Сначала всё это приписывается ему, а затем переносится на образ России и русских.

Есть ли для этого достаточные основания?

5. *Идеалы Достоевского и идеалы человечества*

Если говорить о современной России и о русских вообще, то картина, как всегда в таких случаях, оказывается пестрой и противоречивой. Как и в любой другой стране, есть у нас и такое. Но является ли оно определяющим?

Представляется всё же, что нет. И сегодня в России немало людей, которые вовсе не разделяют подобных представлений о жизни и мире и ни сном ни духом не виновны ни в чем подобном. Напротив, они открыто высказываются, а то и активно борются за противоположные ценности.

И вот поскольку сегодня и они, и их оппоненты стараются сделать Достоевского своим союзником, особенно важно подчеркнуть: сам писатель во всех своих зрелых произведениях отстаивал идеалы, которые сегодня стали общечеловеческими ценностями.

6. *Действительные идеалы, которые исповедовал Достоевский*

Достоевский вовсе не отрицал возможность и необходимость рационального объяснения действительности или создания научной картины мира — он только считал нужным добавить к ним интуитивное проникновение в «тай-

ну бытия». Он был сторонником активного отношения к жизни (достаточно только вспомнить огромное количество людей, которым он оказал реальную помощь в их жизни!). И только одновременно был убежден в необходимости прежде всего духовного совершенствования самого человека, которое неминуемо повлечет за собой коренные реформы общественной и экономической жизни людей.

Обыкновенно социологи больше верят в спасительность социальных институтов, которые заставят человека меняться, но для писателя только естественно придавать большее значение внутренним переменам в самом человеке, без которых невозможны и изменения в обществе.

Как известно, Достоевский сам участвовал в тайных обществах во времена николаевской реакции и резко критиковал революционный террор в эпоху хотя и половинчатых, но прогрессивных реформ Александра II. До конца своих лет он верил в духовное перерождение человечества и наступление «золотого века» в его жизни посредством осуществления социально-христианского идеала «братства» людей.

Достоевский резко критиковал культ наживы в современной ему Европе и одновременно восхищался этой, как он вслед за поэтом-славянофилом Алексеем Хомяковым называл Запад, «страной святых чудес». Не случайно первым абрисом «положительно-прекрасного» человека — типа, который он воплотил в образе князя Мышкина из его знаменитого романа «Идиот», стал вовсе не русский герой, а англичанин мистер Астлей из романа «Игрок», написанного несколькими годами ранее.

Во многих своих романах Достоевский изображает героев, доходящих в своей любви к другому человеку до рабства, а то и до ненависти к нему. Таков, например, Алексей Иванович из того же «Игрока». И в то же время он показывает, что совсем не такая любовь нужна его героиням. Таким, например, как Полина из всё того же «Игрока».

Своего рода садомазохизм отдельных героев Достоевского, сочувственно изображенный во многих произведениях Тургенева (вспомним хотя бы его повести «Первая любовь» и «Вешние воды»), который произвел сильное впечатление на австрийского писателя Леопольда Захера-Мазоха, не имеет ничего общего с миром авторских идеалов, как он проявляется в произведениях Достоевского.

Путь к обретению Бога Достоевский видел в «братском» отношении к другим людям, и прежде всего к своим близким. Главной задачей литературы вслед за Виктором Гюго он считал «спасение» человека и «возрождение человеческой души». А достижимым всё это — вместе со своим alter ego, —

старцем Зосимой из «Братьев Карамазовых» — Достоевский считал только «опытом деятельной любви».

7. «Светлое имя» Достоевского

В этом, между прочим, с Достоевским были единомышленны и Толстой, и Чехов, и лучшие зарубежные писатели XX и даже XXI веков: Томас Манн и Теодор Драйзер, Альбер Камю и Жан-Поль Сартр, Акутагава Рюносукэ и Габриэль Г. Маркес, Филип Рот и Кадзуо Исигуро.

Так что Достоевский и сегодня живое свидетельство того, что самые высокие идеалы русских писателей — несмотря на то, что за прошедшие двести лет многие конкретные ценности и нормы общества изменились, — стали общими идеалами не только России и Запада, но и всего человечества. И всё дело теперь только в том, чтобы совместными усилиями этих идеалов достигнуть.

У нас это может получиться только в том случае, если мы не будем сами извращать эти высокие идеалы ложным истолкованием наших классиков, и прежде всего Достоевского.

Когда-то Александр Блок на чествовании памяти Пушкина впервые сказал о «веселом имени Пушкина». Сегодня, хотя бы через 200 лет после рождения Достоевского, стоит во весь голос сказать, наконец, о его «веселом» и «светлом имени». И чем скорее мы осознаем, что художественный мир Достоевского — это мир «добра и света», тем светлее и чище станет в мире образ России.

Конечно, при условии, что и сама по себе современная Россия будет не слишком противоречить идеалам писателя, как это, увы, иногда имеет место сегодня.

Скажем же сегодня о Достоевском слова, которые сам Блок хотел, чтобы «в грядущем» «юноша веселый» сказал бы о нем самом:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь дитя добра и света,
Он весь свободы торжество!

Глава третья

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО⁷

В июле 2019 года в Бостоне (США) прошел XVII Симпозиум Международного общества Ф. М. Достоевского. Наряду со многими достижениями современного достоевсковедения он обнаружил одну застарелую проблему в его развитии. Иноязычное и русскоязычное изучение творчества Достоевского — это во многом параллельные миры. К сожалению, не так часто приходится видеть у зарубежных — во всяком случае, у американских и западноевропейских — исследователей ссылки на работы российских коллег. То же самое, надо признать, присуще работам российских филологов по отношению к любым иноязычным, в том числе и — хотя это и менее простительно — англоязычным достоевсковедам. Именно на то, чтобы, хотя бы частично, способствовать разрешению этой проблемы, нацелен настоящий обзор, посвященный российским и зарубежным индивидуальным и коллективным монографиям о Достоевском, опубликованным в 2017–2019 гг.

Подобная работа тем более необходима, что за этот период вышли из печати многие замечательные труды российских и зарубежных исследователей, посвященные творчеству Достоевского. Среди них и разыскания биографического характера, и исследования, предлагающие новые подходы к интерпретации творчества писателя, и серьезные труды о рецепции Достоевского в русской и зарубежных литературах, философии и кино. Все они требуют

⁷ Глава впервые опубликована в журнале «Известия РАН. Серия литературы и языка» (2020. Т. 79. № 4. С. 67–83). Печатается в новой редакции.

осмысления, которое, возможно, и позволит выявить основные тенденции современного изучения творчества Достоевского.

1

Говоря об исследованиях биографического характера, отметим, в частности, что за последние годы был предпринят ряд разысканий относительно пребывания Достоевского во Флоренции в 1868–1869 гг. Идентифицировано первое жилье писателя в этом городе — дом на улице Гвиччардини, фасад которого, как оказалось, сохранился до настоящего времени. Благодаря находкам, сделанным Валентиной Супино в архивах приходских церквей, неподалеку от которых жил писатель, определен точный адрес его проживания у рынка Порчеллино. Установлено, что в промежутке между этими двумя адресами Достоевский проживал «пару месяцев» в доме принца Антонио Бонапарте, в бельэтаже на Виа де Барди, 31. В работах В. Супино также уточняется хронология переездов и высказаны гипотезы относительно возможных других флорентийских адресов Достоевского⁸.

Новое освещение получили и некоторые моменты пребывания Достоевского на каторге. Монография Элизабет Блэйк «Путешествия в Сибирь Достоевского. “Встречи” с польскими литераторами-изгнанниками»⁹ уже была детально прореферирована в специальной рецензии на нее¹⁰. Остановимся поэтому только на первой из трех глав монографии, в которой речь идет о совместном пребывании Достоевского и Йозефа Богуславского в Омском остроге. Глава эта — «Сибирские воспоминания о „Мертвом доме“» — содержит изложение биографии польского революционера, которого сам писатель упоминает на страницах «Записок из Мертвого дома».

Достоевский пишет о Богуславском как о «больном, несколько наклонном к чахотке человеке, раздражительном и нервном, но в сущности предобром и даже великодушном» (4; 209). Далее он сообщает: «Потом мы года два

⁸ *Supino V.* I soggiorni di Dostoevskij in Europa e la loro influenza sulla sua opera. 2a edizione. Firenze: LoGisma, 2017. 134 pp.; *Супино В.* Пребывание Достоевского в Европе и ее влияние на его произведения. 2-е изд. Флоренция: Логизма, 2017; *Супино В.* Флорентийские адреса Достоевского // *Неизвестный Достоевский.* 2019. № 1. С. 10–27.

⁹ *Blake E. A.* *Travels from Dostoevsky's Siberia. Encounters with Polish Literary Exiles.* Boston: Academic Studies Press, 2019. 219 pp.

¹⁰ См.: *Новикова Е. Г.* Дорогами Ф. М. Достоевского: поляки в Сибири. Рецензия на книгу *Travels from Dostoevsky's Siberia. Encounters with Polish Literary Exiles / by Elizabeth A. Blake (Boston 2019)* // *Неизвестный Достоевский.* 2019. № 4. С. 190–196.

почти неразлучно ходили с Б-м на одни работы, чаще же всего в мастерскую. Мы с ним болтали; говорили об наших надеждах и убеждениях. Славный был он человек; но убеждения его иногда были очень странные, исключительные. <...> Б-кий с болью принимал каждое возражение и с едкостью отвечал мне. Впрочем, во многом, может быть, он был и правее меня, не знаю; но мы наконец расстались, и это было мне очень больно: мы уже много разделили вместе» (4; 216).

Благодаря книге Э. Блэйк теперь мы можем в полной мере, хотя и, разумеется, с поправкой на субъективность обоих участников этого диалога, восстановить его в относительной полноте. Правда, отчасти такая возможность у нас была и раньше. Воспоминания Богуславского и ранее публиковались, но только в отредактированном его товарищем по Омскому острогу — Шимоном Токаржевским — виде¹¹. В книге Блэйк воспоминания Богуславского впервые опубликованы по тексту их рукописи, хранящейся в библиотеке Ягеллонского университета (Краков), в переводе на английский язык.

Важной эта новая публикация представляется по нескольким причинам. Во-первых, воспоминания эти писались по возвращении Богуславского на родину в период с 1855 по 1857/1859 гг., то есть почти в то же самое время, когда Достоевский начинал работать над своими «Записками...». Между тем впервые опубликованная редакция Токаржевского появилась в 1896 году и, как отмечают исследователи, несет на себе отпечаток «представлений об отношении России и Польши уже конца XIX в.» (а также передает впечатления «о творчестве Достоевского в целом»)¹². Токаржевский впоследствии провел в Сибири еще почти 20 лет (1864–1882/83), и его редакция поэтому проникнута патриотическими настроениями, более характерными для эпохи после 1863 года. В ней мало что остается от аромата эпохи второй половины 1850-х годов, который ощущается в тексте Богуславского¹³.

Во-вторых, в редакции Токаржевского были опущены «наиболее жесткие детали сибирской каторги, связанные с сексуальными унижениями, ве-

¹¹ См.: *Tokarzewski S. Siedem lat katorgi*. Warszawa: L. Biliński i W. Maślankiewicz Publ., 1907. 225 p.; *Tokarzewski S. Katorznicy*. Warszawa, Krakow, 1912. 213 p.; *Tokarzewski S. Wspomnienia Sybiraka* // *Nowa reforma*. 1896. № 249–294.

¹² *Дьяков В. А. Каторжные годы Ф. М. Достоевского (По новым источникам)* // Политическая ссылка в Сибири, XIX — начало XX вв.: Историография и источники. Новосибирск: Наука, 1987. С. 196–220.

¹³ *Blake E. A. Travels from Dostoevsky's Siberia*. P. 38. Зато Токаржевский приводит в примечаниях к «омским» главам фрагменты из «Записок из Мертвого дома», включая главу «Товарищи», в которой Достоевский подробно и в целом довольно критически высказывается о своих польских товарищах по несчастью.

нерическими болезнями среди военных, эксплуатацией солдат офицерами, многочисленными случаями оскорбления и унижения заключенных и дурного обращения „Васьки“»¹⁴ — майора Кривцова (которого Достоевский изображает под именем «плац-майора») с некоторыми заключенными.

Художественное преломление пребывания на каторге в «Мертвом доме» Достоевским и позицию польских авторов сибирских воспоминаний Э. Блэйк сопоставляет в нескольких вводных разделах своей книги: «Межкультурное напряжение и товарищество», «Инсценировка наказания в тюремном пространстве: за пределами кнута и плети», «Стратегии выживания и преодоления», «Некоторые общие взгляды» и «Общий язык»¹⁵.

2

Разумеется, появились за последние три года и монографические исследования, в которых по-новому осмысляются многие важные аспекты художественного мышления Достоевского. Начнем с работ американских ученых¹⁶, из которых подробно хотелось бы остановиться на одной.

Вообще современное американское достоевсковедение, в отличие от недавних славных его времен, отмеченных появлением работ Джозефа Франка и Роберта Джексона, сегодня уже совсем иное. Во-первых, оно в основном не столько занимается самим Достоевским, сколько пропускает через его творчество наиболее популярные культурно-антропологические концепции. И во-вторых, по сравнению, например, с современным китайским или японским достоевсковедением, не слишком интересуется тем, что и как пишут сегодня о Достоевском в России.

Книга Юрия Корригана, о которой пойдет речь далее¹⁷ (на русский язык ее заглавие можно было бы, наверное, лучше всего перевести как «Достоевский в лабиринтах „себя“»), в обоих этих отношениях представляет собой счастливое исключение. Около половины из пятнадцати страниц, которые за-

¹⁴ Ibid. P. 35–36.

¹⁵ Ibid. P. 5, 10, 15, 18, 22.

¹⁶ Достоевский по-прежнему остается одним из самых изучаемых писателей в США, а американское достоевсковедение сохраняет свои лидирующие позиции в мире наряду с российским. Ярким свидетельством этого стал, например, прошедший в 2019 году в Бостоне очередной Симпозиум Международного общества Достоевского. См. о нем: *Кибальник С. А.* XVII Симпозиум Международного общества Ф. М. Достоевского в США // Русская литература. 2020. № 1. С. 225–228.

¹⁷ *Corrigan Y.* Dostoevsky and the Riddle of the Self. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2017. 238 pp.

нимает в этой книге библиография (впрочем, включающая не только исследовательскую литературу, но и тексты)¹⁸, приходится на работы российских мыслителей и ученых. К тому же эта книга направлена на разрешение серьезной проблемы, которая давно уже поставлена представителями как историко-литературного, так и религиозно-философского направлений в изучении творчества Достоевского.

Действительно, с одной стороны, во всем своем зрелом творчестве писатель последовательно боролся с идеей индивидуальной автономии, возможности отдельного, построенного вне зависимости от судьбы народа и человечества личного счастья, а с другой — на протяжении всей жизни страстно защищал свободу и неприкосновенность человеческой личности. Как это совмещалось в его творчестве? На этот вопрос и пытается ответить своей книгой Юрий Корриган. По его убеждению, парадоксальное понимание личности как индивидуально отграниченной от других и в то же время бесконечно причастной к ним Достоевский разрешал, двигаясь от изучения человеческой разъединенности в его ранних произведениях к своеобразной «метафизической психологии», посредством которой он пытался сохранить понятия личности и души для наступающего секуляризованного мира.

Героев Достоевского, полагает Корриган, ужасало их собственное внутреннее пространство: пространство памяти, подсознания, иных сущностей, лежащих в основе их внутреннего опыта. В своей книге исследователь обращается к тому, как этот «ужас сознания» толкает их к чрезвычайной устремленности вовне: к непреодолимому цеплянию за «других» как средству замещения их утраченных душевных способностей и в то же время к осознанию невозможности растворить себя внутри тех или иных «коллективных личностей».

В первой главе автор очерчивает парадигму «коллективной личности», которая реализована в раннем рассказе Достоевского «Слабое сердце» (1848). По мнению Корригана, этот рассказ предоставляет нам основополагающий словарь для описания сплава «себя» и «других» и изображения разрушенного внутреннего мира. Во второй главе через прочтение «Двойника» (1846), «Хозяйки» (1847) и «Неточки Незвановой» (1849) прослежены травма и шок от насилия, которые ставят барьер работе сознания и направляют личность вовне, чтобы она вновь обрела себя во взаимоотношениях с «другими». Развиваемая Достоевским модель «тройственной коллективной личности» поставлена здесь исследователем в контекст традиций дуализма и «двойничества».

¹⁸ Ibid. P. 215–230.

В третьей главе детально рассматривается представление о «раненной памяти», воплотившееся в «Униженных и оскорбленных» (1861), и его связь с возникновением метафизического измерения личности. «Будучи внутренне направлен против просветительской добродетели личной открытости, — отмечает Корриган, — роман отстаивает „психическую травму“ как опыт»,¹⁹ из которого личность может выйти, став более сильной. В каждой из трех начальных глав книги, которые все в той или иной мере посвящены проблеме развоплощения и воплощения личности, автор использует «Преступление и наказание» (1866) как краеугольный камень для понимания ранних произведений Достоевского.

В четвертой главе обозначен сдвиг фокуса к философскому измерению личности, который наблюдается в более поздних произведениях Достоевского. В ней исследуется скрытое, но могущественное присутствие непрощенных воспоминаний, которые, скрываясь под благополучным фасадом героев «Идиота», преследуют их, побуждая к попыткам стереть те или иные грани их личностей, чтобы растворить себя в более широких, коллективных сущностях. Видя в князе Мышкине наивысшее воплощение «травмированных героев» Достоевского, Корриган понимает его путь в романе как попытку открыть какой-то основополагающий принцип существования *вне себя* — трансцендентный якорь для личности, помогающий ей высвободиться из ее проективного рассредоточения в других и, в свою очередь, освободить других от их ограниченного существования как только аспектов ее собственной души.

В пятой главе, посвященной «Бесам» (1872), новаторская демонология Достоевского прочитана Корриганом как опыт изучения разрушающейся личности. Автор показывает, что изображение «безличностей» и «шатких» личностей, которые безропотно поддаются внешним влияниям, связано в романе прежде всего с вампирической деятельностью трагикомического «беса» Степана Верховенского, последовательно покушающегося на внутреннее личностное пространство окружающих.

В шестой главе книги Корригана роман «Подросток» (1875) понят как художественное воплощение опыта восстановления внутреннего пространства личности. Исследователь утверждает, что распадающийся, на первый взгляд, сюжет романа оказывается на удивление целостным, если взглянуть на него как на опыт изучения различных стратегий перемещения «души» во внешнее пространство и поисков концепции личности, которая

¹⁹ Ibid. P. 8.

отменит представление о теле как средоточии существования я. В главе седьмой Корриган рассматривает роман «Братья Карамазовы» (1880) как череду «ученичеств», в которых ученик приобщается к личности учителя и в результате этого обретает себя. Обширная топография внутреннего пространства личности представлена в романе, по мнению Корригана, через изображение постепенного отделения его протагонистов: Алеши, Мити, Ивана — от коллективного опыта личности и движения их вглубь себя. В заключении «проект Достоевского», как называет исследователь эксперимент писателя по художественному воплощению своей новаторской концепции личности, поставлен в более широкий контекст проблемы «внутренней жизни», который сложился в культурном дискурсе дореволюционного российского общества.

Нельзя сказать, что все эти достаточно свежие подходы к ранее уже неоднократно подвергавшимся интерпретации произведениям Достоевского, реализованы в книге одинаково убедительно. Например, такой подход исследователя к «Бесам», как представляется, позволяет не столько переосмыслить, сколько проиллюстрировать традиционное прочтение романа. При чтении же главы, посвященной «Идиоту», возникает вопрос о том, насколько интерпретация Корриганом характера Мышкина согласуется с традиционным пониманием этого героя как «князя Христа», пытающегося спасти в романе окружающих, но не справляющегося с этим и погибающего. Тем не менее то, что, совершенно независимо от своих многочисленных предшественников в изучении этой темы, Юрию Корригану удалось нащупать и распутать многие важные узлы в развитии художественной психологии и метафизики русского классика, не вызывает сомнений.

Книга Ю. Корригана, достаточно разносторонняя и направленная на синтез различных методов изучения Достоевского, тем не менее, знаменует собой оживление подходов к писателю, связанных с психоаналитической традицией.²⁰ Наряду с ними существенное место в современной науке о Достоевском занимают исследования герменевтического характера, предлагающие новые интерпретации его произведений и новый взгляд на его поэтику.

²⁰ См.: Кибальник С. А. «Если Бог есть, то все позволено»: Центральная мета-тема Достоевского в современной европейской психоаналитической философии // Вопросы философии. 2019. № 9. С. 87–97; Волчек О. В. Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» во французском литературоведении, философии и психоанализе // Новые российские гуманитарные исследования. URL: www.nrgumis.ru/articles/2040/ (дата обращения: 30.05.2021).

3

Некоторые из них отмечены отчетливой тенденцией к пересмотру инструментария и методологии изучения Достоевского, намеченной в работах М. М. Бахтина. Так, например, И. А. Есаулов в ряде своих работ декларирует подход, который мне представляется чрезвычайно близким.

По мнению исследователя, «в конечном итоге почти необозримые в количественном плане работы о Достоевском тяготеют к двум полюсам, которые можно определить как *emic*- и *etic*-подходы. 1. При *etic*-подходе система изучается с какой-либо позиции вне этой системы (марксизм, фрейдизм, структурализм и проч.). *Emic*-подход позволяет изучать поведение системы изнутри. 2. При *etic*-подходе система конструируется аналитиком. При *emic*-подходе структура обнаруживается аналитиком, а не конструируется. 3. При *etic*-подходе критерии считаются абсолютными или универсальными. При *emic*-подходе критерии связаны с внутренними характеристиками системы»²¹.

Тем не менее, вопрос о том, какие категории считать связанными с внутренними характеристиками того или иного произведения, а какие — внешнеположными им, всё равно решается, как правило, достаточно субъективно, в зависимости от тех или иных литературно-теоретических пристрастий исследователя. Ведь, по крайней мере, отдельные из представителей иных литературоведческих школ, которые упоминает исследователь, тоже считали, что их подход позволяет изучать Достоевского именно «изнутри». Если же И. А. Есаулов полагает, что более соприродный самому материалу взгляд на Достоевского обеспечивают христианские, православные позиции писателя, то, как мы знаем, во-первых, Достоевский в этом смысле далеко не так однозначен, а во-вторых, даже и это, как известно, для интерпретатора не панацея. И сам же исследователь без труда припомнит явные искажения художественной мысли писателя, к которым привело рассмотрение его творчества, казалось бы, с чисто христианских позиций. Так что всё дело, наверное, не в декларации той или иной благодетельной методологии, а в обоснованности того, что именно она позволяет лучше понять то или иное литературное произведение, и, самое главное, в продуктивном ее применении.

Далее исследователь предлагает рассматривать произведения Достоевского уже не в свете бахтинского понимания «карнавала», а в свете бинар-

²¹ Есаулов И. А. Объяснение, интерпретации, понимание (на материале романа «Идиот») // Достоевский и мировая культура. Альманах № 37. — СПб.: Серебряный век, 2019. С. 40–41.

ной оппозиции юродства и шутовства, гораздо больше укорененной в русской культуре. «Существенно, — пишет он о романе „Идиот“, — как раз то, что в романе имеется не одно только *юродство* (о значении „юродства“ князя Мышкина имеется целая исследовательская литература), но именно *оппозиция* юродства и шутовства, столь существенная для русской смеховой культуры»²². К сожалению, исследователь не уточняет, следует ли рассматривать образ Мышкина в традиции русского юродства или, с его точки зрения, образ «юродивого» представляет собой его архетип.

Опорой для его концепции, на первый взгляд, служит сам текст романа, в самом начале которого именно «юродивым» однажды называет Мышкина Рогожин: «А до женского пола вы, князь, охотник большой? Сказывайте раньше! — Я, н-н-нет! Я ведь... Вы, может быть, не знаете, я ведь по прирожденной болезни моей даже совсем женщин не знаю. — Ну коли так, — воскликнул Рогожин, — совсем ты, князь, выходишь *юродивый*, и таких, как ты, бог любит!» (9; 14)²³. Очевидно, однако, что Рогожин употребляет понятие «юродивый» не в его конкретно-историческом и культурологическом, а в переносном смысле — то есть в смысле человека «чудаковатого»²⁴, непохожего на всех, нарушающего привычно установленные нормы жизни. Правда, например, «крайняя аскеза, самоуничтожение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти» присущи и настоящим «юродивым»²⁵. Однако разве у Мышкина имеет место последнее? Нет, он не знает пока женщин «по прирожденной болезни». Кстати сказать, это совсем не помешает Мышкину впоследствии влюбляться, быть чуть ли не женихом Аглаи и, наконец, едва не жениться на Настасье Филипповне. Так что даже такая «юродивость» Мышкина вовсе не непреложна.

²² Там же. С. 42.

²³ Ср. точку зрения Ф. В. Макаричева: «Мышкин, Алеша Карамазов, Тихон — не являются юродивыми в полном смысле этого слова. Чаще всего черты юродства проявляются у этих героев ситуативно и подмечаются не автором-повествователем, а другими персонажами. Эти замечания носят подчеркнуто субъективный характер и отражают, скорее, светское понимание этого явления» (*Макаричев Ф. В. Художественная индивидуология в поэтике Ф. М. Достоевского*. Санкт-Петербург: ЭлектСис, 2016. С. 108). Понятие это использовано в романе «Идиот» еще пару раз, но каждый раз безотносительно к князю Мышкину (см.: 8; 10, 119).

²⁴ См.: *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. Изд. 12-е. М.: Русский язык, 1978. С. 838.

²⁵ См.: *Панченко А. М.* «Я эмигрировал в древнюю Русь». Россия: история и культура. СПб.: Журнал «Звезда», 2005. С. 27.

Впрочем, если взять за основу понимание юродства как всего лишь внешней девиантности, то в самом ли деле Мышкин ведет себя в обществе и вообще в жизни девиантно? Нет, в основном он ведет себя совершенно нормально, а что касается до его поступков, то что же девиантного в получении им наследства, влюбленности в Аглаю и, наконец, даже в его сочувствии Настасье Филипповне и стремлении спасти ее? Конечно, то, что он нечаянно разбивает китайскую вазу на вечере у Епанчиных и собирается жениться на одной женщине, в то время как любит другую, выходит из круга обычных вещей. Только много ли в мире найдется людей, с которыми никогда в жизни не случилось ничего подобного?

Далее, какая «девиантность» присуща поведению настоящего «юродивого»? Отвечая на этот вопрос, сам И. А. Есаулов отталкивается исключительно от статьи С. Н. Дурылина о Лескове. Однако в главе его монографии²⁶, озаглавленной «Юродство и шутовство в русской литературе», опираясь уже на труды А. М. Панченко и Б. Н. Успенского, он в то же время пишет о «семантике юродства» как об «аскетическом самоуничижении, мнимом безумии», «антиповедении», «элементах мистификации в бытовом поведении юродивого», в частности, о том, что они «часто ходили нагими»²⁷. К этому можно было бы еще прибавить, что юродство, по определению свт. Димитрия Ростовского, — это «самоизвольное мученичество», «маска, скрывающая добродетель», «обязанность „ругаться миру“, обличая грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия»²⁸. Похоже ли всё это на князя Мышкина?

В каком же смысле тогда исследователь говорит применительно к Мышкину о юродстве? Очевидно, только в том, как его понимал Дурылин: «юродивый разрушает свою эмпирическую личность, уже сияет „пакибытием“ в Личности — от Лица Христова утвержденной. Как бы в шапке-невидимке проходит юродивый по земле — и торжествует одновременно свое подлинное и решительное бытие, которое укрыто от земли личиной греха и безумия»²⁹. Однако это ведь настолько широкое понимание, что при нем неразличимой становится грань между юродивым и Христом. Так, сам И. А. Есаулов

²⁶ Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. Изд. 3-е. СПб.: Изд-во РХГА, 2017.

²⁷ Там же. С. 386, 390.

²⁸ Панченко А. М. «Я эмигрировал в древнюю Русь». С. 26–31. См. подробнее о юродстве: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. Л.: Наука, 1976. С. 91–194.

²⁹ Цит. по: Есаулов И. А. Объяснение, интерпретации, понимание (на материале романа «Идиот»). С. 48.

утверждает: «Православный смысл юродства в том и состоит, чтобы способствовать воскресению к будущей жизни этого погрязшего в грехах (то есть умершего — в духовном смысле) мира»³⁰. А не в этом ли и смысл подвига Христа? Между тем то, что, набрасывая образ будущего князя Мышкина, Достоевский в черновиках к роману использовал выражение «князь Христос», хорошо известно, и две основные тенденции в истолковании этого романа как раз связаны с представлением об этом герое как о спасающем окружающих или неспособном и даже не желающем спасти их.

Причина этой некоторой произвольности в установлении традиций русской культуры, к которым восходит образ князя Мышкина, лежит, как представляется, именно в абстрактно-теоретическом, внеположном подходе к анализируемому произведению³¹. Не случайно анализ романа в статье исследователя занимает всего пару неполных страниц³². Не случайно почти не ссылается И. А. Есаулов на обширную научную литературу, посвященную теме юродивых и юродства у Достоевского³³. Не случайно этот же подход он демонстрирует и при обращении к творчеству ряда других писателей. Так, ту же оппозицию юродства и шутовства он находит в «Мастере и Маргарите», черты юродства усматривает в жизненном пути Гоголя и Толстого, к «юродивой же линии» в русской литературе относит лирику Николая Клюева и твор-

³⁰ Есаулов И. А. *Художественный мир Достоевского в свете оппозиции «юродство/шутовство» и позиция Бахтина. На материале фантастического рассказа «Кроткая» // Достоевский и мировая культура. Альманах № 36. СПб.: Серебряный век, 2018. С. 48.*

³¹ О противопоставлении феноменологического и абстрактно-теоретического подходов см.: *Кибальник С. А.* Александр Михайлович Панченко и петербургская школа феноменологии культуры // А. М. Панченко и русская культура. СПб.: Пушкинский Дом, 2008. С. 307–329.

³² Там же. С. 45–46.

³³ См., например, в книге Ф. В. Макаричева (*Макаричев Ф. В.* *Художественная индивидуология в поэтике Ф. М. Достоевского. Глава II, § 2. Юродство и вариативность его выражения в творчестве Ф. М. Достоевского, § 4. Художественный синтез юродства, шутовства и идеологизма в стихии приживальщичества*). См. также: Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев. Челябинск: Металл, 1997. С. 131–133; *Кабакова. Е. Г.* *Юродивые и «юродствующие» в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Вестник Челябинского государственного университета. 1997. № 1. С. 92–102; Гурова Е. П.: 1) Юродивые в романах Ф. М. Достоевского // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 3 (27). С. 136–143; 2) «Нулевой» юродский мир в романах Ф. М. Достоевского // Вестник Пермского университета. 2014. Вып. 4 (28). С. 140–147; *Гомес Д. В. Б., Лексина И. А.* Тема юродства у Ф. М. Достоевского // Вестник РУДН. Серия: «Теория языка. Семиотика. Семантика», 2017. Т. 8. № 3. С. 703–711.*

чество Андрея Платонова, стихотворный сборник М. А. Волошина «Демоны глухонемые» (1919) и др.³⁴

Впрочем, может ли и быть иначе? Ведь в действительности обращение И. А. Есаулова к Достоевскому — это не только именно «etic-подход» по существу, но «etic-подход» по исходным позициям. Сам он характеризует свой подход как «существенную переакцентуацию Бахтина». Однако чем, в сущности, теория Бахтина отличается от того же структурализма и чем в этом отношении бахтинизм лучше марксизма? Из чего следует, что «карнавал», который даже сам Бахтин предлагал использовать прежде всего для понимания смеховой культуры средневековья и творчества Ф. Рабле, сколько-нибудь продуктивен применительно к Достоевскому?

Кстати сказать, Бахтин говорил не просто о «карнавале» у Достоевского. Применительно, например, к «Сну смешного человека» он писал, что в его герое «...явственно прощупывается *амбивалентный* — серьезно-смеховой — образ „мудрого дурака“ и „трагического шута“ карнавализированной литературы». И, конечно же, находил такого героя и в «Идиоте»: «...такая амбивалентность — правда, обычно в более приглушенной форме — характерна для всех героев Достоевского. Можно сказать, что художественная мысль Достоевского не представляла себе никакой человеческой значительности без элементов некоторого *чужачества* (в его различных вариациях). Ярче всего это раскрывается в образе Мышкина»³⁵. К сожалению, исследователь не приводит этих столь близких ему слов Бахтина³⁶. Между тем его собственная позиция отличается от бахтинской только тем, что он разводит понятия «шута» и «юродивого», в сущности, заменяя выражение Бахтина «трагический шут» на понятие «юродивый».

Не будучи специалистом в области средневековой культуры, не берусь судить, но возможно, что разграничение, которое И. А. Есаулов при этом делает («В русской христианской традиции шутство соотносится с inferнальной сферой *греха*, тогда как юродство как бы „помнит“ о своем родстве со *свя-*

³⁴ Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. С. 395–408 (глава «Юродство и шутство в русской литературе»).

³⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Проблемы поэтики Достоевского. М.: Эксмо, 2017. С. 423. Здесь стоит, конечно же, вспомнить также и «смешного человека» из «фантастического рассказа» Достоевского «Сон смешного человека» (1877).

³⁶ Правда, в другом месте он достаточно широко цитирует другие высказывания Бахтина по обсуждаемой теме, см.: Есаулов И. А. Русская классика: новое понимание. С. 7, 187–190 (глава «Новые категории русской филологии для понимания поэтики Достоевского»).

тостью»³⁷, вполне плодотворно. Однако, как нам представляется, оно также нуждается в более детальном обосновании³⁸.

Кстати, вышеобозначенный тип героя Бахтин усматривал и во многих других произведениях Достоевского: «Но и во всех других ведущих героях Достоевского — и в Раскольникове, и в Ставрогине, и в Версилове, и в Иване Карамазове — всегда есть „нечто смешное“, хотя и в более или менее редуцированной форме»³⁹. Это совершенно произвольное, ничем не подкрепленное утверждение Бахтина (ведь при желании смешное можно найти в ком и в чем угодно) в работах И. А. Есаулова отозвалось несколько более взвешенными формулировками, попытками хоть как-то опереться на тексты: «Скажем, в „Бесах“ бесовство одновременно оказывается и шутовством⁴⁰. В „Братьях Карамазовых“ глава о старшем Карамазове называется „Старый шут“. В чем главная особенность Смердякова? В том, что это, так сказать, *гибрид* шутовства и юродства. Отец — „старый шут“, а мать — настоящая городская юродивая. Иными словами, полюса девиации есть, а середины нет»⁴¹.

Однако замечает ли исследователь, что при таком подходе Смердяков оказывается сродни Мышкину? И тогда, может быть, убийством Федора Павловича Смердяков тоже хотел бросить вызов этому греховному миру?

Отчасти тот же вопрос возникает, когда мы обнаруживаем, что многое из того, что И. А. Есаулов говорит об «Идиоте», он находит и в повести Достоевского «Кроткая»⁴². Правда, здесь исследователь в большей степени отталкива-

³⁷ Есаулов И. А. Художественный мир Достоевского в свете оппозиции «юрродство/ шутовство» и позиция Бахтина. С. 76.

³⁸ Тем более что столь кардинальное противопоставление «юрродства» и «шутства» находится в противоречии с пониманием этих терминов, по крайней мере, у некоторых теоретиков древнерусского юродства. Ср.: «Осмеяние мира — это прежде всего дурачество, шутовство. Действительно, юродство тесно соприкасается с институтом шутов — и в поведении, и в философии. Основной постулат философии шута — тезис о том, что все дураки, а самый большой дурак тот, кто не знает, что он дурак. (...) Иначе говоря, мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец — это юродивый, притворяющийся дураком» (Панченко А. М. «Я эмигрировал в древнюю Русь». С. 31).

³⁹ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 423.

⁴⁰ Кстати сказать, на страницах «Бесов» есть настоящий юродивый — это, конечно же, «наш блаженный и пророчествующий» Семен Яковлевич, прототипом которого был «известный московский юродивый Иван Яковлевич Корейша» (10; 254 и 12; 302). Причем это образ, написанный пародийно и скорее всецело принадлежащий окружающему его грешному миру, чем ему противостоящий.

⁴¹ Есаулов И. А. Объяснение, интерпретации, понимание (на материале романа «Идиот»). С. 45.

⁴² Есаулов И. А. Художественный мир Достоевского в свете оппозиции «юрродство/ шутовство» и позиция Бахтина. С. 75–86.

ется от исторического явления юродства: «Юродивый „ругается миру“ именно потому, что мир не просто „во зле лежит“, но еще и духовно мертв, полагая, что он вполне жив. Эти „мертвецы“, которых „всюду“ видит — теперь — муж, такие же, каким и он был ранее, до того, как „она“ стала для него „ты“». Однако делает это затем, чтобы тут же — и совершенно декларативно — его оспорить: «Юродство в русской традиции вовсе не воюет с „недостатками“ этого мира, как долгое время принято было считать в отечественной медиевистике даже и весьма крупными исследователями, но само состояние здешнего падшего мира юродивые не склонны считать „нормальным“: в конце концов, юродство в особой эксцентричной форме пытается именно восстановить „норму“, но такую „норму“, с позиции которой возможно особое прозрение („всюду мертвецы“), дабы только и стало возможно их пасхальное воскресение»⁴³.

При этом герой «Кроткой», «закладчик» — как известно, своего рода ипостась «подпольного парадоксалиста», сам разрушивший свое счастье и жизнь другого человека, — оказывается тем самым невольно уравниен с князем Мышкиным. Ведь каких-либо разграничивающих эти образы оговорок — скажем, о том, что «юродство» героя «Кроткой», может быть, направлено не только на мир, но и на самого себя и т. п., — в работе нет⁴⁴.

Если после всего вышесказанного предположить, что концепция князя Мышкина как образа, восходящего к явлению «юродства» в русской народной религиозности, тем не менее, имеет под собой основания, то всё равно остается еще немало вопросов. Например, как соотнести эту концепцию с тем обстоятельством, что сам Достоевский ориентировался при создании образа князя Мышкина, по его собственному свидетельству, на образы Христа, Дон-Кихота, мистера Пиквика? Что в самом романе Мышкин соотнесен с пушкинским «рыцарем бедным»? Что писатель восхищался гением Вольтера, создавшего «простодушных» героев своих философских повестей? Что слово «идиот» по-гречески значит «несведущий человек» и что в древней Греции так назы-

⁴³ Там же. С. 86.

⁴⁴ Ср. точку зрения Ф. В. Макаричева: «Действительно, в чисто агиографическом смысле тип юродивого в произведениях Достоевского не представлен. Ближе всего к этому типу можно отнести лишь несколько образов, причем женских: Марию Лебядкину, Лизавету Смердящую, по ряду признаков — Лизавету из „Преступления и наказания“ и „кликучу“ Софью, вторую жену Федора Павловича. В отношении других героев, которых литературоведы часто относят к юродивым, было бы точнее говорить лишь о мотиве юродства» (Макаричев Ф. В. Художественная индивидуология в поэтике Ф. М. Достоевского. С. 108). И далее исследователь вводит ценное разграничение смыслов, в которых можно говорить о юродстве применительно к творчеству Достоевского.

вали граждан полиса, живущих в отрыве от общественной жизни, не участвующих в общем собрании и иных формах государственного и общественного управления? Что, может быть, многие близкие самому Достоевскому герои, в особенности в его поздних произведениях, воплощают скорее инвариант «чудака», который «другими» воспринимается как «смешной человек» и даже «юродивый»?

Очевидно, что всё это также имеет прямое отношение к генезису образа Мышкина и что хотя бы назвать все эти явления, а лучше бы и попытаться как-то обосновать свое убеждение в том, что по сравнению с архетипом «юродивого» все эти другие прообразы или архетипы князя Мышкина имеют второстепенное значение, представляется совершенно необходимым. Однако вместе с тем хотелось бы поддержать ярко проявившуюся в работах И. А. Есаулова тенденцию к тому, чтобы перестать, наконец, просто повторять как рацею теоретические концепты, которые Бахтин применял к творчеству Достоевского⁴⁵, а попытаться их переосмыслить⁴⁶.

Другой, еще более позитивный пример подобного рода можно видеть в одной из последних книг В. К. Кантора. Исследователь разбирает в ней роман «Бесы», но почему-то тоже не может обойтись при этом без понятия карнавала: «В главе „Перед праздником“ Достоевский дает общий абрис настроения и поведения жителей губернского города: „Странное было тогда настрое-

⁴⁵ Примером такого рода может служить монография К. А. Баршта «Достоевский: этимология повествования» (СПб.: Нестор-История, 2019, 456 с.), которую отличает почти полное отсутствие ссылок на работы современных достоевсковедов, что в данном случае неспроста. См., например, раздел о «Селе Степанчикове...» (с. 38–57), главная мысль которого — об автобиографическом начале в характере Фомы Опискина и об отражении личных отношений Достоевского с А. Е. Врангелем в сюжетной линии «Опискин — Ростанев» — взята из статей В. Алекина (*Алекин В.* Об одном из прототипов Фомы Опискина // Достоевский и мировая культура. Альманах № 10. М.: Акрополь, 1998. С. 243–247) и моей (*Кибальник С. А.* «Село Степанчиково и его обитатели» как криптопародия // Достоевский: Материалы и исследования. 2010. Вып. 10. С. 139–140; см. также: *Кибальник С. А.* Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб.: Петрополис, 2013. С. 139–140). Также обращает на себя внимание широкое использование в книге Баршта понятий «криптографический автобиографизм», «криптограмма» и т. п., в том числе и применительно к «Селу Степанчикову...», без упоминания моей названной выше работы или хотя бы ссылок на Р. Г. Назирова, писавшего о «криптопародиях» в творчестве А. П. Чехова, между тем как соответствующие разделы его книги в качестве отдельных статей также вышли значительно позднее.

⁴⁶ См. также: *Есаулов И. А.* Пасхальность русской словесности. 2-е изд., доп. Магадан: Новое Время, 2020. 464 с. В главе 10 «Пасхальность в поэтике Достоевского» (с. 250–293) воспроизведена его концепция «шутовства» и «юродства» в творчестве писателя.

ние умов. Особенно в дамском обществе обозначилось какое-то легкомыслие, и нельзя сказать, чтобы мало-помалу. Как бы по ветру было пушено несколько чрезвычайно развязных понятий. Наступило что-то развеселое, легкое, не скажу чтобы всегда приятное. В моде был некоторый беспорядок умов... <...> Искали приключений, даже нарочно подсочиняли и составляли их сами, единственно для веселого анекдота⁴⁷. Казалось, что в это карнавальное веселье разврат, обещанный, ожидаемый Верховенским, вкрадывался как норма поведения. Здесь можно вспомнить, скажем, и историю с молоденькой женой сурового поручика, перед которым она провинилась, проигравшись в карты, и муж по старинке, несмотря на вопли жены, „натешился над нею досыта“⁴⁷.

Сам Достоевский слова «карнавал» в «Бесах» не употребляет — причем ни разу. Кажется, оно тут совсем не к месту⁴⁸. И, тем не менее, исследователь заключает это описание Достоевского так: «И ведь праздника еще не было. Просто карнавал, по наблюдению Достоевского <??? — С. К.>, пронизывал русскую жизнь»⁴⁹. Правда, В. К. Кантору хватает трезвости мысли, чтобы именно в этом пункте Достоевского и Бахтина решительно размежевать: «Только, в отличие от Бахтина, Достоевскому карнавал не казался освобождающей силой в России. Безмерная во всем, Россия безмерна и в карнавальном мире. Карнавал, на взгляд писателя, ведет к тотальному уничтожению нравственных христианских законов, элиминирует личность»⁵⁰.

И далее исследователь обращает справедливый упрек к самому Бахтину: «Не случайно и Бахтин в своей концепции карнавализации словно забывает об обладающей собственной свободой и достоинством личности. Лицо у Бахтина заменяется „материально-телесным низом“, как высшим раскрепощением человека. „Бесы“, среди прочего, показывают опасность карнавала, превратившегося в норму жизни. Ибо эта та жизнь, которая становится питательной средой для бесовства»⁵¹.

Исследователь верно отмечает противоположность художественной мысли Достоевского по отношению к попытке философского ее развития Бах-

⁴⁷ Кантор В. К. Изображая, понимать, или *Sententia sensa*: философия в литературном тексте. М.; СПб.: ЦГИ Принт, 2018. С. 238–239.

⁴⁸ Ср. использование И. П. Смирновым применительно к «Бесам» понятия «антикарнавала» (Смирнов И. П. «Горе от ума» и «Бесы» // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л.: Наука, 1977. С. 103).

⁴⁹ Кантор В. К. Изображая, понимать, или *Sententia sensa*: философия в литературном тексте. С. 239.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

тиним. Неясно одно: зачем вообще подменять понятия Достоевского понятиями Бахтина или вводить их через запятые как соприродные, в то время как они таковыми вовсе не являются? Бахтин в последние годы своей жизни сам сожалел о том, что в своей ранней книге о Достоевском он перекладывал связанные с христианством мысли писателя на иной язык. И недвусмысленно говорил о том, что делал это вынужденно⁵². Возможно, так оно и было. В любом случае над нами-то ведь теперь никакой внешней, принуждающей нас силы нет. И тогда зачем нам сегодня прибегать ко всему этому набору «далековатых» от Достоевского «идей»?

Работы В. К. Кантора и И. А. Есаулова, таким образом, могут служить прекрасной иллюстрацией того, как бахтинский инструментарий всё более обнаруживает свою непригодность при попытках применения его к художественному мышлению Достоевского. В связи с этим можно вспомнить доклад американской исследовательницы Кэрол Эмерсон, прозвучавший на XVII Международном Симпозиуме Достоевского в Бостоне, который ознаменовал существенные изменения в восприятии, наконец-то, и северо-американскими учеными концепции творчества Достоевского, выдвинутой в ранней книге Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (1929).

Исследовательница продемонстрировала постепенное осознание зарубежными учеными того, что интерпретация произведений писателя вне религиозно-этических категорий была вынужденным шагом русского философа, который, следовательно, напрасно добровольно повторяют некоторые современные исследователи, слишком доверившиеся постмодернистским представлениям о безусловной относительности бахтинского «диалога».

4

К счастью, встречаются в наше время и работы, уже почти совершенно свободные от еще недавно едва ли не обязательного талмудистски затверженного бахтинского словаря, который в недавние времена легко позволял прослыть специалистом по Достоевскому. Такова, например, новая книга А. Б. Криницына «Сюжетология романов Ф. М. Достоевского»⁵³, посвященная дискуссионной и вместе с тем теоретически важной проблеме. Несмотря

⁵² См.: Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 70–79.

⁵³ Криницын А. Б. Сюжетология романов Ф. М. Достоевского. М.: МАКС Пресс, 2017. 456 с.

на всю ее сложность, автору удастся построить многоуровневую концепцию сюжетологии писателя, которая обосновывается в работе целым рядом сопутствующих исследований и разработок. Книга А. Б. Креницына написана с внутренним ощущением цельности и одновременно сложности и многокомпонентности самого предмета его исследования. Например, гораздо более плодотворным автору представляется не поиск единого сюжета романов «пятикнижия», а признание множественности конструктивных и жанровых принципов их построения.

Нельзя не согласиться с основными положениями А. Б. Креницына: например, о том, что действие в романах Достоевского развивается экстенсивно, постоянным вводом новых побочных сюжетов, которые в скором времени претендуют на то, чтобы занять главенствующее положение; что сюжетные линии трансформируются в них в *сюжетные положения*, длящихся наивозможно долго ради описания кризисного психологического состояния конфликтующих героев; что при этом возникает сложное противостояние двух антитетических романских жанров: остросюжетного и психологического и т. п. В рамках *многоуровневости сюжетных построений* в романах «пятикнижия» Достоевского автором выделены следующие сюжетно-смысловые уровни: 1) евангельский прасюжет; 2) символично-аллегорический уровень; 3) мифологический уровень; 4) уровень собственно внешнесобытийной романтической интриги; 5) идейно-психологический и 6) злободневно-политический сюжетный уровень.

Основные главы книги, в которых исследователь поочередно анализирует все эти уровни многосоставного сюжета романов Достоевского, представляются продуманными и выверенными. А вот в главе седьмой «Характеристика отдельно взятых романов Достоевского», в которой он сводит их воедино, в этих характеристиках — возможно, вследствие их вынужденной лаконичности — кое-где имеют место небольшие неточности.

При истолковании некоторых эпизодов романа «Бесы» А. Б. Креницын, как нам кажется, разрушает неопределенность, сохраняемую у Достоевского. Например, когда исследователь пишет о «руководящей роли Ставрогина в создании подпольной организации»⁵⁴, он, судя по всему, имеет в виду реплику Верховенского Ставрогину: «Впрочем, *вы сами устав писали*, вам нечего объяснять». Однако сам Ставрогин до этого ведь говорит Шатову: «...в строгом смысле я к этому обществу совсем не принадлежу, не принадлежал и прежде и гораздо более вас имею права их оставить, потому что и не поступал. Напро-

⁵⁴ Там же. С. 411.

тив, с самого начала заявил, что я им не товарищ, а если и помогал случайно, то только так, как праздный человек. Я отчасти участвовал в *переорганизации* общества по новому плану, и только» (10; 193, 298)⁵⁵. Отчасти реализует за автора сюжетную потенциальность романа А. Б. Криницын и когда говорит о «беременности» Даши (в то время как у Достоевского явно обозначена лишь ее связь со Ставрогиным (ср.: 10; 190–191, 229)).

Иногда же исследователь — возможно, бессознательно следуя бахтинскому представлению об «амбивалентности» романа Достоевского⁵⁶, — напротив, пишет как о чем-то неопределенном о том, что в романе заявлено вполне однозначно. Так, о пощечине, данной Шатовым Ставрогину, он замечает, что она «может иметь множество мотиваций, из которых самая очевидная — месть за соблазнение жены Шатова в Швейцарии — отрицается самим героем, а актуальной оказывается обида за отвержение Ставрогиным идеи народа-богоносца»⁵⁷, Между тем настоящая причина пощечины, которую Шатов дает Ставрогину, самим Ставрогиным названа совершенно определенно: « — Стало быть, и я угадал, и вы угадали, — спокойным тоном продолжал Ставрогин, — вы правы: Марья Тимофеевна Лебядкина — моя законная, обвенчанная со мною жена, в Петербурге, года четыре с половиной назад. Ведь вы меня за нее ударили? — Шатов, совсем пораженный, слушал и молчал: — Я угадал и не верил, — пробормотал он наконец, странно смотря на Ставрогина. — И ударили? Шатов вспыхнул и забормотал почти без связи: — Я за ваше падение... за

⁵⁵ Еще Вяч. Полонский, возражая Л. П. Гроссману, подчеркивал: «*Ставрогин не революционер и никогда им не был...*» (*Полонский Вяч.* Николай Ставрогин и роман «Бесы» // Спор о Бакунине и Достоевском. Статьи Л. П. Гроссмана и Вяч. Полонского. Л.: ГИЗ, 1926. С. 193).

⁵⁶ Эта мнимая тотальная «амбивалентность» Достоевского давным-давно и справедливо оспорена исследователями. См., например: *Ветловская В. Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л.: Наука, 1977. С. 52–67; *Ветловская В. Е.* Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2007. С. 397–408; *Гаспаров М. Л.* М. М. Бахтин в русской культуре XX века // Михаил Бахтин: pro et contra. В 2 т. Т. 2. СПб.: Изд-во Русского Христианского Гуманитарного Института, 2002. С. 33–36; *Pease R.* On rereading Bakhtin // *The Modern Language Review*. 1993. Vol. 88. № 1 (January). P. 137–146.

⁵⁷ *Криницын А. Б.* Сюжетология романов Ф. М. Достоевского. С. 417. Возможно, автор в данном случае «подводит» хорошее знание истории рецепции «Бесов». Сходным образом понимал эту пощечину, например, Вяч. Иванов: «...еретик казнит предательство своего ересиарха за то, что Ставрогин „христом“ русским стать не захотел, и веру Шатова обманул, и жизнь его разбил» (*Иванов Вяч. И.* Основной миф в романе «Бесы» // Достоевский Ф. М. Бесы. Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики. М.: Согласие, 1996. С. 512).

ложь. Я не для того подходил, чтобы вас наказать; когда я подходил, я не знал, что ударю... Я за то, что вы так много значили в моей жизни...» (10; 191).

Ставрогин много значил в жизни Шатова, а между тем низко солгал и тем самым отрекся от Марьи Тимофеевны. Так что всё равно получается, что ударил он его за эти ложь и отречение, а не за «отвержение идеи народа-богоносца». Если бы Шатов ударил Ставрогина за последнее, то получалось бы, что он не что иное, как мстительный параноик. Между тем образ этот написан совсем в другом ключе. И если бы это было за «отвержение идеи народа-богоносца», то почему было бы не ударить Ставрогина во время их ночного свидания? Зачем делать это после того, как Ставрогин солгал относительно Марьи Тимофеевны?

Подобное невольное искажение содержания романа при его анализе или даже пересказе — вещь, которая, увы, совсем не редко встречается в работах теоретико-литературного, и в особенности философского характера. Заметим попутно, что когда произведения Достоевского анализируются (в действительности, как правило, просто пересказываются) иными историками философии или богословами, то их подчас просто невозможно узнать. Перефразируя известные слова Гете, записанные Эккерманом, можно сказать, что явление в таких случаях как бы распинается на кресте теории. Но, к сожалению, встречается это явление — хотя, как мы видели, в гораздо меньших масштабах — и в самых добротных филологических исследованиях.

5

Современные тенденции в изучении творчества Достоевского легко просматриваются — причем как в их позитивных, так и в негативных аспектах — и в новых комментированных изданиях Достоевского. Не считая возможным говорить здесь о недавних новых томах второго академического издания «Полного собрания сочинений» Достоевского, в которых принимал участие я сам,⁵⁸ скажу о некоторых других научных изданиях Достоевского последнего времени. Однако вначале несколько простых соображений методологического характера.

⁵⁸ *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. сочинений: В 35 т. Т. 7. Преступление и наказание. Рукописные редакции. Наброски. 1864–1867. СПб.: Наука, 2017; Т. 8. Идиот. 2019. По этой же причине за пределами настоящего обзора осталась коллективная монография «Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма)» (Авт. кол.: Н. Ю. Грякалова, С. А. Кибальник, С. Д. Титаренко, Б. Н. Тихомиров, В. В. Филичева; СПб.: ИРЛИ РАН, 2017. 456 с.).

В современных исследованиях творчества Достоевского их авторы к огромному пласту уже имеющихся данных пытаются добавить хотя бы немного новое. В тех счастливых случаях, когда это новое — относится ли оно к фактическим данным или к имеющимся интерпретациям и комментариям — действительно есть, нередко, тем не менее, возникает, по крайней мере, две существенных проблемы.

Первая заключается в том, что это новое, если оно не было высказано прежде, возникает как добавление к уже накопленным сведениям и имеющимся интерпретациям. Когда об этих прежде накопленных сведениях и имеющихся интерпретациях в работе даже не упоминается, то это происходит по нескольким причинам. Либо автор о них не знает, либо он их недооценивает, либо сознательно о них умалчивает, чтобы преувеличить новизну собственного исследования.

Независимо от того, по какой причине это происходит, результат получается довольно плачевный. Вместо того чтобы говорить о том немногом, что автор новой работы имеет прибавить к существующему достоевсковедческому дискурсу, он выступает в жанре «Вольтер, тапан и Глинка», то есть пишет так, как если бы до него в науке никогда и ничего не было. Беседует с великими, так сказать, «тет-на-тет». У читателя подобной работы складывается искаженная картина (или не возникает никакой картины) истории вопроса, и для того, чтобы понять смысл такой работы и оценить степень ее новизны, ему приходится приложить немало усилий, восстанавливая эту картину самому.

Вторая существенная проблема, которая при этом нередко возникает, — это то, что, когда в достоевсковедческих исследованиях к уже известным добавляются какие-то новые обстоятельства или факторы создания того или иного произведения Достоевского, то при этом они оказываются никак не соотносены с сопутствующими им факторами или обстоятельствами. Новым факторам или обстоятельствам приписывается при этом исключительная, но в реальности отнюдь не свойственная им роль.

Новое исследование в результате подобной операции, быть может, выглядит значительнее, чем оно есть. Однако только на первый взгляд. При внимательном рассмотрении вопроса читатель обнаруживает, что автор умолчал о весьма существенных факторах и обстоятельствах, которые имеют если не большее, то, по крайней мере, не меньшее значение, чем те, о которых речь идет в новой работе. И только после того, как читатель — уже самостоятельно и приложив немалые усилия, представит себе все эти сопутствующие обстоятельства, — он окажется в состоянии правильно оценить новые факторы и обстоятельства, о которых идет речь в данном исследовании.

Вот почему профессиональное литературоведческое исследование должно состоять в значительной мере из ссылок и оговорок, оговорок и ссылок. И это именно то, чего так не хватает в современных достоевсковедческих исследованиях, — причем иногда даже в таких, которые написаны высокопрофессиональными филологами и отличаются несомненными достоинствами (а только о таковых и идет речь в настоящей работе).

Рассмотрим это явление на примере еще одного именно такого литературоведческого исследования, осуществленного большей частью в рамках нового комментированного издания одного из самых известных и, соответственно, самых изученных произведений Достоевского.

6

Речь пойдет о новом, сопровождаемом развернутым историко-литературным комментарием, двухтомном научном издании романа «Бесы». ⁵⁹ Во вступительной статье к нему, а также в специальной работе Б. Н. Тихомирова «„Катехизис революционера“ Сергея Нечаева» ⁶⁰ мы находим интересные наблюдения по вопросу об источниках этого романа. Правда, из множества самых разных источников «Бесов» речь тут идёт об одном только нечаевском «Катехизисе революционера». При этом, к сожалению, без достаточного внимания оставлены исследователем наблюдения, сделанные его предшественниками в изучении данной темы. Между тем некоторые конкретные параллели между романом и «Катехизисом революционера», которые делает в своей статье Б. Н. Тихомиров, в латентной, а то и в прямой форме присутствуют в комментарии В. А. Туниманова к первому академическому изданию «Полного собрания сочинений» Достоевского.

Это касается, например, параллелей к тексту «Бесов» из III главы «Катехизиса революционера» («Отношение революционера к обществу») и IV главы («Отношение товарищества к народу»). Во избежание обширного цитирования укажем лишь места в обоих источниках, отмеченные довольно разительными совпадениями. Так, на страницах 172–173 статьи Б. Н. Тихомирова ⁶¹

⁵⁹ *Достоевский Ф. М. Бесы: Роман в трёх частях / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Б. Н. Тихомирова; ил. С. М. Шор. В 2 кн. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2018.*

⁶⁰ *Тихомиров Б. Н. «Катехизис революционера» Сергея Нечаева. Исторический документ и его роль в творческой истории романа «Бесы» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3. С. 162–178.*

⁶¹ Там же.

и на страницах 194–195, 207 12-го тома академического издания проводятся одни и те же параллели⁶², а соответственно, на страницах 174 и 197 12-го тома сделаны сходные оговорки относительно существенной трансформации, которой положения «Катехизиса...» подверглись в художественном произведении Достоевского.

Наконец, есть в академическом издании и выводы, весьма сходные с теми умозаключениями, к которым приходит Б. Н. Тихомиров: «Близость практической программы Петра Верховенского и проповедуемых им основ революционной организации к „Катехизису“ отмечалась неоднократно исследователями романа. Действительно, Достоевский в „Бесах“ как бы „реализует“ все теоретические пункты „Катехизиса“. Деятельность Петра Верховенского и других „бесов“ по организации беспорядков, хаос в городе, хладнокровная и циничная эксплуатация в этих целях „либеральствующей“ губернаторши Юлии Михайловны, ее недалекого мужа Лембке, заигрывающего с молодым поколением писателя Кармазинова, компрометация и опутывание сплетнями и интригами городских обывателей, использование уголовных элементов, поджоги, убийства, скандалы, богохульства — всё это как бы иллюстрирует положения „Катехизиса“ и других „поджигательных“ прокламаций» (12; 210) (курсив мой. — С. К.).

Выделенная нами фраза также почти буквально повторена в статье Б. Н. Тихомирова: «...действует Петр Степанович в романе так, как будто последовательно, пункт за пунктом, осуществляет положения нечаевского

⁶² Впервые эти сближения были сделаны в изд.: Достоевский Ф. М. Письма: В 4 т. М.; Л., 1930. Т. 2. С. 484–485 (примеч. А. С. Долинина). Эта работа входит в «список литературы» к статье Б. Н. Тихомирова. Также входит в «список литературы», но не цитируется статья Ф. И. Евнина, в которой приведены § 6, 17, 18, 19, 21, 22, 24 и 25 «Катехизиса...», а после этого говорится: «...в свете приведенных только что пунктов становятся ясными мотивы, действия, приемы, которыми Достоевский наделил своего „монстра от революции“: и стремление Петра Верховенского любыми способами скомпрометировать Ставрогина, Лембке и многих других, чтобы поставить их в зависимость от себя; и попытка втереться в высшее общество, обмануть и использовать в своих интересах Юлию Михайловну, Гаганова; и связь его с разбойничьим миром в лице Федьки Каторжного; и проповедь „страшного, полного, повсеместного и беспощадного разрушения“, пренебрежительные отзывы о „теоретиках“ — сторонниках утопического социализма; и дьявольский план „скрепить пятерку кровью“; и использование „праздника“ для скандалов и провокаций; и организованный Верховенским поджог — как средство посеять панику в городе; и многое другое» (Евнин Ф. И. Роман «Бесы» // Творчество Ф. М. Достоевского. [Сб. статей]. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 228–229).

„Катехизиса...“»⁶³. Ср. в той же статье: «И писатель не просто восполнил дефицит материала работой творческой фантазии, но гениально „развернул“ в произведении в действиях своего героя ряд принципиальных установок, которые были лишь теоретически намечены автором „Катехизиса...“, но не получили реализации в его практической деятельности. В частности, воплотил в сюжете романа детально разработанную Нечаевым тактику действий в отношении практически всех социальных (и не только) слоев современного российского общества. В этом отношении в фигуре Петра Верховенского в „Бесах“ отразился не только облик реального политического авантюриста Сергея Нечаева, но и та программа „идеального революционера“, которая была столь рельефно очерчена в написанном им документе»⁶⁴.

При этом нельзя упрекнуть Б. Н. Тихомирова в том, что он вовсе не ссылается на первое академическое издание Достоевского. Однако единственный раз, когда он всё же это делает, он подвергает его критике, причем по чисто внешнему, формальному признаку: «...более чем странным представляется тот факт, что в академическом ПСС, в обширнейших статейных примечаниях к роману „Бесы“ не названа дата газетной публикации „Катехизиса революционера“, то есть не акцентировано возможное время знакомства Достоевского с его текстом»⁶⁵. Между тем, учитывая то, что В. А. Тунимановым была названа дата начала рассмотрения так называемого «нечаевского дела» в Петербургской судебной палате: 1 июля 1871 г., — это обстоятельство представляется несущественным.

Зато действительно имеет значение, что хронология работы Достоевского над романом соотнесена с судебным процессом Б. Н. Тихомировым иначе, чем это сделано у В. А. Туниманова. Первый из них констатирует только то, что «...ко времени знакомства писателя с текстом „Катехизиса революционера“ первая (из трех) часть романа была уже опубликована, а начало второй если еще не отправлено в редакцию „Русского вестника“, то близко к завершению»⁶⁶. Между тем в комментарии последнего на этот счет было сказано, и небезосновательно, нечто большее: «Новая волна — и неизмеримо более значительная — статей о Нечаеве в обществе „Народная расправа“ была вызвана открывшимся 1 июля 1871 г. в Петербургской судеб-

⁶³ Тихомиров Б. Н. «Катехизис революционера» Сергея Нечаева. С. 171.

⁶⁴ Там же. С. 174.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 169.

ной палате процессом над большой группой молодежи, преимущественно студенческой, в той или иной степени связанной с организацией Нечаева. К тому времени Достоевским уже была опубликована первая часть романа, две главы второй части *и в общих чертах намечены продолжение и окончание „Бесов“*» (12; 202).

Очевидно, что последнее утверждение, которое в полной мере опирается на ход работы над текстом романа, как он отражен в рабочих тетрадях Достоевского (см.: 12; 161–183), идет вразрез с представленным в работах Б. Н. Тихомирова взглядом на степень использования в «Бесах» текста нечаевского «Катехизиса...»: когда писатель познакомился с «Катехизисом...», роман в значительной степени уже сложился. И эту иную, причем достаточно авторитетную точку зрения, очевидно, стоило привести.

Подобные случаи, к сожалению, имеют место во многих и многих работах современных исследователей Достоевского. Мы говорим об отдельных подобных пропусках в работах наших лучших достоевковедов только потому, что уж им-то никак не позволительны: подобные недосмотры, потому что, в отличие от большинства их коллег, им вполне хватает познаний для того, чтобы их не допускать.

Впрочем, возможно, время от времени такое случается едва ли не с каждым исследователем. Например, я сам — если руководствоваться известным принципом «начни с себя!» — опубликовал несколько статей на тему «Достоевский и Макс Штирнер», не зная всех своих предшественников в изучении этой темы, и поэтому впоследствии, из стремления поправить этот недосмотр, был вынужден изложить подлинную историю изучения этого вопроса в специальной статье⁶⁷. Так или иначе, всем нам стоило бы приложить усилия к тому, чтобы таких вещей в наших работах было как можно меньше. А между тем мы то и дело слышим на научных конференциях, посвященных творчеству Достоевского, доклады, а то и даже читаем статьи, в которых отсутствуют какие-либо ссылки на научную литературу.

Подчеркнем, что в реферируемой работе замечательного знатока творчества Достоевского, каким, безусловно, является Б. Н. Тихомиров, содержится также и ряд совершенно оригинальных наблюдений на избранную им тему⁶⁸.

⁶⁷ Кибальник С. А. Федор Достоевский и Макс Штирнер: (К постановке проблемы) // Новый филологический вестник. 2018. № 2 (45). С. 58–72.

⁶⁸ См., например: Тихомиров Б. Н. «Катехизис революционера» Сергея Нечаева. С. 175–177.

Однако меньшая, чем это заявлено, оригинальность высказанных Б. Н. Тихомировым соображений — не единственная и даже не главная уязвимая сторона его работы. Другая и гораздо более существенная проблемная точка ее заключается в том, что в то время, как в академическом издании использованию Достоевским в «Бесах» отдельных моментов нечаевского «Катехизиса...» отнюдь не придается абсолютного характера, именно так это выглядит — хотя, возможно, произошло это произвольно — в статье Б. Н. Тихомирова.

В академическом же издании все обозначенные выше сближения с нечаевским «Катехизисом...», напротив, вводятся в ряд гораздо более широких контекстов. Во-первых, это контекст других работ Нечаева и материалов нечаевского дела, причем прослеженный с точки зрения того, как Достоевский узнавал о Нечаеве и о деле «Народной расправы» через периодическую печать того времени и устные рассказы знакомых (12; 197–200). Во-вторых, контекст русской социалистической мысли 1860–1870-х годов, и прежде всего работ и выступлений М. А. Бакунина, Ш. Ж. Жаклара, П. Н. Ткачева, А. И. Герцена, М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. А. Зайцева, Н. Г. Чернышевского, Д. И. Писарева и ряда других (12; 200–202, 211–216). В-третьих, контекст французской и русской социально-утопической мысли 1830–1840-х годов (12; 211–213, 218). И наконец, в-четвертых, контекст личных впечатлений Достоевского, связанных с его участием в кружке «петрашевцев» (12; 218–223)⁶⁹.

Все эти контексты, обстоятельно прослеженные В. А. Тунимановым в академическом издании, воссоздают внутреннюю историю создания шедевра Достоевского во всей ее сложности. При этом методология исследователя в полной мере соответствует не раз проверенному литературно-теоретическому представлению о полигенетичности всякого подлинно художественного произведения, в котором причудливо переплетаются и существенным образом (подчас до неузнаваемости) трансформируются самые разнообразные, как относящиеся непосредственно ко времени работы над ним, так и полученные задолго до этого, личные впечатления писателя.

⁶⁹ Впрочем, к этому можно прибавить еще один важный и совершенно неучтенный в академическом издании контекст — это отражение в «Бесах» поведения некоторых петрашевцев на каторге и в ссылке. См. об этом: *Кибальник С. А.* Нечаевцы или петрашевцы? (О прототипах главных героев романа Достоевского «Бесы») // *Неизвестный Достоевский*. 2020. № 2. С. 119–141. URL: www.unknown-dostoevsky.ru/journal/content_list.php?id=18021 (дата обращения: 31.05.2021).

«Личные мемуары, — утверждал в свое время Л. П. Гроссман, — на всем протяжении „Бесов“ сочетаются с политическим бюллетенем дня, и хроника былого дублируется текущей газетной передовицей»⁷⁰. Проделанный В. А. Тунимановым анализ позволил ему сделать еще более радикальный вывод: «...Достоевский, памфлетно изображая деятельность нечаевцев и кружок либерала Верховенского, постоянно и преднамеренно вводит в этот свой памфлет также и черты, идеи, отдельные детали, характерные *не столько для радикальных студентов конца 1860-х годов, сколько для петрашевцев 1840-х годов*» (12; 218).

В работах Б. Н. Тихомирова обо всех этих и других (помимо нечаевского «Катехизиса...») источниках не заходит речь, конечно же, потому, что исследователь сосредоточен именно на вопросе об отражении в «Бесах» именно этого источника. Но в том-то и дело, что для его выявления необходимо сопоставление романа со всем корпусом русской и западно-европейской социалистической литературы 1840–1870-х годов. Ведь многие пункты «Катехизиса...» встречаются и в некоторых других ее текстах, и для того, чтобы уверенно говорить об отражении в «Бесах» именно нечаевского «Катехизиса...», стоило бы вначале выявить то, что в его содержании уникально, а все остальные сближения сопроводить существенными оговорками о том, что они вовсе не так уж непреложно свидетельствуют об отражении в романе именно этого источника⁷¹.

8

Хотя бы назовем некоторые другие достоевсковедческие труды последнего времени, которые, к сожалению, не могут быть здесь рассмотрены. Это и интереснейшая книга о том, как произведения Достоевского оплачивались их публикаторами при жизни писателя и как они продавались — в сопоставлении с тем, как с этим обстояло дело у О. де Бальзака и Э. Золя⁷², и книга ценных материалов, предназначенная для преподавания творчества Достоевского

⁷⁰ Гроссман Л. Политический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Бесы. М.; Л.: Academia, 1935. С. LXXX.

⁷¹ Понятно, что многие современные исследователи Достоевского, в особенности начинающие, были бы не в состоянии выполнить это условие, даже если бы приложили к этому немалые усилия, но в данном случае речь идет об авторе, которому это вполне по плечу.

⁷² Paine J. Selling the Story: Transaction and Narrative Value in Balzac, Dostoevsky and Zola. Harvard: Harvard University Press, 2019. 336 p.

в США⁷³, и монографии о «пересечениях» Чехова и Ницше с Достоевским⁷⁴, и книга о соотношении реализма Достоевского с реализмом Диккенса, Флобера и Толстого⁷⁵, и многочисленные работы о рецепции творческого наследия писателя в русской и зарубежных литературах, философии и кино⁷⁶, и более общие работы о Достоевском⁷⁷.

Все они показывают, что в настоящее время уже возможен и даже необходим выход изучения Достоевского на новые рубежи. Однако стать реальностью он сможет, по нашему убеждению, только на основе окончательного отказа от всех вневременных самому писателю призм, сквозь которые принято смотреть на него: причем не только от марксистской или структуралистской, но, наконец, и от ортодоксально-христианской и бахтинистской.

К счастью, для того чтобы без посредников обратиться к подлинному Достоевскому, многое необходимое у нас уже есть: научные комментированные

⁷³ A Dostoevskii Companion: Texts and Contexts. Edited by K. Holland, K. Bowers and C. Doak. Cultural Syllabus series. Academic Studies Press, 2019. 556 p.

⁷⁴ Живолупова Н. В. Достоевский и Чехов: аспекты архитектоники и поэтики: сборник статей. Нижний Новгород: Дятловы горы, 2017. 268 с.; *Stepenberg M.* Against Nihilism: Nietzsche Meets Dostoevsky. Montreal: Black Rose Books, 2018. 169 p.

⁷⁵ *Vladiv-Glover S.* Dostoevsky and the Realists: Dickens, Flaubert, Tolstoy. New York: Peter Lang, 2019. 215 p. См. рецензию на нее: *Бапуш К. А.* Slobodanka M. Vladiv-Glover. Dostoevsky and the Realists. Dickens, Flaubert, Tolstoy. New York: Peter Lang, 2019. 215 p. // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2020. Т. 79. № 1. С. 102–107.

⁷⁶ По, Бодлер, Достоевский. Блеск и нищета национального гения / Ред. С. Л. Фокина и А. Ураковой. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 494 с.; *Uspenski E.* Majakovski i Dostojevski. Beograd: Visoka škola za komunikacije, 2018; *Raid L.* Le souterrain: Wittgenstein, Bakhtine, Dostojevski. Paris: Les éditions du Cerf, 2017; *Saggiato C.* Gide face à Dostoïevski: par delà le mariage du bien et du mal; préface de P. Masson. Saint-Georges-d'Orques: Publications de l'Association des amis d'André Gide, 2018; *Dostoïevski a l'écran / Dirigé par M. Estève et A. Z. Labarrère.* Condé-sur-Noireau: Éditions Charles Corlet, 2017. 186 p.; *Eymar C.* La Mirada rusa hacia Maria: perspectivas teológicas e estéticas de Dostoievski a Tarkovski. Madrid: Fonte Grupo Editorial, Editorial de Espiritualidad, 2018. 304 p.

⁷⁷ *López C. M.* Dostoievski: la cuestión maldita. Madrid: Fundación Emmanuel Mounier, 2017; *Kruszelnicki M.* Dostojecki: konflikt i niespełnienie. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2017; *Michalska-Suchanek M.* Piętnaście odsłon Dostojevskiego. Katowice: Wydawnictwo Naukowe "Śląsk", 2018; *Majewska M.* Dostojevski w utworach politycznych Conrada. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2019; Русская классическая литература в мировом культурно-историческом контексте / Под ред. И. А. Есаулова, Ю. Н. Сытиной, Б. Н. Тарасова. М.: Индрик, 2017. 488 с.; *Волгин И.* Ничей современник. Четыре круга Достоевского. М.; СПб.: Нестор-История, 2019. 735 с.; *Касаткина Т. А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / Отв. ред. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.; *Викторович В.* Достоевский. Писатель, заглянувший в бездну. 15 лекций для проекта «Магистерия». М.: Rosebud Publishing, 2019. 452 с.

издания его произведений, которых появляется всё больше и больше, фундаментальные труды классиков академического изучения писателя, которые всё время переиздаются, причем нередко в сопровождении детального научного комментария к ним⁷⁸, в высшей степени содержательные и полезные публикации на страницах сравнительно недавно возникшего электронного журнала «Неизвестный Достоевский», другие ценные периодические издания, посвященные Достоевскому, и, как мы видели, серьезные труды о русском классике современных ученых со всего мира.

⁷⁸ Замечательным примером этого рода может служить издание: *Комарович В. Л.* «Весь устремление»: Статьи и исследования о Ф. М. Достоевском / Сост., отв. ред., автор вступ. ст. О. А. Богданова. Подг. текста и коммент. О. А. Богдановой, А. Г. Гачевой, Т. А. Кошемчук, А. Б. Криницына, Г. И. Романовой. Б. Н. Тихомирова. М.: ИМЛИ РАН, 2018. 923 с.

Глава четвертая

МИФ О ТОЖДЕСТВЕ ГЕРОЯ И АВТОРА «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ» В ФИЛОСОФСКОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ И В МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ РОССИЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Как известно, первым отождествил героя и автора «Записок из подполья» еще Н. Н. Страхов в его печально знаменитом письме ко Льву Толстому от 28 ноября 1883 года: «Он был зол, завистлив, развратен, и он всю жизнь провел в таких волнениях, которые делали его жалким и делали бы смешным, если бы он не был при этом так зол и так умен. <...> Его **тянуло к пакостям**, и он хвалился ими»⁷⁹.

Далее Страхов не останавливается перед тем, чтобы воспроизвести сплетни, которые распускали о Достоевском некоторые из его «друзей» после того, как он неосторожно читал им содержащую исповедь Ставрогина главу «Бесов» «У Тихона»: «Висковатов стал мне рассказывать, как он похвалялся, что соблудил в бане с маленькой девочкой, которую привела ему гувернантка». После этого следует ремарка: «Заметьте, что **при животном сладострастии** у него не было никакого вкуса, никакого чувства женской красоты и прелести. Это видно в его романах».

И, наконец, именно в этом контексте идёт отождествление Достоевского с некоторыми его героями: «Лица, наиболее на него похожие, — это герой „Записок из подполья“, Свидригайлов в „Прест.уплении“ и нак.азании“ и Став-

⁷⁹ Здесь и далее, за исключением особо оговорённых случаев, выделено полужирным шрифтом мной. — С. К.

рогин в „Бесах“; одну сцену из Ставрогина (растление и проч.) Катков не хотел печатать, но Д. «достоевский» здесь ее читал многим»⁸⁰.

Остается до конца неясным, относится ли это отождествление к парадоксальному сочетанию «животного сладострастия» с отсутствием «вкуса, чувства женской красоты и прелести» или также и к вышеприведенным характеристикам: «зол, завистлив, развратен» и одновременно «умен».

Так или иначе, у Страхова было достаточно оснований для таких обвинений. Не потому, что Достоевский и в самом деле был таков. А потому, что именно таким он изобразил самого Страхова в «Братьях Карамазовых» в образе Ракитина. Как будет показано в следующей главе, этот образ представляет собой криптографический портрет Страхова, в котором он сам не мог не узнать себя⁸¹.

Письмо Страхова было опубликовано только в 1914 году. Так что когда Шестов писал свою книгу «Достоевский и Нитше (Философия трагедии)», оно было ему еще неизвестно. Следовательно, отождествлять героя и автора «Записок из подполья» он начал совершенно независимо от Страхова и еще в дореволюционные годы:

«„Свету провалиться или мне чаю не пить? я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне всегда чай пить“. Кто это говорит так? Кому пришло в голову вложить в уста своего героя слова такого чудовищного цинизма? Тому самому Достоевскому...»⁸².

«...в „Записках из подполья“ Достоевский рассказывает свою собственную историю. — развивает далее эту мысль Шестов. — Эти слова, однако, не следует истолковывать в том смысле, что ему самому пришлось на самом деле так безобразно обойтись со своей случайной подругой; нет, история с Лизой, конечно, выдумана. Но в том-то и весь ужас записок, что Достоевскому понадобилось хоть мысленно, хоть в фантазии проделать такое безобразие. <...> Ему нужен был образ Лизы лишь затем, чтобы оплевать и втоптать в грязь „идею“, ту самую идею, которой он служил в течение всей своей жизни»⁸³.

⁸⁰ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки: В 2 т. / Ред. А. Донсков; сост. Л. Д. Громова, Т. Г. Никифорова. М.: Гос. музей. Л. Н. Толстого; Оттава: Группа славянских исследований при Оттавском университете, 2003. Т. 2. С. 653.

⁸¹ См. главу пятую первой части настоящего издания: «Анти-Неврозоз. О том, как Н. Н. Страхов оклеветал Ф. М. Достоевского и почему эта клевета будет жить вечно».

⁸² Лев Шестов. Достоевский и Нитше (Философия трагедии). Изд. 2-е. Т. 3. СПб.: Шиповник, 1909. С. 51.

⁸³ Там же. С. 53–54.

Уже в книге «Достоевский и Нитше» зарождается будущая концепция «двойного зрения» Достоевского, которую он разовьет в эссе «Преодоление самоочевидностей». Пока она представлена у него как «двойственность» скрываемых подлинных и высказываемых в «великом пятикнижии» мнимых идеалов писателя: «Если когда-нибудь осуществится идеал человеческого счастья на земле, то Достоевский заранее предает его проклятию. <...> Вот почему Достоевский никогда не признавал их своими и постоянно имел в запасе показные идеалы, которые он тем истеричнее выкрикивал, чем глубже они расходились с сущностью его заветных желаний и, если хотите, с желаниями его существа. Его позднейшие произведения все до одного проникнуты этой двойственностью»⁸⁴.

Возможно, как это уже не раз отмечалось⁸⁵, Шестов отчасти опирался на некоторые суждения В. В. Розанова. В частности, в его «Легенде о Великом инквизиторе» тот писал: «Душа автора, очевидно, вплелась во все удивительные строки, которые мы выписали выше, лица перемешиваются перед нами, сквозя одно из-за другого, мы забываем говорящее лицо за Инквизитора, мы видим даже и не Инквизитора, перед нами стоит Злой Дух с колеблющимся и туманным образом и, как две тысячи лет назад, развивает свое искуссительное слово, сказанное тогда»⁸⁶.

В «Преодолении самоочевидностей» Шестов развивает мысль о тождестве героя и автора «Записок из подполья», опираясь на собственные слова «подпольного парадоксалиста»: «...никакого Раскольникова и никакого Карамазова никогда на свете не было и Достоевскому никогда до них дела не было. „Я всё возвещаю о другом, о другом, а всё говорю о себе“. „О чем может говорить порядочный человек? О себе“. Достоевский рассказывал всегда только о себе».

И далее, как и в книге «Достоевский и Нитше», Шестов уже не различает героя и автора «Записок из подполья»: «У него была одна безумная и отвратительная мысль, никогда не покидавшая его, которую он с неслыханным цинизмом „вложил в уста“ подпольному человеку: миру ли провалиться или мне чай пить...»⁸⁷

⁸⁴ Там же. С. 56.

⁸⁵ Долинин А. С. Достоевский и Сулова // Долинин А. С. Достоевский и другие. Л.: Художественная литература, 1989. С. 226; Туниманов В. А. Подпольные парадоксалисты Достоевского и «преодоление самоочевидностей» Л. И. Шестова // Ф. М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб.: Наука, 2004. С. 167.

⁸⁶ Розанов В. В. Легенда о Великом инквизиторе // Розанов В. В. Несовместимые контрасты жития. Литературно-эстетические работы разных лет. М.: Искусство, 1990. С. 160.

⁸⁷ Лев Шестов. Преодоление самоочевидностей // Лев Шестов. На весах Иова. Странствования по душам. Париж: Умса-Press, 1975. С. 62. Впервые: Современные записки. 1921. Август.

Мысль эта тем более спорна, что, приписывая самому Достоевскому полемические ремарки «подпольного парадоксалиста» против рационализма и позитивизма, Шестов мог опираться на аналогичные высказывания писателя в его публицистике. Однако собственных публицистических апологий эгоцентризма в духе Макса Штирнера мы у него не найдем. Между тем подпольный парадоксалист, помимо приведенной выше своего рода художественной формулы этого принципа, делает также и почти прямую отсылку к Штирнеру: «Уж как докажут тебе, что в сущности, одна капелька твоего собственного жиру тебе должна быть дороже ста тысяч тебе подобных и что в этом результате разрешаются под конец все так называемые добродетели и обязанности и прочие бредни и предрассудки, так уж так и принимай...»⁸⁸

К сожалению, в комментариях к роману ни в старом, ни даже в новом академическом издании «Полного собрания сочинений» Достоевского эта очевидная ссылка не отмечена⁸⁹. Между тем во всем творчестве Достоевского сходные со взглядами Штирнера идеи высказывают только в основном глубоко антипатичные автору герои: князь Валковский в «Униженных и оскорбленных», Лужин в «Преступлении и наказании»⁹⁰.

В своей книге 1923 года «Миросозерцание Достоевского» Н. А. Бердяев, хотя и не в прямой форме, но аргументированно возразил на шестовское отождествление героя и автора «Записок из подполья»: «Был ли сам Достоевский человеком из подполья? Этого вопроса нельзя ставить, нельзя и решать статически. Он должен быть решен динамически. Миросозерцание подпольного человека не есть положительное миросозерцание Достоевского. В своем положительном религиозном миросозерцании Достоевский изобличает пагубность путей своеволия и бунта подпольного человека. Это своеволие и бунт приведут к истреблению свободы человека и к разложению личности. Но подпольный человек со своей изумительной идейной диалектикой об иррациональной человеческой свободе есть момент трагического пути человека, пути изживания свободы и испытания свободы. <...> **Идейная диалектика подпольного человека есть лишь начальный момент идейной диалектики самого Достоевского; она там начинается, а не завершается**»⁹¹.

⁸⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 35 т. СПб.: Наука, 2016. Т. 5. С. 118.

⁸⁹ Ср.: Там же. С. 118, 520.

⁹⁰ См.: Кибальник С. А. Философский и литературный интертекст у Достоевского // Что и как читали русские классики? (От круга чтения к стратегиям письма). Коллективная монография. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2017. С. 16–17.

⁹¹ Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. М.: Искусство, Лига, 1994. Т. 2. С. 37.

К. В. Мочульский в своей книге «Достоевский. Жизнь и творчество» (1947), вторит не столько Шестову, сколько Бердяеву: «„Записки из подполья“ — поворотный пункт в творчестве Достоевского. Падший Адам проклят и обречен, и человеческими силами спасти его нельзя. Но из „сени смертной“ открывается путь к Богу, „потребность веры и Христа“»⁹².

Впоследствии возражал Шестову и Н. О. Лосский: «Шестов, утверждающий, что Достоевский со времени „Записок из подполья“, в которых он осмеивает всё „великое и прекрасное“, отдался до конца жизни философии безнадежности, глубоко неправ. В действительности он с этих пор окончательно отдал себе отчет в том, как мало подлинного величия и красоты в идеалах Чернышевского и всевозможных атеистов-социалистов, желающих принудительно осуществить земной рай единственно на началах науки и „муравьиной необходимости“».⁹³

Зато критики, оставшиеся в СССР, так же как и Шестов, охотно приписывали суждения «подпольного парадоксалиста» самому Достоевскому. Для Л. П. Гроссмана «Записки из подполья» — «первое открытое провозглашение эгоистического и аморального индивидуализма»⁹⁴. По В. П. Комаровичу, «отчаяние „героя из подполья“ — отчаяние самого Достоевского»⁹⁵.

Однако уже А. П. Скафтымов в своей известной статье 1929 года подверг позицию Шестова детальной и аргументированной критике: «авторский пафос и сочувствие» в защите «индивидуальности, непримиримости индивидуальной воли» «иногда всецело сливаются с доводами и лирикой героя. Но эта защита в общей концепции „Записок“ имеет вовсе не тот смысл, какой усматривают Л. Шестов и другие»⁹⁶.

Скафтымов также хорошо сознает, что Достоевский «и сам в себе, в своей эмпирической личности, многое носил из того ада, который воплощен в герое из подполья. Безмерное самолюбие, подозрительность, болезненная обидчивость, острая чуткость к чужому самолюбию, вспышки злобы за свою

⁹² Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. С. 347.

⁹³ Лосский Н. Достоевский и его христианское миропонимание. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 194–195.

⁹⁴ Гроссман Л. П. Путь Достоевского. Л.: Брокгауз-Ефрон, 1924. С. 191.

⁹⁵ Комарович В. Л. «Мировая гармония» Достоевского // Атений. 1924. № 1/2. С. 131.

⁹⁶ Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Собр. соч. Самара, 2008. Т. 3. С. 135.

недостаточность — всё это в нем было»⁹⁷. И тем не менее, он хорошо осознает и существенные различия между автором и героем.

«Роль обличителя и разрушителя здесь во многом вверена подпольному человеку, от лица которого излагаются „Записки“. — пишет далее Скафтымов. — Но ведь столь же очевидно, что подпольный человек в „Записках“ не только обличитель, но и обличаемый. Общая концепция „Записок“ совершенно отчетливо ясно говорит, где Достоевский сливается с обличителем-героем и в чем, наоборот, обличает его и противопоставляет его мироотношению свое, авторское. До тех пор, пока выясняется неискоренимая потребность индивидуальной самостоятельности, пока защищается полная свобода волевого самоопределения, автор и подпольный герой выступают заодно, здесь они союзники. Подпольным героем Достоевский констатирует силу индивидуального самосознания в развитой человеческой личности. Но *должные и высшие проявления* этой силы он усматривает и указывает не там, где подпольный человек, не в эгоистической притязательности, не в разрушительности неприятия мира и человека, а как раз в противоположном полюсе: в радости любви и самоотдания (ср. публицистику К. Аксакова, Хомякова)» (курсив автора. — С. К.)⁹⁸.

Достоевский сам в письме к М. М. Достоевскому от 26 марта 1864 г. как будто бы писал о рассуждениях «подпольного парадоксалиста» как о собственных: «Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал для виду, — то пропущено...» (28 (2); 73) («для виду» выделено Достоевским. — С. К.)⁹⁹. Однако, с одной стороны, это объяснимо, поскольку он автор повести, а с другой, и вполне естественно, пока вторая часть, в которой герой представлен уже и в сюжетном действии, еще даже не написана вчерне. Очевидно, именно поэтому он и называет пока этот опубликованный под заглавием «Подполье» текст «статьей».

Вдобавок, если верить этому признанию (а в письмах к брату Достоевский обычно не лукавил), то уже в этих рассуждениях «подпольного парадоксалиста», как они сложились в первоначальном виде, сам он «вывел по-

⁹⁷ Там же. С. 179.

⁹⁸ Там же. С. 135–136.

⁹⁹ 1–2 книга «Эпохи» вышла из печати 24 марта 1864 года. Книжка 4-я этого журнала за 1864 год, в котором была напечатана вторая часть повести, появилась в начале июня этого же года. Имеются все основания предполагать, что вторая часть писалась и отделывалась в ближайшие месяцы перед выходом 4-й книжки.

требность веры и Христа»¹⁰⁰. Следовательно, разграничение позиции автора и героя повести всё же здесь намечено самим Достоевским.

Впрочем, большинство исследователей до сих пор еще не до конца сознают, что первая часть «Записок из подполья» была написана за несколько месяцев до смерти жены Достоевского, а вторая — вскоре после ее смерти. Так что писались они хотя и одним и тем же человеком, но в совершенно различных состояниях.

Некоторые исследователи недоумевали по поводу того, что примерно к одному и тому же времени с повестью относится известная запись Достоевского от 16 апреля 1864 г., сделанная сразу вскоре смерти его жены М. Д. Исаевой: «Маша лежит на столе. Увижусь ли с Машей?» Между тем, если иметь в виду, что запись эта относится ко времени, когда первая часть «Записок...» уже вышла из печати, а вторая пока только еще складывается в сознании Достоевского, то ничего удивительного в этом нет.

То, что идея сладости самопожертвования из любви к человечеству не раз звучит в публицистике Достоевского 1864 г. — в частности, в рабочей тетради Достоевского в записи по поводу смерти М. Д. Исаевой от 16 апреля 1864 г., в статье «Социализм и христианство» (1863–1864), — также первым отметил Скафтымов. Между тем она была сформулирована Достоевским уже в «Зимних заметках о летних впечатлениях» (1863): «...самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли» (5; 79). После этого апология индивидуализма была, конечно, со стороны Достоевского совершенно невозможна. Даже если иметь в виду более чем вероятный заимствованный характер этой идеи¹⁰¹.

Ничто не дает читателю оснований идентифицировать автора и героя повести и в предисловии к публикации ее первой части «Подполье»: «И автор записок и самые „Записки“, разумеется, вымышлены. Тем не менее, *такие лица, как сочинитель таких записок*, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых

¹⁰⁰ Поскольку автограф первой части «Записок из подполья» не сохранился, то «установить конкретно изменения в тексте, появившиеся вследствие вмешательства цензуры, невозможно (см. наст. изд., т. V, стр. 374, 375, 381, а также т. XX, стр. 191–194, 384)» (28 (2); 400).

¹⁰¹ *Евлампиев И. И.* Достоевский и немецкая романтическая натурфилософия первой половины XIX в. (Ф. В. Й. Шеллинг, К. Г. Карус, Г. Т. Фехнер) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 37. СПб.: Серебряный век, 2020. С. 114–143.

вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицом публики, повиднее обыкновенного, *один из характеров протекшего недавнего времени. Это — один из представителей еще доживающего поколения.* В этом первом отрывке, озаглавленном „Подполье“, это лицо рекомендует самого себя, свой взгляд, и как бы хочет выяснить те причины, по которым оно явилось и должно было явиться в нашей среде. В следующих отрывках придут уже настоящие „записки“ этого лица о некоторых событиях его жизни...»¹⁰²

Само по себе приписывание индивидуализма «подпольного парадоксалиста» самому Достоевскому исследователи не без основания связывали с кризисом в собственной личной жизни, который Шестов, по собственному признанию, испытал в середине 1890-х годов¹⁰³. Развитие и углубление этой позиции в годы эмиграции они связывают с тем «поворотом от философии жизни как драмы к философии жизни как трагедии, от философии нравственной самооценности к *философии отчаяния*, которая начинается с осознания бесконечного, безнадежного и принципиального одиночества человека в мире и завершается... абсолютным эгоизмом, или идеологией „человека из подполья“ Достоевского»¹⁰⁴.

Между прочим, как собственные признания Достоевского первую часть «Записок из подполья» воспринимали их первые читатели. Так, Аполлинария Сулова написала ему, прочитав «Подполье»: «...Что ты за скандальную повесть пишешь? Мне не нравится, когда ты пишешь циничные вещи, это к тебе как-то не идет...» Напротив, сам склонный к анархическому умонастроению Аполлон Григорьев посоветовал ему: «Ты так и пиши»¹⁰⁵. Следовательно, оба они воспринимали признания «подпольного парадоксалиста» как собственные суждения Достоевского. То есть, так же как и Шестов, слышали в них голос самого Достоевского.

Насколько я знаю, в настоящее время идея тождества героя и автора в российском литературоведении считается прочно развенчанной. Между тем в современном французском литературоведении, как рассказывала на прошед-

¹⁰² Достоевский, Ф. Подполье // Эпоха. 1864. № 1–2. С. 497–519.

¹⁰³ Туниманов В. А. Подпольные парадоксалисты Достоевского и «преодоление самоочевидностей» Л. И. Шестова // Ф. М. Достоевский и русские писатели XX века. СПб.: Наука, 2004. С. 154–155, 169.

¹⁰⁴ Яковенко Б. В. История русской философии. М.: Республика, 2003. С. 342. См. также: Кантор В. К. Шестов и Достоевский // Вопросы философии. 2016. № 11. С. 119–124.

¹⁰⁵ В письме к Н. Н. Страхову от 18 (30) марта 1869 г. Достоевский вспоминал, что Григорьев похвалил эту повесть и сказал ему: «Ты в этом роде и пиши».

ших в Санкт-Петербурге XLIV международных чтениях «Достоевский и мировая культура» Е. Д. Гальцова, она по-прежнему то и дело воспроизводится.

То же самое всё еще происходит и в нашем научно-популярном литературоведении и медийной среде. Так, например, именно концепции Шестова, Мережковского и других русских критиков Серебряного века и всех трех поколений русской эмиграции воспроизводит в своих лекциях по русской литературе которые транслировались, в частности, в его цикле передач на радиостанции «Эхо Москвы», писатель Дмитрий Быков¹⁰⁶. Так что мифу о тождестве героя и автора «Записок из подполья», созданному Львом Шестовым, судя по всему, еще предстоит долгая жизнь.

¹⁰⁶ См. об этом в главе шестой первой части «Достоевский в „Одине“ Дмитрия Быкова».

Глава пятая

АНТИ-НЕВРОЗОВ

О ТОМ, КАК Н. Н. СТРАХОВ ОКЛЕВЕТАЛ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И ПОЧЕМУ ЭТА КЛЕВЕТА БУДЕТ ЖИТЬ ВЕЧНО ¹⁰⁷

В последнее время у нас стало модным сетовать на порчу современного русского языка и сбрасывать с корабля современности русскую классику. Не буду перечислять всех, кто этим отметился, — этак бумаги больше ни на что не хватит.

Как говорится, если мы их ценим, то не за это.

Но всё же — почему они это делают? Ответить на этот вопрос не так трудно. В нашей медийной среде — неважно, демократической или тоталитарной, культурной или дикой — господствует одно и то же представление:

Кто угодно может говорить о чем угодно...

Даже на радиостанции «Эхо Москвы» всем, кто бы ни пришел, предлагают прокомментировать всё, что угодно, независимо от специальности. И редко кто отказывается...

А кто же у нас не понимает в русском языке и в русской литературе? Таких уродов у нас просто нет.

¹⁰⁷ Настоящая глава ранее была опубликована в двух журнальных редакциях: 1) К разгадке одной писательской диффамации: Почему Н. Н. Страхов оклеветал Ф. М. Достоевского? // Вестник Томск. гос. ун-та. Филология. 2018. № 55. С. 191–211. URL: http://journals.tsu.ru/philology/&journal_page=archive&id=1751&article_id=39467 (дата обращения: 31.05.2021); 2) Анти-Неврозов: О том, как Н. Н. Страхов оклеветал Ф. М. Достоевского и почему эта клевета будет жить вечно // Нева. 2019. № 10. С. 176–197. URL: www.nevajournal.ru/Neva201910_20190930.pdf (дата обращения: 31.05.2021). В коллективной монографии печатается исправленная редакция текста журнала «Нева».

И вот мы то и дело слышим предложения: то оставить основную обойму классиков от Пушкина до Толстого и убрать всех остальных, то, наоборот, вычеркнуть такого «мракобеса», как Достоевский, от которого тошнит даже автора идеи залоговых аукционов (и слава Богу — ведь так и должно быть!), а то еще что-нибудь похлеще.

Когда высокому чиновнику или «наследившему» в медиапространстве журналисту нужно о чем-нибудь возвестить в эфире или на презентации, предшествующей фуршету, в ход обычно идет русская классика. Это у нас теперь вроде аперитива перед обедом.

А специалисты в таких случаях, как правило, воздерживаются от комментариев. Дескать, люди у нас не дураки — сами разберутся.

Нередко так и происходит. По крайней мере, если судить вот по таким, например, откликам на подобные попытки:

— Потому что они бесы. Достоевский их вычислил¹⁰⁸.

Но можно ли всё время уповать только на самих людей? Пока мы проводим исследования и преподаем в университетах, им в который уже раз через всевозможные и невозможные СМИ объявляют:

«Национальная словесность (как и всё на свете) имеет свой срок годности, который, по всей видимости, подошел к концу. Ее смыслы остались в далеком прошлом, а лишённая содержания форма выглядит нестерпимо пафосно и архаично»¹⁰⁹.

Заявлено это было еще в 2013 году. С тех пор не раз повторено, и каждый раз в сети эти откровения получают десятки тысяч просмотров. А на днях я сам слышал это снова — на сей раз в эфире весьма приличной радиостанции.

Далее для дискредитации с самым невинным видом используется всё что угодно. Хотя бы давным-давно опровергнутые обвинения Достоевского в педофилии:

«Бесполезно вспоминать маленьких крестьянских девочек, которых генератору православной духовности возили в баню для педофильских забав (об этом откровенно пишет в письме к Л. Толстому личный биограф <?! — С. К.> Достоевского Страхов)»¹¹⁰.

¹⁰⁸ Герасимов А. Блог разнузданного гуманизма. URL: <http://uborshizzza.livejournal.com/2405673.html> (дата обращения: 31.05.2021).

¹⁰⁹ Невзоров А. Мертвые мальчики как старинная духовная «скрепа». Звериный оскал патриотизма // МК.RU. URL: www.mk.ru/politics/2013/02/25/817538-mertvyie-malchiki-kak-starinnaya-duhovnaya-skrepa.html (дата обращения: 31.05.2021).

¹¹⁰ Там же.

«Пророка Федора можно изобразить и нагим, в парилке, с голенькой крестьянской девочкой 10 лет, доставленной туда для его „банных забав“ (подробности можно выяснить в известном письме Н. Страхова, где тот рассказывает о педофилии Достоевского).

Конечно, существует мнение, что „всё было не так“ и „Страхов перепутал“.

Возможно. Нельзя исключать, что девочка сама заказала себе в баньку автора „Карамазовых“ (впрочем, от перемены мест слагаемых мизансцена не меняется)»¹¹¹.

От всего этого дилетантизма, морального релятивизма и словесного недержания нетрудно заработать невроз, для лечения которого необходимо действующее противоядие.

Специалисты сделали уже достаточно много по части публикации документов, так что в блогах то и дело звучат трезвые голоса¹¹², а то и появляются развернутые ответы новым «мелким бесам» и невеликим инквизиторам¹¹³. Однако делаются они, как правило, неспециалистами, которые в лучшем случае ничего не могут прибавить к уже опубликованным материалам¹¹⁴, а в худшем — сдабривают их немалым числом неточностей и нелепостей¹¹⁵.

Так уж получилось, что мне как раз удалось распутать кое-какие узелки в старой истории о клевете Н. Н. Страхова на Ф. М. Достоевского, и я решил написать об этом так, чтобы прочесть смог самый широкий круг читателей.

А что касается того, что русская классика якобы устарела, спорить с этим считаю излишним. Сходите хотя бы на «Преступление и наказание» в Александринку, и Вы просидите там — в переполненном зале — почти шесть часов, ни секунды не испытав подколесинского позыва к бегству.

¹¹¹ Невзоров А. Антрекот Михайлович Достоевский // Радиостанция «Эхо Москвы». URL: <http://echo.msk.ru/doc/1927004-echo.html?top>.

¹¹² См., например: Сноб. Александр Невзоров. URL: <https://snob.ru/profile/20736/blog/76791> (дата обращения: 31.05.2021).

¹¹³ Оборин Л. Как вы думаете, был ли Достоевский педофилом? (письмо Н. Страхова Л. Толстому) // Яндекс Кью. URL: <https://thequestion.ru/questions/78362/kak-vy-dumaete-by-l-dostoevskii-pedofilom-pismo-n-strakhova-l-tolstomu> (дата обращения: 31.05.2021).

¹¹⁴ Невзоров о Ф. М. Достоевском, черносотенце и педофиле // Герасимов А. Блог разнузданного гуманизма. URL: <http://uborshizza.livejournal.com/2405673.html> (дата обращения 31.05.2021).

¹¹⁵ Авдеева Л. Угрюмое имя — Достоевский, или Загадка одного письма (к 190-летию со дня рождения и 130-летию со дня смерти писателя) // Приокские зори. 2012. № 1. С. 236–242. URL: http://medtsu.tula.ru/PZ/2012_1/11.pdf (дата обращения: 31.05.2021).

1. Сон Льва Толстого о «романе» Н. Н. Страхова с Грушенькой

26 октября 1910 года, то есть за сутки до своего «ухода» из Ясной Поляны, Толстой записал в дневнике: «Видел сон. Грушенька, роман, будто бы, Ник. Ник. Страхова. Чудный сюжет»¹¹⁶.

Даже сны великих писателей, в том числе и виденные ими в самые драматические моменты их жизни, вряд ли заслуживают того, чтобы их разгадывали филологи, — наверное, за исключением тех, которые связаны с их творчеством.

Именно так обстоит дело с данным сновидением. В письме к В. Г. Черткову от того же дня Толстой назвал его «прелестным нынешним, художественным», а также сообщил о своем намерении записать его и несколько других подобных снов «хотя бы в виде конспектов» (LXXXIX, 230). Уже в Оптиной Пустыни в записной книжке Толстой повторил эту запись в списке тем художественных замыслов: «Роман Стр<ахова> Грушеньк<а> экономка» (LVIII, 558).

Понятно, почему в этом сне Толстому явилась героиня романа Достоевского «Братья Карамазовы»: потому что он его в это время перечитывает (см.: LVIII, 116, 540, 548, 553). Ничего удивительного и в том, что Толстому приснился его близкий покойный друг Страхов. Однако то, что Грушенька и Страхов оказались в этом сне вместе, причем связанные какими-то загадочными (по-видимому, любовными) отношениями, несколько озадачивает и требует размышления. Тем более что это зерно нового художественного замысла.

Вот как пытался реконструировать его А. П. Сергеенко: «Возможно, что содержание рассказа состояло в том, что Грушенька повлияла бы на Страхова своей любовью к жизни, веселостью, эмоциональностью, широтой натуры, а Страхов облагораживающе воздействовал бы на нее своими умственными запросами»¹¹⁷. «Вряд ли сюжет произведения представлялся писателю столь идиллическим и „головным“». — отозвался об этой «реконструкции» В. А. Туниманов¹¹⁸.

¹¹⁶ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л.: Художественная литература, 1928–1958. Т. 58. С. 122. Далее ссылки на Толстого приводятся по этому изданию в тексте с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами.

¹¹⁷ Сергеенко А. П. Последние сюжеты // Литературное наследство. Лев Толстой. 1961. Т. 69. Кн. 2. С. 288.

¹¹⁸ Туниманов В. А. Достоевский, Страхов, Толстой (Лабиринт сцеплений) // Туниманов В. А. Лабиринт сцеплений. Избранные статьи. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2013. С. 248. Это была последняя опубликованная при жизни: Русская литература. 2006. № 3. С. 38–97 — статья исследователя.

Иные, гораздо менее «идиллические» ассоциации вызвал сон Толстого у И. Л. Волгина: «Толстовский сон удивительным образом перекликается с неизвестной сновидцу, но памятной нам записью Достоевского — о „тайном сладострастии“ Страхова („несмотря на свой строго нравственный вид, втайне сладострастен“). Недаром в этом сне Страхов предстает своего рода Федором Павловичем Карамазовым, но — „подпольным“, „зажатым“ и оттого еще более трагичным. И, может быть, сюжет представляется Толстому „чудным“ именно благодаря точности психологического попадания»¹¹⁹. Это представляется нам более близким к истине, однако, как отмечает сам исследователь, записи Достоевского о Страхове Толстой не знал.

Стоит поставить вопрос, что именно знал в 1910 году Толстой о Страхове, Достоевском и «Братьях Карамазовых» такого, что могло породить в его сознании столь неожиданное смешение двух планов. Тайна этого сна Толстого может приоткрыться, если мы сможем объяснить, как в сон о героине литературного произведения попало реальное лицо — Н. Н. Страхов.

2. «Что сей сон значит?»

Статья Страхова и роман Достоевского «Братья Карамазовы»

Статье Страхова «„Наблюдения“ (Посвящается Ф. М. Достоевскому)», в которой идет речь о разногласиях между ним и Достоевским, проявившихся во время их совместного пребывания во Флоренции в 1862 году, предпослан эпитафия: «**Можешь ли ты рассказать мне сон, который я видел и сказать, что он значит?**»¹²⁰. Эпитафия этот получает развитие в самой статье, причем в разговоре на важнейшую тему, которая отразилась в «Записках из подполья»¹²¹. Это спор о том, сколько будет дважды два, и связан он с чрезмерным рационализмом Страхова.

В конце статьи Страхов снова возвращается к образу, использованному в эпитафии: «...они могут утверждать даже и то, что дважды два — не четыре <...> они, как некогда восточные цари, **могут грезить всё, что им угодно**, а я,

¹¹⁹ Волгин И. Л. Толстой и Достоевский: разногласия в стиле (К истории одной не-встречи) // Текст и традиция. Альманах № 1. СПб.: Росток, 2013. С. 158.

¹²⁰ Н. Н. Страхов о Достоевском. Публикация и комментарии Л. Р. Ланского // Литературное наследие. Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. 1973. Т. 86. С. 560.

¹²¹ Захаров В. Н. Сколько будет дважды два, или неочевидность очевидного в поэтике Достоевского // Вопросы философии. 2011. № 4. С. 109–114.

как их придворные волхвы, под страхом казни, обязан понимать **всё, что им ни пригрезится**, да, пожалуй, еще находить в их снах смысл высокий и пророческий. Остается разве только одно, — чтобы вы возложили на меня обязанность не только понимать, но и **отгадывать их сны**, как этого требовал от своих волхвов тот древний царь, который однажды **забыл свой сон** и помнил только, что ему было страшно»¹²².

А теперь обратим внимание на то, что при первом появлении Михаила Ракитина в «Братьях Карамазовых» его разговор с Алешей после коленопреклонения старца Зосимы перед Дмитрием также начинается с этой реплики:

«— Скажи ты мне, Алексей, одно: **что сей сон значит?** Я вот что хотел спросить.

— Какой сон?

— А вот земной-то поклон твоему братцу Дмитрию Федоровичу. Да еще как лбом-то стукнулся! <...>

— Не знаю, Миша, что значит.

— Так я и знал, что он тебе это не объяснит. Мудреного тут, конечно, нет ничего, одни бы, кажись, всегдашние благоглупости. Но фокус был проделан нарочно. Вот теперь и заговорят все святоши в городе и по губернии разнесут: **«Что, дескать, сей сон означает?»** По-моему, старик действительно прозорлив: уголовщину пронюхал. Смердит у вас.

— Какую уголовщину?

Ракитину видимо хотелось что-то высказать.

— В вашей семейке она будет, эта уголовщина» (14; 72–73).

Когда Алеша оспорит утверждение Ракитина о том, что Иван хочет жениться на Катерине Ивановне из-за денег, тот снова повторит свою формулу относительно «сна»:

« — **Это еще что за сон?** Ах вы... дворяне!» (14; 76).

Мотив значения «сна» в тексте романа Достоевского содержит, по-видимому, скрытые отсылки к наброску посвященной ему статьи Страхова «Наблюдения». Правда, последнее верно только в том случае, если этот набросок был известен Достоевскому, но, поскольку он обращен именно к нему и речь в нем идет о старом споре с ним, то это более чем вероятно.

Скрытые отсылки к этому наброску в «Братьях Карамазовых» должны были, по-видимому, дать понять посвященному читателю — к каковым, безусловно, относился сам Страхов, — что прототипом Ракитина является именно он. Так что если остальные читатели могли лишь догадываться о том, что в Ра-

¹²² Н. Н. Страхов о Достоевском. С. 561.

китине воплощены некоторые черты Страхова, то у самого Страхова, которому и была адресована эта своего рода криптограмма Достоевского, не оставалось в этом ни малейших сомнений.

Чтобы решить, подтверждается ли всё это характеристиками и поведением Ракитина в романе, сопоставим их с тем, как представлял себе Достоевский личность Страхова в период создания этого образа.

3. «Отречение» Страхова от Достоевского

Большинство исследователей полагает, что отношения между Достоевским и Страховым были испорчены в середине 1870-х годов и до смерти Достоевского так окончательно и не восстановились.

Считалось, что ссора была вызвана тем, что свой новый роман «Подросток» Достоевский отдал в «Отечественные записки» Некрасова. Однако общение вслед за этим продолжилось, причем после появления конца первой части романа в февральском номере журнала Страхов наговорил Достоевскому в письме от 21 марта 1875 г. по поводу его нового романа массу комплиментов.

Это письмо, по мнению А. С. Долинина, свидетельствует о том, что «недоразумения, возникшие между ними в связи с „Подростком“ <...> стали менее острыми»¹²³. Так что, по всей видимости, были какие-то другие обстоятельства, заставившие позднее Страхова сделать в письме к Толстому от 11 марта 1879 года следующее признание: «Я Тургенева и Достоевского, простите меня, не считаю людьми...»¹²⁴

Мы вправе предположить, что Достоевский в это время платил Страхову той же или почти той же монетой. Во всяком случае, как писал сам Страхов в своих «Воспоминаниях...», «непобедимая мнительность иногда заставляла его (Достоевского. — С. К.) смотреть и на меня, как на человека, имеющего к нему что-то враждебное, недостаточно к нему расположенного, и это очень огорчало меня»¹²⁵. Сообщая Толстому о смерти Достоевского,

¹²³ Письма Н. Н. Страхова Ф. М. Достоевскому. Публикация А. С. Долинина // Шестидесятые годы. Материалы по истории литературы и общественному движению. М.; Л.: АН СССР, 1940. С. 280.

¹²⁴ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки: В 2 т. / Ред. А. Донсков. Сост. Л. Д. Громова, Т. Г. Никифорова. М.: Гос. музей. Л. Н. Толстого; Оттава: Группа славянских исследований при Оттавском университете, 2003. Т. 1. С. 1–487. Т. 2. С. 502.

¹²⁵ *Страхов Н. Н.* Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском // Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1883. С. 317–318.

Страхов упомянул о «глупых размолвках» и о том, что они «не ладили всё последнее время»¹²⁶.

В бумагах Страхова сохранилась запись «Для себя»: «Во всё время, когда я писал воспоминания о Достоевском, я чувствовал приступы того отвращения, которое он часто возбуждал во мне и при жизни и по смерти; я должен был прогонять от себя это **отвращение**, побеждать его более добрыми чувствами, памятью его достоинств и той цели, для которой пишу»¹²⁷.

Никак не проявив этого своего «отвращения» в самих «Воспоминаниях...» (еще бы! А. Г. Достоевская, издававшая сборник, в который они вошли, просто не стала бы их печатать!), Страхов всё же счел нужным как-то его выразить. И ему показалось, что наиболее подходящий для этого способ — написать об этом своему многолетнему корреспонденту Л. Н. Толстому. Послав ему только что вышедшие из печати свои «Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском», он решает «исповедаться» Толстому, признавшись в том, что ранее формулировал «для себя»: «Всё время писания я был в борьбе, я боролся с подымавшимся во мне **отвращением**, старался подавить в себе это дурное чувство»¹²⁸.

И далее в этом письме к Толстому от 28 ноября 1883 года следует текст, который В. А. Туниманов справедливо называет «актом не освобождения, а, пожалуй, отречения»¹²⁹ Страхова от Достоевского:

«Он был зол, завистлив, **развратен**, и он всю жизнь провел в таких волнениях, которые делали его жалким и делали бы смешным, если бы он не был при этом так зол и так умен. <...> Его **тянуло к пакостям**, и он хвалился ими. Висковатов стал мне рассказывать, как он похвалялся, что соблудил в бане с маленькой девочкой, которую привела ему гувернантка. Заметьте, что, **при животном сладострастии**, у него не было никакого вкуса, никакого чувства женской красоты и прелести. Это видно в его романах. Лица, наиболее на него похожие, — это герой *Записок из подполья*, Свидригайлов в *Прест. (уплении)* и *Нак. (азании)* и Ставрогин в *Бесах*; одну сцену из Ставрогина (растление и пр.) Катков не хотел печатать, но Д(остоевский) здесь ее читал многим»¹³⁰.

¹²⁶ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 591.

¹²⁷ Н. Н. Страхов о Достоевском. С. 564.

¹²⁸ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 652.

¹²⁹ Туниманов В. А. Достоевский, Страхов, Толстой (Лабиринт сцеплений). С. 269.

¹³⁰ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 652.

Столь резкий и, как было неоднократно показано¹³¹, несправедливый отзыв Страхова о Достоевском обыкновенно предположительно объясняют тем, что после его смерти критик познакомился с не менее резким отзывом о нем самого писателя, содержащимся в рабочей тетради Достоевского 1876–1877 годов, которую, возможно, вместе с другими тетрадями давала ему вдова писателя для работы над его «Воспоминаниями...»¹³² Однако никаких доказательств того, что у Страхова эта тетрадь действительно была и что он эту запись (между прочим, чрезвычайно неразборчивую) читал, нет¹³³.

Что касается самой записи Достоевского (см.: 24; 239–240), то она также вызывает удивление своей резкостью. Туниманов связывал ее с критической аллюзией на Страхова в черновых записях к выпуску «Дневника писателя» за июль–август 1876 г., который в своей статье «Женский вопрос» неосторожно высказал свое предпочтение английской женщине перед русской (23; 88–89). Исследователь и сам не видел в ней достаточного основания для подобной резкости¹³⁴. Почему гнев Достоевского выразился в столь резкой форме, так и остается неясным.

¹³¹ Андрианова И. С. «Клеветы Страхова», или протест вдовы и племянника Достоевского // *Неизвестный Достоевский*. 2015. № 3. С. 84–95. URL: https://unknown-dostoevsky.ru/files/redaktor_pdf/1449057614.pdf (дата обращения: 31.05.2021); Свицков Н. Достоевский и отношения между полами // *Новый мир*. 1999. № 5. URL: http://magazines.russ.ru/povuy_mi/1999/5/svincov1.html (дата обращения: 26.03.2018); Оборин Л. Как вы думаете, был ли Достоевский педофилом? (письмо Н. Страхова Л. Толстому) // Яндекс Кью. URL: <https://thequestion.ru/questions/78362/kak-vy-dumaete-by-li-dostoevskii-pedofilom-pismo-n-strakhova-l-tolstomu> (дата обращения: 31.05.2021).

¹³² Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М.: Наука, 1981. С. 44–45.

¹³³ «Косвенное доказательство» знакомства с ней Страхова можно видеть в его письме к А. Г. Достоевской от 21 октября 1883 г.: «...будете печатать из *Записной книжки*, то необходимо мне взглянуть, — только взглянуть. Я после Вам объясню» (см.: Захаров В. Н. Полемиические заметки Достоевского о Н. Н. Страхове в рабочих тетрадях Достоевского // *Русская литература*. 2017. № 4. С. 68).

¹³⁴ Туниманов В. А. Достоевский, Страхов, Толстой. С. 271. В. Н. Захаров предположил, что причиной для резкого отзыва Достоевского послужили обнародованные еще ранее космополитические высказывания Страхова в его корреспонденциях 1875 года «Из Рима»: «Презрительно, свысока сказано о народе: „Мы не знаем, для чего они так берегут себя; для нас непонятно то таинственное будущее, из-за которого они так мало дорожат своими головами; но ведь это уж наша печаль, а не их“. Именно эти туристические заметки дали Достоевскому повод заподозрить Страхова в готовности предать родину» (Захаров В. Н. Полемиические заметки Достоевского о Н. Н. Страхове. С. 67). Впрочем, выраженные в этих заметках космополитические наклонности Страхова всего лишь предваряют будущее предпочтение им английской женщины русской в статье «Женский вопрос». Между тем, например, Туниманов отвергал эти наклонности в качестве возможной основной причины резкого отзыва Достоевского о Страхове.

4. Текстуальные переключки

Особенно резкие слова Достоевского о Страхове в этом черновом наброске лишь сравнительно недавно были прочитаны правильно. «...Несмотря на свой строго-нравственный вид, **втайне сладострастен и за какую-нибудь жирную грубо-сладострастную пакость** готов **предать** всех и всё, и гражданский долг, которого не ощущает, и **родину**, до которой ему всё равно, и идеал, которого у него не бывает...»¹³⁵ — писал Достоевский о Страхове, скорее всего в 1876 году¹³⁶.

По-видимому, именно поэтому до сего времени никто по-настоящему не обратил внимания на серьезную переключку черновой записи Достоевского о Страхове с отзывом о Достоевском самого Страхова в письме к Толстому: «При **животном сладострастии**» «его тянуло к **пакостям** и он хвалился ими»¹³⁷.

Данная переключка укрепляет предположение о том, что с его стороны это был «своеобразный „ответ“ Достоевскому». Однако был ли это ответ Страхова именно на черновую запись Достоевского о нем или на что-то другое, мы увидим далее.

Возникает также вопрос о том, имеют ли Достоевский и Страхов в виду одно и то же, или речь у них, при всем сходстве словоупотребления, идет о несколько различных вещах. Очевидно, что Страхов имеет в виду плотские грехи и даже педофилию, о которой он прямо пишет: «Его тянуло **к пакостям**, и он хвалился ими. Висковатов стал мне рассказывать, как он похвалялся, что соблудил в бане с маленькой девочкой...»¹³⁸

У Достоевского же речь идет скорее о любви к сплетням и способности к клевете: «за какую-нибудь жирную грубо-сладострастную **пакость** готов продать всех». Эти слова наводят на предположение о том, что Страхов участвовал в распространении клеветнических слухов об автобиографичности главы «Бесов» «У Тихона», содержавшей признание Ставрогина в соращении девочки, которые появились после отказа журнала «Русский вест-

¹³⁵ РГАЛИ. Ф. 212. Оп. 1. № 16. С. 266. Текст этой записи приводится по Полному собранию сочинений (24; 240) с исправлением в нем неточностей (см.: 17; 50).

¹³⁶ Запись расположена среди заметок к «Дневнику писателя» за 1876 год (между материалами, относящимися к июлю–августу и к сентябрю) (см.: 24; 234–239).

¹³⁷ Впрочем, Л. М. Розенблюм и ранее ощущала, что кое-что в черновом отзыве о Страхове в рабочей тетради Достоевского «напоминает слова Страхова о Достоевском в печально-памятном письме его к Толстому» (Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. С. 43).

¹³⁸ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 652.

ник» напечатать эту главу. И о том, что Достоевский в какой-то момент узнал об этом¹³⁹.

Это предположение тем более вероятно, что, например, о распространении Страховым клеветнических слухов о Тургеневе Достоевскому было хорошо известно. Сообщая Достоевскому в письме от 4 мая 1871 г. о нежелании Тургенева встречаться с ним после резкого отзыва Страхова о Тургеневе в печати, критик сам тут же повторял досужие домыслы о писателе: «Какая позорная трусость! Какое отсутствие всякой веры! Я слышал потом, что он ужасно подличал перед молодыми людьми, заискивал у молодого поколения»¹⁴⁰.

И как впоследствии Толстому он будет писать о «выходках» Достоевского, «которые он делал **совершенно по-бабьи**», в этом письме к самому Достоевскому он приводит свой весьма сходный отзыв о Тургеневе, отказавшемся, по словам Я. П. Полонского, встречаться со Страховым: «Я хотел Вас позвать, и говорил Тургеневу, сказал, что Вы о нем пишете. Но он — представьте — слышать не хотел, уверял, что никто еще не оскорблял его так, как Вы, что Вы назвали его **злаязычной бабой** и пр., что Вы говорили не о его таланте, а о нем, как о человеке. Наотрез отказался Вас видеть»¹⁴¹.

То, что Страхов был склонен к передаче сплетен и «скандальных „анекдотов“, нередко из весьма недостоверных источников», было известно Толстому и многим другим корреспондентам Страхова¹⁴². Впоследствии Страхов в чрезвычайно сходных выражениях отзывался в письме к В. В. Розанову о К. Н. Леонтьеве — как об «одном из **отвратительных** явлений», о человеке, у которого «самые высокие предметы вдруг подчиняются самым **низменным** стремлениям, **развратной** жажде наслаждения и услаждения себя»¹⁴³.

5. Ракитин и Страхов

А теперь давайте вспомним, в чем в первую очередь Ракитин обвиняет не только Дмитрия, но и всё семейство Карамазовых, — в сладострастии:

¹³⁹ Предположение о том, что «Достоевскому удалось узнать <...>, что в разговорах о „грязи“ принимал участие и Страхов», уже высказывалось (см.: *Розенблюм Л. М.* Творческие дневники Достоевского. С. 44).

¹⁴⁰ Письма Н. Н. Страхова Ф. М. Достоевскому. С. 273.

¹⁴¹ Там же.

¹⁴² *Туниманов В. А.* Достоевский, Страхов, Толстой. С. 251, 278.

¹⁴³ *Розанов В. В.* Литературные изгнанники: Н. Н. Страхов. К. Н. Леонтьев // Розанов В. В. Собр. соч. М.: Республика, 2001. Т. 13. С. 324–325.

« — Пусть он и честный человек, Митенька-то (он глуп, но честен); но он — **сладострастник**. Вот его определение и вся внутренняя суть. Это отец ему передал свое **подлое сладострастие**. Ведь я только на тебя, Алеша, дивлюсь: как это ты девственник? Ведь и ты Карамазов! Ведь в вашем семействе **сладострастие** до воспаления доведено. Ну вот эти три сладострастника друг за другом теперь и следят... с ножами за сапогом. Состукнулись трое лбами, а ты, пожалуй, четвертый.

— Ты про эту женщину ошибаешься. Дмитрий ее... презирает, — как-то вздрагивая, проговорил Алеша.

— Грушеньку-то? Нет, брат, не презирает. Уж когда невесту свою вьявь на нее променял, то не презирает. Тут... тут, брат, нечто, чего ты теперь не поймешь. Тут влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского (это **сладострастник** может понять), **то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество**; будучи честен, пойдет и украдет; будучи кроток — зарежет, будучи верен — изменит. Певец женских ножек, Пушкин, ножки в стихах воспевал; другие не воспевают, а смотреть на ножки не могут без судорог. Но ведь не одни ножки... Тут, брат, презрение не помогает, хотя бы он и презирал Грушеньку. И презирает, да оторваться не может.

— Я это понимаю, — вдруг брякнул Алеша.

— Быдто? И впрямь, стало быть, ты это понимаешь, коли так с первого слова брякнул, что понимаешь, — с злорадством проговорил Ракин. — Ты это нечаянно брякнул, это вырвалось. Тем драгоценнее признание: стало быть, тебе уж знакомая тема, об этом уж думал, о сладострастие-то. Ах ты, девственник! Ты, Алешка, тихоня, ты святой, я согласен, но ты тихоня, и черт знает о чем ты уж не думал, черт знает что тебе уж известно! Девственник, а уж такую глубину прошел, — я тебя давно наблюдаю. Ты сам Карамазов, ты Карамазов вполне — стало быть, значит же что-нибудь порода и подбор. По **отцу сладострастник**, по матери юродивый. Чего дрожишь? Аль правду говорю? Знаешь что: Грушенька просила меня: „Приведи ты его (тебя то есть), я с него рыску стащу“. Да ведь как просила-то: приведи да приведи! Подумал только: чем ты это ей так любопытен? Знаешь, необычайная и она женщина тоже!

— Кланяйся, скажи, что не приду, — криво усмехнулся Алеша. — Договаривай, Михаил, о чем зачал, я тебе потом мою мысль скажу.

— Чего тут договаривать, всё ясно. Всё это, брат, старая музыка. Если уж **и ты сладострастника в себе заключаешь**, то что же брат твой Иван, единокровный? Ведь и он Карамазов. В этом **весь ваш карамазовский вопрос заключается: сладострастники, стяжатели и юродивые!**» (14; 74–75).

Обратим внимание на то, что слова Ракитина:

«Тут влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского (это **сладострастник** может понять), **то и отдаст за нее собственных детей, продаст отца и мать, Россию и отечество**» — практически парафраза черновой записи Достоевского о Страхове: «за какую-нибудь **жирную** грубо-сладострастную пакость **готов продать всех и всё**, и гражданский долг, которого не ощущает, и **родину**, до которой ему всё равно, и идеал, которого у него не бывает...»

Так что, был ли Страхов знаком с черновой записью о себе в рабочей тетради Достоевского, не так уж важно. Ведь в трансформированном виде она была воспроизведена в «Братьях Карамазовых», а Страхову было ясно, что в образе Ракитина выведен в первую очередь он сам.

Текстуально отзыв Страхова о Достоевском в письме к Толстому, на первый взгляд, чуть ближе к черновой записи в рабочей тетради 1876 г., чем к приведенным словам Ракитина. Впрочем, в тексте романа есть фрагменты, которые содержат и другие мотивы этой черновой записи. Так, например, Дмитрий Карамазов видит Ракитина именно таким: «И такая у него скверная **сладострастная слюна** на губах...», «Человек с **сладострастной слюной** на губах, а губы-то **жирные**, красные» (15; 29, 321).

Немного позднее Ракитин на самом деле приведет Алешу к Грушеньке, которая, однако, откажется от своего бывшего намерения соблазнить его,¹⁴⁴ но зато не скроет, что Ракитин привел его не просто так, а поскольку она обещала ему заплатить за это 25 рублей. Сам же он признается, что сделал это еще и в надежде «увидеть „позор праведного“» и вероятное «„падение“ Алешы „из святых во грешники“» (14; 310).

Гипертрофированное самолюбие Страхова в характеристике, данной ему в рабочей тетради 1876–1877 годов, Достоевский отчасти объяснял его семинарским происхождением:

«Главное в этом славолюбии играют роль не столько литератора, сочинителя трех-четырёх скучненьких брошюрок и целого ряда обвиняковых критик по поводу, напечатанных где-то и когда-то, но и два казенные места. Смешно, но истина. **Чистейшая семинарская черта. Происхождение никуда не спрячешь. Никакого гражданского чувства и долга, никакого негодования**

¹⁴⁴ В черновых набросках было прямое указание на то, что и с самого начала дело обстояло не совсем так: «Грушенька: „А я-то тебя развратить хотела. Вот он (Ракитин) всё хотел, меня подговаривал“» (15; 261).

к какой-нибудь гадости, а напротив, он и сам **делает гадости**; несмотря на свой строго нравственный вид, **втайне сладострастен...** <...> Я еще больше потом поговорю об этих литературных типах наших, их надо обличать и обнаруживать неустанно» (24; 240).

Что касается намерения «больше потом» поговорить «об этих литературных типах наших», то чуть ниже в той же рабочей тетради Достоевский сделал запись, озаглавленную им «Семинарист»: «*Семинарист*, сын попа, составляющего status in statu, а теперь уж и отщепенца от общества, а казалось бы, надо напротив. <...> Сын его, семинарист (светский), от попа оторвался, а к другим сословиям не пристал, несмотря на всё желание. Он образован, но в своем университете (в Духовной академии). По образованию **проеден самолюбием и естественною ненавистью к другим сословиям**, которые хотел бы раздробить за то, что они не похожи на него. **В жизни гражданской он много внутренне, жизненно не понимает, потому что в жизни этой ни он, ни гнездо его не участвовали, оттого и жизнь гражданскую вообще понимает криво, лишь умственно, а главное отвлеченно**» (24; 241).

Как отметил Туниманов, «очерк о семинаристе, как типе, не будет осуществлен, но и бесследно не исчезнет: пригодится при создании образа Ракитина в „Братьях Карамазовых“»¹⁴⁵. Действительно, этот персонаж детерминирован его социальным происхождением. Писатель наделяет Ракитина как раз отмеченной в его рабочей тетради «естественною ненавистью к другим сословиям»:

«Завидя теперь входящего Алешу, он (Ракин. — С. К.) особенно нахмурил брови и отвел глаза в сторону, как бы весь занятый застегиванием своего большого теплого с меховым воротником пальто. Потом тотчас же принялся искать свой зонтик.

— Своего бы не забыть чего, — пробормотал он, единственно чтобы что-нибудь сказать.

— **Ты чужого-то чего не забудь!** — сострил Митя и тотчас же сам расхотался своей остроте. Ракин мигом вспылел.

— **Ты это своим Карамазовым рекомендуй, крепостничье ваше отродье, а не Ракину!** — крикнул он вдруг, так и затрясшись от злости» (15; 27).

Остается только удивляться, как исследователи не заметили в Ракитине многих других черт Страхова. Впрочем, обыкновенно это происходит оттого, что в криптографическом памфлете воплощается не реальная личность, а ее

¹⁴⁵ Туниманов В. А. Достоевский, Страхов, Толстой. С. 273.

восприятие писателем в период его создания; между тем исследователи не всегда имеют полное представление об этом восприятии.

Образ Ракитина — это именно жесточайший и в то же время достаточно прозрачный для хорошо знавших Страхова людей (а в особенности для самого Страхова) памфлет против него. Вдобавок при более детальном сравнении героя с его прототипом мы увидим, что в образе Ракитина к отличительным чертам и деталям биографии Страхова примешиваются особенности личности некоторых других литераторов.

Разбираемая нами выше глава романа озаглавлена «Семинарист-карьерист» (14; 71), и в ней Иван Карамазов напророчил Ракитину такое будущее:

«Изволил выразить мысль, что если я-де не соглашусь на карьеру архимандрита в весьма недалеком будущем и не решусь постричься, то непременно уеду в Петербург и примкну к толстому журналу, непременно **к отделению критики**, буду писать лет десяток и в конце концов **переведу журнал на себя**. Затем буду опять его издавать и непременно в либеральном и атеистическом направлении, с социалистическим оттенком, с маленьким даже лоском социализма, но держа ухо востро, то есть, в сущности, **держа нашим и вашим** и отводя глаза дуракам. Конец карьеры моей, по толкованию твоего братца, в том, что оттенок социализма не помешает мне откладывать на текущий счет подписные денежки и пускать их при случае в оборот, под руководством какого-нибудь жидишки, до тех пор, пока не **выстрою капитальный дом в Петербурге, с тем чтобы перевести в него и редакцию, а в остальные этажи напустить жильцов...**» (14; 77).

Некоторые конкретные детали из этого пророчества в применении к Страхову пробуксовывают. Зато они нарочито отсылают — по всей видимости, для того, чтобы хоть сколько-нибудь затушевать памфлетный характер этого образа — к другим литераторам¹⁴⁶.

Однако все остальные детали, вплоть до объяснения личности «семинарским» происхождением (к каковому объяснению был склонен и сам Стра-

¹⁴⁶ Отмечалось полемическое переосмысление Достоевским в биографии Ракитина ряда деталей биографии Г. З. Елисеева и Г. Е. Благодетлова — между прочим, тоже семинаристов (19; 306–311; 15; 539, 597), М. В. Родевича (*Достоевский Ф. М. Письма*. Т. I. М.; Л., 1928. С. 574–575), А. А. Краевского (15; 539). В корреспонденциях Ракитина замечены элементы пародии на «сенсационные известия и обличительные штампы в корреспонденциях газет и журналов либерального направления 1860–1870-х годов» (15; 587; см. об этом: *Дороватовская-Любимова В. С. Достоевский и шестидесятники («Искра», «Современник», Чернышевский) // Достоевский. М.: ГАХН, 1928. С. 33–34*), а его стихи «вызваны пародией Д. Д. Минаева на стихотворение Пушкина» (15; 589).

хов)¹⁴⁷. полностью соответствуют его биографии и облику. Так, например, следующая деталь в самопрезентации Ракинина: «если я-де не соглашусь на карьеру архимандрита в весьма недалеком будущем и не решусь постричься...» — соотносится с тем, что Страхов и в самом деле раздумывал о духовной карьере, но так и не решился постричься в монахи. Его родной дядя и воспитатель, заменивший ему отца, ректор Костромской семинарии архимандрит Нафанаил всячески этого добивался, не только когда Страхов учился в духовной семинарии в Костроме, но и позднее, в Петербурге, где в бытность племянника студентом стал архиереем¹⁴⁸.

В параллель к характеристике Ракинина: «**держа нашим и вашим** и отводя глаза дуракам» — приведем следующие отзывы о Страхове. По словам В. В. Розанова, Страхов «повсюду цитирует других, говорит свою мысль чужими словами...»¹⁴⁹. «Пантеист ли он, деист ли, исповедует ли он положительную религию, материалист ли он, идеалист ли он, либерал ли он, консерватор ли он, — недоумевал в рецензии на одну из книг Страхова В. Модестов, — одним словом, **кто г. Страхов в области философии и политики, для меня оставалось и до сих пор остается непонятным**»¹⁵⁰. «Мыслителем тонким, вдумчивым, но **в высшей степени осторожным в раскрытии своих глубочайших убеждений**» называл Страхова Ф. К. Андреев¹⁵¹. По словам

¹⁴⁷ В письме Толстому от 25 мая 1881 года, коротко пересказывая историю многолетней борьбы с нигилизмом, Страхов критически упоминает «семинарский дух»: «Петербургский люд с его складом ума и сердца и **семинарский дух**, подаривший нам Чернышевского, Антоновича, Добролюбова, Благосветлова, Елисеева и пр. — главных проповедников нигилизма, — всё это я близко знаю, видел их развитие, следил за литературным движением, сам пускался на эту арену и пр. Тридцать шесть лет я ищу в этих людях, в этом обществе, в этом движении мысли и литературы — ищу настоящей мысли, настоящего чувства, настоящего дела — и не нахожу, и мое отвращение всё усиливается, и меня берет скорбь и ужас, когда вижу, что в эти тридцать шесть лет только это растет... » (Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 606). См. также опубликованную в «Эпохе» (1864. Июнь) статью Страхова «Что такое семинаристы?» (*Страхов Н. Н. Из истории литературного нигилизма. 1861–1865. Письма Н. Косицы. — Заметки Летописца и пр.* СПб.: Тип. брат. Пантелеевых, 1890. С. 432–433).

¹⁴⁸ *Фатеев В. В.* Религиозные воззрения Н. Н. Страхова // Н. Н. Страхов в диалогах с современниками. Философия как культура понимания. СПб.: Алетейя, 2010. С. 100.

¹⁴⁹ *Розанов В. В.* Литературные изгнанники: Н. Н. Страхов. К. Н. Леонтьев. С. 70. И. Л. Волгин отметил, что между Ракининым и Страховым «есть момент тайного родства. Это — небескорыстие. И для Страхова и для Ракинина идеология — лишь средство...» (*Волгин И. Л.* Последний год Достоевского. 4-е изд. М.: АСТ, 2010. С. 232).

¹⁵⁰ *Модестов В.* «Рец.» Борьба с Западом // Новости и Биржевая газета. 1887. 20 окт. С. 2.

¹⁵¹ *Андреев Ф. К.* О сочинении студента Матвеевича Виктора на тему: Религиозно-философские взгляды Н. Н. Страхова // Богословский вестник. 1916. Июнь. Разд. «Журналы собраний». С. 1–12.

В. В. Розанова, Страхов «повсюду цитирует других, **говорит свою мысль чужими словами...**»¹⁵². « — **О себе** самом Страхов **никогда не говорил**, — вспоминал о нем Б. В. Никольский, — даже местоимение „я“ проскальзывало у него в разговоре, как и в сочинениях, только в виде исключения»¹⁵³.

По характеристике современного исследователя, «зыбкость, **расплывчатость взглядов Страхова** в этих его высказываниях, **закрытость, неуловимость его личности** действительно поразительны»¹⁵⁴. Да и сам Страхов признавал: «Конечно, главный мой недостаток — отсутствие самостоятельности...»¹⁵⁵

Многие из пороков, которыми Достоевский наделил Ракитина, Страхов впоследствии приписал самому писателю. Так, например, он утверждал, что Достоевский был «зол, **завистлив**». Между тем Достоевский в «Братьях Карамазовых» не только прямо называет Ракитина завистником, но и изображает его сплетником, всюду имеющим своих информантов и не гнушающимся мелкими прегрешениями против совести:

«Всё это пронюхал Ракин, не утерпев и нарочно заглянув на игуменскую кухню, **с которою тоже имел свои связи. Он везде имел связи и везде добывал языка. Сердце он имел весьма беспокойное и завистливое.** (...) Алешу, который был к нему очень привязан, мучило то, что его друг Ракин бесчестен и решительно не сознает того сам, напротив, зная про себя, что он не украдет денег со стола, окончательно считал себя человеком высшей честности. (...) О последнем обстоятельстве Алеша узнал, и уж конечно совсем случайно, от своего друга Ракинина, **которому решительно всё в их городишке было известно...**» (14; 79, 93).

Характер отношений Алеши и Ракинина весьма смахивает на позднейшее восприятие Достоевским его собственных отношений со Страховым.

Дмитрий Карамазов в романе пророчествует: «Не пьянствую я, а лишь „лакомствую“, как говорит твой свинья Ракин, который **будет статским советником** и всё будет говорить „лакомствую“» (14; 96). Ко времени работы над «Братьями Карамазовыми» Страхов **был статским советником** (а к концу жизни дослужился и до действительного статского)¹⁵⁶.

¹⁵² *Розанов В. В.* Литературные изгнанники: Н. Н. Страхов. К. Н. Леонтьев. С. 70. И. Л. Волгин отметил, что между Ракиным и Страховым «есть момент тайного родства. Это — небескорыстие. И для Страхова и для Ракинина идеология — лишь средство...» (*Волгин И. Л.* Последний год Достоевского. С. 232).

¹⁵³ *Никольский Б. В.* Николай Николаевич Страхов. Критико-биографический очерк. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1896. С. 6.

¹⁵⁴ *Фатеев В. В.* Религиозные воззрения Н. Н. Страхова. С. 87.

¹⁵⁵ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 1. С. 432.

¹⁵⁶ *Весь Петербург на 1896 год, адресная и справочная книга г. С. Петербурга.* СПб., 1896. С. 301.

Когда старец Зосима умирает, Ракитин немедленно занимает место в ските не просто для наблюдения, а еще и вдобавок «по особливому поручению госпожи Хохлаковой», которая считала его «за самого благочестивого и верующего молодого человека — до того он **умел со всеми обойтись и каждому представиться сообразно с желанием того, если только усматривал в сем малейшую для себя выгоду**» (14; 296).

Из второго тома романа мы узнаем, что Ракитин долгое время посещал госпожу Хохлакову, рассчитывая на ней жениться и взять за ней полтораста тысяч приданого, но когда она предпочла ему чиновника Перхотина, ославил ее в статье, напечатанной в петербургской газете «Слухи». При этом он изобразил дело таким образом, как будто бы она давала три тысячи рублей Дмитрию перед убийством, но тот пренебрег ее «сорокалетними прелестями» (15; 15).

Когда Алеша рассказывает Дмитрию, как Ракитин отомстил госпоже Хохлаковой, выясняется, что тот успел ославить и других:

«— Это он, он! — подтвердил Митя нахмурившись, — это он! **Эти корреспонденции... я ведь знаю... то есть сколько низостей было уже написано, про Грушу, например!.. И про ту тоже, про Катю...**» (15; 30).

Аналогичным образом сам Достоевский мог припомнить, как Страхов оклеветал не только его самого, но и Тургенева, и, по-видимому, не только их двоих.

Таким образом, почти всё, в чем Ракитин обвинял Карамазовых: «сладоэстрантики, стяжатели», — оказывается в реальности верно по отношению к нему самому. Возможно, зная за Страховым склонность к приписыванию другим своих собственных пороков, Достоевский как будто предвидел, что впоследствии он поступит так по отношению к нему самому.

6. Ракитин и Клод Бернар

Когда Дмитрий Карамазов попадает в острог, Ракитин начинает усиленно посещать его. Отвечая на вопрос Алеши о его отношениях с ним, Дмитрий говорит:

«— С Михаилом-то подружился? Нет, не то чтоб. Да и чего, свинья! Считает, что я... подлец. Шутки тоже не понимают — вот что в них главное. Никогда не поймут шутки. Да и **сухо у них в душе, плоско и сухо, точно как я тогда к острогу подъезжал и на острожные стены смотрел. Но умный человек, умный**» (15; 27).

В это время, не без влияния Ракитина, Дмитрия начинают беспокоить какие-то новые идеи. Что это за идеи, вскоре выясняется в разговоре Дмитрия с Алешей:

« — Какой там был Карл Бернар?

— Карл Бернар? — удивился опять Алеша.

— Нет, не Карл, постой, соврал: Клод Бернар. Это что такое? Химия, что ли?

— Это, должно быть, ученый один, — ответил Алеша, — только, признаюсь тебе, и о нем много не сумею сказать. Слышал только, ученый, а какой, не знаю.

— Ну и черт его дери, и я не знаю, — обругался Митя. — Подлец какой-нибудь, всего вероятнее, да и все подлецы. А Ракитин пролезет, Ракитин в щелку пролезет, тоже Бернар. Ух, Бернары! Много их расплодилось!

— Да что с тобою? — настойчиво спросил Алеша.

— Хочет он обо мне, об моем деле статью написать, и тем в литературе свою роль начать, с тем и ходит, сам объяснял. С направлением что-то хочет: „дескать, **нельзя было ему не убить, заеден средой**“, и проч., объяснял мне. **С оттенком социализма**, говорит, будет. Ну и черт его дери, с оттенком так с оттенком, мне всё равно. Брата Ивана не любит, ненавидит, тебя тоже не жалуется. Ну, а я его не гоню, потому что человек умный. Возносится очень, однако. Я ему сейчас вот говорил: „Карамазовы не подлецы, а философы, потому что все настоящие русские люди философы, а ты хоть и учился, а не философ, ты смерд“» (15; 28).

Как известно, Клод Бернар был сторонником позитивизма. В романе Чернышевского «Что делать?» сказано, что он «отзывался с уважением о работах Кирсанова, когда Кирсанов еще только оканчивал курс».¹⁵⁷ В 1866 г. в России в переводе Страхова вышла книга Бернара «Введение в изучение экспериментальной медицины». В предисловии к этой книге Страхов писал: «Явления находятся между собой в причинной связи. Клод Бернар употребляет для этой связи новый термин; именно, по его выражению, каждое явление имеет свой **детерминизм**, т. е. необходимо определяется своими условиями. Обыкновенно это выражают так: при известных условиях необходимо совершается известное явление. Этот принцип Клод Бернар называет абсолютным, признаваемым нашим умом а priori, независимо от всякого опыта»¹⁵⁸.

¹⁵⁷ Чернышевский Н. Г. *Что делать?* Из рассказов о новых людях. Роман // Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. XI. М.: Гослитиздат, 1939. С. 146.

¹⁵⁸ Бернар К. *Введение в изучение опытной медицины*. Пер. Н. Страхова. СПб.; М.: М. О. Вольф, 1866. С. I–III.

Принцип «детерминизма» отчасти соответствует **учению о «среде»**, которое Бернар развивал и в других своих сочинениях. Как показал Б. Г. Реизов, это учение не только прямо опровергалось в романе, но и вызывало у Достоевского неприятие связанного с ним французского натурализма: «Дмитрий Карамазов остро ощущает в себе чувство нравственной ответственности и свободы, о котором писал Достоевский в 70-е годы. Он уже начал свое искупление, и Ракитин, а вслед за ним прокурор и защитник, **объясняющие социальными, сословными и наследственными причинами его поведение и нравственную природу**, вызывают у него негодование. Он обнаруживает в их рассуждениях ход мысли, характерный для Клода Бернара и еще более открытый и очевидный у Золя. Против **детерминизма** Митя восстает всеми силами своей „свободной“ души»¹⁵⁹.

Впрочем, с подачи Ракитина Дмитрий Карамазов усваивает позитивистское представление о том, что восприятие человека **детерминировано** чисто физиологическими особенностями его организма: «Вообрази себе: это там в нервах, в голове, то есть там в мозгу эти нервы (ну черт их возьми!) ... есть такие этакие хвостики, у нервов этих хвостики, ну, и как только они там задрожат... то есть видишь, **я посмотрю на что-нибудь глазами, вот так, и они задрожат, хвостики-то... а как задрожат, то и является образ**, и не сейчас является, а там какое-то мгновение, секунда такая пройдет, и является такой будто бы момент, то есть не момент, — черт его дери, момент, — а образ, то есть предмет али происшествие, ну там черт дери — вот почему я и созерцаю, а потом мыслю... потому что хвостики, а вовсе не потому, что у меня душа и что я там какой-то образ и подобие, всё это глупости. <...> Великолепна, Алеша, эта наука! Новый человек пойдет, это-то я понимаю...» (15; 28).

О природе зрения, которая связана с тем, что «на задней стороне глаз, на сетчатой оболочке, образуется при этом **уменьшенное изображение видимых предметов**», Страхов рассуждал, в частности, в статье «Главная черта мышления»¹⁶⁰.

Еще в статье, вошедшей в переведенный на русский язык сборник статей «Общий вывод положительного метода», который в «Преступлении и наказании» упоминает Лебезятников (6; 307), Клод Бернар доказывал, что живые существа также подчиняются действию принципа детерминизма: «Многие медики и натуралисты, пользуясь этими различными аргументами, доказывали

¹⁵⁹ Реизов Б. Г. Из истории европейских литератур. Л.: ЛГУ, 1970. С. 154.

¹⁶⁰ Страхов Н. Н. Главная черта мышления // В кн.: Н. Н. Страхов в диалогах с современниками. СПб., 2010. С. 193.

невозможность применения опытного метода к изучению живых существ. <...> Я постараюсь доказать, что все явления как в живых, так и в неодоушевленных телах подвержены безусловному и неизбежному **детерминизму**. Наука о жизни может иметь только те же методы и основания, какие существуют и в науке о неодоушевленных телах, и нет надобности делать какое бы то ни было различие между принципом наук физиологических и наук физико-химических»¹⁶¹.

Дмитрий Карамазов всё же хорошо сознает уязвимость этой теории: «А не любит бога Ракитин, ух не любит! Это у них самое больное место у всех! Но скрывают. Лгут. Представляются. „Что же, будешь это проводить в отделении критики?“ — спрашиваю. „Ну, явно-то не дадут“, — говорит, смеется. „Только **как же**, — спрашиваю, — после того **человек-то? Без бога-то и без будущей жизни?** Ведь это, стало быть, **теперь всё позволено**, всё можно делать? “ „А ты и не знал? “ — говорит. Смеется. „Умному, говорит, человеку всё можно, умный человек умеет раков ловить, ну а вот ты, говорит, и убил и влопался и в тюрьме гниешь!“» (15; 28, 29).

Как уже отмечалось выше, взгляды самого Страхова на самом деле далеко не столь однозначны. В данном случае Достоевский отчасти стилизует своего героя также не столько под Страхова, сколько под критиков социалистической ориентации, опять-таки воспринятых в пародийно-памфлетном ключе. Впрочем, отдельные моменты подобного мировосприятия были присущи и Страхову. Так, издатель «Санкт-Петербургских ведомостей» Э. Э. Ухтомский, не раз бывавший у Страхова, находил его не только религиозным скептиком, но даже и «вольтерьянцем»¹⁶².

Писатель наделяет Ракитина склонностью Раскольникова оправдывать злодеяние возможностью «гражданскую пользу потом принести»:

«Вот он как ходил-то ко мне, тогда и сочинил эти стишонки. „В первый раз, говорит, руки мараю, стихи пишу, для оболъщения значит, для полезного дела. **Забрав капитал у дурищи, гражданскую пользу потом принести могу**“. **У них ведь всякой мерзости гражданское оправдание есть!**» (15; 29).

Другая его черта — фейербаховское убеждение в том, что идея Бога создана самим человечеством на ранних стадиях его развития и что в современном мире место Бога должно заступить человечество:

¹⁶¹ *Бернар К.* Прогресс в физиологических науках // Р. Вирхов, Клод-Бернар, Моле-шотт, Пидерит, Вагнер. Общий вывод положительного метода. Пер. под ред. Н. Неклюдова. СПб.: Н. Неклюдов, 1866. С. 30–31.

¹⁶² *Лукьянов С. М.* Запись бесед с Э. Э. Ухтомским // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв. Альманах. М.: Рос. Архив, 1992. Вып. II–III. С. 398.

«**Человечество само в себе силу найдет, чтобы жить для добродетели, даже и не веря в бессмертие души! В любви к свободе, к равенству, братству найдет...**» (14; 76); «А меня бог мучит. Одно только это и мучит. А что, как его нет? Что, если **прав Ракитин, что это идея искусственная в человечестве? Тогда, если его нет, то человек шеф земли, мироздания. Великолепно! Только как он будет добродетелен без бога-то? Вопрос! Я всё про это. Ибо кого же он будет тогда любить, человек-то? Кому благодарен-то будет, кому гимн-то воспоеет? Ракитин смеется. Ракитин говорит, что можно любить человечество и без бога.** Ну это сморчок сопливый может только так утверждать, а я понять не могу» (15; 32).

В своих произведениях Достоевский не раз — в том числе и в «Братьях Карамазовых» (устами старца Зосимы) — показал, что любовь к дальнему чревата нелюбовью к ближнему. Как формулировал он эту мысль в статье «Голословные утверждения», «те же, которые, отняв у человека веру в его бессмертие, хотят заменить эту веру, в смысле высшей цели жизни, „любовью к человечеству“, те, говорю я, поднимают руки на самих же себя; ибо **вместо любви к человечеству насаждают в сердце потерявшего веру лишь зародыш ненависти к человечеству**» (24; 49).

Именно эта диалектика постепенно выявляется в романе и применительно к Ракитину¹⁶³: « — Да **за что мне любить-то вас?** — не скрывая уже злобы, огрызнулся Ракитин. Двадцатипятирублевую кредитку он сунул в карман, и пред Алешей ему было решительно стыдно. Он рассчитывал получить плату после, так чтобы тот и не узнал, а теперь **от стыда озлился.** <...>

— Любят за что-нибудь, а вы что мне сделали оба?

— А ты ни за что люби, вот как Алеша любит» (14; 319–320).

То, что декларируемая любовь к человечеству без идеи Бога легко может стать всего лишь прикрытием для откровенного эгоизма, интуитивно чувствует Дмитрий Карамазов:

«Легко жить Ракитину: „Ты, — говорит он мне сегодня, — о расширении гражданских прав человека хлопочи лучше али хоть о том, чтобы цена на говядину не возвысилась; этим проще и ближе **человечеству любовь** окажешь, чем философиями“. Я ему на это и отмочил: „А ты, говорю, **без бога-то, сам еще на говядину цену набьешь,** коль под руку попадет, и наколотишь рубль на копейку“. Рассердился» (15; 32).

Само противостояние в романе Алеши Ракитину, очевидно, восходит к флорентийскому расхождению между Достоевским и Страховым по вопросу

¹⁶³ Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб.: Петрополис, 2013. С. 377–380.

о природе человека. Недаром к убежденности Страхова в том, что **человек «гну-сен до последней степени»**, которое тот сформулировал в обращенной к Достоевскому статье «Наблюдения»¹⁶⁴, исследователи небезосновательно возводят и страховское письмо к Толстому¹⁶⁵. В вариантах к роману Ракитин делает космополитические декларации, напоминая страховские ремарки 1870-х годов: «Русский народ **не добр, потому что не цивилизован**» (15; 256)¹⁶⁶.

Как известно, «судя по черновым наброскам, автор предполагал сделать Ракитина побратимом Алеши и придать их спорам более резко выраженный идеологический характер». При чем Ракитин в них, ссылаясь на Бокля, отстаивал бы идеи уничтожения религии, а если, как говорит Алеша, «народ не позволит», то «истребить народ, сократить его, молчать его заставить. Потому что **европейское просвещение выше народа...**». «Аргументы Ракитина — апелляция к Боклю, призыв „истребить народ“, — отметила Е. И. Кийко, — уже вызвали в свое время возражения Достоевского в публицистических статьях 1860-х годов, „Записках из подполья“ (1864), „Крокодиле“ (1865)» (15; 430). Так что, создавая образ Ракитина, Достоевский первоначально намеревался, по-видимому, вернуться к своим старым спорам, в том числе и со Страховым.

Разгадка этой клеветы облегчается тем, что в своем навете на Достоевского клеветник оставил явные словесные следы собственной обиды на него. Изобретательности Страхову хватило только на то, чтобы стрелки, направленные на него Достоевским, перевести на самого писателя. Теми же словами, которыми Достоевский клеймил Страхова как сплетника, испытывающего сладострастие от возведения плотских грехов на других, Страхов попытался обличить мнимое плотское сладострастие (вплоть до педофилии) самого Достоевского. При этом он тут же простодушно упомянул факт, по-видимому, послуживший основным поводом к возникновению этой клеветы: чтение Достоевским в писательских компаниях отвергнутой «Русским вестником» главы «У Тихона».

Однако правда Достоевского еще при жизни Страхова взяла верх. Уже на следующий год после попытки своей клеветы на Достоевского Страхов сам писал о себе собственными словами автора «Братьев Карамазовых»: «Покаюсь Вам, бесценный Лев Николаевич, я **подавался новым гадостям**, кото-

¹⁶⁴ Н. Н. Страхов о Достоевском. С. 562.

¹⁶⁵ Кошечко А. Н. Достоевский и Страхов: опыт экзистенциальной коммуникации // Современные проблемы науки и образования: электрон. науч. журн. 2014. № 4. С. 1–9. URL: <http://www.science-education.ru/118-14365> (дата обращения: 20.08.2014).

¹⁶⁶ Впрочем, и в основном тексте романа Ракитин подбивает Колю Красоткина бежать в Америку, но Коля полагает, что «**бежать в Америку из отечества — низость, хуже низости — глупость**» (15; 501).

рые открылись у меня в душе...»¹⁶⁷ Последние годы жизни, как показывает его переписка, он страдал от своего рода распада личности.

Достоевский же еще в «Дневнике писателя» за апрель–июнь 1876 года — возможно, не без влияния слухов, распространяемых о нем его мнимыми друзьями, — то и дело размышлял о «знамени чести» литератора¹⁶⁸. И, по-видимому, собираясь продолжить этот разговор, записал в рабочей тетради 1876–1877 годов, в которой ниже появится его отзыв о Страхове:

«О том, что **литературе (в [нашем веке] наше время) надо высоко держать знамя чести**. Представьте себе, что бы было, если б Лев Толстой, Гончаров оказались бы бесчестными? Какой соблазн, какой цинизм и как многие бы соблазнились. Скажут: „если уж эти, то...“ и т. д.»¹⁶⁹.

7. Разгадка последнего яснополянского сна Льва Толстого

Ко времени своего ухода из Ясной Поляны Толстой совершенно забыл о письме к нему Страхова о Достоевском. Это ясно из следующего факта. В феврале 1907 года Софья Андреевна рассказывала в Ясной Поляне о своей работе в Историческом музее, в котором к тому времени уже находились письма Страхова к Толстому: «Читала письмо Страхова к Л. Н. о Достоевском, биографию которого Страхов писал; пишет, что он был тщеславный, злой, развратный; как об этом писать? Решил умолчать, пусть зло погибнет». Толстой, как свидетельствует Д. П. Маковицкий, откликнулся на это с энтузиазмом, похвалив Страхова: «Вполне, вполне, вполне! Это на него похоже — и прекрасно».¹⁷⁰

¹⁶⁷ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 665. Страхов не раз использовал в письмах к Толстому эту, возможно, произвольно заимствованную им у Достоевского («**делает гадости**» — 24; 240) характеристику: «...на меня всё еще иногда нападает страх, что Вы меня, **гадко**, как-нибудь разлюбите», «Но истинно противны другие минуты, когда я вижу тяжелое оскорбление в самом невинном слове и звуке и когда сам навожу на себя чувства **гадкие**...», «Вы пожалели обо мне, когда я попробовал открыть Вам **гадости**, которые у меня на душе» (Там же. Т. 1. С. 467; Т. 2, С. 542, 548).

¹⁶⁸ Аналогичным образом Достоевский в этой тетради опровергает голословное обвинение В. Г. Авсеенко в том, что будто бы «„Русский вестник“ поправлял» его «грязь» (см.: 17; 45).

¹⁶⁹ Литературное наследство. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. 1971. Т. 83. С. 544–545.

¹⁷⁰ У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого. Кн. 2: 1906–1907 // Литературное наследство. 1979. Т. 90. Кн. 2. С. 385.

Однако в июле 1908 года Маковицкий рассказал в Ясной Поляне про фельетон В. Ф. Боцяновского «Сплетня о Достоевском» (газета «Русь», 1908, № 159, 11 июня), в котором опровергалось, что «Достоевский будто бы был безнравственной жизни, как недавно вспоминала Софья Андреевна, опираясь на письмо Н. Н. Страхова».

На этот раз Толстой был огорчен и осудил письмо Страхова: «Л. Н. не знал, что такие вещи говорились о Достоевском: — Нехорошо было со стороны Страхова»¹⁷¹. Так что можно с уверенностью сказать, что ко времени своего «сна» отзыв Страхова о Достоевском в письме к нему самому Толстой вспомнил.

Читая роман «Братья Карамазовы», Толстой мог — так же как, судя по всему, сделал Страхов — узнать его в Ракитине. Это приоткрыло бы перед ним тайные мотивы негативного отзыва Страхова о Достоевском. Ему стало бы ясно, что, давая этот отзыв, Страхов, как ранее и предполагали исследователи, лишь болезненно реагировал на что-то со стороны самого Достоевского.

Только реагировал Страхов не на черновой отзыв Достоевского о нем в рабочей тетради, как полагали ранее¹⁷². Ведь даже если А. Г. Достоевская и предоставила эту тетрадь Страхову для знакомства (что вовсе не факт), то отзыв этот набросан настолько неразборчиво, что лишь совсем недавно исследователи смогли прочитать его подлинный текст¹⁷³. Страхов реагировал на образ Ракитина в «Братьях Карамазовых». Вот почему он обвинял Достоевского почти теми же словами, которыми тот заклеил самого Страхова на страницах романа.

В уже упоминавшейся черновой записи Достоевского о Страхове сказано: «...за какую-нибудь **жирную грубо-сладострастную пакость** готов предать всех и всё, и гражданский идеал, которого не ощущает, и родину, до которой ему всё равно, и идеал, которого у него не бывает...»¹⁷⁴ При этом под «грубо-сладострастной пакостью» Достоевский имел в виду любовь Страхова к сплетням, которая ему была действительно присуща и в которой Достоевский имел возможность убедиться — в том числе, по всей видимости, и на своем собственном опыте¹⁷⁵.

¹⁷¹ У Толстого. 1904–1910: «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого. Кн. 3: [1908–1909] // Литературное наследство. 1979. Т. 90. Кн. 3. С. 133.

¹⁷² См.: Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981. С. 44–45.

¹⁷³ См.: Тарасова Н. А. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского (1876–1877). Критика текста. М.: Квадрига, 2011. С. 50.

¹⁷⁴ Там же. С. 62.

¹⁷⁵ Еще Л. М. Розенблюм высказала предположение, что Страхов мог участвовать в распространении слухов о ставрогинском грехе самого Достоевского, а Достоевский мог узнать об этом (см.: Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. С. 44).

В «Братьях Карамазовых» Ракинтин почти теми же словами — правда, уже в их прямом значении — обличает сладострастие Дмитрия Карамазова (объявляя при этом сладострастниками и других Карамазовых): «Тут влюбится человек в какую-нибудь красоту, в тело женское, или даже только в часть одну тела женского (это **сладострастник** может понять), то и отдаст за нее собственных детей, **продаст отца и мать, Россию и отечество**» (14; 74).

А теперь обратим внимание на то, как Страхов обвинял Достоевского в сладострастии в письме к Толстому: «Он был зол, завистлив, развратен... <...> Его **тянуло к пакостям**, и он хвалился ими. Висковатов стал рассказывать мне, как он похвалялся, что соблудил в бане с маленькой девочкой, которую привела ему гувернантка. Заметьте, что, при животном сладострастии, у него не было никакого вкуса, никакого чувства женской красоты и прелести. Это видно в его романах. Лица, наиболее на него похожие, — это герой „Записок из подполья“, Свидригайлов в „Прест.<уплении> и нак.<азании>“ и Ставрогин в „Бесах“...»¹⁷⁶

Толстой мог узнать в Ракидине Страхова еще по одной причине. Криптографическая поэтика Достоевского была хорошо знакома Толстому по другим ее образцам — прежде всего по тем, которые были адресованы Достоевским самому Толстому. Скрытый интертекстуальный диалог Достоевский и Толстой, эти два хорошо знакомых незнакомца, вели на протяжении всей их жизни. После смерти Достоевского Толстой довершал его в одиночку.

Напомню, что Достоевский назвал князя Мышкина «Львом Николаевичем» и сопроводил его образ рядом интертекстуальных отсылок к рассказу Толстого «Люцерн» (8; 50 и 9; 432) и, возможно, к «Войне и миру». Толстой же фактически переписал сюжетную линию Мышкина, Тоцкого и Настасьи Филипповны в своем последнем романе «Воскресение»¹⁷⁷.

Однако в первую очередь страховский подтекст образа Ракинина не мог не навести Толстого на новые размышления о личности и судьбе Страхова, который именно в письмах к нему исповедовался на протяжении всей своей жизни, причем особенно откровенно в последние полтора десятилетия его жизни, то есть приблизительно вскоре после своего печально знаменитого письма Толстому о Достоевском. При этом драма личности Страхова, как он сам не

¹⁷⁶ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 653.

¹⁷⁷ См. об этом, например: *Перлина Н.* Лев Николаевич Нехлюдов — Мышкин, или Когда придет Воскресение // Достоевский и мировая культура. Альманах № 6. СПб.: Акрополь, 1996. С. 118–124.

раз формулировал ее в письмах к Толстому, была драмой бегства от жизни, отказа от личной жизни и семьи¹⁷⁸.

Приведу несколько коротких фрагментов из писем Страхова Толстому 1880–1890-х годов: «я никогда не жил как следует. В эпоху наибольшего развития сил (1857–1867) я не то что жил, а поддался жизни, подчинился искушениям; но я так измучился, что потом навсегда отказался от жизни. Что же я *делал*, собственно, и тогда, и потом, и что делаю теперь? То, что делают люди отжившие, старики. Я *берегся*, я старался ничего не искать, а только избежать тех зол, которые со всех сторон окружают человека. <...> У меня нет ни семьи, ни имущества, ни положения, ни кружка — ничего нет, никаких связей, которые бы соединяли меня с жизнью», «я вовсе не живу...», «я человек безжизненный, в котором мало души, нет воли в смысле живых стремлений. Я во всех сферах неудавшийся, ни в чем не сформировавшийся, ни в какую форму не отливший человек, потому что во мне не было настолько формирующей силы, притяжения к жизни», «С 1868 года я не знаю женщин и перестал пьянствовать, следовательно, для меня началась не жизнь, а житие, как выражался Писемский. Я пришел тогда в страшное состояние, боялся сойти с ума, и потому бросил всё свое распутство и решил оттерпеться, чтобы спасти свой ум».¹⁷⁹

Неудивительно, что 26 января 1896 года, когда Толстой узнал о смерти Страхова, он записал в дневнике: «*Я жив, но не живу*. Страхов. Нынче узнал об его смерти» (LVIII, 77). Судьба Страхова в конце концов отпечаталась в сознании Толстого как драма добровольного отказа от жизни.

В одном из своих писем Толстому Страхов писал: «Спрашивается, чем же я живу? Чего от себя добиваюсь и в чем полагаю то хорошее, без стремления к которому мне было бы стыдно жить? Мне представляется, можно написать любопытный этюд, только очень грустный»¹⁸⁰. Так, может быть, «чудный сюжет», который приснился Толстому 26 октября 1910 года, это и есть тот «любопытный этюд», который Толстой долгое время побуждал сделать из собственной жизни самого Страхова, но который так его и не написал, и о том, чтобы написать его, пришлось задуматься самому Толстому?

¹⁷⁸ Не исключено даже, что сама по себе метафора «живой труп», использованная в заглавии его известной пьесы, была подсказана Толстому в том числе и драмой жизни Страхова. Оговорюсь, что сам Страхов говорил о себе как о живом трупе в другом смысле и совсем не был похож на Федю Протасова.

¹⁷⁹ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 2. С. 432–433, 441, 910–911.

¹⁸⁰ Л. Н. Толстой и Н. Н. Страхов. Полное собрание переписки. Т. 1. С. 473.

Каким же образом в таком случае Страхов мог оказаться в ситуации любовного романа с Грушенькой? Очевидно, что, если иметь в виду реального Страхова, то это могла бы быть история старого философа, потерявшего голову от любви к молодой женщине — «инфернальнице», как называл таких женщин сам Достоевский. Этаким «Голубой ангел» (1930) — только не в кино, а в литературе. Своего рода «Игрок» Достоевского (я имею в виду сюжетную линию «генерал — M-lle Blanche»), переложенный на сугубо русские и сугубо интеллигентские рельсы.

Если же иметь в виду романый образ Страхова в «Братьях Карамазовых», то для того, чтобы ответить на этот вопрос, вспомним, в каких отношениях Ракин находится с Грушенькой в романе Достоевского. Он ее двоюродный брат. Однако сам Ракин возмущенно заявляет Алеше в романе, что у него не может быть с ней ничего общего:

« — Родственница? Это Грушенька-то мне родственница? — вскричал вдруг Ракин, весь покраснев. — Да ты с ума спятил, что ли? Мозги не в порядке. — А что? Разве не родственница? Я так слышал... Где ты мог это слышать? (...) Я Грушеньке не могу быть родней, публичной девке, прошу понять-с!» (14; 77).

То, что Грушенька, тем не менее, и в самом деле двоюродная сестра Ракина, всплывает, однако, только на суде над Дмитрием Карамазовым — то есть уже во втором томе романа, который Толстой, если верить его собственному свидетельству, не читал¹⁸¹. Впрочем, в вопросе о том, что, они читали, писатели, как известно, не всегда искренни и не обязаны быть таковыми.

В первом же томе Ракин приводит к Грушеньке Алешу Карамазова, которого она хочет соблазнить. Приводит, потому что та обещала ему за это двадцать пять рублей. Однако, когда Ракин приводит Алешу, Грушенька отказывается от своего намерения. Возможно, конечно, что говоря о романе Страхова с Грушенькой, Толстой имел в виду потенциальную возможность любовной связи с ней Ракина в романе Достоевского. Правда, подобная связь оказывалась бы довольно неожиданной и опровергала бы собственные слова Ракина. Ср. ремарку Алешу Карамазова, обращенную к Ракину: « — Ты к ней часто ходишь и сам мне говорил, что ты с нею связей любви не имеешь...» (14; 78).

Ракин, впрочем, не свободен от вожделения к Грушеньке, но его в первую очередь влекут к ней материальные интересы: он разживается у нее день-

¹⁸¹ См.: Булгаков В. Л. Толстой в последний год жизни: Дневник секретаря Толстого. М.: Гослитиздат, 1960. С. 392.

гами. Так что подобная интерпретация сна Толстого представляется вполне вероятной. Толстой мог написать вариацию на сюжет «Братьев Карамазовых», что после «Воскресения» представляется не таким уж невозможным. Ведь звучат же, хотя «отдаленно и приглушенно», мотивы романа «Братья Карамазовы», например, в драме Толстого «Живой труп»¹⁸².

Разумеется, даже учитывая, что образ Ракитина был скрытым памфлетом против Страхова, мы всё равно не можем сказать, как развивался бы далее художественный замысел Толстого, если бы писателю хватило жизни на его воплощение и он бы на это воплощение сподобился. Скорее всего Толстой и сам еще не знал этого, когда записал свой сон, и сюжет полностью сложился бы только в процессе реализации идеи.

Тем не менее, высказанные предположения всё-таки позволяют сделать шаг вперед в разгадке последнего яснополянского сна Толстого и связанного с ним замысла его нового — и, очевидно, последнего — художественного творения.

Итак, размышления Толстого о романе «Братья Карамазовы» и порожденный ими сюжет о Грушеньке и Страхове, возможно, связаны не только с творчеством Толстого¹⁸³, но и с его многолетним диалогом со Страховым (прямым и открытым) и с Достоевским (заочным и скрытым), а также с судьбой самого Толстого и даже с ее финальной точкой — уходом из Ясной Поляны незадолго до смерти.

¹⁸² См.: *Туниманов В. А.* Достоевский, Страхов, Толстой. С. 312.

¹⁸³ См.: Там же. С. 306–316.

Глава шестая

ДОСТОЕВСКИЙ В «ОДИНЕ» ДМИТРИЯ БЫКОВА¹⁸⁴

Последнее десятилетие отмечено особым интересом, которым пользуется русская литература и, не в последнюю очередь, классика со стороны современных русских писателей. Отчасти это напоминает ситуацию конца XIX — начала XX веков. Интерпретация русской классики тогдашними писателями и философами: Владимиром Соловьевым, Дмитрием Мережковским, Василием Розановым, Андреем Белым и другими вызывала подчас не меньший, если не больший, интерес, чем их собственные литературные произведения.

Сегодня то же самое можно сказать о литературно-критических и публицистических интерпретациях русской литературы со стороны таких современных писателей, как Дмитрий Быков и Захар Прилепин. В медийном пространстве оба они занимают видное место (хотя и оцениваются медиасредой едва ли не противоположным образом). И в этом отношении их высказывания о литературе затмевают современные философско-публицистические ее интерпретации: например, Валерия Подороги, Григория Померанца и других.

Современные писательские интерпретации русской классики — явление, безусловно, яркое и интересное. Они пользуются успехом у публики, не в последнюю очередь у молодежи (особенно это касается лекций Быкова), и, несомненно, способствуют росту интереса широкой читательской аудитории к литературному наследию русских классиков. Возможно, даже стимулируют

¹⁸⁴ Ранее глава печаталась: *Кибальчич С. Анти-Быков* © (Достоевский в «Одине» Дмитрия Быкова) // *Формаслов*. 11 мая 2021 г. URL: <https://formasloff.ru/2020/09/01/anti-bykov-dostoevskij-v-lektsiyah-dmitriya-bykova/> (дата обращения: 31.05.2021).

новые литературно-художественные, театральные и кинематографические обращения к нему.

Однако в этих интерпретациях проявляется не только вполне естественная и плодотворная актуализация классического наследия, но и, как, увы, нередко бывает, серьезное его искажение. Причин для этого достаточно. В случае с Быковым одна из них — банальная невозможность разбираться досконально во всех периодах и аспектах русской литературы. У Дмитрия Львовича исключительно широкий кругозор, но он всё же не может быть безграничным. И это неизбежно сказывается, когда Быков берется говорить о русских писателях XIX века.

Другая причина, очевидно, в том, что в лекциях Быкова, к сожалению, ощущается скорее знакомство с легендами и мифами о Достоевском, созданными в Серебряном веке и в русской эмиграции всех трех поколений, нежели с современными научными представлениями о нем. Возможно, это его сознательный выбор, связанный с избранным жанром. Ведь Быков прямо отталкивается прежде всего от таких своих предшественников, как, например, Андрей Синявский. Соответственно, он пытается говорить, по-видимому, не столько о тех смыслах, которые вкладывал в свои произведения сам Достоевский, сколько о том, как они непроизвольно включались в ход последующей русской истории и литературы. А это, разумеется, не может не вызывать естественного сопротивления со стороны специалистов.

Например, в печатном варианте своих лекций, прочитанных на радиостанции «Эхо Москвы», справедливо отметив, что Достоевский — «великолепный насмешник, тонкий пародист», Дмитрий Быков вдруг начинает воспроизводить отдельные штампы литературной и философской критики творчества Достоевского: «Он — в наибольшей степени мыслитель, психолог, аналитик», «никогда и не претендовал быть прежде всего художником... <...> Как художник, он поражает какой-то узостью и скудостью средств, он в этом смысле довольно однообразен. Мне кажется, что прогрессирующая болезнь приводила его ко всё меньшему контролю над собственными художественными способностями»¹⁸⁵. Последняя фраза некоторой своей рискованностью у почитателей Достоевского может вызвать весьма разнообразные — вплоть до самых едких — ответные критические ремарки в адрес самого Дмитрия Быкова.

¹⁸⁵ *Дмитрий Быков*. Один. Сто ночей с читателем. М.: АСТ, 2017. С. 472. В своих устных лекциях последних лет Быков, как правило, повторяет или развивает взгляды на Достоевского, более четко выраженные в этом печатном издании.

Другие критические высказывания Быкова о Достоевском, может быть, более самостоятельны, но при этом недостаточно мотивированы и даже, кажется, не совсем последовательны и точны. «Как художник он лучшие свои вещи сделал к 1865 году, а дальше художество всё больше отступает на второй план и на первый выходит памфлет», — заявляет Быков. После чего объявляет роман «Бесы» «высшей точкой» (на пути к памфлетности?), а «Братьев Карамазовых» — «романом несбалансированным», в котором «больше разговоров, споров, речей, нежели действия, портретов и пейзажей»¹⁸⁶. Между тем, оба этих романа — блестящие произведения, на протяжении полутора столетий пользующиеся необыкновенным читательским успехом во всем мире. Подмеченное Быковым искусство гротеска и сатирического памфлета, присущее и более ранним вещам Достоевского («Двойник», «Село Степанчиково и его обитатели», «Дядюшкин сон»), проявилось в этих романах в наивысшей степени.

В дальнейшем Быков отчасти воспроизводит, а отчасти опровергает трюизмы русской символистской критики. Если последняя под влиянием нищезанятия восторженно провозглашала Достоевского «адвокатом зла», то Быков берется его за это критиковать. Он говорит, что Достоевский, «изображая зло, явное зло, начинает выступать его адвокатом», «начав описывать своего подпольного человека, вытащил наружу все собственные комплексы и эти комплексы полюбил»¹⁸⁷. В последней цитате имеет место провозглашенное Львом Шестовым тождество автора и героя «Записок из подполья». Однако нарративная структура этой повести отчетливо знаменует нравственную победу Лизы над подпольным парадоксалистом¹⁸⁸.

Быков объявляет Достоевского «сломленным человеком». Это, по его мнению, произошло в результате того, что «за невиннейшие вещи — за чтение письма Гоголя¹⁸⁹ в кружке петрашевцев — он получил сначала расстрел, потом восемь лет каторги...» На всякий случай напомину читателю, что в последний момент расстрел был отменен и вместо него был объявлен другой приговор: восемь лет каторги; при его «утверждении» он был смягчен до четырех.

При этом сам Быков оговаривается, что «до всех этих событий он [Достоевский] был хорошим писателем, а вернулся из Сибири великим». И тут же заявляет, что «Достоевский впоследствии (это страшно звучит!) благодарил

¹⁸⁶ Там же. С. 473.

¹⁸⁷ Там же.

¹⁸⁸ См., например: *Скафтымов А. П.* «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Собр. соч. Самара: Век 21, 2008. Т. 3. С. 135–188.

¹⁸⁹ В действительности за чтение переписки В. Г. Белинского с Н. В. Гоголем по поводу его книги «Выбранные места из переписки с друзьями».

Николая за эту инсценировку, которая сломала его жизнь и навеки отвратила его от революции...»¹⁹⁰

Непонятно, что именно здесь имеется в виду: если оды Достоевского, то стоит вспомнить, при каких обстоятельствах и ради чего они сочинялись; да и адресованы они были уже не Николаю I. Если «Дневник писателя» и публицистика Достоевского в целом, то ничего подобного в статьях, в которых писатель вспоминал о своем участии в обществе петрашевцев, нет. Каких-либо мемуарных свидетельств о благодарности Достоевского Николаю I «за эту инсценировку» также не существует.

Далее — в полном противоречии со своей ремаркой о вернувшемся из Сибири великом писателе — Быков заявляет: «Писатель, которого с самого начала интересовало в человеческой природе иррациональное, на этом иррациональном до некоторой степени и сдвинулся. Ему только патология стала интересной. Ему перестал быть интересен здоровый человек. Подполье стало его нормальной средой, и культ подпольности эту могучую душу, как мне кажется, погубил»¹⁹¹.

Это достаточно распространенная ошибка. Ведь здорового или нездорового человека вообще не существует. В каждом самом здоровом есть, или хотя бы временами проявляется, что-то как будто нездоровое. Так что интересен Достоевскому как раз здоровый человек, но такой, каким он встречается в жизни, а не в школьных прописях.

Об этом сам писатель говорил не раз: хотя бы в статье «Одна из современных фальшей», в которой он вспоминает, как был петрашевцем, и признается, что Нечаевым, вероятно, «не мог бы сделаться никогда, но нечаевцем», «может, и мог бы»: «Опять-таки в моем романе „Бесы“ я попытался изобразить многообразные и разнообразные мотивы, по которым даже чистейшие сердцем и простодушнейшие люди могут быть привлечены к совершению такого же чудовищного злодейства. Вот в том-то и ужас, что у нас можно сделать самый пакостный и мерзкий поступок, не будучи вовсе иногда мерзавцем! Это и не у нас одних, а на всем свете так, всегда и с начала веков, во времена переходные, во времена потрясений в жизни людей, сомнений и отрицаний, скептицизма и шатости в основных общественных убеждениях. Но у нас это более чем где-нибудь возможно, и именно в наше время, и эта черта есть самая болезненная и грустная черта нашего теперешнего времени. В возможности считать себя, и даже иногда почти в самом деле быть, немерзавцем, делая явную

¹⁹⁰ Дмитрий Быков. Один. Сто ночей с читателем. С. 473.

¹⁹¹ Там же. С. 474.

и бесспорную мерзость, — вот в чем наша современная беда!» (21; 129–131). Звучит довольно актуально, не правда ли?

К тому же приведенное выше суждение Быкова также взято, как это легко заметить, из «Преодоления самоочевидностей» Шестова, только с противоположной оценкой: то, чем Шестов восхищался в Достоевском, Быкову представляется губительным. Между тем еще Николай Бердяев сказал, а Александр Скафтымов убедительно показал, что Шестов ошибся, приписав самому Достоевскому культ подполья. Однако Быкову, судя по всему, или это неизвестно, или он остается при своем мнении, но тогда оно требует обоснования. Возможно, неизвестно ему и то, что еще в 1863–1864 годах, то есть как раз в годы создания «Записок из подполья», Достоевский сформулировал в «Зимних заметках о летних впечатлениях» и в своих рабочих тетрадях несколько утопическую идею о том, что уделом подлинно развитой личности является самопожертвование ради других.

Разумеется, это известно только специалистам. Однако «суровый судия» мог бы вспомнить хотя бы о том, что вскоре после «Записок из подполья» Достоевский написал роман «Идиот», в котором отразился его флорентийский спор с философом Николаем Страховым, убежденным в том, что человек «мерзок». Или хотя бы о том, что в этом романе Достоевский попытался вновь показать: идеал «прекрасного человека», заданный Христом, остается актуальным и для современности.

Между прочим, сам Дмитрий Быков несколько раз и в самом положительном контексте ссылается на этот роман, опубликованный в 1869 году. Почему же тогда «художественной вершиной творчества Достоевского» он объявляет роман «Преступление и наказание»? Ведь, как известно, «Преступление...» вышло отдельным изданием еще в 1867-м!

Относительно подробно анализируя роман «Преступление и наказание» и говоря о «Братьях Карамазовых», Быков местами демонстрирует кое-какое — довольно, впрочем, фрагментарное — знакомство с современным достоевсковедческим дискурсом. Однако воспринимает его несколько односторонне. Так, например, говоря об убеждении Достоевского в том, что «без горнила страстей невозможна святость; не пройдя через искушение, через страшные соблазны, не согрешив радикально, невозможно покаяться»¹⁹², писатель ссылается на литературоведа Людмилу Сараскину. Увы, из множества ценных работ известной исследовательницы писатель выбирает наиболее парадоксальное и встретившее преимущественно критическое отношение со стороны специалистов утверждение о том, что «Раскольников значительно проигрывает Свидригайлову».

¹⁹² Дмитрий Быков. Один. Сто ночей с читателем. С. 484.

Справедливости ради следует отметить, что такого утверждения Людмила Ивановна, собственно, не делала, но попытку «реабилитации» Свидригайлова в своих работах действительно предпринимала. Сам того не желая, Быков эту попытку компрометирует слишком односторонними оценками героя: «Свидригайлов — человек гораздо более нравственный (чем Раскольников. — С. К.), у нас нет доказательств, что он убил жену свою Марфу Петровну или по крайней мере свел ее в гроб»¹⁹³. Нужны ли тут доказательства, если есть признание самого Свидригайлова в том, что он отчасти способствовал смерти Марфы Петровны, и слова Дуни — героини, образ которой окрашен явной авторской симпатией: «...этот ужасный человек, кажется, и был причиной ее смерти» (6; 111)?

Однако и Людмила Сараскина, и Дмитрий Быков при этом «забывают» еще и о самоубийстве слуги Филиппа. Если даже лжива версия Лужина о том, что тот покончил с собой вследствие «бесперывной системы гонений и высканий господина Свидригайлова», а ближе к истине то, что слышала Дуня: «...что этот Филипп был какой-то ипохондрик, какой-то домашний философ, люди говорили „зачитался“, и что удавился он более от насмешек, а не от побой господина Свидригайлова» (6; 228–229), — то вряд ли это полностью снимает вину с последнего.

Вспомним также о самоубийстве глухонемой девочки «лет пятнадцати и даже четырнадцати», изнасилованной, по словам Лужина, Свидригайловым (6; 228). Конечно, Лужин скорее всего, как обычно, в основном клеветет. Однако не забудем, что Свидригайлов в конце концов сам вершит суд над собой, а уж ему, конечно, известно, что из этих рассказов о нем ложь, а что правда.

Сюжетная линия Свидригайлова в романе свободна от какой-либо назидательности, отчасти присущей линии Раскольникова, и в особенности «Эпилогу» к роману (на что обращали внимание Мережковский и Шестов). Образ Свидригайлова отмечен трагизмом, предопределяющим его самоубийство. В этом причины сочувствия, которое читатель, наряду с естественным отвращением, может испытывать к герою.

Однако от этого сочувствия до того, чтобы полагать Свидригайлова «человеком гораздо более нравственным», чем Раскольников, как это делает Быков, всё же далеко. Между тем главному герою этого романа он, напротив, предъявляет даже несколько чрезмерные обвинения: «Раскольников-то убил четверых: старуху, Лизавету, ребенка Лизаветы в ее чреве и собственную мать, которая умерла от горя» (?!). «А — в этом-то и ужас, — заключает Быков, — для Достоевского прощение такого персонажа возможно — и возможно имен-

¹⁹³ Там же.

но потому, что он переживает очистительные страдания, что он может этой бездной очиститься»¹⁹⁴.

«Бог у него обнаруживается в бездне. Но в бездне-то Бога нет, в бездне совсем другие сущности водятся, — поучает писателя Дмитрий Быков уже в связи с „Бесами“. — <...> Достоевский, как и Раскольниковым, этим героем (Ставрогиным. — С. К.) любителю <...> его привлекает эта беспредельность сил, в отличие от Европы, в которой ничего беспредельного давно уже нет, а торжествует рацио. И вот упоение этой беспредельностью — этой элементарной невоспитанностью души — это в Достоевском не менее страшно»¹⁹⁵.

Безусловно, в этих высказываниях Быкова снова сказывается смешение автора и его героев, весьма характерное для русской критики Серебряного века, наследующей в этом отношении прижизненным критикам Достоевского.

И всё же удивительно, как не боится Дмитрий Быков греха упрощенчества! Как не понимает, что — снова, увы, вслед за многими и многими — смешивает Достоевского и достоевщину? Как не боится сам стать объектом столь же произвольной и односторонней критики — уже как автор своих собственных романов?

Из чего следует, что Достоевский любителю Раскольниковым и Ставрогиным? Да, когда-то это утверждал Мережковский (точности ради, не столько то, что Достоевский любителю Раскольниковым, сколько то, что последний в финале романа вовсе не раскаивается)¹⁹⁶. И Быков прилежное чтение этого критика демонстрирует нам и тут, и там. Не то чтобы это был дурной выбор, но ведь суждения Мережковского давным-давно и успешно оспорены.

Например, Владимир Набоков еще в докладе 1931 года «Достоевский без достоевщины» — задолго до того, как начал безуспешно ниспровергать Достоевского, на которого он сам всегда был слишком похож, — призывал очистить «необычайный и любопытнейший мир» Достоевского от наслоений «достоевщины», созданной его философскими, религиозными, психологическими и социологическими интерпретациями¹⁹⁷.

Стоит только внимательно, «медленно», по Михаилу Гершензону, непредвзято и незашоренно перечитать произведения Достоевского, чтобы понять, что многое из того, что уже почти два столетия говорят о русском клас-

¹⁹⁴ Дмитрий Быков. Один. Сто ночей с читателем. С. 484.

¹⁹⁵ Там же. С. 484, 485.

¹⁹⁶ См.: Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский / Изд. подгот. Е. А. Андрущенко. М.: Наука, 2000. С. 289–290.

¹⁹⁷ См.: Долинин А. А. Набоков, Достоевский и достоевщина // Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, 2004. С. 199–213.

сике, — предрассудки «времен Очакова и покоренья Крыма», причем отнюдь не самого последнего.

И где же логика? И Свидригайловым, и Ставрогиным Достоевский любит, но, тем не менее, обрекает их на суд над самими собой. Не точнее ли было бы говорить здесь хотя бы о неоднозначном отношении писателя к своим героям? Как это уже неоднократно делали не только литературоведы, но и философы: от Михаила Бахтина до Альбера Камю и последующих.

Никакого «упоения беспредельностью» у Достоевского нет. Если отдельные его герои к этому и склонны, то вся художественная логика художественных произведений, наоборот, демонстрирует обреченность такой жизненной позиции. Сказать обо всем этом стоит, наконец, хотя бы потому, что озвучиваемые Быковым представления о Достоевском действительно живучи и до сих пор иногда мешают непредвзятому восприятию его творчества.

Тем более, что, воспроизводя расхожие утверждения Мережковского и Шестова, Быков не может пройти и мимо трюизмов революционно-демократической критики XIX века: «Достоевский в „Бесах“ действительно оклеветал саму идею свободы, оклеветал идею освободительного движения, потому что ему представлялась всякая свобода шигалевщиной, крайним произволом, который добывается из крайней свободы»¹⁹⁸.

Нет, неправда, вовсе не оклеветал! Чтобы понять это, надо попросту вспомнить историческую ситуацию 1860–1870-х годов: Александр II сам инициировал и провел в стране значительные, пусть и половинчатые, реформы, а в ответ революционеры-социалисты устроили на него настоящую охоту, оправдывая любой имморализм, вплоть до нечаевщины, в борьбе «за правое дело». В этих условиях написать об опасности и прямом вреде **такого** революционного движения было как раз актом борьбы за подлинную свободу. Тем более если учитывать, что одновременно с этим Достоевский в «Бесах» создал убийственную сатиру на губернаторское управление в России.

При этом, заводя на соседних страницах речь о Людмиле Улицкой, почему-то о ее «Зеленом шатре» Быков ничего подобного не говорит. Он называет этот роман «книгой о бесовщине русского диссидентства», а его идею оценивает следующим — самым положительным — образом: «Это старая мысль Григория Соломоновича Померанца о том, что „дьявол начинается с пены на устах ангела“. В общем, это и старая мысль Владимира Войновича о том, что иные диссиденты были по своему мировоззрению тоталитарнее самых яростных тоталитариев»¹⁹⁹.

¹⁹⁸ Дмитрий Быков. Один. Сто ночей с читателем. С. 481.

¹⁹⁹ Там же. С. 497.

А может быть, это всё же старая мысль Достоевского, который писал свой роман, опираясь не только на материалы нечаевского дела, но и не в последнюю очередь на собственные воспоминания о заговоре петрашевцев, в котором он, как известно, участвовал сам? И если «Зеленый шатер», по словам Быкова, это книга «о том, как сохранить в душе среди всех соблазнов подполья свет истины», то не подходит ли это определение также и к «Бесам»? Причем в первую очередь как к роману, в котором эта мысль воплощена впервые, после чего ее повторяли и перепевали десятки писателей и мыслителей.

Что ж, может быть, литературно-художественные истолкования Достоевского (в том числе и «Зеленый шатер» Людмилы Улицкой, роман Владимира Кормера «Наследство» (1987) или явление уже совсем недавнего времени — роман Виктора Пелевина «Любовь к трем цукербринам», вторым, скрытым заглавием которого оказывается «Бесы-2»²⁰⁰) и в самом деле представляют собой более яркие и глубокие интерпретации Достоевского, чем даже лекции Дмитрия Быкова? Ведь при его относительно неплохом знакомстве с предметом, при всем его стремлении к объективности в этих лекциях временами сказываются даже старые революционно-демократические мифы о Достоевском. О русских писателях XX века Быков говорит явно с большей степенью компетентности.

Однако надо отдать ему должное: он сам хорошо осознает собственные истоки и симпатии. Так, например, отвечая на вопросы писательской анкеты «Достоевский в XXI веке», которую мы составили с литературным критиком Сергеем Оробием, Дмитрий Быков подчеркивает, что «человеком Достоевского» не ощущает себя «ни в какой степени»: «Человеком Житинского. Человеком Честертона и Уайльда. Человеком Капоте, с поправкой на более традиционные вкусы. <...> Пожалуй, если брать тот период и ту страну, то человеком Некрасова в наибольшей степени». И при этом всё же не отрицает того, что «без Достоевского многие темные глубины не были бы высвечены», что «он крепкий профессионал, плохому не научит»²⁰¹.

²⁰⁰ В этом романе Пелевина, в частности, сказано: «Нет ничего трогательнее предположения пожилых литературоведов, что кто-то из наших современников однажды напишет про этих бедняг (людей современной, цифровой цивилизации. — С. К.) „Бесы-2“. Тут нужно совсем другое название. Например, „Veliky Hamster“ (непрерменно по-английски, чтобы подчеркнуть сдвиг, происшедший в нашей культурной парадигме со времени „Бесов-1“ и „Великого Хама“)» (Виктор Пелевин. *Любовь к трем цукербринам*. Роман. М.: Издательство «Э», 2016. С. 139–140) А поскольку это роман о наших современниках, которые уже не мучаются вопросами о том, есть ли Бог, а заняты его уничтожением, то в сознание читателю закрадывается запланированное автором подозрение, что именно «Бесы-2», какими они только и могли бы быть сегодня, он в данный момент и читает.

²⁰¹ Кибальник С. А., Оробий С. П. Достоевский в XXI веке // Текст и традиция. Альманах № 8 / Гл. ред. Евгений Водолазкин. СПб.: Росток, 2020. С. 204.

Чтобы определить место, которое в современной русской культуре занимают лекции современных русских писателей о литературе, обратим внимание на следующее обстоятельство. Несмотря на то, что Дмитрий Быков — безусловно, медийная фигура, неизменно привлекающая к себе повышенное внимание и своей политической активностью, и участием во множестве разнообразных медиа-проектов, его лекции о литературе, пожалуй, всё равно пользуются большим успехом, чем его романы и стихи²⁰².

В случае с Захаром Прилепиным это, например, не так. Отчасти потому, что как лектор Быков несравненно сильнее Прилепина²⁰³, тогда как в области художественной прозы, если судить по тиражам, — скорее наоборот. И тем не менее, книги и того, и другого о русской литературе²⁰⁴ печатаются немалыми тиражами. В чем же еще причины столь широкой популярности лекций и книг наших современных писателей о русской литературе?

Вспомним, что в начале XX века, например, Федор Сологуб заявлял: «Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине и о всех этих, которые так близки к нам, что мы порою можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель»²⁰⁵. В наше время эта тенденция только усилилась. Личности и биографии самих литературных классиков теперь вызывают куда больший интерес, чем их собственные, а то и даже многие современные произведения.

Неслучайно документально-биографические книги о русских писателях Павла Басинского, Игоря Волгина, Дональда Рейфилда, да и самого Дмитрия Быкова читаются сейчас едва ли не больше, чем — взглянем на положение вещей трезво — литературные произведения самих Достоевского, Толстого и Чехова. Неслучайна и немалая доля в современной литературе художественных книг, героем которых является сам Достоевский: например, «Лето в Бадене» (1985) Леонида Цыпкина, «Осень в Петербурге» (1994) Джона Кутзее, «Мемуары Музы» (2006) Лары Вапняр и другие.

²⁰² По всей вероятности, за исключением проекта «Гражданин поэт».

²⁰³ Как показывают выступления Захара Прилепина, в его собственной авторской программе на НТВ «Уроки русского», телевизионный, а также и, следовательно, лекционный формат — не самая сильная его сторона.

²⁰⁴ См., например: *Захар Прилепин*. 1) Непохожие поэты. Анатолий Мариенгоф, Борис Корнилов, Владимир Луговской. М.: Молодая гвардия, 2015; 2) *Взвод*. Офицеры и ополченцы русской литературы. М.: Редакция Елены Шубиной, 2017.

²⁰⁵ *Сологуб Ф. К. Тяжелые сны*: Роман. Рассказы / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. М. Павловой. Л.: Художественная литература, 1990. С. 358.

Дело, по-видимому, в том, что культура постмодернизма вообще представляет собой в известной степени всего лишь современную версию прочтения классики. А если взглянуть на этот вопрос шире и вспомнить, что современные рецепции русской классики в литературе и театре опираются не столько на реальные ее явления, сколько на легенды и мифы о них, то можно прийти к выводу, что своего рода **классифология**, то есть воплощение, развитие и распространение мифологических представлений о русской классике, и представляет собой основную форму существования современной русской культуры.

Вот почему лекции и книги современных писателей о русской классике вызывают и, даст Бог, будут и дальше вызывать значительный интерес у широкой публики²⁰⁶.

Р. С. Вышеприведенный текст первоначально был представлен мной в виде доклада на очередной научной конференции в Музее Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге. Коллеги восприняли его очень живо, но по-разному. Прозвучали трезвые голоса с признанием искренности суждений Дмитрия Быкова. К сожалению, как всегда, были высказывания о пристрастности и партийности его позиции. Были искренние сожаления по поводу того, что с этим поделать ничего нельзя, потому что Быков всего этого всё равно не услышит и никак не отреагирует. Я ответил, что убежден в искренности интерпретации Быковым Достоевского, уверен, что он, как бывает со всеми нами в таких случаях, до конца не осознает вторичности большинства своих высказываний, а что касается всего остального, то призвал коллег воздержаться от бездоказательных суждений, которые легко списать на зависть к чужому успеху и популярности.

²⁰⁶ См., например, новую книгу лекций Быкова о русской литературе: *Дмитрий Быков. Русская литература: страсть и власть*. М.: АСТ, 2019.

Глава седьмая

«ЕСЛИ БОГ ЕСТЬ, ТО ВСЁ ПОЗВОЛЕНО»

ЦЕНТРАЛЬНАЯ МЕТАТЕМА ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО
В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОЙ
ФИЛОСОФИИ²⁰⁷

В современной науке категории и методы психоаналитической философии нередко применяются к художественной литературе²⁰⁸. Существует, например, немало работ, в которых делается попытка использовать теории Жака Лакана для интерпретации произведений Ф. М. Достоевского²⁰⁹. В Интернете можно найти немало психоаналитических интерпретаций Достоевского с позиций Лакана, для которых характерны, однако, субъективизм и даже произвол не только в истолковании произведений писателя, но и в их изложении²¹⁰. Между тем до настоящего времени не было специально рассмотрено то, как Лакан и его последователи сами смотрели и смотрят на Достоевского.

²⁰⁷ Глава впервые опубликована в «Вопросах философии» (2019. № 9. С. 87–97. URL: <https://ras.jes.su/vphil/s004287440006321-8-1> (дата обращения: 31.05.2021)).

²⁰⁸ Gunn D. *Psychoanalysis and Fiction: (An Exploitation of Literary and Psychoanalytic Borders)*. Stanford, 1988; Филиппов Л. Структурный психоанализ Ж. Лакана и субъект творчества в структурном литературоведении // Теории, школы, концепции (Критические анализы). Художественный образ и структура. М.: Наука, 1975. С. 36–63.

²⁰⁹ Ковалев О. А., Кудряшов И. С. Специфика языка желания в романе Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» // Критика и семиотика. Вып. 13. 2009. С. 227–239. URL: www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_13/cs013koyal_kudr.pdf (дата обращения: 31.05.2021); Исаков А. Н. Достоевский и Лакан. Анализ текста «Преступления и наказания» // Философские и теологические исследования современности. 2015. Т. 4. № 1/2 (7/8). URL: <https://einai.ru/ru/archives/565> (дата обращения: 31.05.2021).

²¹⁰ См., например: Семинар «Психоанализ Лакана и эстетика Достоевского» (Философский штурм. 2012. 11 июня. URL: www.youtube.com/watch?v=503WxZJycgU, дата обращения: 31.05.2021).

Знаменитая формула Ивана Карамазова «Если Бога нет, то всё позволено» в действительности обозначает центральную философскую метатему всего творчества Ф. М. Достоевского, которая подвергается художественной проверке в «Униженных и оскорбленных», «Записках из подполья» и во всех романах так называемого «великого пятикнижия». Впоследствии она неоднократно подвергалась разнообразным трансформациям в западной философии. Так, например, формулируя исходную позицию экзистенциализма, Ж. П. Сартр писал: «...даже если бы бог существовал, это ничего бы не изменило. <...> Человек должен обрести себя и убедиться, что ничто не может его спасти от себя самого, даже достоверное доказательство существования бога»²¹¹.

1. Взгляд Лакана и его последователей на Достоевского

Любопытные новые истолкования формулы героев Достоевского имеют место в современной европейской философии психоаналитического и фрейдомарксистского толка. В одном из «семинаров» Лакана читаем: «Как вы помните, сын Иван, заманив его (то есть своего отца, Федора Карамазова. — С. К.) на опасные тропы, которыми движется мысль человека цивилизованного, заводит речь о том, что *если Бога, мол, не существует...* — *если Бога нет*, подхватывает отец, *тогда всё позволено*. Мысль, конечно, наивная, ибо мы, аналитики, прекрасно знаем, что если Бога нет, то не позволено вообще ничего. Невротики каждый день дают тому наглядный пример»²¹².

Такого в точности диалога у Достоевского нет, но наиболее близко ему соответствует глава VIII книги третьей «За коньячком». В ней Федор Павлович заявляет Алеше: «...ведь *коли Бог есть, существует*, — ну, конечно, *я тогда виноват* и отвечу, а *коли его нет* вовсе-то, так ли их еще надо, твоих отцов-то? <...> Взять бы всю эту мистику да разом по всей русской земле и упразднить, чтоб окончательно всех дураков обрезать»²¹³, — а Иван возражает ему на это: « — Да ведь коль эта истина воссияет, так вас же первого сначала ограбят,

²¹¹ Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.-П. Сумерки богов. / Ред. А. А. Яковлева. М.: Изд-во политической литературы, 1989. С. 344; см.: Фокин С. Л. Фигуры Достоевского во французской литературе XX века. СПб.: РХГА, 2013. С. 235–257.

²¹² Лакан Ж. Семинары. Кн. II. «Я» в технике Фрейда и в технике психоанализа (1954/1955). / Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис, Логос, 1999. С. 185; Lacan J. The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis. New York: Norton, 1988. P. 128.

²¹³ Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, курсив мой. — С. К.

а потом... упразднят» (14; 122–123). Так что на своем семинаре 1954/1955 годов Лакан излагал Достоевского довольно приблизительно.

Впрочем, он и заговаривает о Достоевском по другому поводу — обсуждая роман французского писателя Раймона Кено «С ними по-хорошему нельзя» (1947), героиня которого, очевидно, перефразируя реплику Ивана Карамазова, полагает: «Если король Англии — ...удак, тогда всё позволено»²¹⁴. Обращение Лакана к этому писателю неслучайно: помимо того, что он был его давним знакомым, Кено был писателем, исповедовавшим так называемый *Laïenanalyse*, который не преследовал целей терапевтического воздействия²¹⁵.

Как известно, для Лакана вообще характерно, с одной стороны, самовыражение через комментарий к чужому, а с другой — атеизм и неприятие христианства²¹⁶. Возможно, поэтому христианская диалектика Достоевского не могла вызвать у него ни пристального интереса, ни глубокого истолкования. Вдобавок приведенные выше слова были сказаны Лаканом до того, как он «порвал с ортодоксальным фрейдизмом и предложил философскую версию психоанализа»²¹⁷. Так что они как раз отчасти отсылают нас к Фрейду (хотя Лакан оказывается одновременно как гораздо более краток, так и гораздо менее несправедлив к Достоевскому, чем Фрейд)²¹⁸.

Значение Лакана в последнее время усматривается в том, что он открыл «путь психоаналитического исследования культуры»²¹⁹. Смысл эпизодического обращения Лакана к Достоевскому отчасти прояснен в комментариях к нему со стороны последователей мыслителя, представителей Люблянской школы психоанализа. В частности, развернутый комментарий к этому месту Лакана мы находим у словенского философа, переводчика и интерпретатора Лакана — Славоя Жижека.

Свое предисловие к книге «Страждущий Господь» («*God in Pain*») Жижек начинает как раз с обширных цитат из Лакана и своего комментария к ним: «Сегодня мы склонны к тому, чтобы публично демонстрировать наше скептическое, гедонистически равнодушное отношение, в то время как над нами по-прежнему довлеют наши верования и строгие запреты. В этом заключает-

²¹⁴ Лакан Ж. Семинары. Кн. II. С. 185.

²¹⁵ Дьяков А. В. Жак Лакан. Фигура философа. М.: Территория будущего, 2010. С. 21, 70, 87.

²¹⁶ Там же. С. 144, 66.

²¹⁷ Там же. С. 517.

²¹⁸ См., например: Есаулов И. А. Методологические основания работы Фрейда о Достоевском и установки советского литературоведения // Трансформации русской классики. URL: <http://transformations.russian-literature.com/metodologicheskie-osnovanija-raboty-freuda-o-dostoevskom-i-sovremennaja-nauka> (дата обращения: 31.05.2021).

²¹⁹ Дьяков А. В. Жак Лакан. С. 518.

ся, по Жаку Лакану, парадоксальное следствие опытного ощущения, что „Бог умер“: „Отец может эффективно воспрепятствовать желанию, поскольку он умер, и, я бы добавил, потому что он сам об этом не знает — того, что он умер. Вот какой миф Фрейд предлагает современному человеку как человеку, для которого Бог умер. Почему Фрейд развивает этот парадокс? Чтобы объяснить, как в случае смерти отца желание станет в большей степени довлеть над человеком, и, следовательно, в большей степени необходимым и более суровым станет запрет. *После того, как Бог умер, ничто больше уже не позволено*“²²⁰.

«Чтобы правильно понять этот пассаж, — продолжает далее Жижек, — его следует прочесть вместе с, по крайней мере, двумя другими тезисами Лакана. Эти разрозненные утверждения следует полагать частями головоломки, которые нужно соединить, чтобы получилось цельное предложение. Только их взаимосвязь и внутренняя отсылка к сну Фрейда об Отце, который умер, позволит нам развернуть основной тезис Лакана в его единстве: 1) „Подлинная формула атеизма вовсе не *Бог умер* — даже выводя функцию отца из его убийства, Фрейд тем самым отца защищает. *Бог бессознателен* — вот подлинная формула атеизма“²²¹. Второй из этих двух тезисов — по поводу Федора Павловича Карамазова и невротиков — уже был приведен выше.

«Современность давно уже не определяется фигурой верующего, скрывающего свои тайные сомнения в вере и погруженного в трансгрессивные фантазии, — продолжает Жижек свой комментарий. — Сегодня мы сталкиваемся, наоборот, с субъектом, который предьявляет себя как толерантного гедониста, участника гонки за счастьем, чье бессознательное оказывается территорией запрета: подавленными при этом оказываются не какие-то запретные желания или наслаждения, а сами запреты». «*Утверждение о том, что „если Бог мертв, значит всё запрещено“*, — поясняет он, — означает следующее: чем больше вы ощущаете себя атеистом, тем больше ваше бессознательное определяется запретами, которые саботируют ваше наслаждение»²²².

Конкретизируя в дальнейшем эту мысль Лакана, Жижек подвергает критике хорошо известные крайности развития современного западного общества:

²²⁰ Lacan J. Le triomphe de la religion, précédé de Discours aux catholiques. Paris, 2005. P. 7, 27; Žižek S., Gunjević B. God in Pain: Inversions of Apocalypse. New York, 2012. P. 111. В настоящей статье цитаты из книги Жижека и Гунджевича «God in Pain» приводятся в моем переводе с английского языка.

²²¹ Лакан Ж. Семинары. Кн. 11. Четыре основные понятия психоанализа (1964). Пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис, Логос, 2004. С. 67 (курсив Лакана. — С. К.); Žižek S., Gunjević B. God in Pain. Žižek and Gunjević, 2012. P. 7, 27.

²²² Žižek S., Gunjević B. God in Pain. P. 28.

«Даже если вариант Лакана кажется пустым парадоксом, быстрый взгляд на наш моральный ландшафт подтверждает, что он гораздо более подходит для описания мира неверующих либеральных гедонистов: они посвящают свою жизнь достижению удовольствий, но поскольку не существует внешней власти, которая гарантировала бы им пространство для этого, они сами опутывают себя толстой сетью ограничений политкорректности, как если бы их контролировало гораздо более суровое суперэго, чем суперэго традиционной морали»²²³.

2. *Истолкование метатемы Достоевского Жижекком*

Далее Жижек переходит к собственным размышлениям на эту тему: «Стоит дополнить этот тезис противоположным утверждением: „если Бог есть, то всё позволено“ — не есть ли это наиболее лапидарное определение существования религиозного фундаменталиста? Для него Бог существует, а любые его действия искуплены заблаговременно, поскольку они — проявление божественной воли. Вот откуда проистекает ошибка Достоевского»²²⁴. «...Сегодня всё позволено скорее тем, кто напрямую апеллируют к Богу, воспринимая себя в качестве инструмента свершения его воли, — проясняет он далее свою мысль. — Это в первую очередь относится к так называемым фундаменталистам, практикующим извращенную версию того, что Кьеркегор называл религиозным упразднением этического: исполняя миссию Бога, позволено убить тысячи невинных...»²²⁵ Жижек уверяет, что отнюдь не в варианте Достоевского, а как раз в противоположном варианте Лакана обсуждаемая формула принята некоторыми христианами, для которых она является «следствием христианского учения о преодолении запретительного Закона с помощью любви»²²⁶.

Таким образом, не только у Лакана, но и у Жижека мы находим яркие субъективистские прочтения метатемы Достоевского. Как утверждают исследователи, последние вообще характерны для его обращения со своими предшественниками²²⁷. Отечественные историки литературы и философии нередко реагируют на столь произвольные истолкования русской классики довольно резко. Между тем философская мысль не может развиваться, лишь повторяя и воспро-

²²³ Ibid. P. 44.

²²⁴ Ibid. P. 28.

²²⁵ Ibid. P. 28, 44, 44–45.

²²⁶ Ibid. P. 47.

²²⁷ *Зброжек Е. А.* Философские идеи С. Жижека. Автореф. диссерт. на соискание учен. степ. канд. философ. наук. М., 2013. С. 23–24.

изводя первоисточники. Так что сами по себе такие переосмысления вполне закономерны. Всё дело в том, в какой степени адекватно при этом понимается мысль предшественника, а также как и с какой целью она переосмысливается.

В целом Жижек излагает смысл художественного развития этой темы Достоевским довольно адекватно: «...утверждение: „если Бога нет, то всё позволено“ вовсе не простое предостережение против неограниченной свободы, то есть воззвание к Богу, как к силе, способной наложить трансцендентный запрет, ограничивающий человеческую свободу. В обществе, которым управляет инквизиция, как раз ничего не позволено. Ведь Бог используется здесь в качестве некой высшей инстанции, ограничивающей нашу свободу, а отнюдь не являющейся ее источником». Он справедливо напоминает: «Суть притчи о Великом Инквизиторе заключается в том, что люди в таком обществе забыли послание Христа. И если Христос вернется, его сожгут на костре, посчитав смертельной угрозой общественному порядку и благополучию, поскольку он преподнес людям дар (оказавшийся нелегким бременем) свободы и ответственности. Таким образом, внутренний смысл фразы „если Бога нет, то всё позволено“ не столь однозначен...»²²⁸

Действительно, хорошо известен ответ Достоевского на адресованные ему упреки критиков в «ретроградной вере в Бога»: «Этим олухам и не снилось такой силы отрицание Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман» (27; 48). И еще А. Камю отмечал, что «„всё дозволено“ — не крик освобождения и радости, а горькая констатация»²²⁹

В отличие от Лакана, который обронил по поводу этой метатемы Достоевского лишь несколько слов, Жижек прослеживает ее воплощение если не во всем романе, то во всяком случае в книгах пятой и шестой. В результате он приходит к такому выводу: «Смысл данной истории не просто в том, чтобы подвергнуть критике церковь и проповедовать возвращение к абсолютной свободе, данной нам Христом. Сам Достоевский не высказывается на сей счет определенно. Можно сказать, что попыткой ответить на вопрос Ивана является история жизни старца Зосимы, которая следует сразу за главой о Великом Инквизиторе». Между прочим, на это указывал и сам Достоевский: «ответом на всю эту отрицательную сторону я и предположил быть вот этой 6-й книге, „Русский инок“» (30 (1); 122).

Из этого Жижек делает неожиданный вывод: «Зосима учит, что люди должны прощать друг друга, признаваясь в собственных грехах и вине перед другими: ни один грех не отделен от других, и каждый несет ответственность за грехи своих близких. Разве это не формула „Если Бога нет, то всё запрещено“ в понимании

²²⁸ Žižek S., Gunjević B. God in Pain. P. 48.

²²⁹ Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э., Камю А., Сартр Ж.-П. Сумерки богов. С. 269.

самого Достоевского? Если дар Христа заключается в том, чтобы сделать нас абсолютно свободными, то эта свобода наделяет нас также тяжелой ношей ответственности за всё»²³⁰. И может показаться, что Жижек не так уж неправ. Ведь идея «Если Бога нет, то всё позволено» исповедуется в романе не самим Достоевским, а вначале Иваном Карамазовым и затем некоторыми другими его героями. Позиция же Ивана и этих героев изображается всем ходом повествования как разрушительная. Следовательно, сам Достоевский и должен был думать как-то наоборот.

Однако сам писатель всё время говорил совсем другое. Например: «Если убеждение в бессмертии так необходимо для бытия человеческого, то, стало быть, оно и есть нормальное состояние человечества, а коли так, то и самое бессмертие души человеческой *существует несомненно*» (24 (1); 49; курсив Достоевского). При этом «идея о бессмертии», по Достоевскому, — «это сама жизнь, живая жизнь, ее окончательная формула и главный источник истины и правильного сознания для человечества», а «бессмертие души и Бог», по Достоевскому, «это всё одно, одна и та же идея» (24; 49–50, 30 (1); 11–12). То же самое утверждает на страницах «Братьев Карамазовых» и Алеша Карамазов. Например, в разговоре с отцом: « — Алеша, есть бессмертие? — Есть. — А Бог и бессмертие? — И Бог, и бессмертие. В Боге и бессмертие» (14; 123). Как видим, формула Достоевского, которую можно вывести из его собственных деклараций и из наиболее полно и непосредственно выражающих ее высказываний старца Зосимы и его ученика Алеши, совсем иная.

3. Варианты метатемы Достоевского в «Братьях Карамазовых»

Позиция Жижека нуждается еще в двух, на первый взгляд, незначительных коррекциях. «Хотя утверждение „Если Бога нет, то всё позволено“ обычно приписывают Достоевскому (одним из первых это сделал Сартр в книге „Бытие и ничто“), — пишет он, — он вообще-то никогда этого не говорил. Если говорить точнее, то Сартр использовал ее в своей статье «Экзистенциализм — это гуманизм»: «Достоевский как-то писал, что „если Бога нет, то всё позволено“. Это — исходный пункт экзистенциализма»²³¹.

«Более всего на эти слова, — утверждает далее Жижек, — похожа реплика Дмитрия, поданная в его споре с Ракитиным (как приводит ее сам Дми-

²³⁰ Žižek S., Gunjević B. God in Pain. P. 50.

²³¹ Цит. по: Сумерки богов. С. 327.

трий Алеше): „Только как же, спрашиваю, после того человек-то? *Без бога-то и без будущей жизни? Ведь это, стало быть, теперь всё позволено*, всё можно делать?“»²³² В действительности эта формула звучит в романе неоднократно, причем в нем встречаются и гораздо более близкие к приведенному Жижеком варианты ее. Вдобавок разные контексты использования этой формулы вносят в нее существенные оттенки, и только анализ художественного претворения ее во всем произведении позволит уточнить подлинное отношение к ней автора.

Так, например, приведенный Жижеком диалог между Ракитиным и Дмитрием, который пересказывает Дмитрий, далее продолжается так: «„А ты и не знал?“ — говорит, смеется. „*Умному*, говорит, человеку *всё можно*, умный человек умеет раков ловить, ну а вот ты, говорит, убил и влопался и в тюрьме гниешь!“» (15; 29). Впрочем, веру и добродетель Дмитрия вначале подтачивает Иван, а уже потом Ракитин. Впервые Дмитрий слышит мысль о том, что раз Бога нет, то всё позволено, еще в книге второй и именно как убеждение Ивана: « — Позвольте, — неожиданно крикнул вдруг Дмитрий Федорович, — чтобы не ослышаться: „Злодейство не только должно быть дозволено, но даже признано самым необходимым и самым умным выходом из положения всякого безбожника!“ Так или не так? <...> Запомню» (14; 65). То, что Дмитрий пока принимает к сведению мысль Ивана как возможное обоснование его собственных отступлений от морали, в том числе и в конфликте с отцом, знаменует: до наступления «нового фазиса в его душе» (15; 145), которое происходит в книгах одиннадцатой и двенадцатой, еще далеко.

Воспроизводя идею Ивана и Ракитина, Дмитрий, однако, делает из нее противоположный вывод: «А меня Бог мучит... Одно только это и мучит. А что, как его нет? Что, если прав Ракитин, что это идея искусственная в человечестве? Тогда, если его нет, то человек шеф земли, мироздания. Великолепно! Только как он будет добродетелен без Бога-то? Вопрос! Я всё про это. Ибо кого же он будет тогда любить, человек-то? Кому благодарен-то будет, кому гимн-то воспоет?» (15; 32). У Дмитрия эта формула Ивана принимает совсем иной вид: «Врет Ракитин: *если Бога с земли изгонят, мы под землей его встретим!* Каторжному без Бога быть невозможно, невозможнее даже, чем некаторжному!» (15; 31). Убедившись, что таково же, как и у Ракитина, действительное убеждение Ивана: «У Ивана *Бога нет*. У него идея. <...> Я ему говорю: *стало быть, всё позволено*, коли так? Он нахмурился: „Федор Павлович, говорит, папенька наш, был поросенок, но мыслил он правильно“». — Дмитрий по-прежнему отвергает его: «Это уж почище Ракитина» (15; 32). Как видим, не только Иван как бы заражает Смердякова и отчасти Дмитрия идеей о том, что Бога на самом деле нет и, сле-

²³² Žižek S., Gunjević B. God in Pain. P. 44.

довательно, всё позволено, но и Ракитин уже в конце романа пытается заразить Дмитрия ею же, но теперь тот не хочет даже и слышать о ней.

Кстати, Ракитин также впервые слышит об этическом нигилизме, с необходимостью вытекающем из атеизма, от Ивана. Притом отзывается об этой идее резко: «А слышал давеча его глупую теорию: „Нет бессмертия души, так нет и добродетели, значит, всё позволено“. (А братец-то Митенька, кстати, помнишь, как крикнул: „Запомню!“) Соблазнительная теория подлецам...» (14; 76). Между тем впоследствии Ракитин ее же будет излагать Дмитрию в тюрьме в ответ на его вопрос: «Ведь это, стало быть, *теперь всё позволено?*...» (15; 29). Мучащие Ивана сомнения, которые он решается высказывать публично, оказываются в романе тайными убеждениями Ракитина, с которыми тот до поры до времени не только ни с кем не делится, но которые прилюдно оспаривает.

Попытаемся уловить художественную логику других трансформаций этой формулы в развитии сюжета. Например, для Смердякова мысль Ивана оказалась легитимацией его тайной ненависти к Федору Павловичу: «...такая мечта была-с, а пуще всё потому, что „*всё позволено*“. Это вы вправду меня учили-с, ибо много вы мне тогда говорили: *ибо коли Бога бесконечно нет, то и нет никакой добродетели*, да и не надобно ее тогда вовсе» (15; 67; см. также: 15; 126). Между тем в одиннадцатой книге романа, отвечая Ивану, которому кажется, что черт присутствует и при их беседе, Смердяков уверенно говорит: «— Никакого тут призрака нет-с, кроме нас обоих-с, да еще некоторого третьего. <...> Третий этот — это Бог-с, самое это провидение-с, тут оно подле нас-с, только вы не ищите его, не найдете» (15; 60).

Обратим внимание, что те, кто исповедует идею «Если Бога нет, то всё позволено»: Ракитин, Смердяков, Федор Павлович, Иван, — наделяются в романе ненавистью или, по крайней мере, нелюбовью к ближним, в особенности к соотечественникам. См. например, реплику Алеши Хохлаковой о Ракитине: «Да, он бранит, но ведь он всех бранит» (15; 15) — или слова Алеши об Иване: «— Он только никому не верит. Коль не верит, то, конечно, и презирает» (15; 24). Все они: и Иван, и Ракитин, и Смердяков, и Инквизитор, и черт — низкого мнения о природе человека, то есть августианинцы (из современной и непосредственно знакомой Достоевскому русской мысли этот мотив идет у него от Н. Н. Страхова, восходя к их флорентийскому спору)²³³.

Показательно, что, предлагая свой вариант метатемы Достоевского: «Если Бог есть, то всё позволено» — Жижек также отчасти опирается на Аврелия Августина. Он напоминает, что «формула „фундаменталистского“ ре-

²³³ См.: *Страхов Н. Н.* Наблюдения // Литературное наследство. Ф. М. Достоевский. Новые материалы и исследования. 1973. Т. 86. С. 562.

лигиозного упразднения этического была предложена еще Августином, который писал: „Люби Бога и поступай, как тебе нравится“ (или в иной версии: „Люби — и делай, что хочешь“ — что, с точки зрения христианства, фактически одно и то же, поскольку Бог *есть* Любовь). Суть здесь, конечно же, в следующем: если ты действительно любишь Бога, то ты будешь желать того, чего и он желает...»²³⁴ Между тем Достоевский по большей части не принимал основной идеи Августина о том, что во зле мира виноват сам человек²³⁵.

Одновременно в устах названных выше героев Достоевского то и дело звучат декларации любви к человечеству вообще или обожествления человека, которые в той или иной степени отчетливо соотносятся с современной Достоевскому западной и русской философией: позиция Ракитина (и отчасти воспринявшего ее Коли Красоткина) «...можно ведь и не веруя в Бога любить человечество, как вы думаете?» (14; 500) — с антропологическим материализмом Людвиг Фейербаха (Бога нет, а человечество само себе Бог), Ивана Карамазова — с анархическим эгоцентризмом Макса Штирнера²³⁶ и отчасти с соловьевско-леонтьевским теократизмом (Бога нет, человек мерзок, и потому необходима церковь-государство). Впрочем, в отличие от Вл. С. Соловьева и К. Н. Леонтьева, у Ивана Карамазова это утверждение не является действительным его убеждением. Об этом в романе пронизательно замечает самому Ивану Зосима: « — Потому что, по всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о церкви и о церковном вопросе». Причем Иван и не спорит: « — Может быть, вы правы! ...Но всё же я и не совсем шутил...» (14; 65). Черт же, с одной стороны, излагает Ивану основную мысль «Сущности христианства» Фейербаха: «...все эти миры, Бог и даже сам сатана — всё это для меня не доказано, существует ли оно само по себе или *есть всё только одна моя эманация*, последовательное развитие моего я, существующего до времени и единолично...» — а с другой, декларирует вытекающую из нее штирнеровскую идею человекобожия: «Раз человечество *отречется поголовно от Бога* (а я верю, что этот период — параллель геологическим периодам — совершится), то само собою, без антропофагии, *падет* всё прежнее мировоззрение и, главное, *вся прежняя нравственность*, и наступит всё

²³⁴ Žižek S., Gunjević Boris. God in Pain. P. 47–48.

²³⁵ См.: Кантор В. К. Исповедь и теодицея в творчестве Достоевского (рецепция Аврелия Августина) // Вопросы философии. 2011. № 4. С. 95–103.

²³⁶ Кибальник С. А. 1) О философском подтексте формулы «Если Бога нет...» в творчестве Достоевского // Русская литература. 2012. № 3. С. 153–163; 2) Федор Достоевский и Макс Штирнер (К постановке проблемы) // Новый филологический вестник. 2018. № 2. С. 58–72. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/fedor-dostoevskiy-i-maks-shtirner-k-postanovke-problemy> (дата обращения: 31.05.2021).

новое. <...> ...если даже этот период и никогда не наступит, то *новому человеку позволительно стать и человеко-богом!*...» (15; 77, 83).

Идейные оппозиционеры этих героев: Зосима, Алеша, Дмитрий — вместе с верой в Бога проповедуют также любовь к ближнему, к своему народу и к России. Так, Алеша и старец Зосима, ощущая, что Иван сам страдает от собственного безверия, пытаются внутренне поддержать его. При этом они заражают любовью даже некоторых своих идейных противников. Если у Смердякова Алеша вызывает только презрение, то у Ивана и Грушеньки — живейшую симпатию и веру в человека. Это касается даже Федора Павловича, о котором повествователь «Братьев Карамазовых» сообщает в первой главе книги третьей: «По уходе Алеши он признался себе, что понял кое-что, чего доселе не хотел понимать». При этом настоящая любовь пробуждает в героях романа расположение к людям. Именно это происходит с Грушенькой, которая, полюбив Дмитрия, ощущает теперь: «Все люди на свете хороши, все до единого» (14; 65, 87, 397).

«Достоевский не прибегает к традиционной христианской теодицее, основанной на церковном учении о грехопадении и его последствиях, — формулирует авторскую позицию в романе отец Василий Переверзenceв, — он просто говорит: „Хорошо, допустим, ни Бога, ни бессмертия нет, но тогда смотрите, что будет с миром и человеком“. Человек сходит с ума или превращается в Смердякова...»²³⁷ Как видим, в действительности дело обстоит немного сложнее. Весь многоплановый нарратив «Братьев Карамазовых» построен так, чтобы показать, что только ощущение присутствия в мире и в человеческой душе какого-то высшего начала может поддержать человека в наиболее драматические моменты его жизни, а то и даже просто спасти его. И что именно это и есть самое убедительное опровержение отрицания «Божьего существования».

4. Рассказ Достоевского «Бобок» в интерпретации Жижека

«Наиболее радикальную версию формулы „Если Бога нет, то всё позволено“» Достоевский воплотил, по мнению Жижека, в рассказе «Бобок» (1873). В нем Жижек усматривает «*религиозную фантазию*, не имеющую ничего общего с действительно атеистической позицией, хотя он (Достоевский. — С. К.) создает ее, чтобы проиллюстрировать ужасный безбожный мир, „в котором

²³⁷ *Переверзenceв В.* Бунт Ивана Карамазова (оправдание Бога и мира в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы») // Роман Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения. М.: ИМЛИ РАН, 2007. С. 173.

всё позволено“». Задаваясь вопросом: «Что же понуждает трупы участвовать в этом бесстыдном „обнажиться“?» — Жижек отвечает на него с позиций Лакана: «их побуждает *супер-эго*, но не как этическое образование, а как непристойное понуждение к наслаждению. Это раскрывает перед нами последний секрет, который умершие хотят утаить от рассказчика: их импульс бесстыдно рассказать нам всю правду несвободен... <...> ... он опирается на жестокий императив суперэго: призраки *должны* сделать это»²³⁸.

Далее Жижек сближает позицию Достоевского с гностицизмом (подобные попытки со стороны исследователей творчества писателя до сих пор не были сколько-нибудь плодотворными). И неожиданно заключает, что «еще один вывод, к которому мы можем прийти: „*духи мертвых*“ *находятся под насильственным действием чар злого Бога*. Именно тут окончательно обнаруживается ложь Достоевского: то, что он представляет как ужасную фантазию о безбожном мире, на самом деле оказывается гностической фантазией злого, непристойного Бога»²³⁹.

В действительности тут окончательно обнаруживается не «ложь Достоевского», а заблуждение его интерпретатора. Ведь Достоевский показывает в этом рассказе, что даже после смерти люди не совсем теряют ощущение Бога и именно потому некоторые из них всё повторяют загадочное слово «бобок» (21; 43, 51, 54). Об этом говорит уже его заглавие, которое, вопреки часто встречающимся иным его объяснениям²⁴⁰, представляет собой слово «Бог» в том виде, в каком оно только и может быть произнесено полуживым, уже начавшим разлагаться в могиле человеком.

По наиболее вероятному из всех предложенных до сих пор объяснений заглавия рассказа, «„бобок“ — это фонетическая передача прерывистой речи распадающегося трупа, пытающегося выговорить слово „Бог“». «Это позволяет нам интерпретировать „Бобок“, — резонно заключает Диана Томпсон, — как своего рода притчу, построенную на переложении „Евангелия от Иоанна“ (1,1): в конце нет Слова, а значит, нет и Бога; в конце „Бог“ („Бок“) это уже просто бо-бок, маленькое зернышко. Труп, оставшийся теперь уже совершенно одиноким, от которого отлетели уже все обычные слова, пытается позвать Бога, но может выговорить только „бобок“»²⁴¹.

²³⁸ Žižek, S., Gunjević B. God in Pain. P. 33.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ См., например: *Рак В. Д.* «Какой такой бобок?» // *Рак В. Д.* Пушкин, Достоевский и другие. Сб. статей. СПб.: Академический проект, 2003. С. 431–433.

²⁴¹ *Thompson D. O.* Problems of the Biblical Word in Dostoevsky's Poetics // *Dostoevsky and the Christian Tradition* / Ed. by George Pattison. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 83–84.

Среди основных источников философских взглядов Жижека и он сам, и его исследователи обычно называют Гегеля, Маркса и Лакана²⁴². Из-за неясности теоретических оснований его высказываний не всегда можно сказать, что именно он имеет в виду²⁴³. Что касается высказываний Жижека о Достоевском, то они — впрочем, несмотря на свойственную ему парадоксальность — довольно недвусмысленны, хотя теоретические основания их не столь однозначны. Не раз отстаивая способность «психоаналитического толкования произведений искусства объяснить их особенности»²⁴⁴, Жижек и на сей раз выступает с позиций психоаналитической философии, но не только с них.

Так что характеристика Жижека А. Павловым: «когда он отказывается от психоанализа, его мысль не становится менее интересной»²⁴⁵ — может быть применима и к его высказываниям о Достоевском. Фрейдомарксистская и вообще леворадикальная (антитоталитаристская и антиклерикальная) окрашенность этих высказываний — проявляющаяся и в других его книгах, посвященных христианству²⁴⁶, — также несомненна.

Таким образом, парадоксальные интерпретации философской метатемы Достоевского «Если Бога нет, то всё позволено», как Лаканом, так и Жижеком, всё же представляют собой явные ее искажения. Всей полноты и сложности художественного развития этой темы у писателя они, увы, не передают. Что не отменяет их значимости как попыток объяснения современности с позиций психоаналитической философии, сделанных на основе элементов художественного мышления Достоевского.

²⁴² *Зброжек Е. А.* Философские идеи С. Жижека.

²⁴³ *Паркер И.* Славой Жижек. Критическое введение. Пер. с англ. Ижевск: Ergo, 2010. 220 с.

²⁴⁴ *Жижек С.* Метастазы удовольствия. Шесть очерков о женщинах и причинности / Пер. с англ. Ш. Мартыновой. М.: АСТ, 2016. С. 253.

²⁴⁵ *Жижек С.* Киногид извращенца. Кино. Философия. Идеология / Вступ. ст. А. Павлова. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 20.

²⁴⁶ См.: *Жижек С.* Кукла и карлик. Христианство между ересью и бунтом / Пер. с англ. С. Кастальского. М.: Европа, 2009.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

**ТЕАТР. ЛИТЕРАТУРА.
МЕДИАСРЕДА**

Глава первая

ДОСТОЕВСКИЙ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ: АДАПТАЦИЯ КАК ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТА²⁴⁷

1. Критический потенциал адаптации

Современная теория адаптации исходит из того, что театральная постановка по литературному источнику не воспроизводит, а истолковывает оригинальный текст. Л. Хатчеон писала об эстетической двуплановости позиции режиссера, который, прежде чем стать творцом нового произведения, сначала интерпретирует уже существующее²⁴⁸. В науке звучала мысль о том, что интерпретационная сторона адаптации сближает ее с феноменом критики. Переложения книг на язык другого вида искусства рассматривались как своего рода «критические эссе»²⁴⁹, в которых текст подвергается выборочному разбору (здесь и далее пер. с англ. мой. — *К. О.*).

²⁴⁷ Отдельные разделы данной главы ранее были опубликованы: *Отева К. Н.* 1/ В поисках героя: роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» на петербургской театральной сцене (2012–2017 гг.) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 36. СПб.: Серебряный век, 2018. С. 261–270; 2/ Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современных театральных адаптациях // Культура и текст. 2020. № 3. С. 77–84; 3/ Театральная адаптация романа Ф. М. Достоевского «Идиот» как интерпретация текста (Клоунада Максима Диденко, 2015 г.) // Достоевский и мировая культура: Петербургский альманах. № 38. СПб.: Серебряный век, 2020. С. 279–285. Печатается в новой редакции.

²⁴⁸ *Hatcheon L.* A Theory of Adaptation. New York, London: Routledge, 2006. P. 84.

²⁴⁹ *Sinyard N.* Filming Literature: The Art of Screen Adaptation. London: Routledge, 1986. P. 117.

Эту идею применительно к театральным спектаклям развивает Ф. Бэббидж. Исследовательница показывает, что к сценическим версиям прозы исторически относились с меньшим предубеждением, чем к экранизациям. Тем не менее, постановки по художественной литературе часто воспринимают противоречиво: одну и ту же работу могут как критиковать за «зрелищную „поверхностность“» представления книги, так и хвалить за то, как перцептивное воздействие спектакля открывает доступ к ее «концептуальной глубине»²⁵⁰.

Среди наиболее характерных упреков в адрес театральных адаптаций автор называет неизбежное сжатие оригинала, сокращение его нарративной перспективы, упрощение или искажение текста. Однако размышляя об этих, на первый взгляд, недостатках и несоответствиях, исследовательница обнаруживает в них творческий и интерпретационный потенциал. Если смотреть на адаптацию как форму чтения, придется признать, что сокращение литературного источника для сцены принципиально не отличается от ограниченности любой рецепции: всякое прочтение, коллективное или индивидуальное, «может быть справедливо названо редуцирующим», т. к. никогда не охватывает все потенциальные смыслы текста.

При этом впечатление режиссера о книге представлено в виде «артикулированного, объективно существующего и в определенной мере зафиксированного» опыта, что позволяет Ф. Бэббидж соотнести его не столько с частным прочтением, сколько с «критической интерпретацией». Режиссер, как критик, реструктурирует текст, предлагая прочитать его в определенном свете: «в погоне за тем, чтобы убедить аудиторию в правомерности или ценности данного переложения, определенные черты присваиваемой работы: речи, герои, образы и действия — подвергаются внимательному изучению», в то время как другие элементы текста могут исчезать из поля зрения интерпретатора (с. 30).

Так, творческая интенция режиссера оказывается близка, согласно Ф. Бэббидж, позиции исследователя текста, который фокусирует внимание на отдельных аспектах его поэтики. Критический потенциал адаптации позволяет проблематизировать идеи литературного произведения, включить их в контекст другой эпохи, обнаружить «тенденции и взаимозависимости прошлого и настоящего, старых слов/миров и новых» (с. 43). На примере постановок последних лет Ф. Бэббидж показывает, что расхождение спектакля с оригиналом может восприниматься не только как «локус неизбежного разочарования, неполноценности и потери», но и как источник «азарта и возможностей» (с. 61).

²⁵⁰ *Babbage F. Adaptation in Contemporary Theatre. Performing Literature. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama, 2018. P. 24.* Далее в тексте страницы указаны в скобках по этому изданию.

Опыт осмысления постановок по романам Достоевского как критического анализа текста представлен в зарубежной науке подробным исследованием А. Барри, посвященным переносам произведений писателя на язык оперного и драматического театра и кинематографа²⁵¹. Термин «адаптация», по мнению ученого, сохраняет идею иерархического превосходства оригинала над прочтением, поэтому А. Барри использует понятие «транспозиция». На материале сценических и кинематографических работ автор показывает, как трансформации слова Достоевского и его наложение на специфику другого вида искусства «изменяют вероятные смыслы исходного текста» (с. 14), формируя новые интерпретации классических шедевров. В главе «Транспозиция как критика» (с. 16–36) ученый пишет о том, что переносы романов на сцену и экран, наряду с критико-исследовательской рефлексией, включаются в непрерывный процесс осмысления феномена Достоевского в культуре. Спектакли, фильмы и оперы можно рассматривать как своего рода комментарий к текстам писателя, открывающий в них новые смысловые перспективы, важные и для литературоведения.

А. Барри подчеркивает, что в транспозиции обязателен момент дистанции, принципиального расхождения с оригиналом, чтобы «расширить литературное повествование, направив его в критическое, побуждающее к осмыслению русло, благодаря новому медиальному, культурному и политическому контексту» (с. 25). В то же время режиссеру важно сохранить достаточную укорененность в первоисточнике, обращаясь к его центральной проблематике. Сочетание совпадений и расхождений с оригиналом, по мысли ученого, может быть критерием оценки транспозиции: в некоторых работах отклонения от текста не открывают в нем ничего нового, в других же позволяют расширить его границы, осмыслить или оспорить идеи писателя.

Представляется плодотворным, опираясь на теоретические идеи Ф. Бэббидж и А. Барри, рассмотреть несколько театральных адаптаций произведений Достоевского последних лет как критические интерпретации, исследующие заложенные в тексте потенциальные смыслы. При этом фокус внимания будет сделан на стратегиях работы режиссеров с классическим произведением, а также на том, как в современных художественных экспериментах преломляются черты поэтики и идеологии писателя XIX века.

²⁵¹ *Burry A. Multi-Mediated Dostoevsky: Transposing Novels into Opera, Film, and Drama.* Evanston, IL.: Northwestern University Press, 2011. 256 p. Далее в тексте страницы указаны в скобках по этому изданию.

2. «Преступление и наказание» в современных театральных интерпретациях

2.1. Идеологические ракурсы (постановка Атилы Виднянского)

Особенности работы современного театра со словом русского классика можно проследить на примере двух адаптаций романа «Преступление и наказание»: Атилы Виднянского (2016 г.; Александринский театр, Санкт-Петербург) и Константина Богомолова (2019 г.; театр «Приют комедианта», Санкт-Петербург). Эти постановки демонстрируют две принципиально разных позиции адаптатора по отношению к классическому произведению: А. Виднянский предлагает серьезное, монументальное прочтение романа с сохранением его религиозно-нравственной проблематики, К. Богомолов иронически переосмысляет текст, играя с его привычными смыслами.

Критики высказались об обоих спектаклях как о попытках интеллектуального прочтения Достоевского. Н. С. Скорород писала о постановке Александринского театра так: «В работе этого ансамбля нет ни на грош мелодрамы, герои „умозрительны“ в самом благородном смысле этого слова. Холодный „умственный“ Достоевский наконец-то появился на петербургских подмостках»²⁵². В рецензии на спектакль Богомолова М. Ю. Дмитриевская отметила, что режиссер отказался от эмоционального надрыва и экзальтации в пользу надрыва мыслительного: «Но это не горячка чувств-с и страстей-с, а лихорадка доводов, озноб анализа, диспута»²⁵³.

Установка на рефлексию, отмеченная критиками, во многом возникает благодаря филологическому импульсу, свойственному обеим адаптациям: новые идеологические ракурсы, сквозь которые режиссеры прочитывают текст, появляются за счет творческого изучения его поэтики. Включение проблематики «Преступления и наказания» в контекст современности совершается на пути переработки романной формы Достоевского, осмысленной А. Виднянским в духе концепции М. М. Бахтина, а К. Богомоловым — в свете идей Б. М. Энгельгардта.

В спектакле А. Виднянского, который длится почти пять с половиной часов, сделана попытка воссоздать полифонический мир произведения со

²⁵² Скорород Н. С. Евангелие от топора // Петербургский театральный журнал. 2016. № 4. С. 20.

²⁵³ Дмитриевская М. Ю. Преступление слова // Петербургский театральный журнал. 2019. № 2. С. 130.

множеством звучащих в нем голосов и развернутых сюжетных линий. Согласно теории М. М. Бахтина, полифонию Достоевского отличает принцип «разномирности» материала: этически и эстетически несовместимые элементы, входящие в романное повествование, распределены между несколькими «полноправными сознаниями»²⁵⁴. Описывая отношения между ними, мыслитель подчеркивал важность идеи «существования и взаимодействия» в художественном видении писателя, которому свойственно «воспринимать и показывать всё рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени»²⁵⁵.

Особенности романа Достоевского, отмеченные М. М. Бахтиным, легли в основу адаптации А. Виднянского: на принципе полифонии построен образ мира, породившего морально-философскую рефлексию Раскольникова.

Мир в спектакле представлен многими героями, одновременно существующими на сцене. Например, в первом действии монологи Мармеладова (Сергей Паршин) и матери (Мария Кузнецова), зачитывающей письмо Раскольникову, звучат попеременно, сливаясь в одну общую историю о незащитности слабых. Вокруг них в это время происходит непрерывное движение: кашляет больная Катерина Ивановна (Виктория Воробьева), Соня (Анна Блинова) выходит на панель, Лизавета (Елена Зиминая) торопится к сестре. Рассказчики высказываются от лица всех этих людей — беспомощных, загнанных в угол, ниоткуда не ждущих помощи. При этом игре актеров свойственна некоторая сухость, не подразумевающая непосредственную эмпатическую реакцию зала. По наблюдению А. А. Юрьева, «картина мучительных человеческих страданий разворачиваемая перед нами на протяжении многих часов, мало трогает и мало волнует»²⁵⁶.

Концентрация страдания в спектакле — не эмоциональная, а интеллектуальная провокация: зритель должен не сочувствовать боли героев, а быть ее свидетелем, чтобы совместно с Раскольниковым осознать тотальную неправильность жизни. Ответом героя на выслушанные истории становится поступок — убийство старухи и гвоздь, вбитый в Библию. А. Виднянский преодолевает сложившуюся в массовом сознании традицию объяснять убийство процентщицы только проверкой теории сверхчеловека. Интерпретация преступления в спектакле близка идеям современных литературоведов, связывающих бунт героя с утратой веры в могущество Бога, неспособного установить

²⁵⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 22.

²⁵⁵ Там же. С. 36.

²⁵⁶ Юрьев А. А. Евангелие против топора // Prosaenium. Вопросы театра. 2017. № 1/2. С. 47.

справедливый миропорядок²⁵⁷, с «разрушением религиозно-нравственных абсолютов»²⁵⁸, допускающих человеческое страдание.

Пытаясь передать разномирность материала и неслиянность голосов, отмеченные в романе Достоевского М. М. Бахтиным, А. Виднянский маркирует каждую точку зрения своим художественным языком. В пространстве одного спектакля сталкиваются стилистически разнородные манеры исполнения: например, буффонада Виталия Коваленко в роли Порфирия Петровича и виртуозная психологическая прорисовка образа Свидригайлова Дмитрием Лысенковым. Найденный А. Виднянским театральным эквивалент полифонии Достоевского показался критике небесспорно удачным. Так, М. Ю. Дмитриевская указала на то, что «актеры не сведены воедино общим законом»; «способ существования этих актеров такой разный, как будто работали несколько режиссеров»²⁵⁹.

Основное расхождение с первоисточником, позволяющее А. Виднянскому критически переосмыслить классический сюжет, заключается в том, что режиссер децентрализует персонажную систему романа Достоевского. Образ Раскольникова в исполнении Александра Поламишева на фоне остальных кажется бледным и пустым, не отмеченным яркой индивидуальностью актерского стиля. Е. В. Вольгуст так выразила ощущение отсутствия главного героя: «В сегодняшнем спектакле для меня его... нет. Поразительно, но он кажется тенью, бледным отсветом практически всех, кто рядом»²⁶⁰.

Личная история и трагедия Раскольникова не в фокусе зрительского внимания и не вызывает сопереживание зрителей. Н. С. Скороход писала о том, что его фигура — своего рода нарративная функция спектакля, позволяющая многогеройному миру «Преступления и наказания» высказаться и быть услышанным: «это сверхчувствительный слушатель, собирающий отовсюду сигналы», «сосуд, наполняемый — из разных источников — негодованием и скорбью»²⁶¹.

Смысловой сдвиг в постановке современного режиссера заключается в том, что бунт против несправедливого устройства жизни вызревает изнутри мира обыкновенных людей и прорывается через преступление заурядно-

²⁵⁷ Касаткина Т. А. Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский. Материалы и исследования. 1994. Т. 11. С. 83.

²⁵⁸ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 22.

²⁵⁹ Вольгуст Е. В., Дмитриевская М. Ю. Полифонический гул. Диалог о премьере // Петербургский театральный журнал. Блог. 16.09.2016. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/polifonicheskij-dialog-opremere/> (дата обращения: 28.01.2021).

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Скороход Н. С. Евангелие от топора. С. 18.

го, невыдающегося Раскольникова. Постепенное осознание героем того, что он должен принять на себя ответственность за зло, также выглядит не столько этапом в его личной биографии, сколько интеллектуально-духовным процессом, медленно протекающим в гуще разворачивающейся на сцене жизни. «Преступление и наказание» в интерпретации А. Виднянского — история не о герое, а о мире и его нравственных законах.

Установка на прочтение романа в максимальной полноте, с доверием к его нравственному содержанию, не подразумевает точного копирования текста. Режиссер творчески перерабатывает первоисточник. Полифония Достоевского в его интерпретации связана с некоторой хаотичностью структуры адаптации, нарушением принципа художественной целостности в изображении героев. Отказ от образа Раскольникова как сильного личностного центра произведения утверждает идею того, что прозрения Достоевского универсальны для всего человечества.

2.2. Идеологические ракурсы (постановка Константина Богомолова)

Адаптационная стратегия спектакля «Преступление и наказание» К. Богомолова в театре «Приют комедианта» строится на игре с принципом верности оригиналу. Как подчеркивает Ф. Бэббидж, гуманитарная мысль давно доказала, что адаптацию нельзя критически оценивать по тому, насколько точно она воспроизводит текст; однако проблема верности может быть частью режиссерской концепции, в которой декларируется либо строгое следование литературному источнику, либо, наоборот, демонстративный разрыв с ним (с. 40–42). В постановке К. Богомолова аутентичное слово Достоевского парадоксально совмещается с эпатажным отказом от его традиционного прочтения.

Актеры почти дословно воспроизводят длинные фрагменты романного текста, но за счет искусной интонационной перенастройки разрушают его привычные смыслы. Например, Илья Дель, исполняющий роль Мармеладова, в исповеди бедного чиновника обнаруживает циничное наслаждение своим падением. Герой превращает публичное самораскрытие в провокацию, показное смирение разрушается изнутри насмешкой и позированием. Когда Мармеладов говорит о том, что Катерина Ивановна его не «пожалела» (6; 14) и даже трезвостью он ей «не мог угодить» (6; 16), в его голосе отчетливо звучит упрек.

Самолюбование спившегося чиновника в спектакле Богомолова прорастает изнутри романного слова. Мармеладов Достоевского в картине Судного

дня приписывает Господу слова: «Выходите, соромники» (6; 21). Комментируя это самоопределение, Б. Н. Тихомиров приводит дефиницию из словаря Даля: «срамник, бесстыжий, бесстыдник, наглец, нахал, похабник, сквернослов, бесстыжий на словах либо в поступках». Ученый отмечает, что герой ожидает от Бога милосердия за то, что «соромники» не считают себя его достойными, но при этом в утверждении своего права на прощение проявляется «противоположная смирению и самоуничижению тенденция»²⁶².

Намек на гордыню, заложенный в образе героя в тексте, в спектакле превращается в его ведущую интонационную линию. В интерпретации Богомолова Мармеладов — бесстыдник, буквально совпадающий с уничижительной самохарактеристикой своего романного прототипа, но при этом выпадающий из контекста смирения и покаяния. Предвосхищая не менее нарциссистское признание Раскольникова в финале, герой компрометирует саму идею раскаяния в совершенном грехе.

Художественный язык спектакля Богомолова рождается из особенностей поэтики Достоевского, которые Б. М. Энгельгардт обобщил в понятии «идеологический роман». По концепции Энгельгардта, доминанта изображения личности у Достоевского — «центральная идея, поразившая ее ум и воображение»²⁶³, потому подлинной «героиней» писателя «была идея»²⁶⁴, ее развитие в индивидуальном и общественном сознании. Р. Г. Назиров отметил, что эстетика Достоевского формировала особый тип аналитической активности читателей: его произведения «идеологичны не только потому, что герои обсуждают и пытаются практически решать „проклятые проблемы“, но и потому, что сама жизнь идей в романах для ее восприятия требует от читателей непривычного, нового мыслительного усилия»²⁶⁵.

Интеллектуальная энергия романа Достоевского определяет способ взаимодействия спектакля со зрителем. Убийство процентщицы вытеснено за пределы сюжета и остается в нем только как повод для дискуссии о праве на преступление. Иронические музыкальные цитаты советского времени разрушают возможность непосредственного сопереживания происходящему на сцене. От зала требуется не сочувствие, а включение в общую мыслительную

²⁶² Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 82, 85.

²⁶³ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский: Статьи и материалы. Л.; М.: Брокгауз-Ефрон, 1924. Т. 2. С. 86.

²⁶⁴ Там же. С. 90.

²⁶⁵ Назиров Р. Г. Творческие принципы Ф. М. Достоевского. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1982. С. 100.

работу — новое, после-достоевское решение вопроса о том, как идея преступления меняет природу человека.

Интонационный сдвиг в речи Дмитрия Лысенкова, исполняющего роль Раскольникова, делает явной пошлость и неоригинальность мысли героя. В интерпретации его идеи современный режиссер сближается с позицией В. Е. Ветловской, писавшей о том, что «„арифметическая теория“, дающая ему [Раскольникову] право на злодейство, ничего особенного уже не представляет. Она доступна любому и каждому, она носится в воздухе»²⁶⁶. При этом, исходя из постановки, нельзя достоверно утверждать, что процентщицу убил именно он.

Театральные критики по-разному интерпретировали сюжет спектакля: Т. В. Москвина, например, обвинила Раскольникова в «вульгарном» «убийстве с ограблением»²⁶⁷, а М. Ю. Дмитриевская, напротив, убедительно доказала, что он к нему не причастен и взял на себя чужую вину из подпольной гордости²⁶⁸. В «Преступлении и наказании» 2019 года на самом деле не важно, убил ли именно Раскольников. Сама идея преступления прижилась в сознании обыкновенного человека и не вызывает отторжения.

Богомолов десакрализует традицию чтения классической литературы: роман перестает восприниматься как источник вневременного духовного опыта. Смысл текста меняется в зависимости от идеологической позиции интерпретатора. При этом интенция режиссера не сводится только к постмодернистской игре с классикой, в спектакле нет обесценивания нравственных проблем первоисточника. Интонационно расшатывая слово Достоевского, режиссер подчеркивает разрыв между человеком XIX века, верившим в могущество этики, и нашим современником, выработавшим моральный скептицизм после жестоких уроков века XX-го.

Таким образом, идеологические ракурсы адаптации варьируются от поиска религиозно-нравственного опыта, способного вывести читателя из духовных тупиков нашей эпохи (постановка А. Виднянского), до иронической игры с текстом, подвергающей сомнению действенность его моральной программы для современного человека (постановка К. Богомолова). При этом

²⁶⁶ Ветловская В. Е. Достоевский и Пушкин: петербургская тема в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. 2010. Т. 19. С. 157.

²⁶⁷ Москвина Т. В. Преступление гражданина Богомолова // Аргументы недели. 2019. 25 апр. С. 11.

²⁶⁸ Дмитриевская М. Ю. Преступление слова. С. 132.

укорененность режиссеров в тексте классического произведения проявляется в интересе не только к его сюжету и идеологическим вопросам, но и к особенностям романной формы.

2.3. Переосмысление контекста (постановка Вадима Сквирского)

Роман «Преступление и наказание», входящий в школьную программу, знаком большей части отечественной аудитории хотя бы на уровне общеизвестных культурных мифов. В теории адаптации неоднократно звучала мысль о том, что режиссеры, работающие с шедеврами прошлого, рефлексируют и над самим текстом, и над его предыдущими прочтениями. Е. К. Муренина подчеркивает, что адаптатор и зритель воспринимают произведение сквозь призму эстетического опыта, который «включает в себя не только первоначальное знакомство с литературным источником, но и „наслоение“ всех последующих (как критических, так и артистических) „комментариев“ к тексту, расширяющих его семантический объем»²⁶⁹.

Адаптационная стратегия трагикомического спектакля Вадима Сквирского «Преступление и наказание» (2012 г.; Небольшой драматический театр, Санкт-Петербург) заключается в том, чтобы подвергнуть острашению сложившийся к нашему времени контекст восприятия произведения. Доводя до абсурда привычные интерпретационные штампы, режиссер добивается эффекта свежего и непосредственного прочтения хрестоматийного романа.

Идея о том, что между современным читателем и произведением стоит полторавекковая история его интерпретации, визуализирована в образе нелепой лекторши (Юлия Гришаева), которая ищет в томе Достоевского ответы на все вопросы и в то же время не верит в спасающую силу классики. Спектакль, названный в программке «лекцией для споспешествования как-нибудь всему человечеству», ставит вопрос о том, может ли читатель XXI в. пережить опыт живой встречи с текстом Достоевского и найти в нем актуальный ценностный смысл.

Поскольку спектакль был создан на основе этюдного материала (актерский курс Л. Б. Эренбурга, выпуск 2011 г., БИИЯМС), текст романа свободно трансформируется и разрастается в эпизоды, обыгрывающие типичные кли-

²⁶⁹ Муренина Е. К. Литературная классика на театральной сцене: проблемы канонизации и креативности в движении эпох // Театр в движении эпох: Коллективная монография (Бахрушинская серия). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 18.

ше его восприятия. Всем героям свойственно, по выражению А. Волошиной, «легкое (...) окарικатурирование»²⁷⁰: Соня (Вера Тран) «ангелоподобна до идиотизма»²⁷¹, Мармеладов (Денис Горин) так пьян, что не держится на ногах.

В этюдных зарисовках пародируются общеизвестные представления о тексте. Например, миф об умном следователе, который ловит нервного преступника, представлен через гротескный жест: Раскольников (Даниил Шигапов) попадает рукой в мышеловку и, корчась от боли, пытается незаметно от Порфирия Петровича (Евгений Карпов) освободить пальцы. Миф о неорганичности эпилога отражается в сцене неудачного самоубийства: не желая признаваться, Раскольников прыгает в воду с чемоданом камней и кричит: «Как в книге не будет!» Но ручка чемодана рвется, и герой вынужден вернуться к пути своего литературного прототипа.

Главным смысловым нервом, на котором держится адаптация В. Сквирского, становится противоречие между искусственным и настоящим: готовыми школьными шаблонами и личностным чтением романа, с одной стороны; умственным теоретизированием и жизнью, с другой. Постановка НДТ проникнута скепсисом по отношению к феномену исключительного героя, ставящего себя выше окружающих. Раскольников в исполнении Даниила Шигапова — теоретик гуманизма, оторвавшийся от реальности, а потому ранимый и незащитный. Актер играет инфантильного мечтателя, который пытается помогать другим, но постоянно попадает в нелепые ситуации.

Сюжет романа перестроен таким образом, что Раскольников перестает быть центром художественного мира. Этюдная стилистика позволяет создать ощущение спонтанно разворачивающейся на сцене жизни обыкновенных людей: влюбленная Лизавета (Юлия Гришаева) танцует с солдатом (Денис Горин), Порфирий Петрович играет в карты с любимым племянником (Андрей Бодренков). Экспериментируя с романом Достоевского в поисках смысла, важного для современных читателей, режиссер обнаруживает в нем опыт страдания маленькому человеку, утверждение ценности обыкновенной жизни невыдающихся людей.

Элементы абсурда и подчеркнута игровое отношение к сюжету произведения позволили режиссеру достичь остранения, высвечивающего традиционные штампы восприятия «Преступления и наказания», и выйти к живому диалогу с текстом в поисках вневременных этических ориентиров.

²⁷⁰ Волошина А. Жизнь и мнения: Ф. Достоевский. «Преступление и наказание» (спектакль на основе этюдного материала, актерский курс Л. Б. Эренбурга, выпуск 2011 года, БИИЯМС) // Петербургский театральный журнал. 2012. № 3. С. 84.

²⁷¹ Там же.

2.4. Адаптация и спорные вопросы достоевсковедения

Критически перечитывая «Преступление и наказание», театральные адаптации включаются в обсуждение проблем интерпретации романа, о которых уже немало написано. В сценических интерпретациях образ Раскольникова осмысляется заново, причем полемическое освещение приобретают вопросы о масштабе личности главного героя и о его финальном раскаянии. Современный театр спорит с идеей исключительности Раскольникова.

В достоевсковедении сложилась давняя традиция видеть в нем выдающуюся фигуру, в которой те или иные качества доведены до критического предела. Так, например, Д. С. Мережковский обнаружил в нем катастрофический индивидуализм — «крайнее развитие личности, одинокой, мятежной и восставшей против общества»²⁷²; К. В. Мочульский назвал его «духом высоким и гордым»²⁷³. Б. Н. Тихомиров пишет о Раскольнике как о трагическом герое, в котором нравственное чувство и способность к философской рефлексии соединяются с «демонической гордостью»²⁷⁴: это человек, «исключительно остро чувствующий чужую боль», «преступник-мыслитель», которому свойственна «напряженно бьющаяся мысль, нацеленная на антинормии духовного бытия»²⁷⁵.

В спектаклях А. Виднянского, К. Богомолова и В. Сквирского происходит дегероизация личности Раскольникова: из его образа исчезают черты интеллектуального превосходства, способность к грандиозному страданию после совершенного зла. В сценических интерпретациях романа Достоевского испытание идеей убийства проходит невыдающийся, средний человек. Театр XXI века, читая классический роман, обнаруживает, что пренебрежение жизнью другого перестало быть экстраординарным событием.

В этом же контексте можно упомянуть постановку Николая Коляды «Раскольников» (2019 г., «Коляда-Театр», Екатеринбург). В адаптации екатеринбургского режиссера сохранено оригинальное слово Достоевского. В некоторых эпизодах актеры даже дословно зачитывают текст, держа книгу в руках. При этом классический сюжет обрастает приметам современности: Расколь-

²⁷² Мережковский Д. С. Достоевский // Мережковский Д. С. Вечные спутники: Портреты из всемирной литературы / Изд. подг. Е. А. Андрущенко. СПб.: Наука, 2007. С. 187.

²⁷³ Мочульский К. В. Достоевский // Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / Сост. и послесловие В. М. Толмачева; примеч. К. А. Александровой. М.: Республика, 1995. С. 362.

²⁷⁴ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 27.

²⁷⁵ Там же. С. 19, 22.

ников (Константин Итунин) идет на убийство в спортивном костюме и кепке, как персонаж криминального сериала; совет Сони целовать землю приходит в виде смс-сообщения. Сквозь образ романного героя просвечивает фигура типичного молодого человека нашей эпохи.

Особенно полемически заряженными оказываются финальные сцены постановок по роману Достоевского. В истории рецепции «Преступления и наказания» вопрос о том, насколько преобразование героя на каторге соответствует художественной логике целого, всегда решался неоднозначно. Как показывает Н. А. Тарасова, «начиная с самых ранних критических откликов, споры вызывал вопрос о возрождении Раскольникова»; эпилог, который отрицательно оценивался советскими учеными, подвергся новому осмыслению в постсоветском литературоведении²⁷⁶.

В современной науке нет единого мнения о том, сумел ли герой пережить нравственное воскресение. Л. И. Сараскина утверждает, что Раскольников до последнего не раскаялся в совершенном им зле, он «не готов казнить себя, но готов простить себя»²⁷⁷. По мысли исследовательницы, нравственная ущербность его самооправдания подтверждается киноадаптациями романа, в большинстве из которых не показан очистительный переворот в душе преступника: «Кино как искусство XX века, быть может, первым зорко разглядело, что представляют собой убийцы по убеждению, и первым поняло, что они не ведают покаяния»²⁷⁸. Б. Н. Тихомиров, напротив, развивает мысль о том, что произошедшие в Раскольникове изменения носят не внешний, а внутренний характер, потребность в покаянии приходит к нему через сны, «из глубин его собственного духовного опыта»²⁷⁹.

Неоднозначный финал романа «Преступление и наказание» порождает противоречащие друг другу трактовки не только в научных, но и в театральных интерпретациях произведения. Критическая рефлексия режиссеров направлена на мотивы признания Раскольникова, переосмысленные в морально-идеологическом контексте XXI в., а также на вопрос о том, возможно ли нравственное преобразование души преступника.

²⁷⁶ Тарасова Н. А. Проблемы интерпретации сюжета «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского в текстологическом аспекте // Mundo Eslavo revista de cultura y estudios eslavos. 2017. Vol. 16. P. 275.

²⁷⁷ Сараскина Л. И. Фантом раскаяния Родиона Раскольникова в киноадаптациях романа Достоевского «Преступление и наказание» // Кино в меняющемся мире. Часть вторая. 2016. С. 52. URL: http://sias.ru/upload/iblock/049/avtorov_k_kino_v_menyayushemsya_mire_2.pdf (дата обращения: 28.01.2021).

²⁷⁸ Там же. С. 91.

²⁷⁹ Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». С. 36.

В адаптации А. Виднянского эпилог не входит в сюжет спектакля. В последней сцене Раскольников и Свидригайлов одновременно принимают финальное решение: один доносит на себя, другой стреляет в себя. Раскольников осознает фундаментальный закон жизни: совершенное зло неминуемо приводит к гибели, если не вернуться на путь христианского искупления. Эта моральная максима становится главным идеологическим итогом спектакля. Поскольку личная история героя не в фокусе внимания постановки, то и вопрос о том, сумеет ли он в будущем пережить «жгучее раскаяние, разбивающее сердце» (6; 417), остается за ее пределами.

В адаптации К. Богомолова готовность преступника чувствовать вину и потребность в страдании подвергнута скептическому пересмотру. Т. С. Джурова отметила подчеркнутую театральность финала спектакля: «Лысенков выйдет на авансцену и тоном „да отстаньте же уже наконец“ одолжит нас признанием по Достоевскому <...> и шутовски раскланяется на все четыре стороны»²⁸⁰. Заявление Раскольникова, за которым сразу следуют аплодисменты зала, не означает его раскаяния и не доказывает спасительность веры. Сквозь признание романного героя пробивается гордыня современного теоретика, утверждающего свое право на убийство без мук совести. Редуцированное прочтение произведения как преступления без наказания, предложенное Богомоловым, оспаривает не столько представление о том, что герой Достоевского пережил воскресение, сколько актуальность этого пути для человека XXI века.

В постановке В. Сквирского герой переживает подлинное раскаяние и истово крестится в финале, хотя его воскресение носит скорее гуманистический, чем религиозно-духовный характер. Спектакль заканчивается сценой по мотивам эпилога, обыгрывающей фразу «их воскресила любовь» (6; 421). Соня падает замертво на каторге, и Раскольников испытывает опыт такого всепоглощающего сострадания, что от его молитвы героиня оживает. Преображение Раскольникова в интерпретации Сквирского происходит на пути обретения человечности.

Постановки по «Преступлению и наказанию» соприкасаются с достоевсковедческой мыслью, разрабатывая сложные вопросы интерпретации романа. Полемический пафос спектаклей направлен не только на первоисточник,

²⁸⁰ Кислова А. А., Джурова Т. С. «Преступление и наказание» Константина Богомолова в «Приюте комедианта» // Петербургский театральный журнал. Блог. 29.03.2019. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/prestuplenie-inakazanie-konstantina-bogomolova-vprijute-komedianta/> (дата обращения: 28.01.2021).

но и на контекст его восприятия нашей эпохой. Снижение образа Раскольникова и трансформации финала связаны с тем, что в театральной адаптации классический роман становится историей о человеке XXI века.

3. Театральное исследование текста («Идиот» Максима Диденко)

3.1. Проблема чтения

Критическое начало, свойственное театральной адаптации, может усиливаться до аналитического исследования, сосредоточенного на поэтике романа Достоевского и проблемах его интерпретации. Адаптационная стратегия спектакля Максима Диденко «Идиот» (2015 г.; Театр Наций, Москва) проблематизирует саму идею чтения классического произведения.

В постановке Диденко усилен разрыв между текстом и его современным прочтением: жанр спектакля провокационно обозначен как «клоунада-нуар». Женские роли исполняют мужчины (Настасья Филипповна — Роман Шаляпин, Аглая — Артем Тульчинский), а роль князя Мышкина — актриса Ингеборга Дапкунайте. Неисказенное слово Достоевского звучит всего в трех сценах. Основная часть постановки построена как череда эпизодов-пантомим, которые сопровождаются краткими пояснениями в либретто. Комментарии варьируются от лаконичного пересказа («В вагоне третьего класса довольно прохладно — и этому посвящена песня») до толкования текста («Это копия картины Ганса Гольбейна Младшего „Мертвый Христос“ — реалистичное и ужасающее изображение»). Либретто составлено с очевидной иронией, направленной и на первоисточник, и на его сценическое воплощение.

Между словом и действием возникают отношения игры, остроумного несовпадения. Например, один из эпизодов описан в либретто так: «Князь поражается красоте Настасьи Филипповны БАРАШКОВОЙ, увидев ее портрет». В роли Настасьи Филипповны при этом высокий, подчеркнуто мужественный актер. Мышкин заворуженно следит за тем, как героиня танцует в огромной шубе, похожей на звериную шкуру. Режиссер создает карикатурную фигуру роковой красавицы и вместе с тем обыгрывает мотив жертвенного агнца, заложенный в ее символическом имени.

Таким образом, между текстом и интерпретацией возникает двойная дистанция: сначала между романом и либретто, затем между либретто и его

пластическим воплощением. Благодаря этому, в спектакле остранению подвергается сам процесс чтения: зритель вовлекается в событие интерпретирования и видит неизбежное расхождение между оригиналом и его адаптацией.

3.2. Поэтика жеста

Исследовательский фокус постановки наведен на проблему жеста в романе «Идиот». Интерес к особенностям жестового поведения князя Мышкина прямо обозначен в программке, в которой, помимо обычной информации о спектакле, на отдельном развороте приведены слова героя: «Я не имею права выражать мою мысль, я это давно говорил; я только в Москве, с Рогожиным, говорил откровенно... Мы с ним Пушкина читали, всего прочли; он ничего не знал, даже имени Пушкина... Я всегда боюсь моим смешным видом скомпрометировать мысль и главную идею. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею. Чувства меры тоже нет, а это главное; это даже самое главное...» (8; 457–458).

В рецепции романа начала XX в. «противоположный» жест Мышкина осмыслялся как следствие роковой раздвоенности его природы. Д. С. Мережковский писал о том, что смешной жест происходит от невозможности физического тела вместить пророческий опыт героя, конфликта «старой плоти, смешанной с новым духом»²⁸¹. А. Волынский связал отсутствие чувства меры Мышкина с его провидческими интуициями: «неумеренна вся его мистически-необъятная душа»; «„противоположные“ жесты являются лихорадочно-конвульсивным выражением его беспредельных чувств и мыслей». Откровения Мышкина не могут быть выражены средствами земного языка, поэтому, «не находя слов, вполне передающих его настроения, он широким, размашистым движением рук как бы невольно хочет возбудить образное представление о чем-то большем, не обнимаемом его словами»²⁸². В чрезмерной, «судорожной» пластике князя Волынский видел стремление разделить с окружающими его уникальный духовный опыт.

Жанр клоунады позволил высветить особенности телесного поведения героя, заданные в тексте, и довести их до гротеска. Дапкунайте обыгрывает комическую неадекватность жеста Мышкина ситуации. Ее герой постоянно нарушает чужие ожидания: обнимает Рогожина так, что тот не может от него

²⁸¹ Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевский. С. 388.

²⁸² Волынский А. Л. Трагедия красоты // Волынский А. Л. Достоевский / Сост., подгот. текста, вступ. ст. В. А. Котельникова; Коммент. В. А. Котельникова, Л. Н. Мурзенковой. СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. С. 118.

оторваться, но наивно отворачивается, когда Аглая тянется за поцелуем. Неумеренные порывы князя разрушительны: он то роняет Аглаю на пол, то чуть не застреливает ее из пистолета.

При этом за смеховой стихией жеста обнаруживается дорефлективная чувствительность героя к чужому страданию. Когда после пощечины крупная героиня Шаляпина поднимает маленького Мышкина на руки, он гладит ее по голове бессознательным, произвольным движением. В емком пластическом образе преломляются несколько эпизодов первоисточника. Помимо скандала в гостиной Иволгиных, сцена спектакля также отсылает к утешению Настасьи Филипповны после дуэли двух королев: «князь... не отрываясь смотрел на нее и гладил ее по головке и по лицу обеими руками, как малое дитя. <...> Он <...> вряд ли понимал что-нибудь, но тихо улыбался, и чуть только ему казалось, что она начинала опять тосковать или плакать, упрекать или жаловаться, тотчас же начинал ее опять гладить по головке и нежно водить руками по ее щекам, утешая и уговаривая ее, как ребенка» (8; 475).

С этим эпизодом также символически рифмуется финал романа, когда князь, погружаясь в безумие, гладит по голове и лицу Рогожина. В обоих случаях жест утешения связан с мотивом бессознательного: не будучи в состоянии осмыслить происходящее, герой откликается на боль другого непосредственно-чувственно. Прикосновение можно считать иррациональным стремлением разделить чужое страдание. Героический характер утешающих жестов Мышкина отметила Н. М. Перлина, подчеркивая, что в финале он «изображен не статуарно, а показан в действии, в последнем проявлении его духовной силы»²⁸³.

Постановка Диденко актуализировала в поэтике романа «Идиот» связь жеста и поступка. Переживание чужого страдания как собственного заставляет Мышкина взять из рук Настасьи Филипповны доски, под тяжестью которых она почти падает, и понести ее крест; протянуть руки в сторону «несчастной» (8; 475) героини в сцене ее соперничества с Аглаей. В духе идеи А. Волынского о том, что жест героя заменяет высказывание, в спектакле телесная отзывчивость Мышкина выражает его опыт любви к людям.

Отмеченный Д. С. Мережковским и А. Волынским конфликт тела и духа в жесте Мышкина также разрабатывается в спектакле Театра Наций. Травестированные героини Тульчинского и Шаляпина демонстративно мужеподобны. Дапкунайте, напротив, подчеркивает недостаток телесности в образе своего героя. Е. Губайдуллина писала о том, что ощущение ангелической

²⁸³ Перлина Н. М. Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот». СПб.: Алетейя, 2017. С. 267.

бесплотности Мышкина во многом возникает за счет «пластики деревянной куклы — негнущиеся ладошки, мелко семенящие ножки»²⁸⁴. Мышкин не принадлежит до конца этому миру, поэтому его жестовое поведение выходит за пределы нормы. В спектакле мистический подтекст образа визуализирован в фигурах причудливых животных. Единорог, появляющийся в первой и последней сценах, задает тему безумия: герой балансирует на грани реального и потустороннего.

Эстетика клоунады, со свойственным ей гиперболизированным жестом, открывает пути исследования романа «Идиот», нуждающиеся в дальнейшей литературоведческой разработке. Исследуя уровень невербального в тексте, режиссер обнаруживает почти рефлекторную чуткость Мышкина к чужой боли, а также его жестовую устремленность к трансцендентному.

Режиссеры нашего времени находят пути интерпретации произведений Достоевского, укорененные в мощной традиции рецепции его творчества в культуре и в то же время допускающие полемическую позицию по отношению как к тексту, так и к его прошлым прочтениям. Театральная адаптация становится и критическим разбором, пересматривающим смыслы Достоевского в русле современности, и исследованием, творчески анализирующим его поэтику. Разнообразие адаптационных стратегий позволяет режиссерам экспериментировать с классическим романом, включая его в контекст эстетических и мировоззренческих поисков начала XXI века.

²⁸⁴ Губайдуллина Е. Ангел в образе шута // Труд. 2015. 22 дек. URL: https://www.trud.ru/article/22-12-2015/1332531_angel_v_obraze_shuta.html (дата обращения: 28.01.2021).

Глава вторая

ДОСТОЕВСКИЙ В ТЕАТРАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ XXI в.²⁸⁵

1.0. Интермедиальные аспекты адаптации и рецепции классики в свете проблем «сценичности» Достоевского

Стремительный рост онлайн-технологий и растущий приоритет массовой визуальной культуры в социокультурном пространстве XXI века ни в коей мере не умаляют значимости театра для современного культурного сознания, но скорее придают новое ускорение его развитию. Более того, проблемы сценической и экранной адаптации *русской классики* становятся важной междисциплинарной областью современных гуманитарных исследований как в отечественном, так и в иноязычном контексте. В эпоху глобализации, в период так называемой «культурной диффузии», возрастает значимость именно междисциплинарного изучения природы и параметров «актуализации» классического текста в процессе взаимного «трансформирования» и «обогащения» культур.

В данной главе нас интересует, как семантический потенциал прозы Ф. М. Достоевского реализуется в эстетике современного «авторского» театра и как заложенное в классическом тексте стремление к совершенству востребовано современным театральным дискурсом — и в обращении к прозе До-

²⁸⁵ Отдельные разделы данной главы ранее были опубликованы: Муренина Е. К. Литературная классика на театральной сцене: Проблемы канонизации и креативности в движении эпох // Театр в движении эпох. Коллективная монография (Бахрушинская серия). М.: ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2017. С. 16–25. Печатается в новой редакции.

стоевского, и в проекции на русскую классику XIX века в целом²⁸⁶. С учетом новейших междисциплинарных исследований в области теории и практики адаптации анализируются режиссерские стратегии транс-медиального «прочтения» Достоевского в свете меняющихся параметров *канонического* и *креативного* в эстетической трансфигурации и экзистенциальном переосмыслении классического текста в его меж-семиотическом переводе со «страницы» на «сцену». Наряду с анализом театральных адаптаций по мотивам романов «Идиот» и «Братья Карамазовы», в центре внимания в этой главе стоит осмысление факторов, влияющих на изменение рецептивной динамики в адаптации классики в новых социокультурных, пространственно-временных, гендерных и эстетических контекстах, а также выяснение критериев «успеха» современной театральной постановки, являющейся «опытом прочтения» текста, вошедшего в литературный канон.

1.1. Адаптация и рецепция классики: интермедиальные аспекты

Вопросы драматического «перевода» сакральных текстов не могут не волновать современных литературоведов, историков культуры, театроведов, критиков, педагогов, неминуемо встающих перед проблемами оценки «авторской» сценической интерпретации того или иного канонического текста, будь то хрестоматийно-знакомый рассказ Гоголя, роман Достоевского или пьеса Чехова. Что в большей степени волнует современного ценителя традиции —

²⁸⁶ См. об этом в наших предыдущих работах по проблемам рецепции и адаптации классики на сцене и на экране: *Муренина Е. К.* «Чайка» А. П. Чехова в креативной памяти культуры: Проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте // «Чайка». Продолжение полета / Под ред. В. В. Гульченко, А. А. Головачевой и др. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2016. С. 285–298; *Муренина Е. К.* Литературная классика на театральной сцене: Проблемы канонизации и креативности в движении эпох // Театр в движении эпох / Под ред. Д. В. Родионова, Ю. В. Доманского. М., 2017. С. 16–25; *Муренина Е. К.* Проблемы адаптации классики в театре и кино: «Ваня на 42-й улице» (1994) в трансмедийном и межкультурном диалоге эпохи постмодернизма // Кино-Театр. М., 2017. С. 102–112; *Муренина Е. К.* Параметры межкультурной релевантности классического текста: «Дядя Ваня» как феномен англоязычного кино 1990-х гг. // От «Лешего» к «Дяде Ване». М., 2019. С. 522–541; *Муренина Е. К.* Тургенев в США как потомок Чехова? «Месяц в деревне» и проблемы сценической интерпретации русской классики в XIX веке // А. П. Чехов и И. С. Тургенев. М., 2020. С. 334–353; *Муренина Е. К.* «Гроза» Островского на современной сцене: проблемы восприятия и интерпретации // А. П. Чехов и А. Н. Островский. М., 2020. С. 392–432 и др.

соответствие сегодняшней адаптации социокультурным стандартам ушедших веков или открытие в ставшем каноническим тексте «смыслов», востребованных новым временем и, кроме того, коррелирующих с новыми перформативными возможностями цифровой эпохи? Каковы критерии «успеха» современной театральной постановки, так или иначе являющейся «опытом прочтения» текста, вошедшего в литературный канон?

Как известно, *канонический текст* — это такой текст, который «перестает всецело принадлежать автору и чей смысл приобретает некий онтологический характер»; он «начинает трансцендировать время и обстоятельства его создания, приобретает черты вечности и выходит далеко за рамки индивидуального опыта»²⁸⁷. В расширении смысла первоначальных значений текста существенную роль играют не только критики-интерпретаторы, но и последующие поколения авторов, что в целом способствует созданию богатой интерпретационной традиции, содействующей процессу канонизации текста. Наличие подобной интерпретационной традиции еще больше осложняет процесс восприятия текста, — и вследствие свойств «самовозрастающего Логоса»²⁸⁸ образцового текста и вследствие накапливающегося со временем рецептивного клише, притупляющего зрение даже «осведомленного» читателя.

С точки зрения герменевтики, классика — результат культурного осознания, сохраняющего образцовые тексты с мощным эстетическим и экзистенциальным ресурсом²⁸⁹. Накопление эстетического опыта разными поколениями читателей не проходит бесследно для позднейшего восприятия текста в процессе его осмысления и режиссером-адаптатором, и зрителем. Этот эстетический опыт включает в себя не только первоначальное знакомство с литературным источником, но и «наслоение» всех последующих (как критических, так и артистических) «комментариев» к тексту, расширяющих его семантический объем и опять же способствующих его *канонизации*.

Если в XIX веке поиск смыслов в прозаическом тексте был уделом прежде всего литературного критика (или выступающего в его роли писателя), то с течением времени семантическое поле текста существенно расширяется именно

²⁸⁷ Ямпольский М. Литературный канон и теория «сильного» автора // Иностранная литература. 1998. № 12. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/1998/12/literaturnyj-kanon-i-teoriya-silnogo-avtora.html> (дата обращения: 31.05.2021).

²⁸⁸ Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1 Статьи о семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992.

²⁸⁹ См. о современных подходах к осмыслению и использованию классических текстов в гуманитарных и социальных науках: Михайлова М. В. Классический текст в горизонте социальной метафизики // Вестник СПбГУ, Сер. 6. 2001. Вып. 4. С. 38–39.

за счет его *трансмедиального* «прочтения», когда тот или иной устойчивый нарратив проявляется в разных, так называемых, «медиальных субстратах» — медиа (например, в воплощении одного и того же сюжета средствами различных видов искусств — кино, театра, оперы, балета, цирка, анимации и т. д.). В этом смысле сам феномен *трансмедиальной адаптации* литературного текста, или его (всё более часто используемый в западной славистике термин) *транспозиции*, должен рассматриваться, на наш взгляд, как явление «продолжающейся» **канонизации** текста, даже в случае кажущегося «отталкивания» от его изначально заявленной сюжетной структуры или трансформации тех или иных текстуальных параметров в процессе творческого *остранения* текста.

В контексте наших наблюдений важно подчеркнуть, что для современного осмысления сценических транспозиций всё больший интерес представляет феномен «дистанцированности» от текста как избранная дискурсивная стратегия современного «авторского» театра, провоцирующая новый канон ожидания со стороны аудитории в новых медиа-, культурных и идеологических контекстах. Вместо механического репродуцирования литературного источника на сцену именно использование «дистанцированных» художественных практик привлекает зрителя к осмыслению заложенного в ставший классическим литературный текст «семантического потенциала», о котором некогда писал М. М. Бахтин.

По словам авторитетной американской славистики Кэрил Эмерсон, искусство живо не только благодаря своей изначальной способности к экспрессии, но и в силу способности к последующей коммуникации, поэтому в эпоху, когда «авторство» уже не имеет прежнего значения, — важна «энергия, удерживающая артефакт в сфере живущего» (Здесь и далее перевод с англоязычных источников мой. — *Е. М.*)²⁹⁰.

Смысл современной адаптации не столько в пассивном поглощении адаптируемого текста, сколько в возможности вдыхания в него новой жизни, коррелирующей с «настроением» времени и типом культуры, позволяющими воспринимать и оценивать адаптацию не по миметическим законам, но по законам творчества, по законам нового медиума, вне зависимости от вида искусств²⁹¹. Как указывает известный канадский теоретик в области мультимедийных адаптаций Линда Хатчеон, для зрителя удовольствие от адаптации прихо-

²⁹⁰ *Emerson C. All the Same the Words Don't Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations from the Russian Tradition. Boston: Academic Studies Press, 2011. P. 416.*

²⁹¹ *Муренина Е. К. «Чайка» А. П. Чехова в креативной памяти культуры: Проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте. С. 290.*

дит от «повторения с вариациями, от комфорта ритуала, совмещенного с риском непредсказуемости», поскольку «узнавание и память — части удовольствия от живого опыта адаптации»²⁹². В каком-то смысле адаптация не только лишь «акт обожания» (как удовольствия от текста), но и «акт насилия» над текстом, потому что истинная адаптация — всегда «акт критического осмысления»²⁹³.

Адаптация, как и текст, который адаптируется, не существует в «вакууме», она «всегда вставлена в рамку контекста — времени и места, общества и культуры»²⁹⁴. Это особенно важно для понимания адаптации и как «продукта», и как «процесса», поскольку контекст всегда включает в себя «материальность», вовлеченную и в сам «медиум адаптации», и в «способ приобщения» к нему. Так, например, вид шрифта в книге, размер телеэкрана, определенная платформа для видеоигры или в нашем случае — формат сцены становятся частью контекста рецепции, а зачастую и частью креативного процесса.

При этом наличие у аудитории некой «общей» культурной памяти в отношении адаптируемого текста существенно влияет на возможность самой аудитории понять и оценить адаптацию КАК адаптацию. Адаптируемый текст должен осознаваться аудиторией как некогда существующий, тогда адаптация может быть осознана как «второй» текст, но не «вторичный» в отношении более раннего, адаптируемого текста²⁹⁵, находящегося с ним в мета-текстуальных отношениях, по определению автора «Палимпсестов» Жерара Жанетта²⁹⁶.

Вопрос об иерархичности текстов в полихудожественном пространстве как «метаязыке» культуры сложно разрешить вне учета концепции Ю. М. Лотмана о *полиглотизме* любой культуры, исходящей из того, что «зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры»²⁹⁷. Не случайно, начиная с конца семидесятых — начала восьмидесятых годов,

²⁹² *Hatcheon L.* A Theory of Adaptation. New York, London: Routledge, 2006. P. 4–9.

²⁹³ *Hatcheon L.* «Preface» // *Performing Adaptations: Essays and Conversations on the Theory and Practice of Adaptation* / ed. by M. MacArthur, L. Wilkinson and K. Zaiantz. Newcastle: Cambridge Scholars Publ., 2009. P. XII.

²⁹⁴ *Hatcheon L.* A Theory of Adaptation. P. 142.

²⁹⁵ *Hatcheon L.* «Preface.» P. XII.

²⁹⁶ После появления в начале 1880-х гг. монографии влиятельного французского теоретика Ж. Жанетта «Палимпсесты» и особенно после перевода его труда на английский язык (*Genette G.* Palimpsests: Literature in the Second Degree. Translated by Ch. Newman and C. Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997) мультимедийные транспозиции всё чаще стали осмысляться не как вторичные тексты, но как тексты, находящиеся в мета-текстуальных отношениях с оригинальным литературным текстом.

²⁹⁷ *Лотман Ю. М.* Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1 Статьи о семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 143.

в рамках культурно-семиотического подхода усиливается переход от *интертекстуального* анализа текстов к анализу *интермедийному*, то есть такому, который предполагает изучение взаимодействий текстов разных семиотических рядов-медиаумов²⁹⁸. Полижанровость современных «сценических» транспозиций классических текстов, их выход за привычные границы театрального медиума требует и от современного театрального критика применения соответствующих *интермедийных* инструментов анализа, адекватных параметрам меняющегося эстетического опыта в процессе синтеза и трансформаций медиа.

Несмотря на завидную прозорливость самого Достоевского в отношении и к сценической будущности своих творений, и в целом к вопросам взаимоотношений между формами романскими и драматическими, сам язык современных критических театральных и кинокритических рецензий (использование таких рецензионных оценок-штампов, как *десакрализация*, *отход*, *деформация*, *вульгаризация*) свидетельствует об устойчивости тенденции к риторике «буквализма», объясняемой в прессе так называемым «трендом на стабильность» в отношении к классике²⁹⁹. Непрофессиональные зрители в массе своей по-прежнему склонны к поиску прямого соответствия сценического текста (вторичного в их восприятии) тексту литературному (абсолютно доминирующему в сложившейся иерархии ценностей), тем самым отказываясь от рассмотрения разномедийных текстов сквозь призму *диалогичности* и *самоценности* каждого из них. Хотя консервативность зрителя может быть связана не только с «недопониманием», но с «разборчивостью» в отношении к «ажитажным» версиям классики, престиж известного по школьной программе оригинала в восприятии «наивного» зрителя по-прежнему довлеет над потенциалом актуализации, привносимым текстом сценическим.

Продолжающееся обращение и критиков, и зрителей к критерию «верности» адаптатора первоисточнику и ассоциированное с этим принципом скорее *иерархическое*, нежели *диалогическое* рассмотрение взаимоотношений между

²⁹⁸ См., например: Тишунина Н. В. Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. СПб.: Санкт-Петербургское философское об-во, 2001. С. 149–153; Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедийного анализа. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998.

²⁹⁹ Свидетельством подобной «потерянности» (и на уровне терминологическом, и на уровне методологическом) не только педагогов или работников культуры, но и критиков в оценке и в определении самих критериев при рассмотрении современных адаптаций может служить, например, дискуссия российских и зарубежных экспертов на тему «Классика: охранная зона» с участием филологов, культурологов, кино- и театроведов, режиссеров и деятелей культуры, опубликованная в журнале «Искусство кино» (№ 8 за 2015 г.).

текстами и медиумами вряд ли плодотворно на фоне успешного использования в западном киноведении разработанных Бахтиным концепций *диалогичности* и *интертекстуальности* и, в частности, блестящей демонстрации Робертом Стамом еще в 1980-е гг. релевантности бахтинских категорий для изучения фильма³⁰⁰. На наш взгляд, гораздо более продуктивным подходом для современного анализа в области адаптации классических текстов на сцене и на экране может служить критерий «встречи» разномедийных текстов в процессе межкультурной и межвременной коммуникации, поскольку любая адаптация, как и адаптируемый текст, — это всегда *коммуникативный* акт, реализующий себя в рамках определенного общества и культуры, отражающий идеологические и эстетические ориентации времени, в проекции на определенную аудиторию.

Не только зрителями, но зачастую и театральными критиками при анализе сценических версий Достоевского часто упускается из вида тот факт, что речь идет не только о качественно различных дискурсивных свойствах текста литературного и текста перформативного, базирующихся на различиях каждого из медиумов, но и об огромных интеллектуальных, идеологических, политических и эстетических различиях, присущих каждому из художников³⁰¹. В современном понимании сценическая адаптация классического текста — процесс исторической и артистической конкретизации, которая определяется не только явными формальными различиями между разными медиумами (литература и театр, литература и кино, литература и балет и т. д.), но и *субъективностью* определенного адаптатора, его взглядом на творчество, а также идеологическими и эстетическими ориентациями времени.

Креативное воссоздание канонического текста на сцене всегда представляет собой акт «диалогического прочтения», причем вне зависимости от жанровой природы первоисточника — будь то роман Достоевского или пьеса Чехова. В театре, в отличие от кино, природа этого *диалогизма* еще радикальнее и явственнее. В соотношении с кристевской концепцией *интертекстуальности*, интерпретация в бахтинском понимании приводит нас к «открытому» диалогу с другими текстами разновременных и зачастую идеологически полярных культур³⁰².

³⁰⁰ См. об этом: *Brooker P. Postmodern Adaptations: Pastiche, Intertextuality and Re-functioning // The Cambridge Companion to Literature on Screen / Ed. by D. Cartmell and I. Whelehan. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Pp. 107–120; Stam R. Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989. 274 p.*

³⁰¹ См. об этом: *Burry A. Multi-Mediated Dostoevsky. P. 23.*

³⁰² См.: *Муренина Е. К. «Чайка» А. П. Чехова в креативной памяти культуры: Проблемы адаптации и рецепции в межкультурном контексте. С. 290.*

1.2. Проблемы «сценичности» Достоевского и «театрализация» романа

В разные эпохи и на разных сценах и в России, и на Западе Достоевский «оживал» в постановках таких разных сценических мастеров, как Константин Станиславский, Владимир Немирович-Данченко, Андре Барсак, Анджей Вайда, Акира Куросава, Юрий Любимов, Георгий Товстоногов, Анатолий Эфрос, Лев Додин, Сергей Женовач, Кама Гинкас, — и этот список лишь в кратком перечислении имен режиссеров, обращавшихся к романам и повестям писателя, может растянуться на множество страниц.

Как романист, Достоевский обладал завидной интуицией не только в понимании специфики «драматической» формы в сравнении с «эпической», но и в подходе к вопросу о праве театрального постановщика нарушать заранее заданную романную форму «в художественном преобразении замысла». Не случайно, что на фоне дискуссий о «сценичности» романов писателя и возможности «театрализации» его романов проза Достоевского — и в силу явно обостренной *интертекстуальности*, и в силу своей *гибридной* стилистики как возникшая на пересечении журналистских, религиозных, литературных и биографических подтекстов-дискурсов, — становится благодатной почвой для прорастания из нее ростков режиссерской креативности, особенно в эпоху усиления публицистических потенций театра, экспериментирующего с границами идеологических, гендерных, эстетических и дискурсивных параметров сценической экспрессии.

Знание гуманитарных исследований в области аналитических и прикладных аспектов теории адаптации в англоязычных странах и непосредственное знакомство с иноязычным медийным пространством позволяет заметить, что среди канонических авторов-прозаиков так называемого золотого века русской литературы в европейском и северо-американском контексте, пожалуй, чаще всего театральные режиссеры обращаются к текстам Достоевского, концептуально исследованным Бахтиным. Несмотря на явную «удаленность» от классического образца на уровне формы, содержания и стиля, западных интерпретаторов объединяет интерес к психологическому ядру текстов Достоевского, так или иначе резонирующему с современным им культурным контекстом. Взаимодействие отечественной и западной традиций в переводе Достоевского не только на язык иного медиума, но и на язык другой культуры как бы «не позволяет» устояться стереотипам в восприятии классического текста и еще явственнее «провоцирует» его способность порождать новые смыслы в новых рецепциях.

Полифоническая структура романов Достоевского, наряду с *интертекстуальностью* его прозы, впервые подмеченной А. Л. Бемом в ранней статье 1920-х гг. «Достоевский — гениальный читатель»³⁰³, не только привлекают театральных интерпретаторов его текстов, но и в значительной степени осложняют перевод его прозы на сцену, или по крайней мере, влияют на природу таких меж-медийных транспозиций. На парадигму *притяжения-отталкивания* в отношении текстов Достоевского влияет и своеобразие «гибридной» стилистики его прозы, возникающее на пересечении журналистских, религиозных, литературных и биографических подтекстов-дискурсов, без учета которых осмысление собственно художественных текстов писателя вряд ли возможно³⁰⁴.

Как известно, сам Достоевский достаточно чутко подходил к вопросу о праве режиссера нарушать заранее заданную романную форму, интуитивно «превосходя» будущих театральных критиков, зачастую требующих максимальной близости к текстам писателя в процессе инсценировок его прозаических произведений и в корне не согласных с идеей о праве театрального художника на свободу «в художественном преображении замысла» (для иллюстрации чего достаточно просмотреть отзывы прессы с декабря 2015 по декабрь 2016 гг. о двух недавних «опытах прочтения» романа «Идиот» на столичной сцене — Максимом Диденко в Театре Наций и Константином Богомоловым в Ленкоме, а также о постановках «Преступления и наказания» Андроном Кончаловским в Московском театре мюзикла и Аттилой Виднянским в Александринском театре в Санкт-Петербурге). Как заметил Леонид Гроссман еще в 1927 году в статье «Достоевский и театрализация романа», «благоговейный пиетет к тексту писателя, уместный в академии или в университетском семинарии, явно требовал иного отношения к себе в театре, поскольку сцена фатально и самовластно всё равно производила свою ломку, выхватывая из цельного произведения разрозненные фрагменты»³⁰⁵.

В начале статьи Гроссман приводит письмо Достоевского, которое, по его мнению, представляет крупный литературный интерес, поскольку «это единственное высказывание Достоевского на тему об инсценировке его романов в связи с общим вопросом о праве нарушать художественную форму, установленную самим автором. Вопрос о сценической переделке вырастает

³⁰³ См. об этом: Муренина Е. К. Проблема читателя в литературно-критическом сознании А. Л. Бема 1920–1930-х гг. // ФЛПА ЛОГОУ: Сб-к научн. статей / Под ред. И. Ю. Иванишиной. Саратов: Наука, 2010. С. 43, 45–46.

³⁰⁴ Burry A. Multi-Mediated Dostoevsky. P. 11.

³⁰⁵ Гроссман Л. П. Достоевский и театрализация романа // Борьба за стиль: Опыты по критике и поэтике. М.: Никитинские субботники, 1927. С. 147–153.

под пером Достоевского в одну из основных проблем общей поэтики»³⁰⁶. В современной критической и журналистской практике это письмо зачастую вырывается из контекста или же приводится с многочисленными неточностями, поэтому позволим себе привести текст письма полностью:

«Петербург, 20 января/1872.

Милостивая государыня княжна Варвара Дмитриевна.

Ваше письмо от 6-го декабря я имел честь получить только на этой неделе. Во-первых, адрес был неверен, и, кроме того, я был целый месяц в Москве, так что письмо Ваше прождало меня всё время у меня на столе в Петербурге. Благодарю Вас очень за внимание к моему роману: я всегда сумею оценить искренний отзыв, как Ваш, и Ваши похвалы мне весьма лестны. Для таких-то отзывов и живешь, и пишешь, тогда как в нашем литературном мирке всё, напротив, так условно, так двусмысленно и со складкой, а стало быть, всё так скучно и официально, особенно похвалы и лестные отзывы. Насчет же Вашего намерения *извлечь из моего романа драму*³⁰⁷, то, конечно, я *вполне согласен*, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере, вполне.

Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют несоответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

Другое дело, если Вы как можно более переделаете и измените роман, сохранив от него лишь какой-нибудь эпизод для переработки в драму, или, взявшись за первоначальную мысль, совершенно измените сюжет? <...> И, однако же, отнюдь прошу не принимать мои слова за отсоветование. Повторяю, я совершенно сочувствую Вашему намерению, а Ваше желание непременно довести дело до конца мне чрезвычайно лестно... Еще раз извините мой поздний ответ, — но виноват без вины.

Примите, княжна, уверение в глубочайшем моем уважении.

Ваш покорнейший слуга

Федор Достоевский»³⁰⁸.

В комментариях И. А. Битюговой указано, что письмо писателя является ответом на просьбу княжны В. Д. Оболенской «о дозволении» переработки

³⁰⁶ Там же.

³⁰⁷ Здесь и далее в цитируемом письме Достоевского курсив мой. — Е. М.

³⁰⁸ Достоевский Ф. М. Собр. соч. в 15 т. Т. 15. Письма. СПб.: Наука, 1996. С. 491.

любимого ею романа «Преступление и наказание» «в драму для представления на императорских театрах» и что до Оболенской аналогичную попытку дважды предпринял московский книготорговец и литератор А. С. Ушаков, но обе инсценировки были отклонены цензурой³⁰⁹. «Преступление и наказание» было впервые разрешено к исполнению в инсценировке Я. А. Дельера в 1899 г. и тогда же поставлено петербургским литературно-артистическим кружком, на что указывает А. В. Амфитеатров³¹⁰.

К тому же 1899 г. относятся и первые постановки романа «Идиот» на сценах Александринского и Малого театров, и здесь нельзя не обратить внимание на чрезвычайно рано сложившуюся сценическую судьбу романов Достоевского на западноевропейской сцене. Первая французская версия «Преступления и наказания» появилась уже в сентябре 1888 года на сцене театра «Одеон», за ней последовали немецкие постановки «Раскольников» в Лессинг-театре в Лейпциге и чуть позднее в Гамбурге, а также итальянская постановка «Преступления и наказания» в Турине. Сценические версии романов Достоевского под разными заглавиями в 1890-х гг. появились в Берлине, Венеции, Риме, Париже, а в 1904 г. сцены из «Преступления и наказания» под названием «Студент Родион» Ричарда Мансфильда завоевали сердца театральных зрителей и в Америке³¹¹.

Символично, что рождение театра Достоевского в России, хотя и с некоторым опозданием в сравнении с зарубежным сценическим освоением романиста, всё же относится к веку девятнадцатому — веку жизни самого писателя, — хотя и к последнему его году. Как указывает Cynthia Marsh, следуя хронологической логике репертуарного листа, в России между 1899 и 1913 годами из романов Достоевского были перенесены на сцену следующие спектакли: «Преступление и наказание» (1899 в театре Суворина, 1900 в театре Корша), «Братья Карамазовы» (1901 в театре Суворина, 1900 в театре Корша), «Идиот» (1906 в театре Корша), «Бесы» (1907 в театре Суворина), «Братья Карамазовы» (1910 в МХТ), «Идиот» (1912 в театре Незлобина), «Николай Ставрогин» (1913 в МХТ).

Столь внезапное «взросление» сценического Достоевского на переломе веков вряд ли случайно. Рождение театра Достоевского на рубеже XIX–XX вв. совпало с самой реформой российского театра в смысле его «большого сце-

³⁰⁹ Там же.

³¹⁰ Амфитеатров А. В. Преступление Дельера и наказание Ф. М. Достоевского // Россия (Санкт-Петербург). 1899. № 171 (16 августа).

³¹¹ См. об этом: Seduro V. Dostoevsky in Russian and World Theatre. North Quincy: The Christopher Publishing House, 1977. P. 121–124.

нического» времени — *театральный* Достоевский фактически ровесник *театрального* Чехова, признанного модернизатора не только российского, но и западноевропейского театра. Достоевский-романист «вошел» в режиссерское сознание Станиславского наряду с произведениями Льва Толстого, Чехова, Ибсена, Гауптмана, Шоу, — драматургия которых составила фундамент «новой» драмы XX века.

Здесь нельзя не обратить внимания на два «параллельных» момента в истории развития отечественного театра: для становления *сценического* Достоевского как Достоевский нуждался в «режиссерском» театре — то есть едином и последовательном взгляде на смысл и характер всего представления как законченного *эстетического целого* и способности режиссера преломить этот взгляд в практической постановочной сфере спектакля, так и первые постановки Достоевского на сцене несомненно способствовали развитию самого *искусства режиссуры*. Кроме того, утверждение Достоевского на сцене российского и зарубежного театра сопровождалось попытками художественной критики определить природу, масштабы и перспективы нового явления, прежде всего с точки зрения проблемы жанра и проблемы *сценичности* Достоевского, по сей день волнующих практиков и теоретиков театра.

1.3. «Семантический потенциал» романов Достоевского: от Бахтина до современной сценической практики

На отношение к классическому тексту как к «возможности» для дальнейшего раскрытия смысла было указано М. Бахтиным еще в краткой статье «Ответ на вопрос редакции „Нового мира“» (1970): «Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально, и раскрываться только в благоприятных для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох»³¹². В свете нашей темы чрезвычайно интересны мысли ученого о семантическом потенциале классического текста или о том, что он называет «смысловыми сокровищами», «сокровищами потенциальных смыслов». Бахтин указывает на необходимость изучать литературный текст не только в контексте культуры, но и в контексте «большого времени»: «Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени*,

³¹² Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 332.

притом часто (а великие произведения — всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности. <...> Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах <...> кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами, эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания. Мы можем сказать, что ни сам Шекспир, ни его современники не знали того „великого Шекспира“, какого мы теперь знаем. Втиснуть в Елизаветинскую эпоху нашего Шекспира никак нельзя»³¹³.

Отказываясь рассматривать культуру любой эпохи как нечто «готовое, вполне завершенное и безвозвратно ушедшее», Бахтин настаивает на креативном характере восприятия и в своем отношении к тексту как к объекту «постоянно развивающемуся» сближается с позицией теоретиков рецептивной эстетики Вольфганга Изера и Ганса Роберта Яусса.³¹⁴ Так, Яусс, введший в литературный обиход термин «горизонты ожидания» (1967) и рассматривающий историю литературы как «процесс эстетической рецепции», писал о том, что «литературное произведение — не изолированно стоящий объект, предлагающий один и тот же ракурс прочтения каждому читателю в каждый период. Это не монумент, который монологически обнаруживает свое вневременное значение. В гораздо большей степени оно напоминает оркестровую партитуру, которая поражает читателя всегда новыми резонансами и которая освобождает текст от застывшей словесной материализации и приводит его к современному существованию»³¹⁵.

Продолжение развития темы «смысловых возможностей» можно найти и в поздних бахтинских записках «Из записей 1970–1971 гг.», где ученый указывал на распространенную тенденцию к нахождению «застывшего», «готового и завершенного», раз и навсегда заложенного значения текста и настаивал на том, что *понимание* «активно и носит творческий характер», подчеркивая при этом значимость «понимания повторимых элементов и неповторимости целого» и необходимость слияния обоих этих моментов в «живом акте понимания»³¹⁶.

Для современной теории адаптации бахтинское понимание нерасторжимости данной парадигмы — повторяемости элементов и неповторимости целого — представляется нам чрезвычайно важным. Отголоски бахтинской

³¹³ Там же. С. 331–332.

³¹⁴ Ср.: *Burry A. Multi-Mediated Dostoevsky*. P. 28–29.

³¹⁵ *Jauss H. R. Literary History as a Challenge to Literary Theory // New Literary History*, 1970. Vol. 2, No. 1. A Symposium on Literary History. P. 10.

³¹⁶ *Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 гг. // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. С. 346.

концепции можно усмотреть в теоретических высказываниях Линды Хатчеон, рассматривающей адаптационные практики в приложении к широкому спектру современных медиа — театру, кино, опере, тематическим паркам, компьютерным играм и т. д. Укорененность в классическом тексте не означает отказа от креативного осмысления его, позволяющего адаптатору создать уникальный артефакт в иной области искусств. По Хатчеон, именно такой подход доставляет максимальное удовольствие зрителю — способность к узнаванию знакомого наряду с непредсказуемостью творческого воображения адаптатора. Нельзя не согласиться с утверждением современной англоязычной исследовательницы, следующей за Бахтиным в том, что «контекст рецепции столь же важен, как и контекст творчества, когда речь заходит об адаптации» классического текста: «Существует диалог между обществом, в котором произведения — адаптируемый текст и адаптация — произведены, и тем, в котором они восприняты, и они оба в диалоге с обоими произведениями»³¹⁷.

К самым могучим рычагам понимания в области культуры Бахтин относил «внезаходимость понимающего — во времени, в пространстве, в культуре — по отношению к тому, что он хочет творчески понять». Рассуждая о преимуществах «внезаходимости» (пространственной, временной, национальной) для литературоведа (а в нашем контексте — и для режиссера-адаптатора), Бахтин указывает на ложность самой тенденции «к сведению всего к одному сознанию, к растворению в нем чужого (понимаемого) сознания»³¹⁸. По словам ученого, «чужая культура только в глазах *другой* культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей своей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, чужим смыслом: между ними начинается как бы *диалог*, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, мы ищем в ней ответа на эти наши вопросы, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без *своих* вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются»³¹⁹.

³¹⁷ Hatcheon L. A Theory of Adaptation. P. 149.

³¹⁸ Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 гг. С. 346.

³¹⁹ Там же. 334–335.

Пользуясь вышеприведенным определением Бахтина, сами *вопросы*, поставленные современным «авторским» театром — и культуре нашего времени, и культуре Достоевского, — «серьезны» и «подлинны» и выходят далеко за пределы *эстетики скандала*, — невзирая на доведенную до абсурда гротесковость жанра и диденковской «клоунады-нуар», и богомоловских «провокаций на творчество»³²⁰. В контексте сказанного, обобщить наши размышления о парадигме *канонического/креативного* в «опытах прочтения» Достоевского в современном театральном пространстве хотелось бы кратким онлайн-признанием режиссера Максима Диденко, увидевшего свой любимый роман «Идиот» в свете полунинского «взгляда» на героев Гоголя и Достоевского: «Мы находимся в состоянии вопроса, а не в состоянии ответа. Это крутое состояние, в нем нет проповеди. <...> Глобального ответа нет, а есть вызов, который жизнь мне преподносит. С ним я взаимодействую на поле театра»³²¹. О том, как семантический потенциал прозы Достоевского реализуется в творческих исканиях современных российских режиссеров в их стремлении к ДИАЛОГУ с Достоевским, речь пойдет в следующей части.

2.0. Театральные «опыты прочтения» Достоевского сквозь призму карнавализации, интертекстуальности, гендерно-возрастных сдвигов, плазменных экранов и анимационного мэппинга³²²

Среди множества просмотренных столичных спектаклей по Достоевскому сезонов 2015–2019 гг. (допандемических сезонов) адаптационные стратегии «опытов прочтения» двух театральных режиссеров, Максима Диденко и Константина Богомолова, заслуживают «крупного плана» в контексте нашего рассмотрения меняющейся парадигмы сценических адаптаций в постмодернистскую эпоху, в процессе осмысления параметров *канонического и креативного* в современном театральном пространстве. Оба режиссера почти одновременно обратились в своих творческих исканиях к роману Достоевского

³²⁰ Термин Аллы Шендеровой, использованный ею применительно к «аллюзивным» спектаклям Константина Богомолова.

³²¹ Диденко М. Идиот. Клоунада-нуар. URL: <http://maximdidenko.org/идиот> (дата обращения: 1.12.2016).

³²² Данная часть главы о сценических интерпретациях Диденко и Богомолова была впервые частично представлена на XVII Международном Симпозиуме по Достоевскому в Бостоне (США) 14–19 июля 2019 г. в докладе: «„Идиот“ Достоевского 150 лет спустя: „опыты прочтения“ романа на современной сцене».

«Идиот», казалось бы, самому «несовершенному» — с точки зрения литературоведов — из «великого пятикнижия» писателя, на проверку оказавшемуся самым востребованным российским ТЕАТРОМ текстом писателя в двадцать первом столетии, спустя 150 лет после его написания.

2.1. «Идиот: клоунада-нуар» Максима Диденко

«Самый таинственный» из романов Ф. М. Достоевского «Идиот», «любимый» театральными режиссерами как в России, так и за ее пределами, сценическая история которого на отечественной сцене восходит к 1899 году, иногда ставили на сцене почти целиком, с минимальными сокращениями. Самыми заметными сценическими адаптациями такого рода были знаменитая трилогия Сергея Женовача, продолжающаяся почти одиннадцать часов, и спектакль Эймунтаса Някрошюса, длящийся пять с половиной часов.

В отличие от многих своих предшественников, молодой режиссер Максим Диденко всё действие многостраничного романа в четырех частях на сцене столичного Театра Наций уложил в полтора часа. Режиссер-хореограф поставил перед собой парадоксальную задачу осмыслить «Идиота» в эстетике «черной» клоунады — жанр спектакля в программке обозначен как «клоунада-нуар» — исходя из представлений о том, что «в нашем мире, среди всего прочего, утеряно две вещи: культура клоунады и восприятие Достоевского как живого, ироничного человека»³²³.

В контексте наших размышлений о природе восприятия творчества Достоевского в пространстве современной культуры нельзя не вспомнить, что в одной из своих последних книг «Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского» петербургский историк и теоретик литературы С. А. Кибальник, в частности, обращает внимание на то, что Достоевский был «блестящим стилизатором и тонким пародистом», и настаивает на необходимости и естественности дополнения «облика писателя как глубокого философа и страстного христианского и гуманистического мыслителя, коснувшегося самых трагических сторон человеческого бытия» и другим — видя в нем «блестящего комического писателя»³²⁴. Категория *комического* у Достоевского, еще жду-

³²³ Диденко М. Идиот. Страница спектакля в Театре Наций. URL: <https://theatreofnations.ru/performances/idiot> (дата обращения: 31.05.2021).

³²⁴ Кибальник С. А. Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. СПб.: ИД «Петрополис», 2013. С. 10–11.

шая своего исследования современными литературоведами и культурологами, представляется нам чрезвычайно плодотворной для поисков адекватного аналитического инструментария в оценке театральных стратегий и практик современного «авторского» режиссерского театра.

Сколь ни парадоксальным может показаться привыкшему к «верности» (а точнее — «иллюстративности» и «вторичности») *сценического* текста по отношению к тексту *вербальному*) читателю Достоевского сам факт обращения современного режиссера к «инородной» эстетике *клоунады*, и в контексте бахтинского подхода к Достоевскому в свете проблем *карнавализации* и зарождения самого жанра романа из средневековой стихии народного *смеха* (о чём речь пойдет ниже), и в контексте специфики общения с жанром клоунады самого Диденко, такой интерпретационный подход режиссера-адаптора представляется нам вполне закономерным и естественным.

Как известно, истоками клоунады в России были традиции народных праздников — ряженые на Святках, игры на Масленице, приемы ярмарочного театра, традиции русского балагана, скоморохов, медвежья потеха и т. п. В более широком контексте ее истоки восходят к европейскому карнавалу, итальянской комедии *дель арте*, к придворному шутловству, а также традициям французской арлекинады, английской пантомимы и испанской интермедии.

Искусство *клоунады* (как искусства создания комического образа-маски) основывается не только на «явно» *цирковых* приемах эксцентрики или буффонады, но и на свойственных *литературе* приемах *гиперболы*, *гротеска* и *пародии*. При этом высокая степень условности клоунады требует особого мышления: ассоциативных связей, алогичных поступков, парадоксов и сопровождается активным использованием трюкового реквизита (прежде всего воспринимаемого как «знака» клоунады детьми): париков, яркого или нестандартного костюма, утрированного грима, неожиданных сценических эффектов, что требует от артистов синтетического мастерства, владения приемами эквилибристики, акробатики и пантомимы.

Массовому зрителю гораздо более привычна клоунада *цирковая*, тогда как с 1960-х годов распространилась также клоунада *театральная*, для которой характерна форма *спектакля*. Новатором этого направления в клоунаде был Вячеслав Полунин и его театр «Лицедеи» (в рамках так называемого питерского авангардизма, наряду с «АХЕ» и Могучим). Одним из классических примеров такой новаторской интерпретации классического текста на цирковой арене стали гоголевские «Нос» и «Шинель» в полунинском исполнении. Для нас немаловажно, что, в отличие от чисто цирковой клоунады, основанной на принципе «статичности» *маски* (легко узнаваемой зрителем), жанр теа-

тральной клоунады тяготеет к определенной «трансформации» образа в соответствии с движением фабулы и неожиданных смысловых ходов, влияющих на взаимоотношения персонажей и развитие общего действия спектакля.

В интервью перед премьерой (16 декабря 2015 года) Максим Диденко признавался, что после того, как соприкоснулся с лицедейской традицией Вячеслава Ивановича Полунина, язык которого ему близок, он загорелся идеей сделать спектакль в жанре клоунады, поскольку «клоунада всегда связана с трагедией — это важная черта жанра. Клоун в каждой сценке умирает, погибает или что-то теряет»³²⁵.

«Идиот» с детства был любимым романом Диденко, и в период работы над спектаклем он его перечитал девять раз. «Мне привиделось, — признается режиссёр, — что можно рассмотреть это произведение сквозь замочную скважину, как бы подглядывая за последней сценой, когда князь и Рогожин сидят возле трупа Настасьи Филипповны. Видел я это в сюрреалистическом ключе». По убеждению Диденко, «роман Достоевского и характеры Мышкина, Настасьи Филипповны и Рогожина очень гиперболизированы, и в каком-то смысле (...) в жанре клоунады можно раскрыть природу этих характеров (...) Хотя клоунада — штука в основном веселая, но материал подразумевает страшное, мрачное. И я добавил определение „черная“ к жанру спектакля»³²⁶. Сама природа театрального мышления Диденко как бы естественно генерирует возможности для создания подобного жанра на *его* сцене: «Театр, который я делаю, балаганный. Он народный и неэлитарный, но при этом достаточно сложный. Прекрасно, что такое возможно»³²⁷.

Выход за привычные рамки интерпретации романа, «ломка» жанра режиссером-хореографом сценического действия позволяет не только «вглядеться» в классический текст в гротескном *трагифарсовом* ключе, но и «гиперболизировать» драматические и кинетические возможности артистов, занятых в спектакле Диденко. Стремление «приблизить» полуторавековой текст Достоевского к современному зрителю и показать всё происходящее «крупным планом» обусловило и саму структуру отбора и построения ролей в «клоунаде-нуар» — в спектакле заняты только четыре актера, или две «пары» мужских и женских персонажей — Мышкина и Рогожина, Настасьи Филипповны и Аглаи. Па-

³²⁵ Максим Диденко: «Не нужно думать о зрителе как о глупом человеке» // M24.ru. 15 декабря 2015. URL: <https://www.m24.ru/articles/teatr/15122015/92572> (дата обращения: 31.05.2021).

³²⁶ Там же.

³²⁷ Максим Диденко: «Все спектакли, которые я делаю, — клоунские» // Timeout. 14 декабря 2015. URL: <https://www.timeout.ru/msk/feature/454171> (дата обращения: 31.05.2021).

рики — белый у Мышкина, рыжий у Рогожина, черный у Настасьи Филипповны — конденсируют контрастную цветом «знаковость» персонажей этого стремительного карнавального действия, непредсказуемого для зрителя (знакомомого или незнакомомого с романом), поскольку количество «ролей» превосходит количество занятых в спектакле актеров, способных к мгновенному перевоплощению в иной персонаж — Лебедева, Ганю, Ипполита или Евгения Павловича.

Желание раскрыть любимый режиссером текст с совершенно неожиданной стороны — как прививка от «усталости» к вхождению в текст — лежит в основе перформативной стратегии Диденко, стремящегося «вывести зрителя из одного только что достигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал»³²⁸. Столь свойственное романам Достоевского состояние экстремального напряжения чувств, поступков и мыслей героев (и почти немислимая, например, для героев Толстого или Тургенева, концентрация романного *хронотона*), тот самый «накал» переживаний (испытываемых и героями, и читателем) транспозируются на театральный язык адаптации и ощущаются сполна театральной аудиторией, особенно в первый год проката спектакля на Малой сцене Театра Наций, с максимальной возможностью буквального «вхождения» в стихийную атмосферу спектакля с его первой до последней минуты.

Разделяя предположения современного театрального рецензента, есть все основания признать, что у Диденко жанр клоунады становится «сценическим эквивалентом»³²⁹ теории *карнавализации* Михаила Бахтина. В «Проблемах поэтики Достоевского» Бахтин рассуждает о «карнавализации» всей жизни в романе «Идиот» и о наличии в нем «карнавальных пар», что чрезвычайно значимо в проекции на рассматриваемую нами сценическую интерпретацию: «В центре романа стоит по-карнавальному амбивалентный образ „Идиота“, князя Мышкина. Этот человек в особом, высшем смысле не занимает никакого положения в жизни, которое могло бы определить его поведение и ограничить его чистую человечность. С точки зрения обычной жизненной логики всё поведение и все переживания князя Мышкина являются неуместными и крайне эксцентричными. <...> Героиня романа, Настасья Филипповна, также выпадает из обычной логики жизни и жизненных отношений. Она также поступает всегда и во всем вопреки своему жизненному положению. Но для нее характерен надрыв. У нее нет наивной целостности. Она — „безумная“... <...> И вот вокруг этих двух центральных фигур романа — „идиота“ и „безумной“, — вся жизнь карнавализует-

³²⁸ Там же.

³²⁹ *Бирон В.* Идиот. Нуар. Петербургский Театральный Журнал. 26 декабря 2015. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/idiot-nuar/> (дата обращения: 31.05.2021).

ся, превращается в „мир наизнанку“: традиционные сюжетные ситуации в корне изменяют свой смысл, развивается динамическая карнавальная игра резких контрастов, неожиданных смен и перемен; второстепенные персонажи романа приобретают карнавные обертоны, образуют карнавные пары. Карнально-фантастическая атмосфера проникает весь роман»³³⁰.

Рассуждая о глубине карнавного мироощущения в «Идиоте», а также о наличии «карнавализованного» времени в «Преступлении и наказании» и «Братьях Карамазовых», необходимым Достоевскому для решения его «особых художественных задач», Бахтин настаивает на пересечении и отражении друг в друге по законам «глубинной карнавной амбивалентности» светлого «карнавного рая» Мышкина и inferнального «карнавного ада» Настасьи Филипповны³³¹, что с потрясающей наглядностью визиализируется в клоунаде-нуар Максима Диденко.

Карнавный потенциал романа для своего раскрытия требует совершенно особой визуально-перформативной стилистики не только на уровне режиссерско-хореографического замысла (неслучайно в программке спектакля Диденко означает свой статус «режиссер и хореограф»), но и на уровне собственно сценографического «сотворения» спектакля. Постоянный творческий соавтор Диденко — сценограф и художник по свету Павел Семченко, один из создателей инженерного театра «АХЕ» и среди многочисленных творческих проектов (как в России, так и за рубежом) имеющий опыт работы с Вячеславом Полуниным. Именно Семченко задумал построить для спектакля вращающуюся сцену-декорацию, похожую на цирковую арену, разделенную на две половинки белой стеной с окнами и дверьми, но не привычных прямоугольных, а трапециевидных очертаний, скорее напоминающих силуэты крышек гробов.

Когда зритель входит в современный зал без занавеса, всё выглядит на первый взгляд предельно аскетично: круг сцены, перегороженный лишь белой стеной. Эта чистая стена используется как экран, на который проецируются видеок cadры в стилистике „нуар“ с добавлением красного цвета. Видеоинсталляции, или анимационный мэппинг, покрывающий не только вертикальную, но и горизонтальную плоскость сцены, преобразуют пространство. Смена ироничных сцен-картин обозначается краткими топографическими или смысловыми титрами наверху вертикальной плоскости стены. Каждая из сцен создается прежде всего иносказательным пластическим языком маски и клоунады.

³³⁰ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Эксмо, 2017. С. 456–457.

³³¹ См.: Там же. С. 457.

Слов в спектакле почти нет, и потому многожды прорывающийся из маски Мышкина вопль по Настасье Филипповне: «Она такая несчастная!», — приобретает лейтмотивное звучание. «Что», «когда» и «кем» сказано (или спето, или напечатано светом на экране — врезано в память!) в НЕ-вербальном в своей основе спектакле, приобретает особое значение в процессе восприятия его семантики. ЧТО «изъято» со дна романа режиссером и «привнесено» на сцену как жемчужина смысла, высвеченная из романной глубины (и ЧТО должен помнить зритель ПОСЛЕ просмотра спектакля)? Как «помочь» зрителю обрести мир Достоевского на экзистенциальном, а не бутафорском уровне? Каковы границы диалогического общения со зрителем в поисках вечно зовущего Достоевского?

Режиссерский театр — явление XX века. В череде предшествующих столетий театр жив был прежде всего актерами, что и поныне остов любого театра, и в его коммерческом, и в так называемом «авторском», *auteur* варианте. Несмотря на то, что сценическая версия романа, написанная Константином Федоровым, включает в себя 20 персонажей, в спектакле заняты всего четыре исполнителя. Выбор ролей не случаен. Режиссер акцентирует внимание на детскости, наивности, искренности, доверчивости, хрупкости князя Мышкина, доверяя эту роль Ингеборге Дапкунайте. Следуя диденковскому представлению о том, что «клоун — это всегда трагедия», несомненны чаплиновские коннотации в создании образа Мышкина актрисой. Ее Мышкин живет на сцене в черном клоунском котелке, нелепом черном костюме с коротковатыми брючками и белых кроссовках. Трогательность такого Мышкина и невольная почти мгновенная «симпатия» к нему со стороны аудитории — вопреки логике привычных до-сценических гендерных ожиданий зрителя — созвучна изначальной интенции автора «одарить» героя способностью завоевывать симпатию встретившихся ему людей, как человека «положительно прекрасного».

Мышкин Ингеборги Дапкунайте почти не говорит, а когда говорит, то тонким голосом, почти попискивая. «Прекрасность» Мышкина у Достоевского — внутренняя (есть два *ума*, по словам Аглаи), и это полное отсутствие внешней, «сделанной» привлекательности и отсутствие красивого «театрального» ЖЕСТА гиперболизируется и внешним обликом театрального персонажа, и ЕДИНСТВЕННОЙ цитатой из романа, включенной в твердую (внешнюю обложку, а не тоненький внутренний сюжетно-цитатный вкладыш-«либретто») версию нестандартного квадратного формата программки: «Я не имею права выражать свою мысль, я это давно говорил; я только в Москве с Рогожиным, говорил откровенно... Мы с ним Пушкина читали, всего прочли; он ничего не знал, даже имени Пушкина... Я всегда боюсь моим смешным видом ском-

прометировать мысль и главную идею. Я не имею жеста. Я имею жест всегда противоположный, а это вызывает смех и унижает идею. Чувства меры тоже нет, а это главное; это даже самое главное...»

Трагифарсовость женских персонажей в спектакле опять же подчеркнута гендерным смещением — трагически-роскошную, томную, здоровенного роста, роковую Настасью Филиповну играет Роман Шаляпин (забываешь о «неженственности» актера — эффект полнейшего вживания в образ), а светскую, упрямую, мощную, волевою Аглаю — Артем Тульчинский, поочередно с Павлом Чинаревым (мне довелось увидеть обе версии спектакля и на Малой, и на Большой сценах; в разные годы и с разными актерскими составами. — *Е. М.*), которые также перевоплощаются в эпизодических персонажей — Лебедева, Ганю, Ипполита, Евгения Павловича... Обе красавицы — и Настасья, и Аглая — в лодочках 42-го размера, в париках — брюнетка и блондинка. Еще одна блестящая актерская работа — Рогожин в исполнении Александра Якина (дублируемого Евгением Ткачуком) — низкорослый, коренастый, этакий «упырь» из цветаевского «Молодца», речитативно повторяющий: «Деньги будут! Деньги будут!»

В современном театре происходит явное переосмысление гендерных категорий и привычных российскому сознанию гендерных стереотипов, подтверждением чему служат и выбранные для нашего «крупного» плана режиссерские интерпретации классических романов Достоевского. О несомненной «феминизации» характера Мышкина у Достоевского, меняющего «половые нравы», писала Нина Пеликан-Страус в работе «Достоевский и женский вопрос»³³². Она также обращала внимание на аргументацию Ольги Матич (с позиций феминистической критики), изображающую Мышкина как «мужчину с женскими свойствами», а Аглаю и Настасью «омужествленными женщинами»³³³.

Само гиперболизированное интуитивное начало у Мышкина кажется нам проявлением скорее «женского», нежели «мужского» в его характере. Способность Мышкина впитывать чужую боль, но в то же время оставаться пассивным контрастирует с волевым, активным началом обеих героинь, что особенно ярко проявляется в спектакле Диденко в доведенной до гротеска сцене «деления» князя героинями на зеленой скамейке. В связи с этим имеет смысл напомнить цитату А. П. Скафтымова из его ранней работы 1920-х гг. о композиции «Иди-

³³² *Pelikan-Straus T. N. Dostoevsky and the Woman's Question: Rereadings at the End of a Century.* London: Palgrave Macmillan, 1994. P. 54.

³³³ *Matich O. The Idiot. The Feminist Reading // Dostoevsky and Human Condition after a Century.* New York: Praeger, 1986. P. 556.

ота»,³³⁴ в которой исследователь обращает внимание на природу «двойственности» возникшего любовного конфликта: «Двойная любовь князя становится конфликтом не в нем самом, а лишь вне его, в гордом соперничестве ревнующих о нем. Для самого князя вопроса о выборе не существовало»³³⁵. Скафтымов же, в частности, впервые указал и на «трагическое раздвоение» Настасьи Филипповны между импульсами «самоутверждения и гордости» и сознанием «неполноты пред высшим идеалом и тоской по этому идеалу» как основу ее *страдания*, увиденного князем с первого взгляда на ее портрет. Именно чувство «сострадания» молчащего Мышкина к Настасье Филипповне, выплескивающегося в единственном — но многократно повторяемом — сценическом «крике» князя-ребенка: «Она такая несчастная!», — лежит в основе спектакля Диденко «по мотивам» романа Достоевского. Подтверждением тому служит и прощальная сцена спектакля, завершающегося «белым» финалом прорастающих из «почвы» живых хризантем и появлением единорога, символизирующего «целомудрие, а в широком смысле — духовную чистоту и искания» (на что указано в первых строках двухстраничного «либретто» в программном буклете).

Спектакль Диденко потрясает цельностью своих визуальных парафраз и метафор. Один из самых запоминающихся своим метафорическим лаконизмом примеров — красная нить, которой Рогожин перевязывает свои «сто тысяч» и в знак обручения наматывает ее на палец роковой красавицы Настасьи Филипповны, а та, в свою очередь, нанизывает красную нить на тонкую шею застывшему без дыхания князю. Эта мучительная зависимость всех троих друг от друга передается в едином порыве театрального приема.

Резкие, непрестанно вспыхивающие световые сигналы в разные моменты напряжения душевного состояния Мышкина словно напоминают еще об одной ремарке из программного «либретто»: «Лучи стробоскопа и яркие мигающие вспышки могут спровоцировать приступ эпилепсии. Эпилепсия до сих пор — недостаточно изученная болезнь. Кстати, такой диагноз был знаком автору романа не понаслышке».

Несмотря на преобладание внешних визуальных эффектов над речевыми характеристиками героев, в спектакле Диденко идет активный анализ

³³⁴ См. нашу работу: Муренина Е. К. «...Нечто особое в складе своего ума»: (опыт истолкования А. П. Скафтымовым романа Ф. М. Достоевского «Идиот») // Александр Павлович Скафтымов в русской литературной науке и культуре: Статьи, публикации, воспоминания, материалы / Под ред. В. В. Прозорова. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. С. 63–68.

³³⁵ Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей: Статьи и исследования о русских классиках / Сост. Е. И. Покусаева, вступит. ст. Е. И. Покусаева и А. А. Жук. М.: Художественная литература, 1972. С. 76.

прежде всего их «внутреннего» состояния, выявляемого, однако, чисто театральными способами, словно следуя завету самого Достоевского, говорившего, что писать роман надо «сценами», а не «словами». В сцеплении перформативного и психологического, в накале сценического *хронотопа* спектакля Диденко нравственная боль героев почти физически переживается зрителем. Специфика перформативного дискурса, позволяющая режиссеру «отказаться» от *озвучивания* романного «слова» в театральном *хронотопе*, неожиданно приводит не к минимизации «голоса» князя-протагониста, но к парадоксальному «ускорению» и возрастанию «симпатии» зрителя к герою буквально с первых минут его появления на сцене, благодаря расширяющемуся аллюзивному культурному контексту, выходящему за пределы лингвистических параметров текста.

Бережное, внимательное чтение романа как залог проникновения в его суть — «медленное» по Гершензону³³⁶ или «пристальное» по Скафтымову — лежит в основе меткости и емкости театральных метафор режиссера. Одним из лейтмотивных образов спектакля становятся ГЛАЗА-ВЗГЛЯДЫ, преследующие Мышкина (на что указано «цитатами» в «либретто»: «...при выходе из вагона князю вдруг померещился странный, горячий взгляд чьих-то двух глаз...»); «Давеча, выходя из вагона, я увидел пару совершенно таких же глаз, какими ты сейчас сзади поглядел на меня», — говорит Мышкин Рогожину; «Два давешних глаза, те же самые, вдруг встретились с его взглядом»). В самом спектакле эти «глаза-взгляды» визуализируются на разных уровнях: это и реальные, в красном контуре глаза Рогожина; это и подмигивающие мертвыми глазами инсталлированные на стене портреты предков Рогожина; это и огромные глаза-маски на лицах персонажей и слуг просцениума; это и сотня глаз в доме Рогожина, проецируемых на пол в чудовищно-дьявольской пляске.

Эксцентричное видение режиссера-экспериментатора в жанре «клоун-ады-нуар» изменяет привычные пропорции мира вещественного и духовного. Алогизм и гротеск ждут зрителя буквально в каждой сцене, требующей максимального вовлечения зрителя в осмысление условного языка спектакля во всём богатстве его ассоциативных связей и парадоксов. Стотысячная денежная пачка вырастает до свертка гигантских размеров, а садовый нож Рогожина беспредельно огромен. Черный тулуп Рогожина (чаще носимый Настасьей Филипповной и на ее плечах превращающийся в роскошную шубу-манто) словно помогает зрителю разгадать «персонажей-перевертышей», играемых

³³⁶ См. об этом: *Кибальник С. А.* Проблемы интертекстуальной поэтики Достоевского. С. 8.

всего двумя актерами. Так, например, при рассказе Мышкина о смертной казни, приговоренный, одетый в лохматую шубу, резко сбрасывает ее, внезапно оказываясь полуобнаженной брюнеткой Настасьей Филипповной, которая позже тащит через всю аллюзивную *сцену-пустыню* громадные доски, подхватываемые Мышкиным, и в его руках они превращаются в крест, или позднее, когда Рогожин принимается бить Ипполита, но под шубой вдруг опять каким-то образом оказывается Настасья Филипповна.

Использование современных технологий позволяет сценографу достичь неизвестным *pre-digital* театром эффекта «тотальности» происходящего с введением контрастных цветовых экранов и проецируемых плоскостей. Трагичность красного тона в сочетании с черным на изначально белой плоскости стены, рассекающей сцену-арену на две части, придает либо необходимый трагизм, либо фарсово-минорный колорит происходящему на сцене, а в дополнение к этому используется контрастное движение света и по горизонтали, и по вертикали. Так, например, в момент рассказа Мышкина о гильотине, белая стена словно заливается кровью (сверху вниз), а при разгорании языков пламени камина, в который брошены рогожинские деньги, сцена заливается красным снизу вверх.

Триада черного, красного и белого придает несомненную синтетичность и объемность как всему спектаклю, так и контрастирующей на этом фоне клоунадной пластике актеров. Деревянные лошадки трех определяющих контрастных цветов, словно подобие карнавальной карусели, выезжают по крутящейся сцене, чтобы повезти — в инсталляционно-проецируемый на сцену и гротескно-меняющийся на их пути мир — Настасью Филипповну, Рогожина и Мышкина.

Быстрота и плотность сценического зрелища благодаря использованию цифрового мэппинга и других новейших технологий приводит к небывалому для классической сцены «ускорению» сюжета, что в случае с Достоевским позволяет достичь особой экспрессивности сценографического языка, способной к передаче новыми театральными способами «экстремальности» романного *хронотопа* писателя. Визуальная кодировка режиссера требует полнейшей вовлеченности зрителя в полуторачасовой спектакль, не позволяющий аудитории расслабиться ни на минуту, и многие аллюзивные приемы «прочитываются» зрителем только при повторном посещении спектакля.

Актуализация не только визуального, но и слухового восприятия спектакля не может не «растревожить». Напряженный, зачастую тревожный саундтрек постоянного соавтора режиссера Ивана Кушнира органично гармонирует с насыщенной световой и контрастной черно-красно-белой палитрой

спектакля. Джаз, рок, романс... — музыки в спектакле гораздо больше, чем слов. Пушкинский лейтмотив «Идиота» — баллада «Жил на свете рыцарь бедный...» становится хриплым зонгом спектакля, придавая значимую интертекстуальную глубину его музыкально-звуковому ряду.

Символично, что идея создания экспериментального спектакля «Идиот» в жанре «клоунады-нуар» была поддержана именно в Театре Наций, которым руководит Евгений Миронов, создавший в ставшем уже классическим (и во многом следующем эстетике соцреализма) многосерийном телесериале В. Бортко один из самых запоминающихся российскому зрителю образов князя Мышкина. Спектакль Максима Диденко, первоначально представленный на Малой сцене театра (площадке для эксперимента), с аншлагом идет уже пятый год (на момент написания этой работы), и теперь уже на основной сцене. Символично, что премьера спектакля Диденко на Малой сцене 16 декабря 2015 года состоялась почти сто десять лет спустя после премьеры «Идиота» в 1906 году (последовавшей за первыми постановками романа в 1899 году на сценах Александринского и Малого театров) на сцене театра Корша, первого частного драматического театра в России, в здании которого в центре старой Москвы в Петровском переулке, неподалеку от станций метро «Чеховская» и «Пушкинская» располагается сегодня Театр Наций.

Как пространство для эксперимента — таковым был и будет всегда — театр инновационен по своей природе и рассчитан на вдумчивого, экзистенциально и артистически ВОСПРИИМЧИВОГО зрителя. В раздраженных отзывах рецензентов зачастую слышится «разочарование» искушенного читателя Достоевского, спровоцированное буквальным «несоответствием» режиссерского «прочтения» тысячестраничному прозаическому тексту, порою основанное на непонимании инаковости и самобытности перформативного *театрального дискурса* в сравнении с дискурсом вербальным. При всей естественности рассмотрения вопроса об «ожиданиях» *зрителя* (как читателя романа), правомерен и вопрос об «ожиданиях» *режиссера и его творческой группы* в отношении аудитории — в смысле проекции их спектакля на зрителя, способного воспринимать УСЛОВНЫЙ язык театра, получать удовольствие от неожиданного транс-медиального раскрытия «семантического потенциала» классического текста, эстетически ощущать «на вкус» многослойность театральных метафор и интертекстуальных связей в «смыслопорождающем» пространстве современного театра. Именно на такого зрителя, способного к синтезированию театральных смыслов, рассчитан «неэлитарный» театр Максима Диденко, экспериментирующий в области эстетики *трагикомического*.

2.2. «Князь» и «Карамазовы» Константина Богомолова

И Диденко, и Богомолову как режиссерам — в разное время, но обоюдно рано в их творческих карьерах — «посчастливилось» стать обладателями «Золотой маски». Но судьба их сценических «Идиотов» сложилась по-разному, хотя премьеры в Театре Наций и в Ленкоме состоялись почти одновременно. Спектакль Богомолова «Князь: Опыт прочтения романа Ф. М. Достоевского „Идиот“» с проката был снят, и по иронии случая мне довелось увидеть спектакль в его последний сценический день, в декабре 2016 года.

Все три постановки Богомолова по мотивам Достоевского — «Карамазовы» в МХТ, «Князь» в Ленкоме и «Бесы» в Афинах — безусловно прочитаны режиссером в контексте века *двадцать первого*, и с точки зрения аллегорически-смыслового наполнения спектаклей вкупе с провокационной игрой с устоявшимися смыслами классических текстов, и с точки зрения новаторского использования цифровых технологий как синтеза театра, кино и фотографии на уровне *live montage* на сцене, *digital backgrounds and set design*, *3-D video-mapping*, и т. д. В центре режиссерского мышления Богомолова лежит эстетика *ужасного*, для которой свойственны смешения места и времени на уровне сближения современного и вневременного, сплетения ужасного и фарсового, безобразного и смешного, с привнесением не только культурных, но прежде всего политических, идеологических, религиозных знаков-ассоциаций.

«Если ты делаешь театр, ты не можешь не говорить о сегодняшнем дне», — убежден Богомолов. Любопытно, что сам язык сегодняшней театрально-рецензионной практики «подтверждает» факт существования режиссерской манеры Богомолова как «явления» современного театра — *богомоловщина* (с напрашивающимися ассоциациями в отношении некогда используемого термина в отношении самого писателя, со сходным суффиксом) уже «обитает» в масс-медиа языке независимо от желания критиков, политиков и религиозных деятелей, принимаемая или не принимаемая как стиль адаптации современным зрителем.

Каждый спектакль Богомолова по Достоевскому воспринимается как провокация. Режиссер выносит на сцену все негативные аспекты человеческого существования и современных нравов, но «провокация» — не самоцель режиссера. Его цель — искусство, будящее зрителя, выворачивающее его наизнанку и тем самым меняющее его. Вопросы, поставленные режиссером, словно проверяют на прочность культурно-идеологические и философско-нравственные лимиты зрительской аудитории. В еретическом пространстве богомоловского театра «по Достоевскому» неминуемо обостряется вопрос об эмоциональной

толерантности зрителя. Цель любого Богомоловского спектакля — потрясти зрителя, заставить его остаться наедине *с собой*, так что и актеры не выходят на аплодисменты после их зачастую «фатального» ухода со сцены.

Многослойные сюжеты несомненно привлекают Богомолова, стремящегося «спрямить сюжет, но при этом сохранить смысловые основы», поскольку «упрощение при переносе на сцену неизбежно — ведь сценическое время сжато»³³⁷. Филолог по первому образованию, Богомолов как рыба в воде с интертекстуальными сцеплениями явных и скрытых литературных сюжетов, будь то вкрапление явно ощущаемых мотивов «Лолиты» или лишь впоследствии узнаваемого набоковского «Приглашения на казнь» в «Князе», или прозрачное вплетение «Смерти в Венеции» Томаса Манна и лишь стилистически означенное присутствие «Насти» Владимира Сорокина в том же ленкомовском спектакле. Обращаясь к «Идиоту», он естественно добавляет к фрагментам транспозируемого романа отрывки из «Братьев Карамазовых» и «Бесов». Мышление в духе постмодернистского *коллажа*, игра с устоявшимися смыслами и классическими текстами — будь то зазубренные по школьной или вузовской программе классические произведения Пушкина и Достоевского или ностальгически знакомые советскому поколению зрителей эстрадные хиты брежневской эпохи или даже песенки из детских мультфильмов. Симптоматично, что значимость романного текста «Идиота» для Богомолова была заявлена уже в раннем «страшном» спектакле режиссера на сцене театра Пушкина, «Турандот».

Минимализм реквизита «Князя», статичность мизансцен при длинных явно затянутых монологах, скупость и интонационный минимализм речи персонажей в принципиальном отказе режиссера от внешней «театральности» игровой манеры актера ни в коей мере не умаляют самого факта потрясающего актерского существования в пространстве спектакля, достоинство которого определяется блестящей актерской игрой — и самого режиссера в роли Мышкина (Тьмышкина из Трансильвании), и Александра Збруева в роли Рогожина, и вечно перевоплощающегося в разные роли Виктора Вержбицкого. Возрастная аномалия женского состава спектакля, представленного маститой Еленой Шаниной в роли Аглаи рядом с молодежкой Лизаветой Прокофьевной (Наталья Щукина) и Александрой Виноградовой в роли картавящей и несовершеннолетней нимфетки Настасьи Филипповны, опять же провоцирует устоявшиеся зрительские представления в отношении классических героинь Достоевского.

³³⁷ «Мои „Карамазовы“ ближе к Владимиру Сорокину». Эксклюзивное интервью с Константином Богомоловым // Ваш досуг. 25 ноября 2013. URL: <https://www.vashdosug.ru/mask/theatre/article/71809/> (дата обращения: 31.05.2021).

Тихо и монотонно начинающийся с богомоловского Мышкина — поначалу невольно конденсирующего в зрительской памяти классические образы героя в исполнении Смоктуновского (на сцене) и Яковлева (на экране) — спектакль набирает фарсовую остроту и доходит до болезненного сарказма ко второму акту, во всём нестерпимом ужасе опустошенного мира и дальнейшей трансформации героя в князя Ставрогина. Такое ускорение пародийного темпа в раскрытии катастрофических смыслов «Князя» вполне закономерно для манеры Богомолова и свойственно большинству его спектаклей.

Остранение и дефамилляризация классического текста интерпретационными «рemarkами» посредством плазменных экранов в цифровом пространстве современной сцены еще в большей мере усугубляет провокационную стилистику богомоловских спектаклей. Постоянно работающий с Богомоловым художник Лариса Ломакина по-разному решает сценографию спектаклей по Достоевскому, оставляя павильон «Князя» самым аскетичным в сравнении с кожано-диванной, изразцовой, барной и прочей китчевой роскошью «Карамазовых» или с поражающей аудиторию гротескностью предметов в «Бесах» — например, огромного самовара в форме черепа на сцене в спектакле в Афинах. Наличие «комментирующего» режиссерского текста на подвесных экранах во-многом определяет аллюзивную траекторию спектаклей, обостряя и гиперболизируя смыслы как визуальных, так и словесных метафор.

Так же как и Диденко в клоунаде-нуар, Богомолов не страшится смешения гендерно-возрастных стереотипов в выборе актеров на роли, как и ролевого «удвоения» актеров, начавшегося по отношению к героям «Идиота» еще с легкой руки Анджея Вайды. Если в «Князе» женщин Епанчиных (Лизавету Прокофьевну и Аглаю) играют актрисы прямо противоположного возраста, то в «Карамазовых» вечного «русского мальчика» Алешу, с огромными восприимчивыми иконописными глазами святого, преждевременно поседевшего от ужасов «Скотского города», бесценно играет 52-летняя (на время премьеры спектакля в 2014 году) Роза Хайруллина, всем существом своим передающая шок от утраты веры. Принципиальность подхода режиссера к подбору актера на ту или иную роль не вызывает сомнений: «Я не выбираю актера на роль, руководствуясь его полом, возрастом, внешностью, скорее стараюсь воспринимать его как личность. Именно таким должен быть современный театр»³³⁸.

Богомолову явно присуща нестандартная манера «высвечивания» актеров из-за «кулис» сегодняшнего театра. Так, например, Филипп Янковский —

³³⁸ Константин Богомолов о работе над «Карамазовыми» // СарБК, 24 ноября 2014. URL: <https://top.sarbc.ru/main/2014/11/24/162326.html> (дата обращения: 31.05.2021).

сын Олега Янковского (сыгравшего князя Мышкина в 1971 г., на сцене Саратовского театра драмы)³³⁹, переживший рак, вернулся на сцену лишь для роли Мити в богомоловских «Карамазовых» в МХТ и, так же как и Роза Хайруллина, стал настоящим открытием театра.

В ряду театральных интерпретаций Достоевского богомоловские «Карамазовы» — технически и психологически — спектакль необычайно сложный. По признанию и режиссера, и актеров работа над ним была «настоящим адом». Близкие к тексту Достоевского затяжные беседы и монологи первого и второго акта пятичасового спектакля, в предельно скупом исполнении актеров задают сильнейший психологический заряд последующему абсурду необратимого карнавала смерти, в безысходном сцеплении фарсового и трагически-ужасного, достигающего безумного апофеоза в финальном жизнерадостно-эстрадном бенефисе черта, «любящего жизнь...».

Потрясающие актерские работы — Игоря Миркурбанова в роли Карамазова-черта, Алексея Кравченко в роли Ивана, Марины Зудиной в роли Кубышки-Хохлаковой, Дарьи Мороз в роли гордой невесты Митеньки, Александры Ребенок в роли лубочной красотки Грушеньки... И как не вспомнить здесь Виктора Вержбицкого, играющего одновременно и Смердякова, и старца Зосиму, — что придает страшную и многослойную глубину всей концепции богомоловского спектакля, в котором исследуется возможность преодоления ужаса отвращения через смех, зловещий сарказм и пародию. «Здесь русский дух, здесь Русью пахнет», — слышится из уст душевнобольной матери Алеши и Ивана, в становящейся центральной для спектакля метафоре разложения не только плоти, но и духа Карамазовых.

Не соглашаясь с упреками в конъюнктурной или же явно идеологической мотивации спектаклей-экспериментов, зачастую воспринимающихся как «провокация», режиссер настаивает: «Это воспринимается как провокация, а я не провоцирую никого, а просто так мыслю. Сколько ты берешь себе свободы, настолько ты и свободен». Не доверяя успеху «первого выхода на зрителя» «Карамазовых» в декабре 2013 года, Богомолов считает, что «невозможно судить о взаимоотношениях со зрителями спектакля, пока не пройдет спектаклей десять, потому что спектакль притирается к публике, публика —

³³⁹ Именно благодаря этой роли молодого Олега Янковского, Марк Захаров, специально ездивший посмотреть на него в этой роли в Саратов, перетянул актера в свой Ленком, откуда и начался звездный путь карьеры актера на сцене и в кино, включая его многолетнее сотрудничество с Тарковским. Кстати, «святая» троица российского театра — Олег Табаков, Олег Янковский и Евгений Миронов — все произросли из саратовской театральной почвы.

к спектаклю, спектакль неизбежно формирует своего зрителя, который уже как бы знает, на что он идет, потому что премьерный зритель не знает, на какой продукт он идет»³⁴⁰. Тем самым «подвижный» характер рецепции и со стороны зрителя, и со стороны театра определяет специфику продолжающегося формирования спектакля в процессе его диалога с аудиторией.

Тяготение к эпическому размаху, к большой форме, желание «придумать такой механизм, который позволит вовлечь в мой эксперимент большое количество публики» — для Богомолова несомненно, чем и определено было его обращение к целому роману Достоевского в случае с «Братьями Карамазовыми», хотя до него несомненным успехом пользовались спектакли по отдельным главам — «Брат Алеша» Анатолия Эфроса, «Мальчики» и «Брат Иван Федорович» Сергея Женовача. Жанр «Карамазовых» определен как «фантазии режиссера К. Богомолова на тему романа Достоевского». Гламурность, цинизм, жадность, ханжество, разврат и словоблудие доведены в мире коррумпированного беспросветно-бессолнечного, но с соляриями Скотопригоньевска до гротескного предела, где вместо каторги избитого в кровь страдальца Дмитрия ожидает казнь, и даже у Алеши нет иного исхода, кроме фатального прыжка с крыши вместе с Лизой-деревяшкой, протезы которой лишь на миг прорастают клейкими зелеными листочками....

Режиссерское требование к актерам в отказе от наигранной театральности, как и мелодраматичности голосовых интонаций, обуславливает произнесение текста в «Карамазовых» с микрофонным усилением, без излишнего напряжения голоса. Параллельно появляющиеся на плазменных экранах режиссерские «ремарки» (*интертитры*) как к услышанному, так и к увиденному аудиторией, радикально меняют привычную семантику сюжетного действия, гипертрофируя и комические, и трагические смыслы спектакля. Осложнение визуально-перформативного и «монтажного» ряда постановки происходит и благодаря использованию метода «живой» съемки, ведущейся операторами в реальном режиме спектакля, с показом на огромных подвесных экранах крупных актерских планов. Высококласное техническое оснащение спектакля, мастерство и оригинальность его визуального ряда объясняются еще и тем, что видеок cadры к «Карамазовым» сделаны камерой Александра Симонова, оператора Алексея Балабанова.

Увлеченность визуальными и техническими эффектами, столь привлекательными для аудитории, воспитанной на больших и малых *экранах* соцсетей

³⁴⁰ «Сколько ты берешь себе свободы, настолько ты и свободен»: Константин Богомолов о своем образе мысли // Коммерсантъ. 01.12.2013. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/2357051?query=богомол> (дата обращения: 31.05.2021).

(и почти разучившейся читать любые тексты, превышающие по объему размер мобильного), всё же прежде всего определяется вниманием к дискурсу, к слову, к экспериментам над ним — и слову классика, и слову массовой культуры, и слову написанному, и слову песенному во всей его ностальгической узнаваемости в *ином* контексте. *Остранение* СЛОВА как ведущего принципа критиков-формалистов, столь любимых и знаемых режиссером, и детальное внимание к ИГРЕ со словом, разностильными жанрами и почти по-пропповски функционально разбираемыми мировыми сюжетами по отношению к *dramatis personae*, просвечивает во многих признаниях-интервью режиссера-экспериментатора: «У великого литературоведа В. Б. Шкловского была такая фраза, смысл которой в том, что искусство развивается переходом низких жанров в высокие. Да, и я очень люблю попсу — низкие жанры, люблю с ними играть. <...> когда соединяется концептуальное мышление и массовая культура, получается дикая, адовая смесь. <...> А любая ненормальная смесь хорошо обновляет генетику, в том числе и в искусстве»³⁴¹.

Парадоксальное соединение «концептуального» (и интертекстуального) мышления режиссера с элементами массовой культуры недавнего прошлого и китча сегодняшнего дня приводит к «взрывоопасному» симбиозу элитарного и площадного, безобразного и комического, высокого и низкого, линейно-классического и изощренно-барочного. Подобный тип *коллажной* театральной адаптации требует «своего» зрителя, поскольку механизмы *интертекстуальности*, аллюзия и стилизация требуют, чтобы аудитория разделяла культурные знания создателя театральной адаптации.

Так же как в «эпоху барокко происходило становление принципиально нового, отличного от средневекового аллегорического мышления», когда «формировался зритель, способный понимать язык эмблемы» и *иносказание* «стало нормой художественной лексики во всех видах пластических и зрелищных искусств, включая такие синтетические формы как празднества»³⁴², и в период затянувшегося перехода к постмодернизму и пост-постмодернизму российской массовой читательской аудитории, воспитанной на классическом реализме писателей-пророков XIX столетия, театральная адаптация новейшего времени настойчиво «ищет» нового зрителя, способного понимать

³⁴¹ Константин Богомолов и актеры спектакля «Князь» в модной съемке за кулисами «Ленкома» // Harper's Bazaar. 12 мая 2016. URL: <https://bazaar.ru/fashion/geroi/konstantin-bogomolov-i-aktery-spektaklya-knyaz-v-modnoy-semke-za-kulisami-lenkoma/> (дата обращения: 31.05.2021).

³⁴² Карев А. А. Классицизм в русской живописи. М.: Белый город, 2003. С. 51.

условно-пародийный (в противовес иллюстративно-миметическому) язык театра, насыщенный метафорами, антитезами, параллелизмами, оксиморонами — как словесными, так и перформативными. Фокус на хаотичности мира, бурлескно-сатирическое отношение к нему, сложность и вычурная безобразность метафор, эстетизация порока в отказе от интерпретационных клише, эпатажность интеллектуального и эстетического остроумия, свойственные театральному мышлению режиссера-филолога, позволяют усмотреть в адаптации классического текста Достоевского Богомоловым своеобразную форму КРИТИКИ, если следовать за Робертом Стамом, описывающим диалогические отношения режиссера с книгой с помощью метафоры «чтения».

3.0. Комическое как стремление к идеалу в театре Достоевского, или «смыслопорождение» в перформативном медиуме

Наше восприятие театральных адаптаций в случае с Пушкиным, Гоголем, Достоевским или Чеховым зачастую осложняется не только фактором нашего словесного знакомства с текстом автора, но и с предшествующим (или предшествующими) перформативными театральными текстами, создающими вкупе с текстом-первоисточником определенный горизонт ожидания у нас как у читателей-зрителей. Современный западный зритель, например, готов к встрече с экранным или сценическим Достоевским зачастую именно в силу сложившегося восприятия «Преступления и наказания» как романа детективного, а на Чехова идет именно благодаря *инаковости* его психологизма, то есть психологизма без «мелодраматических» элементов³⁴³, столь естественных в Достоевском для российских читателей и зрителей, но совершенно чуждых зрителю западному, особенно американскому. В этом смысле и сама степень открытости того или иного режиссера разновременному, кросс-культурному и кросс-текстуальному контексту (как литературному, так и медийному — театральному, кинематографическому, оперному, балетному и т. д.) также накладывает отпечаток на его адаптационные стратегии в общении с классическим материалом русской прозы и драмы.

³⁴³ Об «анти-мелодраматическом воображении» у Чехова см статью Светланы Евдокимовой: *Evdokimova S. Chekhov's Melodramatic Imagination: Inoculation against the Diseases of Contemporary Theater // Chekhov the Immigrant: Translating a Cultural Icon. Bloomington: Slavica, 2007. P. 207–217.*

Театр как медиум перформативный, синтезирует в себе возможности для контрапунктного сочетания юмора *вербального* и *визуального*, а с появлением цифровых технологий и НОВОГО, *вербально-экранного* способа общения с аудиторией, активно используемого современными театральными интерпретаторами, комический и смеховой потенциал восприятия Достоевского и режиссером-адаптатором, и зрительской аудиторией необычайно возрастает. Сама возможность балансирования на границе комического и трагического определяет сущность нашей человеческой природы, и Достоевский одним из первых в русской литературе почувствовал естественность и необходимость сцепления этих категорий в романном жанре, новаторски актуализируемом современными режиссерами в контексте «большого времени» культуры.

Несмотря на давние открытия М. Бахтина в области смеховой культуры, тема комического у Достоевского лишь в последние десятилетия начинает привлекать российских и западных исследователей и пока еще явно не входит в критический инструментарий современных театральных рецензентов и преподавателей литературы. Между тем, именно КОМИЧЕСКОЕ как эстетическая категория, отражающая противоречия действительности и являющая собой результат разлада между безобразным и прекрасным или ничтожным и возвышенным, может как нельзя лучше послужить искомой лакмусовой лентой на поверку современных споров о целесообразности и праве на существование современных театральных адаптаций по Достоевскому, «принижающих», по мнению ряда рецензентов, истинный пафос его миропонимания и творчества.

Для Достоевского комическое значимо как проявляющееся несоответствие окружающей реальности ИДЕАЛУ. Глубина миропонимания Достоевского как автора «романов-трагедий» не позволяет ему видеть в комическом самоцель, но скорее использовать приемы комического — от юмора и сатиры до сарказма, от иронии до гротеска, от каламбуров до буффонады — ради утверждения этого труднодостижимого идеала, поскольку комическое отрицает несовершенное ради совершенного. Именно через осмеяние происходит искомое обновление, «возрождение». Не случайно у Достоевского «комическое» нередко синонимично «смешному», и, рассуждая о значимости элементов *карнавализации* в романах Достоевского, М. Бахтин говорит об амбивалентности, характерной для карнавального смеха.

Как подчеркивает Бахтин, в отличие от «высоких жанров» эпоса, роман «связан с вечно живущей стихией неофициального слова и неофициальной

мысли (праздничная форма, фамильярная речь, профанация)»³⁴⁴. На ранних этапах развития романного слова особое значение в процессе уничтожения «эпической дистанции» принадлежит «смеховому началу», почерпнутому из народного смеха: «Именно смех уничтожает эпическую и вообще всякую иерархическую — ценностно-удаляющую — дистанцию <...> всё смешное близко, *всё смеховое творчество работает в зоне максимального приближения. Смех обладает замечательной силой приближать предмет, он вводит предмет в зону грубого контакта, где его можно фамильярно оцупывать со всех сторон, переворачивать, выворачивать наизнанку, заглядывать снизу и сверху, разбивать его внешнюю оболочку, заглядывать в нутро, сомневаться, разлагать, расчленять, обнажать и разоблачать, свободно исследовать, экспериментировать. Смех уничтожает страх и пиетет перед предметом, перед миром*, делает его предметом фамильярного контакта и этим подготавливает абсолютно свободное исследование его. <...> Приближая и фамильяризуя предмет, смех как бы передает его в бесстрашные руки исследовательского опыта — *и научного, и художественного* — и служащего целям этого опыта свободного экспериментирующего вымысла»³⁴⁵. (Курсив мой. — Е. М.) Освобождающая сила народного смеха в атаке на авторитарное как непреходящий фактор для развития культуры несомненно осознана и креативно востребована современным театром Достоевского в неутомимых попытках адаптировать наследие писателя-классика.

Следуя за Бахтиным, говорящим о «пластичности» романа, складывающегося и развивающегося на фоне «нового ощущения времени», можно говорить и о «пластичности» современной театральной адаптации, складывающейся на переломе между *печатным* и *цифровым* «видением» мира, в усугублении трагикомического мировоззрения в силу несоответствия идеала и реальности. Как писал Достоевский по поводу пушкинского «Алеко»: «Трагедия и сатира — две сестры и идут рядом и имя им обоим, вместе взятым, — *правда*» (24; 305). Не просто наличие элементов *трагического* и *комического/сатирического* в театральном спектакле, но их синтез в процессе сюжетного движения спектакля имеет прямое отношение к рассмотренным театральным интерпретациям Достоевского Максимом Диденко и Константином Богомоловым.

Воссоздание трагикомического *хронотопа* Достоевского требует от режиссера-адапатора способности к созданию сквозной вербально-визуальной

³⁴⁴ Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 407.

³⁴⁵ Там же. С. 410–411.

образности, примером чему может служить использование Максимом Диденко таких сценографических элементов, как вертикальная «лестница» (реально сконструированный элемент реквизита, визуально «рифмующийся» с проецируемыми на экран железнодорожными шпалами) или разделяющего круглую сцену-арену высокого горизонтального «моста» с балансирующим на парапете — как на канате в цирке — Мышкиным в диденковской «клонаде-нуар».

Несмотря на принципиальную *разножанровость* сценических версий «Идиота» (а во многом и благодаря ей) пристальный анализ рассмотренных спектаклей позволяет не только выявить специфику конкретных режиссерских стратегий, но и приблизиться к пониманию природы современной адаптации в разных по типу театральных «пространствах» в свете проблем «креативной памяти» культуры. Более того, интерес режиссеров к возможностям гиперболизации *комического* у Достоевского (осмысляемого писателем как несоответствие реальности *идеалу*), актуализируемый в синтезе вербального и визуального юмора в их перформативном «балансировании» на границе комического и трагического, свидетельствует об отходе от «мелодраматической» по типу театрализации Достоевского, что позволяет современному театру с неожиданной стороны опять же «приблизить» классика к современной аудитории. Сознательный отказ современных режиссеров от «иерархической — ценностно-удаляющей — дистанции» как бы подтверждает бахтинское суждение о том, что «все смеховое творчество работает в зоне максимального приближения»³⁴⁶.

4.0. После постмодернистских игр с классикой: дистанцированность от текста или приближение к нему?

Фрагментарность и мультиперспективность как симптомы восприятия в постмодернистскую эпоху приводят к кардинальному смещению устоявшихся представлений и о самой действительности, и о внутреннем мире человека, что неминуемо сказывается и на экзистенциальной зоркости современного сценического взгляда на Достоевского, и на выборе театральных приемов для претворения режиссерских стратегий, и на природе критических дискуссий о реальном и иллюзорном в романах самого «фантастичного» из русских реалистов девятнадцатого века.

Как продукт креативной энергии режиссера в процессе живого общения с аудиторией, театральная адаптация изначально «изменчивый» и «динамич-

³⁴⁶ Там же.

ный» по своей природе объект, и с началом нового миллениума зачастую предполагающий наложение разных текстов одного или многих авторов в структуре спектакля и сквозь подобное кросс-культурное *остранение* хрестоматийного текста позволяющий наладить искомый контакт с современным зрителем. Демонстративный отказ от миметических интерпретационных стратегий в эпоху постмодернизма провоцирует режиссера вступать в многослойные диалогические отношения не только с классиком, но с системой интертекстов. В подобной нелинейной палимпсестической транспозиции *текстов, авторов и эпох* (примером чего может служить наложение закодированных элементов из текстов Набокова, Томаса Манна и Владимира Сорокина в богомоловском спектакле по мотивам «Идиота») современная адаптация способна активизировать интеллектуально-эмоциональный отклик аудитории в сложившейся этико-эстетической иерархии — от недоумения до сопереживания, от безразличия до потрясения, от критики до поклонения.

Включение в эту динамичную транспозируемую структуру и свойственных *ностальгическому* мышлению зрителей элементов уходящей, но всё ещё бытующей в памяти культуры (например, советских хитов или бюрократического жаргона брежневской эпохи) еще в большей степени осложняет оценку современной театральной адаптации с точки зрения привычного критерия верности «духу» и «букве» классика-романиста в контексте анализа рассмотренных интерпретаций Достоевского. Реалии современного театра Достоевского в который раз убеждают нас, что осмысление феномена театральной адаптации в XXI веке немислимо вне обращения к идее творческого *остранения* текста.

Как демонстрирует анализ новейших сценических «прочтений» Достоевского, транспозиция классического текста в практике современного театра проявляется и на уровне **поэтики** (травестия, пародирование, аллюзия, гротеск, гиперболизация — как например, в случае с клоунадой Диденко), и на уровне **идеологии** (полемика — в большей степени свойственная видению Богомолова), и в смешении обоих планов как совмещении несовместимого (гротеск), и на уровне экспериментальной текстуальной интерференции (в смешении высокого «ностальгического» звукового песенного ряда с вульгарно-сниженной визуальной интерпретацией), выходящей за привычные *горизонты ожидания* читателей Достоевского, чьи представления о романах писателя были сформированы в период существования обязательной школьной программы.

В последние десятилетия резкая переориентация массового потребителя искусства в сторону визуальной культуры приводит нас к признанию

факта, что литературный первоисточник не обязательно является *первым* текстом в восприятии зрителя. По убеждению современных американских культурологов и теоретиков фильма, адаптация не предполагает обязательного знакомства зрителя с первоисточником³⁴⁷. Адаптация в XXI веке, полтора столетия спустя после написания романов Достоевским, особенно в кросс-культурном контексте, может быть воспринята кинозрителем или театральным зрителем как самостоятельная работа. Как ни странно нам осознавать, но для нового поколения читателей и зрителей Достоевский уже не писатель из *прошлого* века (как по-прежнему видим его все мы, рожденные в веке двадцатом), но писатель из века *позапрошлого* (каким уже видят его мои американские студенты, тем не менее взхлеб дискуссирующие о проблемах *преступления* и *наказания* при прочтении идеологического романа и знакомстве с его медийными адаптациями).

Для каждого зрителя опыт переживания адаптации будет своим и неравнозначным опыту соседа по ряду в зале. Создавать театральных «близнецов» — неблагодарное дело художников-имитаторов. Постмодернистский подход изначально отвергает критерий «верности» тексту и предполагает творческую «интерактивность» режиссера в его отношениях с адаптируемым текстом (или текстами). Напряжение ума и сердца реципиента в раскодировке артистической игры художника становится делом само собой разумеющимся.

При осознании определенной лимитации возможностей зрителя в разгадывании подобной игры всё же нельзя забывать о дуалистической природе адаптации как объекте для критики. С одной стороны, адаптация «зарождается» на уровне ее взаимоотношений с источником, но с другой стороны остается в памяти культуры именно благодаря своей самобытности и самодостаточности как произведения искусства, и независимо от соотнесения с «породившим» ее текстом. Палимпсестическая природа не только адаптаций, но и самих классических текстов в эпоху процветания интертекстуальной поэтики не подлежит сомнению.

Современная театральная адаптация имеет право быть оцененной как самостоятельное произведение искусства, что тем не менее не облегчает ее восприятие аудиторией, так или иначе «возвращающейся» к знакомому первоисточнику. Невольное сопротивление зрителя как носителя «ложной» ностальгии по классическому тексту порой не позволяет ему «перечитать» текст

³⁴⁷ *Brooker P.*: Postmodern adaptation: pastiche, intertextuality and re-functioning // The Cambridge Companion to Literature on Screen. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 107–120.

в соотношении со своим «растущим» читательским, зрительским и жизненным опытом, или даже быть «открытым» к нестандартной интерпретационной версии знакомого по школьной программе текста.

Вряд ли можно оспаривать сегодня, что Достоевский был одним из величайших *экспериментаторов* XIX века. На этом фоне не странно ли нам в веке XXI отказывать театру в попытках *экспериментировать* в ДИАЛОГЕ с Достоевским, в поисках ответа на мучившие и классика, и нас вопросы? Ведь, следуя заповеди писателя «правда не вне нас, а внутри нас; найди себя внутри самого себя» (26; 139)³⁴⁸, потрясение зрителя спектаклем — один из возможных путей к этому «внутреннему» прочтению «самого себя».

В контексте вышесказанного небезынтересны параллели между театром Достоевского первой четверти XX века и начала века XXI, в их обоюдной устремленности к разбиванию стереотипов «прочтения» писателя, сформировавшихся в читательской среде предшествующих десятилетий, и с усиливающимися критическими спорами о границах жанров и медиумов в свете проблем *сценичности* Достоевского на переломах эпох. Если рождение театра Достоевского на рубеже XIX–XX вв. совпало со становлением искусства режиссуры на фоне реформы российской сцены в смысле «большого» сценического времени — *театральный* Достоевский фактически ровесник *театрального* Чехова, признанного модернизатора не только российского, но и западноевропейского театра, — то режиссерское сознание современных постановщиков спектаклей по мотивам Достоевского во многом определяется непредсказуемым «взрослением» театра как МЕДИУМА в эпоху цифровой культуры, когда СЦЕНА опять же «фатально и самовластно» трансформирует «благоговейный пиетет к тексту писателя, уместный в академии или в университетском семинарии», перефразируя слова советского достоевковеда, сказанные почти столет назад в статье «Достоевский и театрализация романа»³⁴⁹.

С открытием цифровых технологий и их естественным вхождением в ежедневную бытовую практику, с растущей на глазах значимостью социальных сетей и онлайн-образования, происходят колоссальные сдвиги в пространстве современного театра — не только на уровне технологической оснащённости современной сцены и возможности использования таких синтезирующих искусство театра, кино и фотографии приемов, как «живой» монтаж крупных актерских планов, использование плазменных экранов, со-

³⁴⁸ О понимании концепции «личностного» у Достоевского см.: *Corrigan Y. Dostoevsky and the Riddle of the Self*. Evanston: Northwestern University Press, 2018. P. 149.

³⁴⁹ *Гроссман Л. П.* Достоевский и театрализация романа. С. 147–153.

здание цифровых саунд-треков и дизайнерских бэкграундов, использование *3-D video-mapping* или же зарождающихся каналов для онлайн-ового бытования театральных спектаклей, но и на уровне качественно меняющихся адаптационных возможностей для перформативного СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ в театре как в МЕДИУМЕ. Как показывает анализ режиссерских «опытов прочтения» романов «Идиот» и «Братья Карамазовы», театр Достоевского не только отражает, но во многом определяет динамику происходящих изменений в современном медийном пространстве, являясь важнейшей и востребованной площадкой для творческого эксперимента и общения с массовой аудиторией в постгутенберговскую эпоху.

В современном театральном пространстве феномен *дистанцированности* от текста — не только проявление дискурсивной стратегии режиссера, но и форма «приближения» к классическому тексту и важнейшая составная процесса его канонизации. С развитием новых технологий на фоне синтеза различных видов искусств в постмодернистскую эпоху, с ее усиливающимся на рубеже тысячелетий стремлением к интертекстуальности, аллюзии, пародии, пастишу и другим интерактивным *диалогическим* способам артистического мышления и художественно-аналитической ИГРЫ со зрителем — в смешении высокого и низкого, трагического и комического, ужасного и смешного, сакрального и профанного — меняется и само представление о границах *креативного* подхода к театральной адаптации классики со стороны режиссеров, актеров, зрителей и критиков. Открываются новые смыслы, а старые проходят проверку временем. Именно *смыслопорождающие* аспекты как сценических, так и экранных адаптаций Достоевского определяют критерии их существования в медийном пространстве современной культуры. И не только театр нуждается в слове Достоевского, но и романы писателя продолжают свою жизнь благодаря непрекращающимся «опытам прочтения» их театром нового времени. В «креативной памяти» культуры диалог продолжается...

Глава третья

НЕВЕРБАЛЬНЫЙ ДОСТОЕВСКИЙ: «ИДИОТ» И «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ» НА БАЛЕТНОЙ СЦЕНЕ

1. «Несбывшееся воплотить»: князь Мышкин в балетном спектакле Хеббель-театра

Одной из первых перенести действие романа Достоевского на балетные подмостки отважилась Татьяна Гзовская. 1 сентября 1952 года на сцене Хеббель-театра (Hebbel-Theater) в Западном Берлине в рамках городского театрального фестиваля она представила мировую премьеру балета «Идиот» («Der Idiot»). Ее хореографический стиль сочетал в себе различные традиции и танцевальные школы. Музыка для этой хорео-пластической драмы написал Ханс-Вернер Хенц, в арсенале выразительных средств этого «виртуоза эклектизма» также соединялись различные направления: от стилизаций классиков до электронной и легкой музыки.

В знаменитой Петербургской Театральной школе Гзовская изучала основы классического балета с Ольгой Преображенской, позже под руководством ученицы Айседоры Дункан, Ирмы Дункан, осваивала свободную пластику. В Германии, куда она эмигрировала в 1925 году, ей поначалу пришлось ставить танцы для варьете, а затем она увлеклась экспрессионистским танцем (Ausdruckstanz) в стиле немецкого танцтеатра. Такая богатая хореографическая палитра, синтезирующая различные хореографические возможности, позволила Гзовской найти свой собственный язык для раскрытия сложной психологической структуры личности героев Достоевского.

В период после Второй мировой войны (1945–1952) Гзовская руководила балетной труппой Немецкой государственной оперы, находившейся на терри-

тории Восточного Берлина. В результате конфликта с руководством театра, требовавшим придерживаться принципов социалистического реализма, она вместе с частью артистов балетной труппы переехала в Западный сектор Берлина. «Идиот» был первой «танцевальной пантомимой по роману Достоевского», где она дала волю своей творческой фантазии, не сдерживаемой более цензурой.

В своей хорео-пластической драме Гзовская совместила классический танец, пантомиму и драму. Настасья Филипповна, Аглая и Рогожин появлялись на сцене в балетных пачках, перипетии их отношений решались языком жеста и классических дуэтов. В балетной части были заняты Виэт Палар — Настасья, Наташа Трофимова — Аглая и Харальд Хольд — Рогожин³⁵⁰. Однако Гзовская не решилась заставить танцевать Князя Христа. Главному герою было оставлено «слово».

На роль Льва Мышкина был приглашен молодой эксцентричный и харизматичный Клаус Кински, драматический актер, известный в Западном Берлине в качестве чтеца монологов. Он декламировал Ницше и Артюра Рембо, а также Новый Завет. В своем «туре Иисуса» Кински изображал на сцене Христа как психопата-авантюриста. Монолог для князя Мышкина-Кински написала известная австрийская поэтесса Ингеборг Бахманн, тесно сотрудничавшая с композитором Хенцем. Чтобы вжиться в предложенный ему образ, Кински отрастил длинные волосы и отпустил бороду, что было крайне необычно на улицах послевоенного Берлина, а для того, чтобы достоверно изобразить на сцене припадок, неоднократно посещал клинику, где проходили курс лечения больные эпилепсией.

Спектакль имел громкий успех в Германии и был отправлен на международный театральный фестиваль в Венецию³⁵¹. Новая редакция «Идиота» была поставлена Гзовской в 1961 году на сцене Франкфуртского оперного театра, где она возглавила балетную труппу, на этот раз спектакль был обозначен в программе как «сюрреалистическая драма по мотивам Достоевского».

2. Балетный спектакль Валерия Панова

Двадцать шесть лет спустя после первой балетной премьеры «Идиота» Достоевского в Западном Берлине Валерий Панов, назначенный художественным руководителем балетной труппы Берлинской оперы, показал здесь свою

³⁵⁰ См. подробнее: *Busch M. W.* Tatjana Gsovsky. Choreographin und Tanzpädagogin. Berlin: Alexander Verlag, 2005; *Heuermann M.* Tatjana Gsovsky und «das dramatische Ballett». «Der Berliner Stil» zwischen «Der Idiot» und «Tristan». Münster. 2001. S. 261–286.

³⁵¹ Фотографии этого спектакля см.: *Kinski K.* «Der Idiot». URL: <http://www.klaus-kinski.de/theat/idiot.htm> (дата обращения: 31.05.2021).

версию бессмертного произведения Достоевского. Для своей хореографии он собрал музыкальный коллаж из произведений Шостаковича, куда включил фрагменты партитуры к фильму «Гамлет», отрывки из 11-й Симфонии «1905-й год» и др. Трехактный балет критика окрестила «психологическим триллером по роману Достоевского». Премьера имела громадный успех, публика не позволяла опускать занавес более 40 минут.

Обращение к роману Достоевского, как утверждал сам Панов, было связано для него с мучительным осознанием утраты идеалов, попыткой разобраться в своих личных религиозных исканиях. «Где Бог? Нет больше Бога на Руси. Народ ни во что не верит. Вокруг разврат и коррупция. И мне захотелось поставить спектакль о чистоте и вере, без которых немислим сегодняшний мир. Мышкин для меня — современный Иисус Христос. <...> Для меня этот спектакль — поиски Веры, поиски Бога, которого меня лишили в детстве, ничего не дав взамен»³⁵², — сетовал он в интервью Бэлле Езерской.

Выросший в атеистической семье и атеистической стране бывший солист Кировского театра, в 1974 году эмигрировавший вместе со своей женой, Галиной Пановой-Рагозиной, также бывшей солисткой этого театра, в Израиль, Панов сквозь призму романа Достоевского пытался найти ответ на вопросы о смысле человеческой жизни. Это окрасило его хореографические размышления глубоко личными переживаниями.

В то же время балет ставился с явным расчетом на коммерческий успех у западного зрителя и поэтому должен был соответствовать европейскому представлению о русском мире. Благодаря костюмам и сценографии в нем с детальной точностью был воспроизведен исторический колорит русской жизни середины XIX века.

Князь Мышкин появлялся в балете в круглой широкополой шляпе с обмотанным вокруг шеи шарфом, в плаще и с саквояжем в руках, подобно герою Юрия Яковлева в одноименном фильме Ивана Пырьева (1958). Настасья Филипповна была облачена в роскошное красное платье с оборками и рюшами³⁵³. Образы пьяных и цыгане — создавали локальный колорит. Обдумывая убийство, Рогожин носился «по кругу с ножом огромными „длинными“ прыжками, с размаху падая на колени, кувыркаясь, припадая ухом к земле»³⁵⁴.

Обряд братания и обмена нательными крестиками князя Мышкина и Парфена Рогожина, решенный в балете как мужской дуэт, заканчивающийся

³⁵² Панов В. Нет больше Бога на Руси // Театральная жизнь. 1991. № 15. С. 13.

³⁵³ Эскиз костюма Настасьи Филипповны работы художника А. Васильева опубликован: Театр. 1993. С. 4, сторона обложки.

³⁵⁴ Панов В. Нет больше Бога на Руси. С. 13.

объятиями и поцелуем героев, был воспринят неоднозначно. Не исключено, что изначально балетмейстер рассчитывал на скандальный эффект. В этом же ключе был решен и финал балета, никак не соотношенный с сюжетом романа. «Обезумевший и нагой князь Мышкин корчится в агонии на светлом ромашковом лугу <...> А потом откуда-то сверху спускается колокол с веревкой, но без языка. Князь хватается за веревку, как за якорь спасения, и, раскачиваясь вместе с колоколом, поднимается ввысь»³⁵⁵.

Один из балетных обозревателей «Нью-Йорк Таймс» благосклонно оценил эти режиссерские находки Панова. «Блестяще иллюстрированное зрелище, чтобы показать перипетии русской жизни в прошлом веке, — причудливые выходки пьяниц и фольклорные цыганские танцы на фоне сцен аристократической жизни и чистой элегантности классического балета»³⁵⁶, — заметил он. Однако другая часть критиков на балетной сцене хотела видеть при инсценировке романа «больше абстракции», вероятно, уповая на использование новых танцевальных техник.

Драматургия балета так же, как у предшественницы Панова, строилась вокруг четырех главных персонажей. Создавая характеры, он не только опирался на текст Достоевского, но и учитывал индивидуальность исполнителя, его хореографическое мастерство и актерское дарование. Образ князя Мышкина воплотил Рудольф Нуреев, а сам балетмейстер станцевал партию Рогожина. Их виртуозное владение техникой в вариациях и дуэтах этого спектакля вошло в анналы истории балета.

Поначалу приглашение на эту роль Нуреева, известного своим прекрасным атлетическим сложением и демонстрацией на балетной сцене мужественного начала, вызвало недоумение у немецких критиков. Однако разноплановый арсенал гениального исполнителя, включавший образ Петрушки из одноименного балета М. Фокина, где исполнитель показал аскетическое тело юродивого, и роль Аполлона Мусагета в одноименном балете Дж. Баланчина, где он явил совершенную балетную фигуру Предводителя Муз, позволили ему справиться со стоящей перед ним задачей.

Галина Рагозина-Панова очаровала публику лирической ролью Аглаи, а прима-балерина Немецкой оперы Ева Евдокимова акцентировала в образе Настасьи страстную, но губительную красоту.

Особенным успехом пользовался этот балет в Америке. «Когда мы привезли балет „Идиот“ в Нью-Йорк, — вспоминал балетмейстер, — то билеты

³⁵⁵ Там же.

³⁵⁶ The New York Times. 1979. 28 June. Section C. P. 16.

были раскуплены, и на черном рынке они продавались по 500 долларов. Это при зале в 4000 мест»³⁵⁷.

В 1987 году Панов получил в Турции Золотую Пластинку за лучшую балетную постановку «Идиот».

3. Одноактный балет Бориса Эйфмана

15 декабря 1980 года состоялась премьера одноактного балета «Идиот» Б. Я. Эйфмана на музыку Шестой симфонии П. И. Чайковского с труппой Ленинградского ансамбля балета в Ленинграде³⁵⁸. В качестве действующих лиц в этом спектакле снова были выбраны те же четыре главных героя романа, а их взаимодействие в хореографическом сюжете опять символизировало любовный многоугольник и трагическое переплетение человеческих судеб.

Однако в плане художественного решения ленинградский хореограф пошел своим путем: сочиненное им либретто было далеко от того, чтобы воссоздавать картины русской жизни XIX века. Во главу угла он поставил проблему психологии героев Достоевского и способы исследования ее таким инструментом, как человеческое тело, движение и танец.

Чтобы не следовать за канвой сюжета, а сразу погрузиться в бездны душевных глубин персонажа, Эйфман начинает свой балет с финальной сцены романа, где мы находим князя Мышкина «в больном и униженном состоянии», а его лечащий врач намекает «на совершенное повреждение умственных органов». «Хореографическое повествование, — замечает Н. Н. Зозулина, — как бы заключалось в пространство внутреннего монолога героя»³⁵⁹. Зритель видит действие балета сквозь призму пораженного недугом сознания князя, где всплывают разрозненные фрагменты воспоминаний и переживаний, персонажи превращаются в фантомы, а события воспринимаются как грезы и фантазии, проносящиеся в голове.

Таким образом, отказавшись от иллюстративности, хореограф позволил себе «оторвать» драматический сюжет от бытовой канвы и перенести его в более высокий регистр психологических глубин сознания. «Всё строго, драмати-

³⁵⁷ Панов В. «Я всегда ищу индивидуальность...». Интервью Ларисы Докторовой // Петербургский театральный журнал. 1994. № 6. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/6/in-faces-6-3/valerij-panov-yavsegda-ishhu-individualnost/> (дата обращения: 31.05.2021).

³⁵⁸ В 1987 году балет был экранизирован на телевидении.

³⁵⁹ Зозулина Н. Алла Осипенко. Л.: Искусство, 1987. С. 190.

чески сильно, поэтически возвышенно», — писала о балете Э. Бочарникова³⁶⁰. Четыре части симфонии, наложенные на четыре части романа Достоевского, — это мучительная попытка главного героя осмыслить случившееся с ним в Петербурге³⁶¹.

В финале балета, который сам хореограф называл по аналогии с «Баядеркой» «сценой теней», сознание главного героя постепенно угасает, перед его умственным взором «мелькают белые тени. Люди? Души?»³⁶².

Этот же художественный прием, позволяющий зрителю проникнуть во внутренний мир балетного персонажа, Эйфман использовал в еще одном своем спектакле: «Дон Кихот, или фантазии безумца» (1994). Здесь герой Сервантеса — один из обитателей сумасшедшего дома, который, как и князь Мышкин, хочет одаривать людей добротой, заботой, любовью, но может выстроить мир по законам гармонии только в своих мечтах³⁶³.

Христианская тема в балете «Идиот» решалась балетмейстером системой визуальных метафор. Начиналась она с образа юродивого, накидывавшего на шею Мышкина нательный крест, олицетворяющий его крестный путь. Этот визуальный образ соответствует рассказу князя Мышкина Рогожину о кресте на «голубой ленточке», купленном у пьяного солдата.

Ситуация обмена между героями романа, Мышкиным и Рогожиным, нательными крестами, символизирующая обряд братания, лишена у Эйфмана внешних атрибутов и передана исключительно хореографическими средствами. Это необычный и сложный мужской дуэт с поддержками, в котором в причудливом рисунке взаимодействия героев зритель может наблюдать за желанием героев слиться в братской любви иллюзорность этой идеи.

Этот же юродивый появлялся из темноты в конце спектакля и заносил над головой героя большой черный могильный крест. В последней части балета перед Мышкиным возникают три белые фигуры-распятия в вертикальных лучах света, олицетворяющие души героев.

В финале балета на сцене появляется ребенок с горящей свечой в руках. Это многозначный символ, одно из значений которого — вечный свет, светящий во тьме.

³⁶⁰ Бочарникова Э. На фоне воспоминаний // Театральная жизнь. 1980. № 23. С. 23.

³⁶¹ Подробный сценарный план балета изложен в двух работах: Зозулина Н. Алла Осипенко. С. 190–210; Черкасский Д. Записки балетомана. М.: Актер. Режиссер. Театр, 1994. С. 238–243.

³⁶² Черкасский Д. Записки балетомана. С. 243.

³⁶³ См. об этом: Степанян К. А. Достоевский и Сервантес: диалог в большом времени. М.: Языки славянской культуры, 2013. С. 127–173.

Главные партии на премьере исполнили Валерий Михайловский (Мышкин), Алла Осипенко (Настасья Филипповна), Валентина Морозова (Аглая), Джон Марковский (Рогожин).

«В работе над „Идиотом“, — писала Е. С. Шефнер, — сложился индивидуальный метод Эйфмана, позволяющий воплотить смысловую суть литературных произведений средствами балетной образности. На этом материале формируется особый тип эйфмановских артистов — это танцовщики-актеры, сочетающие балетную технику и дар перевоплощения. Исполнители главных ролей в спектакле «...» раскрывали свои образы с мхатовской глубиной и редкой на балетной сцене проникновенностью в суть характеров»³⁶⁴. Для создания образа Мышкина Валерий Михайловский погрузился в атмосферу романа и досконально изучил работу над этой ролью Иннокентия Смоктуновского в постановке Георгия Товстоногова на сцене Большого драматического театра (1957) и Юрия Яковлева в экранизации Ивана Пырьева.

Эйфмановские артисты не боятся наполнить своего персонажа чертами своего собственного характера и деталями своей биографии. Анализируя работу Аллы Осипенко, Наталья Зозулина отмечала, что «балерина не стала изображать Настасью Филипповну двадцатипятилетней, как в романе. Ее Настасья Филипповна была гораздо более зрелой, и потому, наверное, ее чувство к князю приобретало материнский оттенок. Такие взаимоотношения с героем делали чрезвычайно органичным дуэт танцовщицы с молодым Михайловским»³⁶⁵.

Уникальный эйфмановский кордебалет приобрел в этом спектакле свою основную функцию, в которой он будет существовать на протяжении последующих постановок в этом театре. Он то как античный хор сопровождал трагическим переживаниям главных героев, то изображал их «подполье», то превращался в толпу, олицетворяющую взгляды и суждения окружающих, некое безликое общественное мнение.

Поэт Евгений Евтушенко описал свои зрительские ощущения от этого спектакля так: «В течение пятидесяти минут и я, и, смею вас уверить, подавляющее большинство зрителей были охвачены объединившим всех ощущением высокого, напряженного трагического искусства. «...» На мой взгляд, в спектакле не было ничего лишнего, ничего бестактного по отношению к Достоевскому. Эта постановка доказала, что у балета и большой литературы огромные перспективы творческого слияния»³⁶⁶.

³⁶⁴ Шефнер Е. С. Авторский театр Бориса Эйфмана // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2010. № 1. С. 95.

³⁶⁵ Зозулина Н. Алла Осипенко. С. 197.

³⁶⁶ Евтушенко Е. Танцующий Мышкин // Советская культура. 1980. 2 сент. С. 4.

4. «Карамазовы» «по ту сторону рампы»

Следующим этапом в хореографическом освоении Борисом Эйфманом художественного мира Достоевского стал роман «Братья Карамазовы». Следуя классификации музыковеда Н. Л. Фишмана, выделявшего моцартовский и бетховенский типы творцов, Эйфман безоговорочно причисляет себя к последнему. «Есть разные художники, — замечает он. — Есть люди моцартовского типа, который записывал музыку на каких-то салфетках, потому что музыка всегда крутилась у него в голове, и он не успевал ее записывать. Бетховен бедный сидел, корпел над каждой нотой и переписывал сто раз. <...> У меня по жизни так складывается, что все мои балеты я создавал в страданиях»³⁶⁷.

Сложность работы с хореографическим материалом балетов Эйфмана связана прежде всего с характером его креативного процесса. Подготовка балетного спектакля начинается задолго до репетиций, она базируется на глубоком многолетнем педантичном изучении всех материалов по избранной теме. Помимо штудирования научных источников, Борису Яковлевичу свойственно погружение в атмосферу произведения и в художественный мир автора.

В многочисленных интервью он мифологизирует и сакрализирует свой творческий процесс, придавая ему не меньшее значение, чем поставленным балетам. Он, в частности, утверждал, что балетмейстер — это не тот, кто сочиняет танцы, придумывает движения и фигуры, а «тот, кто познает внутреннюю картину мира». Он — «наследник шаманов, обладающий особой энергией внушения»³⁶⁸. Вот почему Эйфман-балетмейстер создает на репетиционной площадке атмосферу романов Достоевского, в которой артисты могут почувствовать себя героями романа.

Как это происходит? Хорошо известно, что танцоры Эйфмана — самый читающий в балетном мире коллектив. Если они приступают к репетициям «Братьев Карамазовых», то роман всеми прочитан, они прекрасно знают текст, а Борис Яковлевич знает еще и контекст: помимо романа в круг его чтения попадают комментарии к нему, письма, дневники и научные статьи.

³⁶⁷ См.: 1) Борис Эйфман: Все мои балеты рождались в муках и страданиях // Невские новости. 2015. 25 февраля. URL: <https://nevnov.ru/57642-boris-eyfman-vse-moi-balety-rozhdalis-v-mukah-i-stradaniyah> (дата обращения: 31.05.2021); 2) «Я — бетховенского типа». Борис Эйфман о новой книге и юбилее театра // Аргументы и факты. 27.02.2015. URL: <https://spb.aif.ru/culture/person/1456940> (дата обращения: 31.05.2021).

³⁶⁸ *Боборыкина Т.* Борис Эйфман // Адреса Петербурга. 2018. № 68/82. URL: <https://adresaspb.ru/category/citizens/craft/boris-eyfman/> (дата обращения: 31.05.2021).

Во всех интервью балетмейстер упорно повторяет, что когда он готовился к постановке «Карамазовых», то буквально бредил и болел этим романом. Он самый внимательный читатель, замечающий в тексте скрытые намеки, едва уловимые подтексты, придающий значение незначительным деталям, заставляющим литературный образ светиться новыми гранями.

Следующим этапом является одновременная работа над либретто, режиссерским сценарием, хореографическим текстом и музыкальным материалом. В одном из интервью балетмейстер заметил: «Я не просто сочиняю хореографию, а создаю цельное сценическое произведение, в котором должны быть логика и выстроенная композиция. Сочинение спектакля — многоэтапный процесс. До того, как прийти в зал, я на протяжении долгих месяцев работаю в кабинете, занося в тетради свои мысли по поводу каждого персонажа и мизансцены. Это большая, „покадровая“ работа. Ведь сюжет спектакля, отношения между героями, а главное — общая концепция должны быть понятны без слов. Не так легко выстроить подобный „киномонтаж“. Хореографу необходимо уметь создавать многоуровневую конструкцию балетного спектакля»³⁶⁹.

Третья ступень подготовки спектакля — длительный постановочный процесс, в котором артисты балета принимают такое же активное участие, как и автор идеи. Не случайно балетмейстер во многих своих интервью называет их сотворцами. Образы и партии создаются в ходе работы художественного руководителя с конкретными исполнителями.

Однако даже после премьеры спектакля творческий процесс над ним не останавливается³⁷⁰. Пока балет в репертуаре, работа над хореографическим текстом не прекращается: он правится, создаются новые варианты. Даже после того, как спектакль сходит со сцены, некоторое время спустя может возникнуть вторая редакция. Трудность в изучении такого рода материала заключается в том, что никто, кроме самого автора, не имеет возможности описать этот уникальный, длящийся годами акт созидания целиком. Именно поэтому балетные рецензии, основанные на премьерных показах, могут несколько лет спустя утратить свою актуальность.

³⁶⁹ Эйфман Б. Вначале был жест. Интервью О. Смагаринской // Литературно-художественный журнал «Этажи». 06.09.2017. URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/631-boris-eyfman-v-nachale-byi-zhest.html> (дата обращения: 31.05.2021).

³⁷⁰ Работа над спектаклем продолжается и при введении нового исполнителя на одну из главных партий. Заведующая архивом и музеем Театра Балета Бориса Эйфмана Людмила Сродникова составила сводку спектаклей и исполнителей балета «Карамазовы» с 1995 по 2011 годы. См.: Кулагина В. Романы без слов. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. С. 175–186.

В различных интервью Эйфман сформулировал несколько принципов работы с литературным источником:

- это тотальное погружение в первоисточник, способность раствориться в нем, «болеть» этим произведением;
- не инсценировать сюжет классического произведения, а создать свой;
- перевод художественных текстов на язык балета — это «пластическое погружение в таинство мысли, в ее космическую бесконечность»;
- метод «чтения между строк», поиск неизвестного в известном.

Пять балетов в репертуаре театра имеют по две редакции. Среди них две постановки по мотивам последнего романа Достоевского: спектакли «Карамазовы» 1995 года и «По ту сторону греха» 2013 года. По словам балетмейстера, «на протяжении двух десятилетий, наблюдая за ходом новейшей истории нашей страны», он «не переставал убеждаться в вечной актуальности романа „Братья Карамазовы“»³⁷¹, который считает духовным завещанием писателя.

«Передо мной стояла дилемма, — вспоминал хореограф, — сохранить постановку 1995-го года как исторический артефакт <...>, или же вновь обратиться к роману „Братья Карамазовы“ и сочинить абсолютно новый спектакль, адекватно отражающий современную творческую философию нашей труппы и мое видение идей Достоевского. Я выбрал второй путь»³⁷².

Балет, поставленный в 1995 году, представлял собой остросоциальный, политически ориентированный на конкретный исторический момент спектакль. Пик перестройки Эйфман расценил как время «обновления умов и идей в России, период хаоса и тотальной свободы, граничившей с вседозволенностью»³⁷³. С этой точки зрения балетмейстер выделяет в качестве магистральной темы романа «карамазовщину». Само понятие он находит в тексте романа Достоевского, один из персонажей которого, Ракитин, в своем выступлении на суде презрительно говорит о «бестолковой карамазовщине, в которой никто себя не мог ни понять, ни определить» (15; 99).

Тема наследственности не случайно всплыла и заинтересовала балетмейстера в годы перестройки. «У нас у всех дурная российская наследствен-

³⁷¹ Слово Бориса Эйфмана // Театр Бориса Эйфмана: По ту сторону греха. URL: <http://www.eifmanballet.ru/ru/repertoire/other-side-of-sin> (дата обращения: 31.05.2021).

³⁷² Интервью Buro24/7: Борис Эйфман. Перечитывая Достоевского // Buro 24/7. 30.09.2013 // URL: <https://www.buro247.ru/culture/expert/intervyu-buro24-7-boris-eyfman.html> (дата обращения: 01.06.2021); Борис Эйфман: «Вначале был жест» // Литературно-художественный журнал «Этажи». 06.09.2017. URL: <https://etazhi-lit.ru/publishing/muzykalnaya-gostinaya/631-boris-eyfman-v-nachale-byt-zhest.html> (дата обращения: 01.06.2021).

³⁷³ Там же.

ность, — заявлял он в тексте программы спектакля, — ведь карамазовщина — это то общество, в котором мы жили и продолжаем жить по сей день»³⁷⁴. По мнению Эйфмана, «внутри себя мы несли наследие прошлого и, попытавшись измениться, поняли, что это невозможно. Мы всё еще оставались людьми прошлой эпохи, а жизнь предлагала совершенно новые правила»³⁷⁵.

Назвав балет «Карамазовы» автор перенес фокус внимания с утопической идеи братства на тему «семейки»³⁷⁶. Не случайно слово («семейка») дважды повторяется в тексте программы балета. Эйфман-читатель, постоянно перечитывающий произведение, по которому ставит спектакль, чуток к маргинальным деталям текста, зачастую они становятся краеугольным камнем для отдельного образа или целостной концепции.

Эта особенность, заключающаяся не в стремлении следовать сюжетным ходам, а через малозаметные детали, по-новому прочесть текст, увидев в нем аллюзию на современный исторический момент, вообще присуща интерпретациям Эйфманом литературных произведений на балетной сцене³⁷⁷.

В романе Достоевского первая часть в первой книге так и озаглавлена: «История одной семейки». Тема «семейки» Карамазовых варьируется в различных эпизодах. В одной из кульминационных сцен романа, в главе «Бунт», где Иван вопрошает Алешу о наказании для генерала, затравившего на глазах матери собаками ее ребенка (14; 221), в ответ на реакцию Алеши: « — Расстрелять!» — он называет его «Алешка Карамазов!», тем самым приглашая в «семейку».

Тема «семейки» звучит и в реплике Ракитина: «Карамазовым рекомендую, крепостничье ваше отродье» (15; 27), и в диалоге Мити и Ракитина в остроге накануне суда: «Карамазовы не подлецы, а философы, потому что все настоящие русские люди философы, а ты хоть и учился, а не философ, ты смерд» (Там же).

³⁷⁴ Цит. по: *Богомолова И. А. Как сделано либретто балета Б. Эйфмана «Карамазовы»: к проблеме понимания // Гуманитарный научный журнал. 2013. № 1. С. 7.*

³⁷⁵ Хореограф Борис Эйфман о новом прочтении «Братьев Карамазовых». URL: <http://glinka-capella.ru/kulturnye-istorii/zametki-na-polyax/1925-horeograf-boris-eyfman-o-novom-prochtenii-bratev-karamazovih.html> (дата обращения: 11.01.2014).

³⁷⁶ Ср. толкование символа «дома» в сценографическом решении к этому балету: *Сметанина Б. О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана // Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Т. 8. № 27. С. 76.*

³⁷⁷ Ср.: «Балетмейстер создает хореографическую партитуру из того, что находится между строк, в подтексте (<...>). Мир его балетов — это в первую очередь авторский мир» (*Шеффер Е. С. Авторский театр Бориса Эйфмана. С. 96*).

Опираясь на текст романа Достоевского, Эйфман вкладывает в понятие «Карамазовы» целый спектр различных смыслов, придавая этому образу символическое значение.

Известно, что на стадии подготовки спектакля 1995 года Борис Яковлевич активно общался с Группой по изданию собрания сочинений Ф. М. Достоевского в Пушкинском Доме, изучал научную литературу и сопутствующие изданию исследования. Вероятно, ему была известна полемика Г. М. Фридендера с Б. Г. Реизовым о влиянии на Достоевского «темы семьи и наследственности» у Э. Золя (1936). Фридендер выражал сомнение в возможности воздействия концепции Золя на художественную структуру «Братьев Карамазовых» в силу критического отношения автора произведения к теории и практике французского натуралистического романа³⁷⁸.

Другая идея последнего романа Достоевского, приобретающая особую актуальность для русского зрителя в 1990-е годы, также озвучена балетмейстером в программе к балету. Она раскрывается в хореографических диалогах-дуэтах двух братьев, Ивана и Алексея, «спорящих» о том, по какому пути идти человечеству для достижения гармонии. Эпоха крушения социалистической государственности, по мнению Эйфмана, — подходящий момент, чтобы обратиться к «Легенде о Великом Инквизиторе» и заново прочесть ее.

Хореограф использовал в своем балете «Карамазовы» прием удвоения образа, тем самым переведя на театральный язык излюбленный Достоевским мотив двойничества. Иван, знакомящий брата со своей поэмой, и Алеша, внимающий ему, перевоплощаются на сцене в ее героев, Инквизитора и Христа. На фоне музыки и хореографического действия звучит голос актера Малого драматического театра Николая Павлова, читающего отрывки из главы «Великий Инквизитор». Соединение музыки, танца и слова — прием, достаточно распространенный в театре Эйфмана. Использование вербального материала усиливает драматическое напряжение и привлекает внимание зрителей.

Человек 1990-х годов стоял перед дилеммой выбора, сформулированной Достоевским. С одной стороны, считает Эйфман, есть Иван-Инквизитор, предлагающий объединить слабых людей и дать им «тихое, смиренное счастье»³⁷⁹ в обмен на их свободу. С другой стороны, есть Алеша-Христос, утверждающий веру как свободный выбор и личное счастье отдельно взятого человека.

³⁷⁸ См. подробнее: *Реизов Б. Г.* К истории замысла «Братьев Карамазовых». В кн.: Звенья. 1936. Т. VI. стр. 545–559; *Фридендер Г. М.* Реализм Достоевского. М.; Л., 1964. Глава VII. Проблема философского романа в творчестве Достоевского. «Братья Карамазовы».

³⁷⁹ Цит. по: *Богомолова И. А.* Как сделано либретто балета Б. Эйфмана «Карамазовы»: к проблеме понимания. С. 7.

«Сама жизнь Алексея, — полагает балетмейстер, — воплощение истории России: от верующей к сокрушающей всё вокруг — и снова возвращающейся к Богу»³⁸⁰. В конце балета, выйдя за рамки сюжета романа и опираясь на сохранившиеся свидетельства современников о том, что Достоевский собирался писать второй том «Братьев Карамазовых», посвященный судьбе Алеши, балетмейстер сочиняет свой финал³⁸¹.

Здесь он доводит до логического конца идею Алеши-Христа, проповедующего свободу. Его герой выпускает на волю толпу узников «Мертвого дома», томящихся за решеткой, а они, движимые низменными инстинктами толпы, с ожесточением набрасываются на своего освободителя, и, срывая с него одежды, пытаются его растоптать.

Этот образ имеет несколько источников. В частности, он восходит к текстовому фрагменту в романе «Братья Карамазовы», а вернее, речи на суде адвоката Дмитрия Карамазова г-на Фетюковича. Последний утверждал, что «лучше отпустить десять виновных, чем наказать одного невинного», добавляя: «русский суд есть не кара только, но и спасение человека, погибшего!» (15; 173).

Другой источник — знаменитая сцена из романа Сервантеса «Дон-Кихот», балет по мотивам которого есть в репертуаре театра Эйфмана («Дон-Кихот или фантазии безумца» и «Я — Дон-Кихот»). В I книге романа Сервантеса находится рассказ о каторжниках, которых освободил Рыцарь печального образа, и которые вместо благодарности побили его камнями (кн. 1. гл. 17 «О том, как Дон Кихот даровал свободу множеству несчастных, которых насильно вели туда, куда им вовсе не хотелось»).

В других исторических условиях, а следовательно, с другими творческими задачами и техническими возможностями, велась восемнадцать лет спустя работа над балетом по мотивам последнего романа Достоевского, озаглавленным «По ту сторону греха». Премьера его состоялась в апреле 2013 года.

Вот как сам Борис Эйфман обозначил три преграды, стоявшие на его творческом пути во время подготовки этого спектакля:

«Во-первых, <...> приблизиться к той философской и интеллектуальной глыбе, которую представляет собой роман Достоевского. <...> ...вызреть внутренне, дорасти до столь сложного материала.

Во-вторых, <...> утвердить собственное видение проблематики классического произведения, отказаться от многих академических штампов и трактовок.

³⁸⁰ Там же.

³⁸¹ См. подробнее: Кулагина В. Романы без слов. С. 82–84.

Другой существенный момент — преодоление «...» самого себя»³⁸².

Первый балет Эйфмана «Карамазовы» был направлен на решение актуальной социально-политической проблематики. Второй — «По ту сторону греха» — это «попытка исследования истоков нравственной катастрофы Карамазовых», обращение к глубинной сущности „широкой“ человеческой натуры, к тайнам жизни людских сердец, где „дьявол с Богом борется“».

В новом балете также звучит текст: это дважды произнесенная с вопросительной и утвердительной интонацией фраза: «Если Бога нет, то всё дозволено» (?)³⁸³. Вербальный текст, как и в предыдущем балете, не является способом сформулировать основную идею невербального произведения, он служит одним из средств воздействия на зрителя, приглашая его к размышлению о границах контроля над областью бессознательного³⁸⁴.

В данном случае в заглавии балета явные аллюзии на Ф. Ницше («По ту сторону добра и зла») и З. Фрейда, исследовавшего природу бессознательного и написавшего предисловие к немецкому изданию романа «Братья Карамазовы» (1928) «Достоевский и отцеубийство». Созданию балета предшествовали длительное изучение Эйфманом трудов Фрейда и попытка сочинить балет с фигурой психоаналитика в качестве героя под заглавием «Фрейд. По ту сторону сновидений».

Сведения об этом разбросаны в многочисленных интервью балетмейстера,³⁸⁵ а журналисты даже стали называть хореографа «Зигмунд Фрейд в балете». Штудии Фрейда открыли перед Эйфманом новые возможности хорео-

³⁸² Эйфман о метафизике танца, девальвации личности и «Братьях Карамазовых» // Телеграф: новости Беларуси и мира. URL: <https://telegraf.by/showbiz/eifman-o-metafizike-tanca-i-balete-bratya-karamazovi/> (дата обращения: 01.06.2021).

³⁸³ Любопытно, что хореограф, внимательно относившийся к тексту Достоевского при подготовке первого балета, в данном случае использует не являющееся точной цитатой расхожее крылатое выражение, часто используемое в различных вариациях в трудах русских и зарубежных философов.

³⁸⁴ О нравственном решении в балете этой проблемы см. подробнее: *Боборыкина Т. А.* Иное пространство слова. СПб.: Галерея печати, 2014. С. 186–216.

³⁸⁵ Ср. в интервью Бориса Эйфмана: «Я давно увлекаюсь психоанализом и мечтал поставить спектакль, связанный со способностью психоаналитиков проникать во внутренний мир людей. Поначалу я думал сочинить балет о Фрейде („Психоанализ по Фрейду“ // Российская газета. 26.01.2015. URL: <https://rg.ru/2015/01/26/eifman.html> (дата обращения: 01.06.2021). Ср. также в интервью солиста театра Эйфмана (2009): «А весной Борис Яковлевич начинает ставить балет по Фрейду. — По Фрейду?! По какому-то академическому труду? — Скорее всё-таки по идеям Фрейда вообще. Борис Яковлевич ничего конкретного пока не говорит. Но я знаю, что Эйфман и Фрейд обязательно найдут общий язык» (Илья Осипов [Интервью 2009]: Артист балета — это экзотика, как космонавт). URL: <http://www.vppress.ru/stories/Ilya-OSIPOV-Artist-balet-a-eto-ekzotika-kak-kosmonavt-25151> (дата обращения: 22.11.2013).

графического искусства: представить на балетной сцене «необычный мир, где есть и реальность, и то, что находится в подсознании», — и «попытаться телом выразить жизнь человеческого духа»³⁸⁶.

Расширяя возможности языка тела как средства познания внутреннего мира человека, Эйфман представил свое видение основных идей романа. Спектакль «По ту сторону греха» не только развивает традиции психологического балетного искусства, но и стремится выполнить другую, не менее сложную творческую задачу — создать пластический эквивалент раскрытой Достоевским темы мучительного бремени разрушительных страстей.

За восемнадцать лет изменились требования Эйфмана к артисту балета. Ему не только следует владеть наряду с классической школой современной выразительной пластикой, но и необходимо уметь «через движение тела выразить жизнь души»³⁸⁷.

Следуя трактовке Фрейда, устанавливавшего в статье «Достоевский и отцеубийство» психологическую связь писателя с героями произведения, балетмейстер, хоть и не вывел Достоевского в качестве героя на подмостки, но рассматривал сценическое пространство как мятущееся сознание автора романа, с его страстями и противоречиями, с проблемой отношений с отцом.

У Эйфмана сформировался свой собственный взгляд на язык тела. «Как хореограф, — писал он, — я считаю, что в начале был жест. Что делает ребенок в утробе матери? Двигается. <...> Слово, бесспорно, имеет большое значение в моей творческой работе. С артистами мы много обсуждаем общую концепцию спектакля и детали ролей. И всё же слово для меня вторично. Язык может лгать, а тело никогда не врет, и обмануть его невозможно. Нельзя думать одно, а движениями выражать другое. Язык тела — это чистая, естественная эмоция. А всё остальное — это уже наросты цивилизации. Мы научились скрывать, дипломатничать, завуалированно выражать свои мысли. Однако донести с помощью слов чувство мы по-прежнему не умеем. Словом, сегодня не заразишь двухтысячный зал и не заставишь его подняться в едином порыве. В последние годы так много говорится впустую... А эмоции, выраженные телом, по-настоящему вдохновляют и восхищают человека»³⁸⁸.

В связи с этим хореограф выражает уверенность, что балет — это искусство, которое в XXI веке должно занять лидирующее положение, потому что в нем сконцентрированы все знаки и символы нашей истории.

³⁸⁶ Борис Эйфман: «Может быть, я сумасшедший?!» // Невское время. 21.07.2009. URL: <https://nvspb.ru/2009/07/21/boriseifmanmozhetbit-40618> (дата обращения: 01.06.2021).

³⁸⁷ Там же.

³⁸⁸ Там же.

В балете «По ту сторону греха» на первый план выходит проблема первоисточков человеческих движений, поняв которые, можно будет искать первопричину мыслей и первоисточник поступков. Язык пластического театра способен выразить то, что неподвластно слову, то, что находится «по ту сторону греха», «по ту сторону добра и зла», «по ту сторону сновидений» — в области бессознательного.

Первая версия прочтения романа предлагала зрителям более обобщенный взгляд на Карамазовых. В последнем балете прослеживается индивидуальный подход к каждому из героев. В этом спектакле зрителю предоставляется возможность погрузиться в мир каждого из главных персонажей, в их размышления, поиски Бога (как абсолютного начала, верховного источника истины и морали) внутри себя. Стремление обрести самого себя в свободном мире и выстроить в нем свою жизнь по неким высшим законам — это и есть самый важный путь, который должен пройти каждый. Именно на этих философских аспектах сделаны акценты в новом спектакле.

Количество главных действующих лиц в балете, как и в первой версии, осталось неизменным. Их шесть, но состав претерпел изменения. По-прежнему на сцене отец, Федор Павлович Карамазов, три брата, Иван, Митя, Алеша и Грушенька. Балетмейстер убрал Катерину Ивановну, но появился призрак покойницы-матери.

Три брата символизируют в балете Эйфмана душу, разум и тело человека, образуя своеобразную триаду: душа — это Алексей, ум — Иван, а Митя — то бренное, подверженное страстям тело, которое мечется между Богом и дьяволом. Но вместе с тем в некоторых эпизодах спектакля, благодаря гениальной музыке Рахманинова и хореографии Эйфмана, все три брата образуют единое целое.

Инструмент Эйфмана, с помощью которого он может визуализировать бессознательное, делая явными скрытые душевные порывы, — это язык тела. Искусство балета — невербальное искусство, использующее исключительно язык тел, дает возможность выразить те вещи, которые невозможно объяснить словами. Хореограф считает, что в спектакле «По ту сторону греха» он постарался заглянуть в душу каждого из героев.

Глава четвертая

ДОСТОЕВСКИЙ И #ДОСТОЕВСКИЙ В СОВРЕМЕННОЙ МЕДИАСРЕДЕ³⁸⁹

1. Книга и медиасреда

«Ты читал книгу „Чехов“? — краснея, наконец спросила она. Я много читаю. Два раза уже прочел „Достоевского“». Такими репликами обмениваются герои добычинского «Города Эн». Это восприятие отражает обычное для культуры превращение писателя как человека с определенной биографией и суммой взглядов в сумму своих произведений, а потом и в некий обобщенный образ (ср. названия популяризаторских лекций Дмитрия Быкова в лектории «Прямая речь»: «Про что Пушкин», «Про что Гоголь» и пр.).

Книга «Достоевский» сегодня пополняется новыми сотнями страниц. Рецепция творчества писателя в современной русской прозе — явление развивающееся, динамическое, активно изучаемое филологами. Выясняется, что каждый писатель берет у Достоевского свое: узнаваемые цитаты («Голова Гоголя» Анатолия Королева), зерно сюжета («Обращение в слух» Антона Понизовского, «Неизвест-

³⁸⁹ Отдельные разделы данной главы ранее были опубликованы: *Оробий С. П.* 1/ Дмитрий Галковский – философ-блогер // Homo Legens. 2012. № 2. URL: https://magazines.gorky.media/homo_legens/2012/2/dmitrij-galkovskij-filosof-blogger.html (дата обращения: 05.06.2021); 2/ Книжные влогеры читают Достоевского // Textura. 2 марта 2020 г. URL: textura.club/knizhnyevlogery-chitayut-dostoevskogo/ (дата обращения: 05.06.2021); 3/ Достоевский и #достоевский (от «Живого журнала» до искусственного интеллекта) // Формаслов. 15 сентября 2020 г. URL.: <https://formasloff.ru/2020/09/15/sergej-orobj-dostoevskij-i-dostoevskij-ot-zhivogo-zhurnala-doiskusstvennogo-intellekta/> (дата обращения: 05.06.2021). Печатается в новой редакции.

ные письма» Олега Юрьева). Имеет место и открытая игра с узнаваемой фабулой («Новая московская философия» Вячеслава Пьецуха, «Ф. М.» Бориса Акунина), и неявная игра с фабулой миражной («Захват Москвитии» Михаила Гиголашвили), и игра с десакрализованным образом автора («t» Виктора Пелевина³⁹⁰).

Выделяют три основные парадигмы рецепции Достоевского — масскультурную («Ф. М.» Б. Акунина), постмодернистскую («t» и «iPhuck 10» В. Пелевина), антипостмодернистскую («Конечно, Достоевский!» Татьяны Москвиной)³⁹¹.

Всё это описывает, но не исчерпывает проблему рецепции, потому что современная книжная культура, как круг в квадрат, вписана в виртуальную медиасреду. Понять же, как воспринимается Достоевский в ней, можно только имея в виду, чего эта медиасреда требует и как она меняет наше восприятие реальности.

История чтения — это история его десакрализации, говорим ли мы об упрощении систем письма в фонетически организованной письменности или о становлении массового образования и развитии технологических средств тиражирования текстов. Переход от «гутенберговской галактики» к виртуальности — очередной этап этой десакрализации, характеризующейся растущей ролью читателя. Как это и бывает в революционных практиках, власть читателя сначала была подготовлена теоретически, на уровне манифестов.

Процесс начался в гуманитаристике 1960-х годов, сместившей интерес от автора и текста к фигуре читателя. «Открытое произведение» Умберто Эко (1962), тексты Ролана Барта «Смерть автора» (1968) и «S/Z» (1970), работа Фуко «Что такое автор?» (1969) подготовили необходимую почву. При этом «Эко, но также Изер, Риффатерр, Яусс и другие теоретики, обосновавшие роль читателя, сознательно не разделяют ни идеологию, ни теоретические взгляды психоаналитических, феминистских и социологических теорий читателя, а также концепции исторической рецепции визуального или литературного текста, демонстрируя свою почти абсолютную индифферентность к социополитическому контексту восприятия и в этом смысле — к „реальному“ читателю. Проблема „образцового“, „абстрактного“, „идеального“ читателя в семиотике и текстуальном анализе

³⁹⁰ См: Трунин С. Е. Рецепция Достоевского в современной русской прозе: основные тенденции и типы // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2010. № 1. С. 43–48; Загидуллина М. В. Русская классика в современном интеллектуальном пространстве (романы Б. Акунина «Ф. М.» и В. Пелевина «t») // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2010. № 1(5). С. 81–85; Черняк М. А. Филологическая игра как стратегия прозы XXI в. // Ярославский педагогический вестник. 2012. № 1. С. 236–240.

³⁹¹ Иванова И. И. Автор и персонажи Ф. М. Достоевского как субъекты диалога и объекты постмодернистской игры в современной отечественной прозе // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2018. № 4 (32). С. 142–148.

в целом противостоит или, точнее, предшествует идее читательской аудитории как разнородной, гетерогенной, всегда конкретной и незамкнутой группе людей, границы и постоянная характеристика которой не существуют»³⁹².

В результате рецепция текста художественного произведения «достаточно подробно изучена с точки зрения гипотетического представления о механизмах рецепции», но «практическое подтверждение этих теоретических идей неудовлетворительно в силу ряда объективных и субъективных причин (сложность проведения массовых статистических опросов и экспериментов, отсутствие информации о характере рецепции в предшествующие эпохи, субъективная „подгонка“ имеющихся практических результатов под некий желательный стандарт, сложность установления четких границ между основными читательскими группами)»³⁹³.

Иначе говоря, с 1960-х гг. читатель по-прежнему существовал на тех условиях, которые были обозначены авторами, пусть они и предоставили множество возможностей для прочтения своих текстов (вспомним, как устроены «Игра в классики» Кортасара, рассказы Борхеса или романы Милорада Павича). В разнообразных постмодерных классификациях читателей, где можно обнаружить и «метачитателя», и «архичитателя», и «действительного», «властного», «когерентного», «компетентного», «идеального», «образцового» читателя, — реальный читатель оставался на вторых ролях³⁹⁴.

Права автора и читателя уравнились в тот момент, когда постмодерн стал реализовываться на практике — во Всемирной Сети. Изучение рецепции классических текстов в современной медиасреде осложняется тем, что сама книжная культура, породившая классиков, претерпевает качественные изменения. Вобрав в себя книжную культуру, Интернет лишил книгу двух ее важнейших атрибутов — тиража и переплета. Потеря первого атрибута имеет к теме нашего разговора меньшее отношение³⁹⁵. Со вторым атрибутом сложнее. В интер-

³⁹² Усманова А. Р. Читатель // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск, 2001. URL: <http://www.infoliolib.info/philos/postmod/chitatel.html> (дата обращения: 01.06.2021).

³⁹³ Абрамовских Е. В. Методология анализа читательской рецепции (на материале креативной рецепции незаконченных произведений А. С. Пушкина) // Челябинский гуманитарий. 2010. № 1 (10). С. 63–73.

³⁹⁴ Зато эта тема привлекала внимание деятелей Советской России 1920-х, когда интенсивно обсуждался вопрос о том, какие книги нужны «новому советскому читателю» из среды рабочих и крестьян. Ныне их свидетельства активно публикуются, см., например: Топоров А. Крестьяне о писателях. М.: Common Place, 2016.

³⁹⁵ Став виртуальным объектом и тем самым превратившись в заложника пиратских библиотек, книга выпадает из традиционной экономической структуры «автор — издатель — читатель», но классика пока остается в ряду обеспечивающих издателям сравнительно стабильный доход лонгселлеров.

нет-пространстве книга может обернуться экранизацией, summary, комиксом, аудиоверсией, и каждый из этих продуктов для нынешних любителей прекрасного в силу крайне широкого культурного разнообразия может оказаться полноценной заменой книжного оригинала.

Кроме того, обретя, помимо бумажной, виртуальную форму, книга перестает восприниматься как нечто уникальное и самоценное, чему подтверждением любопытная дискуссия в англоязычном Твиттере в январе 2020 года. Подписчики горячо обсуждали предложение разрезать толстые книги пополам, чтобы было удобнее носить их с собой. Одни были убеждены, что подобное действие — чистое варварство. Другие возражали: это помогло им победить страх больших романов и дочитать наконец «Братьев Карамазовых»³⁹⁶.

В интернет-пространстве дистанция между автором и читателем стремительно сокращается, и ключевым типом рецепции оказывается коммуникативный диалог. Примета времени: писатели просят не отмечать их тэгами в ссылках на негативные рецензии. Мол, одно дело быть раскритикованным в *New York Times* самой Митико Какутани и совсем другое — терпеть злобного анонима из Фейсбук³⁹⁷. Не в меньшей степени это, однако, касается и писателей давно ушедших.

Рассмотрим самые яркие проявления этого коммуникативного диалога.

2. Сокращенный Достоевский

Один из заметных книжных трендов 2010-х годов — мода на чтение книг в кратком изложении. Библиотеки с такими книгами (*GetAbstract*, *Smart Reading*, *КнигиКратко*) — весьма выгодные в коммерческом плане проекты, что доказывает востребованность этого интеллектуального жанра. Аргумент «новых библиотекарей»: даже хорошие книги полны «воды», так что имеет смысл выпарить информацию, как соль из моря, оставив читателю ключевые идеи. Законспектированная книга оказывается короче раз в 30, позволяет освежить знания через некоторое время и не отрицает чтения полной версии, если книга заинтересует. Важно, однако, уточнить, что эти библиотеки работают с деловой литературой. Подробные пересказы школьной классики, которыми злоупотребляют нерадивые школьники, к делу не относятся.

³⁹⁶ *Moser A.* A tweet about cutting books in half to save space is destroying book Twitter // *Mashable*. 21.01.2020. URL: <https://mashable.com/article/book-cutting-twitter/> (дата обращения: 01.06.2021).

³⁹⁷ *Schwedel H.* Don't @ Me // *Slate*. 31.01.2019. URL: <https://slate.com/culture/2019/01/authors-criticism-books-twitter-mentions-tagging.html> (дата обращения: 01.06.2021).

Между тем, именно Достоевский оказался исключением из правил, первым превратившись в легализованную, да еще и упакованную под обложку сокращенную версию самого себя. В 2018 году Вячеслав Курицын и Юлия Беломлинская выпустили книгу «Карамазовы. Конспект романа», название которой полностью отвечает содержанию: это именно конспект художественного произведения.

Это явление одновременно и отвечает духу времени, и представляет собой исключение из правил. Оно не породило коммерчески оправданную серию конспектов классики³⁹⁸, вслед за ней не появилось сокращенной «Войны и мира» и пр.; было выбрано произведение, не включенное в школьную программу, а значит, привлекающее внимание не широкого круга читателей — да и те всегда имеют возможность взять с магазинной полки полную версию. Всё это позволяет рассматривать книгу Курицына и Беломлинской как самоценный проект, подробности которого описаны в кратких, но содержательных предисловиях соредакторов. Обратимся к ним.

Автору этой идеи Вячеславу Курицыну «Братья Карамазовы» на фоне «лаконичных», «поджарых» романов Достоевского всегда казались «ватными, что ли, слишком болотистыми (хотя это и не „петербургский текст“), перенасыщенными боковыми тропинками, подробностями жизни второстепенных героев»³⁹⁹. Характерно, что аргументы в пользу создания конспекта опираются будто бы на волю Достоевского, но заявленную в сослагательном наклонении: «Достоевский писал книжку не старым еще по нынешним понятиям человеком, но уже больным... Было ощущение, что, имея он возможность вернуться к тексту, то непременно подрезал бы, посушил, ужал, утряс» (с. 5).

³⁹⁸ Впрочем, идея пересказа современными писателями своей любимой классики для современников была воплощена литературоведом Владимиром Новиковым в проекте «Briefly». Там можно найти пересказы Гомера Михаилом Гаспаровым или пересказы Золя Дмитрием Быковым. Последний уверен в плодотворности этой идеи: «Понимаете, с одной стороны, это помощь студенту-халывицу, а с другой — это очень интересный опыт: посмотреть, что пересказчик привнесет, и какие вещи он акцентирует. Если есть аудиокниги, мне кажется, мог бы быть замечательный жанр — такая лекция не лекция, а пересказ великого текста современным писателем. Писатели же в большинстве своем увлекательно рассказывают, плохо говорящий писатель — это, скорее, исключение. Вот мне было бы жутко интересно послушать, как, скажем, Роман Сенчин пересказывает Распутина, или как Гузель Яхина пересказывает Айтматова, тем более что, мне кажется, она до некоторой степени примерно этим и занимается. Или, скажем, я бы сам с удовольствием напересказывал ту же „Волшебную гору“» (Дмитрий Быков в программе «Один») // Эхо Москвы. 28 февраля 2020 г. URL: <https://echo.msk.ru/programs/odin/2595170-echo/> (дата обращения: 01.06.2021).

³⁹⁹ Курицын В., Беломлинская Ю. Карамазовы. Конспект романа. М.: Пальмира, 2018. С. 5. Далее ссылки в тексте с указанием страницы в скобках.

Сама идея конспекта в известной мере провокативна — а значит, вполне «достоевская»: «Когда мы готовили к выпуску томик, который вы держите в руках, издатель напомнил мне, как возникла идея: рассуждая в дружеской беседе о вязкости „Братьев“, я ляпнул, что сейчас стал бы их читать только за деньги. Вот если мне закажут сделать сокращенный вариант... Звучит нагло, пьяно, расхристанно, но я привожу здесь этот анекдот из литературного быта, потому что звучит он и вполне по-достоевски. „Покажите вы русскому школьнику карту звездного неба, и он завтра же возвратит вам эту карту исправленную“ — это ведь именно из „Братьев Карамазовых“» (с. 5).

Ролан Барт увидел бы здесь чаемое им соединение чтения и письма в единой знаковой деятельности. Рядовой читатель вспомнил бы борхесовский рассказ про Пьера Менара. Там, впрочем, речь шла не о редакции классического текста, а о его воспроизводстве творческими усилиями автора другого столетия. Как же, однако, проходила работа над конспектом?

Замечая, что в XIX веке классики «гнали листаж» и «никакая рука редактора рукописи не касалась», один из соредкторов, Юлия Беломлинская, замечает, что, «пройдя всю книгу строчка за строчкой с карандашом в руках», смогла «довольно легко отказаться от одной трети текста... Что это была за треть? В основном, фирменная достоевская лихорадочная „говорильня“» (с. 7); кроме того, «к сокращению приговорили почти все религиозные моменты», поскольку были уверены, что смогут «сохранить при секвестировании церковной тематики этическую ауру произведения» (с. 6)⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ Иначе подошел к подобной задаче британский филолог Питер Акройд, выпустивший в 2009 году прозаическое переложение «Кентерберийских рассказов» Чосера. Замечая, что «Рассказы» — это «первая победа народной речи в эпоху, когда английский наконец-то признали официальным языком страны», он понимает, что сегодня побеждает другой язык, и та народная речь, сколь богата и прекрасна ни была, нуждается в упрощении. Остальное — дело техники, то есть фирменного акройдовского профессионализма. В предисловии к книге он осмысливает свою работу в контексте многовекового толкования Чосера: «Ведь перевод способен стать формой раскрепощения — выпуская старинное сочинение на волю, в современный мир, можно вдохнуть в него новую жизнь. [„Кентерберийские рассказы“] ...пробный камень для всей английской словесности, а значит, к ним можно возвращаться и заново определять их место, по мере того как изменяются обстоятельства и культурные нормы. Поэтому я счел, что лучше всего справлюсь со своей задачей, если последую примеру самого Чосера, чей перевод части „Романа о Розе“ (это лишь один из многочисленных примеров) оставался верен духу, пусть и не всегда букве, великого подлинника. <...> Разумеется, я писал прозу, а не стихи. Это обескураживающая, но вместе с тем и необходимая уступка современному миру, не терпящему длинных поэм. Однако переход от поэзии к прозе не столь уж пагубен. Ведь и прозаическим текстом можно передать некоторые черты, свойственные поэзии; можно и косвенно, даже почти подсознательно, вторить благозвучию и гармонии чосеровского стиха» (*Акройд П.* Кентерберийские рассказы. Переложение поэмы Чосера. М.: Corpus, 2014. С. 25–26).

Редакторов у текста два, но адресатов своей работы они видят по-разному. Юлия Беломлинская предельно конкретна: сокращенный вариант «Братьев Карамазовых» предназначен для людей с рассеянным вниманием: «В современном мире всё чаще и чаще встречается такой диагноз; обилие информации оказывается непосильным для всё большего и большего человеческого поголовья. Наши головы — те же компы. Места на дисках не хватает, мы начинаем зависать» (с. 6–7).

Вячеслав Курицын, напротив, предельно уклончив: мол, вопреки традиционному примечанию «О результате судить читателю», справедливее сказать, что «по-настоящему судить вправе кто-то другой — дух ли любимого автора, высшие ли силы, точных слов тут не подобрать» (с. 6).

Такие полярные точки зрения на проделанную работу лишь подчеркивают самоценность «Конспекта»: в силу описанных в начале главы обстоятельств реального читателя у этой книги будто бы и нет. Новый вариант романа мог быть сопровожден подзаголовком «Книга для всех и ни для кого». Ницше, как известно, был к Достоевскому равнодушен.

3. Актуальный Достоевский

Новость о том, что нейросеть оживила портрет Достоевского⁴⁰¹, воспринимается как нечто вполне понятное: присутствие именно этого классика в русскоязычном Интернете особенно ощутимо. Он постоянно возникает в новостях по самым разным поводам и в самых разных контекстах: то театральном, то коммерческом, то политическом. Достоевский вновь в топе продаж, книги Достоевского сжигают на съемках и запрещают в восточных странах, очередной театральный режиссер перенес действие романа Достоевского в наши дни, школьники вновь и вновь снимают видеоролики о «Преступлении и наказании». Как и утверждал булгаковский герой, Достоевский оказался бессмертным. Другой вопрос, зачем именно он нужен современности? Несмотря на пестроту масс-медийных поводов, за ними стоят вполне определенные концепты Достоевского.

3.1. «Подпольные типы»

Еще в 2002 году Дмитрий Быков назвал автора «Бесов» «отцом русского литературного Интернета». Мысль эта достаточно продуктивна, чтобы и

⁴⁰¹ Нейросеть оживила портрет Достоевского // N+1. 22.05.2019. URL: <https://nplus1.ru/news/2019/05/22/talking-heads> (дата обращения: 01.06.2021).

о ней напомнить, и ее дополнить. В первые годы XXI века литературный Интернет был неуверенным андеграундом по отношению к словесности официально-бумажной, так что основное понятие быковской аргументации — «подпольность»: «Именно Федор Михайлович выдумал Рулинет за сто пятьдесят лет до его появления», утверждает Быков, и теперь тот «всё больше вырождается в живую иллюстрацию к „Селу Степанчикову“, „Запискам из подполья“, „Скверному анекдоту“, „Бесам“ и в особенности к „Идиоту“», ведь «подпольные типы, наделенные всеми комплексами и страхами настоящих писателей, но не обладающие талантом и соответственно милосердием, как раз и составляют основной контингент Рулинета»⁴⁰².

Достоевский — частый герой быковских рассуждений о классике и в публицистике, и в лекциях; при этом, как показал С. А. Кибальник, чаще Быков имеет дело с мифами о Достоевском, нежели с современными научными представлениями о нем⁴⁰³. Наделение Достоевского ролью отца литературного Рунета — еще один такой миф, яркий интеллектуальный образ. Тем, впрочем, интереснее проследить, насколько глубоко он внедрился в реальность.

«Подпольность», «графоманство» и лукавое самоуничижение оказываются неразделимы, и Сеть — лучшая, питательнейшая среда для этих качеств. Типично достоевскими персонажами, по Быкову, оказываются не только авторы, но и публика, вернее, стиль ее поведения: «страшное количество его героев берется судить о словесности и политике, имея о них самое приблизительное представление: тут и Опискин со своими литературными разговорами, и публика на свадьбе у Пселдонимова, берущаяся рассуждать о Панаеве и „абличительной литературе“, и Степан Трофимович Верховенский, оценивающий новые петербургские веяния, и упомянутый Лебядкин, и герои „Крокодила“, и персонажи „Подростка“, бесперечь ссылающиеся на те или иные тенденции или публикации».

Задолго до того, как Интернет стал новой формой литературной жизни, он освоился на бумаге в виде гипертекстов, в том числе крупнейшего — романа-комментария Дмитрия Галковского «Бесконечный тупик» (1988). Достоевский для Галковского — фигура ключевая, давшая форму всему пространнейшему повествованию. Как и в «Записках из подполья», в «Бесконечном ту-

⁴⁰² Дмитрий Быков. Достоевский и психология русского литературного Интернета // Октябрь. 2002. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/october/2002/3/dostoevskij-i-psihologiya-russkogo-literaturnogo-interneta.html> (дата обращения: 01.06.2021).

⁴⁰³ Сергей Кибальнич. Анти-Быков © Достоевский в лекциях Дмитрия Быкова // Формаслов. 11 мая 2021 г. URL: <https://formaslof.ru/2020/09/01/anti-bykov-dostoevskij-v-lectsiyah-dmitriya-bykova/> (дата обращения: 31.05.2021).

пике» ключевым структурным принципом становится самораскрытие героев, а организующим началом произведений — их языковая структура, монолог, или, как говорит герой «Бесконечного тупика» Одинокоев, «выговаривание».

Замечая, что дар выговаривания «блестяще изображен» именно в «Записках из подполья», Одинокоев переносит его и на свое произведение: «Бесконечный тупик» — «не что иное, как последовательная попытка русского мышления, попытка передачи его динамики — динамики рассыпания. Чем глубже анализ, тем рассыпаннее форма отечественного мышления»⁴⁰⁴. Итак, речь о глубинных свойствах русского мышления. Стоит ли удивляться, что именно чуткий к нему Достоевский вновь на повестке дня?

Одинокоев апеллирует и к «Дневнику писателя»: «И никому не помочь, никому не утешить. Розанов вот утешает. <...> Отчасти мне помог Достоевский. Ведь как тенденция розановские „советы“ содержатся в его романах и „Дневнике писателя“. Но лишь как тенденция. Это дело тонкое, деликатное. Тут нужно высшее чутье, розановское»⁴⁰⁵.

Действительность, преломленная в призме художественного мышления, но преподнесенная в публицистической рамке, — особенность и «Дневника писателя», и текстов Розанова. По свидетельству Голлербаха, «Дневник писателя», наряду с Библией, был настольной книгой русского философа.

3.2. Диалог и «чужое слово»

Первый официальный «Тупик» вышел в 2007 году, когда творчество его автора переместилось в Сеть, и вновь оказался актуален: тематика Галковско-го-блогера очень схожа с тематикой Галковского-литератора. Это вновь (анти) конспирологические изыскания: красной нитью через его записи проходит идея масштабной фальсификации мировой истории, выразившейся, в частности, в подделывании берестяных грамот, трудов Отцов Церкви, сведений о плаваниях викингов, истории Древнего Рима, ленинском Мавзолее и прочем. Основное внимание Галковского направлено на разоблачение многообразных техник фальсификации, и тут важна не только аргументация, но и стиль — острый, провоцирующий на дискуссию (эта черта восходит, конечно, к «Дневнику писателя»).

⁴⁰⁴ Галковский Д. Е. Бесконечный тупик: в 2 тт. Т. 1. М.: Изд-во Дмитрия Галковского, 2008. С. 9.

⁴⁰⁵ Там же. Т. 2. С. 1151.

Как и в «Бесконечном тупике», ключевым понятием в интернет-публицистике Галковского становится понятие мифа. Но это миф не в академическом и не в художественном, а в конспирологическом смысле, как нечто подлежащее пристальному рассмотрению. Дискурс Галковского, всегда ориентируясь на одну определенную идею, проходит через длинный ряд чужих текстов, преодолевает одержимость вымышленными фактами и убеждениями и, в конце концов, провоцирует выход за пределы симулятивной текстуальности — «в жизнь»: логика, которую в прозе Достоевского обозначил Бахтин.

Интернет есть изобретение, питающееся постмодернистскими установками (сеть, ризома), но в русском изводе он не без «достоевщинки». Каждый, кто торопливо оставляет свои записи на краях виртуального мироздания, стремится «мысль разрешить». При этом Всемирная Сеть — это не только многознание, о котором предупреждал античный мыслитель, но и многословие. Можно ли вычленить среднюю «единицу сетевого общения»? Что это — «высказывание», «реплика», «замечание»?

Бахтин определял высказывание как «тот минимум, после которого можно дать слово другому, можно произвести обмен мыслями... <...> Присоединяется завершающая воля автора: dixi, а теперь ваше слово»⁴⁰⁶. По мнению Андрея Степанова, эти замечания Бахтина противоречат его же пониманию диалога как неограниченного развертывания мысли двух независимых субъектов: «Действительно: если диалог бесконечен, то нет и не может быть никакого абсолютного dixi»⁴⁰⁷.

Между этими позициями располагается феномен сетевого общения: все хотят перекричать друг друга, настаивая даже не на правоте, а лишь на факте присутствия в данном чате, блоге, форуме. К кому хочет обратиться рядовой пишущий в блоге? Ко всем сразу и, значит, ни к кому лично. Здесь вообще нет завершения высказывания в бахтинском смысле. Так гоголевский Акакий Акакиевич «имел обыкновение совсем не оканчивать фразы <...> думая, что всё уже выговорил»⁴⁰⁸. А вывод Бахтина о том, что «само бытие человека есть глубочайшее общение; быть значит общаться», теперь приобретает новую глубину. Ср. тезис современного медиа-аналитика Андрея Мирошниченко «публикуюсь — значит существую»⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ Бахтин М. М. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров» // Бахтин М. М. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5. М.: Русское слово, 1996. С. 227–228.

⁴⁰⁷ Степанов А. Д. Проблемы коммуникации у Чехова. М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 306.

⁴⁰⁸ Там же.

⁴⁰⁹ Мирошниченко А. А. Адаптация медиа. Взрывное освобождение авторства, вирусный редактор Интернета и смерть газет // Социологический журнал. 2011. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/adaptatsiya-media-vzryvnoe-osvobozhdenie-avtorstva-virusnyy-redaktor-interneta-i-smert-gazet1> (дата обращения: 01.06.2021).

Ныне и Розанов признан «крестным отцом» русского Фейсбука, заменяющего многим и газеты, и философию⁴¹⁰. В то же время нынешняя «веб-проза» — от Джона Шемякина и Татьяны Толстой до Александра Цыпкина и Владимира Гурьева — несомненно, вышла из «Шинели» и «Бедных людей», поскольку пишется на один «шинельный» мотив: мнимая беззащитность недоверчивого рассказчика в ненадежном мире неизменно компенсируется риторической победой.

Это столь близкое героям Достоевского демонстративное самоуничижение, и это рассказ с постоянной оглядкой (как писал Бахтин, «почти после каждого слова Девушкин оглядывается на своего отсутствующего собеседника»). Акакий Акакиевич с Макаром Девушкиным переехали в Фейсбук и стали нашими «френдами».

3.3. Карнавальность и скандал

Примечательно, что и сам Достоевский то и дело оказывается замешан в ситуациях двусмысленных, соединяющих в себе высокое и низкое, сакральное и профанное, — то есть задуманных будто по его карнавальному сценарию. Вот первая «конфигурация»: чемпионат мира по футболу 2018 года подстегнул продажи русской классики в мире (в топе продаж — «Идиот»⁴¹¹), в то же время раритеты Достоевского выставляются за огромные деньги (первое издание «Братьев Карамазовых» — желанный лот на аукционе «Christie's»), а современные его издания плавают в кадре фильма «451 градус по Фаренгейту».

Рамин Бахрани, режиссер новой экранизации Брэдбери, и впрямь заставил актеров сжигать настоящие книги, признавшись, что съемки такой сцены

⁴¹⁰ «На мой взгляд, однако, Фейсбук не предназначен для высоких страстей и фатальных драм. Я избегаю даже тех, кто делится смертями, рождениями, изменами и травмами. По мне, Фейсбуку больше всего идет table-talk — неприятная беседа, к которой можно присоединиться без лишнего жара и из которой можно уйти по-английски... Говоря о пустяках всерьез и с шуткой о больном, мы упражняемся во внимании к себе, к другим и к миру. Мне даже знаком лучший мастер такого общения, который мог бы стать апостолом Фейсбука. „Я ввел в литературу, — писал Василий Розанов, — самое мелочное, мимолетное, невидимое движение души, паутинки быга“. Эти „паутинки“, оторвавшиеся от огромной паутины интернета, очеловечили его, сделав пригодным для повседневного употребления и наслаждения» (*Генис А. Кожа времени: Книга перемен. М.: АСТ, 2020. С. 86*).

⁴¹¹ From a rare first edition of Dostoevsky's masterpiece to the CIA-sponsored *Doctor Zhivago* // Christie's. 19 Nov. 2018. URL: https://www.christies.com/features/R-Eden-Martin-Collection-of-Russian-literature-9519-1.aspx?sc_lang=en (дата обращения: 01.06.2021).

дались ему непросто: «Конечно, было очень сложно выбрать, какие именно жечь. Я выбрал свои любимые на разных языках и из разных культур. Конечно же, я сжег Достоевского, Кафку... Очень много книг сожгли — вы убедились в этом в фильме. Естественно, мы сожгли несколько моих не самых любимых книг — „Майн Кампф“ — она должна была быть сожженной»⁴¹².

Достоевский, впрочем, поучаствовал не только в массовке: Бахрани предложил актерам прочитать определенные книги, чтобы настроиться на съемки. Софии Бутелла достались «Записки из подполья»: «Это одна из книг, которые воруют Майкл Джордан и София [София Бутелла], чтобы прочитать вместе. Очевидно, я не мог выбрать „Войну и мир“, потому что спрятать ее незаметно не получилось бы [смеется]. Так что должно было быть что-то поменьше. Мне нравятся „Записки из подполья“ еще и потому, что это настоящие записки. Ты чувствуешь, что их кто-то писал. Первая строчка „Записок“ очень известна в литературе: „Я человек больной. Я злой человек“, — и я подумал, что Монтэг мог как-то положиться на эти слова, потому что он страдает от своих мыслей и поведения»⁴¹³. Скандальное поведение, большие деньги, пылающая в огне бумага — всё это узнаваемо хотя бы по «Идиоту».

Западные политики всё чаще цитируют в своих речах Достоевского, а восточные — запрещают его книги. В 2010 году госсекретарь США Хиллари Клинтон признавалась в любви к Достоевскому в интервью Владимиру Познеру. Президент Франции Эммануэль Макрон процитировал «Пушкинскую речь» на Петербургском экономическом форуме, а премьер-министр Италии Джузеппе Конте — в выступлении перед итальянским правительством. Это побудило обозревателя «The Atlantic» задаться вопросом: «В Европе наступил момент Достоевского?». В то же время на проходившей в конце 2018 года книжной ярмарке в Кувейте запретили выставлять «Братьев Карамазовых» — правда, в числе прочих 948 книг: кувейтские власти славятся цензурным надзором⁴¹⁴.

Для одних кросс-культурные различия — основание для запрета, для других — повод для культурологического ликбеза. Популярный портал «Арзамас» представил, что было бы, если бы героев романа Достоевского судили

⁴¹² Режиссер нового «451 градус по Фаренгейту» Рамин Бахрани — о книгах в огне и Интернете // Афиша Daily. 22 мая 2018. URL: <https://daily.afisha.ru/cinema/9046-rezhisser-novogo-451-gradus-po-farengeytu-ramin-bahrani-o-knigah-v-ogne-i-ideyah-bredberi/> (дата обращения: 01.06.2021).

⁴¹³ Там же.

⁴¹⁴ Dostoevsky book among hundreds banned in Kuwait // The Guardian. 14 Nov 2018. URL: <https://www.theguardian.com/world/2018/nov/14/dostoyevsky-book-among-hundreds-banned-in-kuwait> (дата обращения: 01.06.2021).

по нормам мусульманского права: «Согласно шариату, судьба Раскольникова находится в руках родственников убиенных им жертв. <...> Однако, по мнению большинства мусульманских правоведов, лучшее решение в такой ситуации — прощение убийцы»⁴¹⁵.

В этом ряду совершенно обычным выглядит и осовременивание сюжетов Достоевского, к которому то и дело прибегают театральные режиссеры. Андрей Прикотенко поставил в новосибирском театре «Старый дом» спектакль по «Идиоту» Достоевского. Рассуждая, нужно ли осовременивать роман, побывавшая на премьере критик приходит к выводу, что и герои, и основные сюжетные линии романа, будучи инсталлированы в сегодняшнюю реальность, «как ни странно, в этой новой для них действительности прекрасно освоились»: генерал Епанчин принадлежит «к известному ведомству, конечно, слегка испугавшемуся в 1991 году», Настасья Филипповна обменивается с «наивным хипстером» Мышкиным цитатами из «Ну, погоди!», и коль скоро всё это выглядит так органично, то, по мнению критика, таковая интерпретация — «приговор нашему русскому миру, который за полтора столетия стал хуже и бессовестнее, чем был при Достоевском»⁴¹⁶.

«Кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского», отмечавшиеся Бахтиным, перекликаются с раздражительностью и многоголосием публичного сетевого полилога. Такова его персональная «отзывчивость»?

4. Переоцененный Достоевский

Молодые люди, делающие в YouTube видеообзоры прочитанных книг, — знак времени, феномен конца 2010-х. Это явление и литературное, и педагогическое сразу, явление массовое: счет влогеров, или буктьюберов, идет на десятки. Школьники не только оказались «читающими», но и по собственной воле желают рассказывать о прочитанном — разумеется, в обмен на зрительское внимание.

Достоевского, впрочем, нельзя считать обойденным вниманием и в официальном, классно-урочном пространстве. По поводу этого автора между

⁴¹⁵ Беккин Р. «Преступление и наказание» по шариату // Онлайн-проект «Арзамас». Курс № 58. История исламской культуры. URL: <https://arzamas.academy/materials/1609> (дата обращения: 01.06.2021).

⁴¹⁶ Тихоновец Т. Н. «Идиот» Андрея Прикотенко: расследование и приговор // Журнал «Театр». 23 октября 2019. URL: <http://oteatre.info/idiot-andreya-prikotenko-rassledovanie-i-prigovor/> (дата обращения: 01.06.2021).

школьниками и учителями заключена некая читательская конвенция. Показательно, что первый выпуск на известном канале Thug Notes, в котором актер Грэг Эдвардс на черном сленге рассказывает о классике, был посвящен именно «Преступлению и наказанию». И, по мнению отечественных ценителей жанра, задал тем самым чрезвычайно высокую планку: «отечественные литературные блогеры до сих пор не сделали ничего настолько же крутого»⁴¹⁷. Поскольку кандидатов множество, остановимся на «мужском» и «женском» вариантах.

4.1. «Женский» вариант

Первый ролик обнаружен на YouTube-канале «Читалочка/Полина Парс» — «ДОСТОЕВСКИЙ „ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ“: краткое содержание и интересные мысли»⁴¹⁸, 47 640 просмотров за полтора года. Из описания: «Русская классическая литература, „классичнее“ Достоевского — не найти. Поэтому начинаем с него) Если вам понравится подобное краткое изложение вперемешку с интересными мыслями, дайте мне знать об этом) да придёт с вами ЕГЭ».

За пределами школьных кабинетов влогеры классики не боятся, и Полина сразу берет быка за рога: «Всем бонжур, меня зовут Полина, с вами „Читалочка“, и вот вы все просите, просите у меня обзоров на классику, но меня всегда удивляло, зачем вообще кому-то чужое мнение о классической литературе <...> Но, однако, ваши слова я игнорировать не могу, и поэтому я попробовала найти такой формат, который был бы интересен и мне, и, может быть, интересен и тем людям, которые уже читали классику, либо только-только погружаются в ее изучение».

Отметим лукавую скромность на грани самоуничтожения, столь популярную в соцсетях («меня всегда удивляло», «однако ваши слова я игнорировать не могу»). Однако почему же выбран именно Достоевский? «Не только потому, что я его безумно люблю и уважаю, но еще и потому что по григорианскому календарю именно 11 ноября (ролик был опубликован 11 ноября 2017 года. — С. О.) у него день рождения». Сеть живет сегодняшним днем, повод не должен залеживаться.

⁴¹⁷ Фаустов А. Один день в русском буктьюбе // Литературный портал «Горький». 13 июня 2017. URL: <https://gorky.media/context/odin-den-v-russkom-buktyube/> (дата обращения: 01.06.2021).

⁴¹⁸ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j1FCkDE2Pmk>. Орфография и пунктуация заголовков влогерских материалов здесь и далее сохранены.

Влогеры не ограничены школьной программой, но ограничены законом жанра, вернее — хронометражом: публика не учитель, может и заскучать: «Сперва я хотела взять вообще все его главные романы и сделать этаким краткий пересказ их, но когда я писала сценарий, я поняла, что и так получается очень-очень много всего, поэтому решила взять для начала именно „Преступление и наказание“ как тот роман, который все мы читали в школе, поэтому спойлеров большинство будет не опасаться...» Ох уж эти спойлеры! Но приятно, что от классики всё еще ждут сюжетных неожиданностей.

Итак, в результате вынужденной самоцензуры ролик вышел десятиминутным. Формат, как и было обещано, — «краткое изложение вперемешку с интересными мыслями». Тут любопытна не столько фактология, сколько стилистика, которая у влогеров чрезвычайно похожа: энтузиазм, в грамотных пропорциях соединенный с читательской наивностью и легким лингвистическим флером. Скажем, семейный способ спасения Раскольникова заключается в том, чтобы «выдать его сестру Дуню замуж по расчету за некоего Лужина — и нет, это не отсылка к Набокову, просто потому что они жили в разные временные пласты... ну, think about it...»

Всплывает и литературоведение в его школьном изводе: «Роде снится сон, это воспоминание из его детства, как он стал свидетелем убийства лошади — и это, кстати, очень занимательный факт, особенно если мы с вами будем постоянно помнить о том, что сон в классической русской литературе это такой стандартный прием для передачи настроения главного героя и некоего взгляда за кулисы его души».

Занимательные факты должны не повисать в воздухе, а работать, точнее зарабатывать (естественно, лайки), это определяет весь ход рассказа Полины: «Так вот, роман „Преступление и наказание“ написан в 1866 году, зафиксируйте эту дату, а в 1889 году в итальянском городе Турине на площади произошел некий похожий эпизод...» Далее речь пойдет про Фридриха Ницше: «пишите обязательно в комментариях, как думаете вы, мог ли Достоевский повлиять на то, что Фридрих Ницше сошел с ума...» Напоминать зрителям об обратной связи — обязательный закон жанра.

Выясняется, что под конец романа «Федор Михайлович дает нам спойлер: Свидригайлов, который, по словам самого Раскольникова, имеет над ним некую связь (так! — *С. О.*), по сути дела, очень быстро, на нескольких страницах, повторяет путь самого Раскольникова, но, естественно, не шаг в шаг». К счастью, коварно подброшенные самим автором подсказки не помешали Полине насладиться романом: «в школе, когда нам задавали читать, я прочитала ее буквально за один день, проглотила, не могла отцепиться от нее, мне было очень интересно, чем же всё-таки это закончится».

4.2. «Мужской» вариант

Перейдем к «мужской» версии. Влогер UnkleShurik — брюнет около тридцати лет, 45 К подписчиков — любит упаковывать классику в сюжеты с яркими названиями: «Книги о маньяках убийцах», «Книги, которые убивают подростков» (в этом списке «Бедная Лиза» и Есенин). Если «Читалочка» делала акцент на занимательности классики, то UnkleShurik настаивает на противоположном. Нехитрый, но привлекательный для школьной аудитории тезис о том, что классика — это хорошо, но не актуально, UnkleShurik решает раскрыть на примере «Записок из Мертвого дома»:

«Давайте для наглядности возьмем какую-нибудь одну тему, ну, допустим, тюремную, и начнем с Достоевского, который писал довольно много о каторге, о заключении. Допустим, его роман „Записки из Мертвого дома“. Прекрасная книга? Конечно, да. Стоит ее читать? Разумеется. Но нужно понимать, что когда она была написана, Достоевский писал ее не нам и не потомкам, он писал своим современникам, и она описывает те события, те трудности, с которыми сталкивались люди в то время, и когда современники это читали, они воспринимали книгу совсем не так, как мы ее воспринимаем. Для нас это скорее что-то из истории: а вот так вот было при царизме. Естественно, мы живем в совсем другой реальности»⁴¹⁹.

Все подростки чувствуют это, но мало кто решится порассуждать в таком духе на уроке, тут UnkleShurik высказался за всех — и 45 тысяч просмотров ему обеспечены.

И Полина, и UnkleShurik уже не школьники, но язык, стиль — как в типичном 11 «Б». YouTube-среда, перефразируя Ахматову, «научила школьниц говорить» — научила тому, чего часто не могли добиться учителя на уроках. Они отвечают не на оценку, а за лайк, а это куда более сильный мотиватор. Влогеры не стали в одночасье демосфенами, зато не побоялись быть искренними. Условия для «эффективного диалога», которые должны бы создаваться на уроке в связи с «коммуникативной природой читательской рецепции», — в частности, «установка не на репродукцию знаний, а на постижение смыслов в ситуации диалога»; «актуализация внутрипредметных и межпредметных связей», «концентрированность на технологиях, создающих условия для обмена информацией, способствующих позиционированию участников ситуации общения, умению адресовать, структурировать, графически организовать

⁴¹⁹ URL: <https://www.youtube.com/watch?v=isYdYI4xecM>.

информацию, презентовать собственный творческий продукт»⁴²⁰ — все эти условия, тщательно акцентируемые теоретиками педагогики, создаются в пространстве литературного влогинга сами собой.

Не нужно обольщаться, что буктьюберство потеснит традиционные школьные формы, и сочинения оно, конечно, не заменит, но оно стало знаком времени, винить которое вряд ли стоит. Сравним приведенные цитаты из влогерских публикаций с записью одного советского школьника, сделанной им 16 февраля 1952 года: «Прочел „Преступление и наказание“. Сила. Достоевским русские могут гордиться. Это очень больной, но и очень честный человек. Он писал с некоторым смещением вправо от критического реализма, но наряду с этим правым смещением было крайне левое обличение. Противоречивая натура Раскольникова и Соня — исключения с исторической точки зрения, но есть и замечательные типы: Катерина Ивановна Мармеладова, живое лицо; Разумихин неплох; <...> Авдотья Романовна тоже тип, в маленковском понятии типичности. Что ж были такие женщины, были и есть, но как их мало!»⁴²¹

Автор этих строк — Ромэн Назиров, ставший впоследствии одним из видных специалистов по Достоевскому. Юношеская же запись несет типичные черты юношеского мышления: повтор расхожих идей («Достоевским русские могут гордиться»), в том числе и из тогдашнего научного обихода («заблуждающийся гений», «больной талант» и пр.), знаки эпохи («маленковское понятие типичности»). В 1950-е знаки одни, в 2010-е иные, ранее дневники были бумажными и приватными, теперь они мультимедийные и публичные, но юношеские формулировки в любую эпоху будут неизбежно незрелыми и оттого не менее искренними.

Фуко и Барт увидели бы здесь утверждение невозможности насильственного овладения текстом, чему обычно способствует подчинение текста господствующим (скажем, культурно-педагогическим) стереотипам. Вспомним про различие Бартом текстов-удовольствий и текстов-наслаждений («Удовольствие от текста», 1973). Читатели первых видят в тексте застывший в определенной, заданной принятой традиции художественный конструкт, читатели вторых рассматривают их как объекты, не подлежащие однозначно исчерпывающей интерпретации. В этой системе координат видеотексты блогеров занимают промежуточную позицию: они и зависят от школьной программы, и сопротивляются ей.

⁴²⁰ Стрелец Л. И. Коммуникативная основа читательской рецепции // Вестник Томского гос. пед. ун-та, 2013, № 6. С. 52–53.

⁴²¹ Цит. по: Шаулов С. Структура негативной рецепции Ф. М. Достоевского в современной культуре // Российский гуманитарный журнал. 2014. № 3 (5). С. 405–406.

4.3. По обе стороны экрана

Для того чтобы перейти к выводам об эффекте медиасреды, который возникает в коллективном восприятии творчества Достоевского, нужно вернуться к традиционным, книжным формам, а именно к книге Пьера Байяра «Загадка Толстоевского». Французский филолог более всего известен русскому читателю своим эссе «Искусство рассуждать о книгах, которых вы не читали», но не менее показательны его работы «Дело собаки Баскервильей», «Титаник утонет» и пр., в последние годы публикуемые по-русски.

Специализация Байяра — литературные расследования по неочевидным поводам с неожиданными результатами. Он оправдал убийцу Роджера Экройда и реабилитировал конан-дойловскую собаку Баскервильей. В книге «Загадка Толстоевского»⁴²² он ставит литературу на службу психоанализу. Ключевая идея такова: личность человека не целостна, она делится на бесчисленные «я», которые находятся друг с другом в самых противоречивых отношениях. Герои классической русской литературы дают здесь богатейшую пищу для размышлений, так что основная часть текста посвящена подробному психологическому разбору самых напряженных сцен из «Идиота», «Войны и мира», «Преступления и наказания».

Реконструкция подвергается и биография автора, который теперь един: «1849–1852 — каторга в Омске... 1852 — повесть „Детство“...» Как возник Толстоевский? В конце 1920-х этим псевдонимом подписывались Ильф и Петров, потом словечко вошло в эмигрантский лексикон: Байяр, конечно, ссылается на статью Владимира Вейдле «Толстоевский и Запад». Для западного читателя русская проза XIX века с ее усадьбами, дуэлями, революционерами, страданиями и публичными казнями действительно в некоторой степени слилась в одного условного Толстоевского.

Байяру, впечатленному противоречивостью князя Мышкина, Ставрогина, Наташи Ростовской, оставалось сделать последний шаг — вообразить этот литературный гибрид, вдохнуть в него жизнь, превратив в одержимого множественными личностями писателя: «Толстоевский являет собой уникальный случай многоликого автора, который задумывается над проблемой собственной многоликости», и эта многоликость мешает говорить о его феномене в рамках традиционной биографии: «Личность Толстоевского слишком слож-

⁴²² *Байяр П.* Загадка Толстоевского. М.: Текст, 2019. Далее ссылки на эту книгу в тексте с указанием страницы в скобках.

на, чтобы рассказ о ней можно было отлить в форму традиционного жизнеописания; иногда нам кажется, что писатель сам с удовольствием опровергает любую информацию о себе» (с. 14).

Байяр относится к своей гипотезе бережно: создав Толстоевского, он не бросает его на полпути как отработанный литературный материал, а добирается вместе с писателем до станции Астапово, «где, подобно Ивану Ильичу и Кириллову в их последние часы, он перед смертью вспоминал самые значительные события, которые ему довелось пережить... Временами в его памяти всплывали — хотя он и не мог отделить их от реальных лиц — герои его романов: Анна и Наташа, князь Мышкин и князь Андрей, множественные литературные персонажи, позволившие ему обрисовать все свои возможные личности, которых он напрасно пытался примирить. Но при приближении смерти, почувствовав себя и этим, и тем, и еще вон тем, кем он когда-то был, Толстоевский перестал испытывать беспокойство, возникавшее у него на протяжении всей жизни в связи с собственной множественностью, а ощутил бесконечное счастье и, следуя завету Платона Каратаева, примирился со всеми обитающими в нем личностями» (с. 198).

Неподготовленному читателю может стать не по себе от таких литературоведческих гипотез — но только если он не разгадает шифр повествования. Реальный Пьер Байяр и повествователь в его книгах не одно и то же лицо, хотя с этой идеей трудно примириться тем, кто привык к традиционным правилам документальной литературы.

На это указывает сам Байяр: «Вернемся к гуманитарным наукам. Тут все всегда уверены, что рассказчик — это автор. Если вы возьмете Жака Рансьера, известного французского философа, или Алена Бадью, не менее известного ультралевого философа, никому и в голову не может прийти, что их книги написаны от другого лица. Все уверены, что Рансьер — правый, а Бадью — левый. Но в моих книгах рассказчик — это не я. Это мой герой. Конечно, я готов подписаться под некоторыми мыслями моих параноидальных рассказчиков. Потому что я состою из этих параноидальных рассказчиков. Их логика — это особая логика, полицейская. Рассказчики книг „Кто убил Роджера Экройда“, „Досье Гамлета“ или „Дело собаки Баскервилей“ убеждены, что детективы из романов ошиблись. То есть они подозревают в ошибках выдуманных персонажей. Это параноидальная логика, которую я не совсем разделяю. Но она важна, потому что с ее помощью мы можем по-новому посмотреть на читателя и на то, что вообще такое читатель. Как устроен читатель? Как он думает, когда читает? И вот для этого нам нужны сумасшедшие, которые воспринима-

ют всё происходящее в тексте на полном серьезе. Тем более что их претензии к тексту не такие уж и глупые»⁴²³.

То, что Байяр воссоздает в своих текстах в качестве локального, герметичного литературоведческого эксперимента, мы можем наблюдать в соцсетях повсеместно и в режиме реального времени. Мы становимся свидетелями самых разнообразных суждений, которые порой не выдерживают критики, но которые никому нельзя запретить высказывать. Мы видим читателей в действии. Интернет, наконец, дал им всем право голоса.

Правда, одновременно с этим он отнимает у них способность к восприятию длинных текстов. Лидия Чуковская в «Записках об Анне Ахматовой» вспоминает, что та читала «Улисса» Джойса по пять часов в день и прочла шесть раз. Современный читатель проводит за смартфоном в среднем 4 часа в день⁴²⁴, и, как правило, если что-то там читает, то не книгу.

Вспомним добычинскую цитату в начале этой главы. Вся логика развития современной медиасреды приводит к тому, что «Достоевский» сегодня — не столько книга, сколько мем и тег. Во Всемирной Сети эти теги выполняют столь необходимую культуре соединительную функцию, но могут завести куда угодно.

⁴²³ «Я много думаю о том, почему читать так скучно»: Пьер Байяр о чтении и методе полицейской критики // Литературный портал «Горький», 8 июня 2018. URL: <https://gorky.media/context/ya-mnogo-dumayu-o-tom-pochemu-chitat-tak-skuchno/> (дата обращения: 01.06.2021).

⁴²⁴ *Прайс К.* Оторвись от телефона! Как построить здоровые отношения со смартфоном. / Пер. Г. Тржемецкого. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2020. С. 19.

Глава пятая

«МИР БЕЗ ДОСТОЕВСКОГО?»

О ЦЕННОСТНОЙ ОРИЕНТАЦИИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ПО СРАВНЕНИЮ С РУССКОЙ КЛАССИКОЙ XIX ВЕКА ⁴²⁵

Вопрос о том, в какой мере современная русская литература сохраняет ту же самую природу, которая была присуща русской классике, то и дело привлекает к себе внимание. Ставить его вновь и вновь вынуждает то обстоятельство, что современная русская литература играет в жизни российского общества гораздо менее значительную роль, чем это было, скажем, во второй половине XIX века. Понятно, что дело тут, может быть, не только в самом характере современной русской литературы, а в общем изменении культуры, присущем нынешнему этапу развития информационной среды. Но всё же, всё же, всё же...

1. Школа Достоевского

Разговор на эту тему мне хотелось бы начать с фрагмента из моего собственного эссе на эту тему, в котором я высказал довольно скептическую и нелицеприятную оценку современной русской литературы при сопоставлении ее с русской классикой:

⁴²⁵ Настоящая глава ранее были опубликована: *Кибальник С. А. «Мир без Достоевского?» (о ценностной ориентации современной русской литературы по сравнению с русской классикой XIX века) // Аксиологический диапазон художественной литературы / Под ред. В. Ю. Боровко, Е. В. Крикливец. Витебск, 2020. С. 99–102.*

«Сейчас все пишут. Кто не пишет, тот учится писать. Кого резко не хватает, так это читателей. В особенности среди пишущих.

Нет, если серьезно, то начитанных на самом деле тоже достаточно. И курсов литературного мастерства хватает. А вот писателей мало. В особенности таких, чтобы с большой буквы. И чтобы был пророк не только в своем отечестве.

Про механизмы писательского рынка — что у нас, что за рубежом — слышали. В курсе. Однако были же у нас „три мушкетера“ — Достоевский, Толстой, Чехов. Да еще, по меньшей мере, два Д'Артаньяна: Гоголь и Тургенев (Пушкин, увы, непереволим — как и всякий настоящий поэт). И их читал и до сих пор читает весь мир.

Понятно, что Интернета тогда не было. А сильная Россия и распространившийся на значительную часть земного шара русский язык были. Но только ли в этом дело?

А не в том ли еще, не в последнюю очередь, что они создали особую литературу? Не как развлечение или поучение. Как жизнепостижение и душеврачевание! Литературу, которая, стало быть, нужна и интересна каждому. Независимо от того, где и когда он или она живет. Литературу, в которой слово не расходится с делом. Тексты — с судьбой. Произведения — с жизнью. В которой за каждое свое слово люди заплатили собственной кровью.

Это особый, целительный, ранозаживляющий напиток. Можно сказать, эликсир жизни, не напившись которого, человек ощущает себя как будто бы заброшенным в какую-то безлюдную, бесконечную и безводную пустыню, выбраться из которой ему самому, без посторонней помощи, оказывается не просто. Почти невозможно. <...> Литература как нечто особое. Как жизнепостижение, душеврачевание и человековедение. Как однажды выразился Гайтó Газданов, литература „в русском значении этого слова“.

Может, стоит попробовать? Пусть не печатают в крупных издательствах и не дают литературных премий (ведь для традиционных институтов бытования литературы подобное творчество отнюдь не сразу может оказаться удобоваримо). Зато литература вернет себе свою прежнюю роль и вновь станет опытным жизневедом, умным со-беседником и со-бытийником».

Чтобы не выглядеть таким уж Зоилом и злопыхателем, это рассуждение я закончил примирительным дипломатическим пассажем:

«А впрочем, что же это я? Не мешает ведь и нынешним литературоведам быть — хотя бы иногда ☺ — справедливыми к современным русским писателям.

Уже давно ведь и пробуют, иногда получают литературные премии, звучат во весь голос, и с большой буквы, а то и не только в наших палестинах... И, даст Бог, это только начало...»⁴²⁶

2. Мир без Достоевского?

А всё же как обстоит дело в действительности? Чтобы разобраться, я обратился с этим вопросом к ряду современных писателей, литературоведов и культурологов. Многие из них очень интересно и даже проникновенно говорили о том, что привнесли в мир русские классики и в первую очередь, например, Достоевский.

Замечательный американский достоевсковед Роберт Джексон даже выдал по этому поводу емкую формулу: «Без Достоевского и Чехова это был бы другой мир!» А вот российский поэт Вячеслав Куприянов, отвечая на вопрос: «Представим мир без Достоевского: что мы бы потеряли? или приобрели?» — неожиданно написал: «Наш мир и есть мир без Достоевского, где отодвинуты в XIX век мучительные поиски человека в человеке, где современник наш фактически отстранен от проблемной или размышляющей литературы, он сам приговорил себя (или его приговорили) к „чтиву“»⁴²⁷.

Воспользовавшись этой формулой и намеренно заостря постановку проблемы, я провел новый опрос, который так и озаглавил: «Мир без Достоевского». Два из пяти вопросов в нем были уже прямо посвящены теме настоящей статьи:

1. Не кажется ли Вам, что современный мир — это уже и в самом деле мир без Достоевского без трагических вопросов бытия, которые напряженно пытается разрешить человек в творчестве Достоевского, Толстого и Чехова?

2. В какой степени, на Ваш взгляд, современная русская литература принадлежит к тому же типу литературы, что и русская классика? То есть в какой степени она сохраняет природу литературы как «жгущего глаголом» жизнепостижения, присущую русской классике?

⁴²⁶ Кибальник С. Школа Достоевского // Нева. 2019. № 5. С. 229–230.

⁴²⁷ Кибальник С., Оробий С. Достоевский в XXI веке // Текст и традиция. 2020. Вып. 8. / Сост. Евгений Водолазкин. СПб., С. 203–219.

Приведу наиболее интересные ответы на эти вопросы.

Ясмينا Войводич, литературовед, профессор Загребского университета (Хорватия):

«По-моему, у человека есть потребность „урегулировать хаос“. Ведь об этом нам говорят древние мифы, поскольку миф — это переход из хаоса в космос. Классическая литература давала нам этот „космос“. Она представляла собой урегулированный мир.

Современный, постмодернистский мир является не таким, и современный человек сомневается в конечном решении. Современный человек, с одной стороны, сомневается в истине, испытывает пренебрежение к большим нарративам, как писал Лиотар. Но, с другой стороны, вопросы остались, хотя вряд ли на них можно ответить.

Посмотрите, какие фундаментальные вопросы существуют в произведениях В. Пелевина: откуда я? что это за мир? где я нахожусь? Не является ли это попыткой найти ответы? Не является ли это отголоском, эхом Достоевского и фундаментальных (проклятых) вопросов его героев? Классический роман, в том числе роман Достоевского, всё ещё пытался „разгадать загадку“, в то время как современный (постмодернистский) роман задает такие вопросы, которые основаны на убеждении, что бессмыслицу мира можно преодолеть ответом, который ни к чему и никого не обязывает».

Светлана Евдокимова, литературовед, поэт, профессор Браун университета (Провиденс, США):

«Дело не в современной литературе, а в настоящей литературе. <...> настоящая литература, независимо от того, современная она или нет, и независимо от того, к какому течению она принадлежит, всегда является формой жизнепостижения. <...> Жизнепостижение, в свою очередь, может проявляться в разных формах: не только в прямом обсуждении жгучих вопросов бытия, как это было у Достоевского и Толстого, но и в постмодернистической игре. Думаю, что современная литература, если она талантлива, тоже „жжет“, даже если это не пророческий глагол, а, скажем, серная кислота Сорокина».

Игорь Евлампиев, философ, литературовед, профессор Санкт-Петербургского государственного университета:

«В отношении судьбы литературы, я пессимист: в современную эпоху <...> она невозможна в той предельно серьезной форме, которую демонстрирует русская классика. И это относится не только к России, она невозможна во всем современном либеральном мире. То, что сейчас называется литерату-

рой, это „симулякр“, „фантом“, лишь имитирующий серьезность подлинного искусства. Ведь великий художник, способный влиять на людей и определять судьбу своего народа, черпает свои интуиции из связи с Богом, Абсолютом, он должен быть великим „мистиком“ и „пророком“ <...>. Современный мир верит только в строгую науку и в рациональное знание, поэтому и современное искусство — это просто игровое подобие того же самого рационального знания, в котором сам человек превращается в рациональную схему, в подобие компьютера, он — не более как несовершенное предвосхищение грядущего совершенного „искусственного интеллекта“».

Анатолий Королев, писатель, доцент Литературного института им. Максима Горького (Москва):

«Нет, современная русская литература не принадлежит к тому же типу литературы, что и русская классика... тогда в XIX веке критерии правды и неправды, истины и красоты были сформулированы четко, просто и внятно... <...> природа же того, что вы называете „жгущим глаголом“ жизнепостижения, тоже переменилась... осторожно, но всё же скажу так, — мой личный дискурс в том, чтобы текст не имел никаких прежних последствий для человека. Текст суда/суждения над героем и обществом в России в XX веке себя порядком дискредитировал, его почерку и поставу отчасти подчинилась и наша речь, и наша мысль... в итоге бытие как бы отпрянуло от текста, и в этом непростом состоянии отскока и просвета мы пребываем уже не меньше четверти века».

Игорь Павлович Смирнов, теоретик литературы, философ, культуролог (Констанц, Германия):

«На вопрос о том, принадлежит ли современная русская литература к классическому канону, я уже ответил: по отношению к нему вторична вся словесность после 1917 года. <...> Еще один пример из этого ряда — тексты Владимира Сорокина, скажем, его „Роман“. Они оповещают нас о непродолжаемости классической литературы, являют собой впечатляющее свидетельство катастрофы, испытываемой в современности „большим повествованием“, которое составляет фундамент национальной духовной культуры. Вслед за Достоевским Сорокин выступает критиком человека»⁴²⁸.

⁴²⁸ Мир без Достоевского. Участники: Я. Войводиц, А. Гонсалес, С. Евдокимова, И. Евлампиев, А. Королев, Ли Чжэнчжун, И. Смирнов. Предисловие С. Кибальника // Нева. 2020. № 6. С. 210–223.

3. Современная русская литература vs. русская классика

Не скрою, после столь содержательного разговора мой взгляд на этот вопрос стал еще более неоднозначным. Так что писать об этом придется снова, и куда более развернуто. Вкратце же я бы теперь ответил на него так.

Русские классики и в самом деле ставили перед литературой более высокие задачи: «Цель искусства есть идеал, а не нравоучение» (Пушкин), «основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия <...> — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (Достоевский).

Однако, сознавая, что неприкрытая дидактика убивает искусство, они после Пушкина, исповедавшего принцип: «Тьмы низких истин нам дороже / Расковырявший обман» — уже довольно редко пытались сублимироваться до изображения «идеала». Пример неудачи такого рода — второй том гоголевских «Мертвых душ», пример относительного большего или меньшего успеха — роман Достоевского «Идиот» или роман Толстого «Воскресение».

Начиная с Гоголя и кончая Чеховым, русские классики воплощали уже не «идеал», а то или иное уклонение от идеала в человеческой природе и обществе. И тем самым действительно счастливо избегали открытого дидактизма, одновременно не отказываясь от ценностной ориентации и задач нравственного воспитания человека. Они воспитывали его через отрицательные примеры — рассказывая не о том, как надо, а о том, как не надо поступать, и о том, что за все свои ошибки придется платить.

Современная литература существует в эпоху, когда все высокие слова и понятия уже давно и прочно скомпрометированы, а надежды кого-то исправить словом, увы, если и оправдываются, то слишком медленно и неверно. Писателю, который ставит перед своим творчеством какие-либо иные задачи, помимо развлекательных, приходится тщательно камуфлировать их литературной игрой и внешне глубоко скептическим, если не саркастическим отношением к этим задачам, а также использовать только сильные лекарства, то и дело изображая жизнь в ее наиболее ужасных проявлениях.

Правда и то, что в эпоху постмодернизма ценностная ориентация художественной литературы зачастую растворяется в релятивистской природе современного художественного высказывания. Постбахтинская герменевтическая традиция предписывает и русскую классическую литературу воспринимать через кривое зеркало бескрайней «полифонии» и амбивалентности, а также так называемой вероятностной модели интерпретации. Строгость

и определенность классического художественного текста, в котором авторские оценки прописаны абсолютно однозначно, несмотря на всю его смысловую глубину и символическую объемность, она подменяет бесхребетностью совершенно аморфного, никак не выстроенного в смысловом отношении «самовыражения», которое, увы, характерно для большей части современной русской литературы.

Впрочем, некоторые русские писатели XXI века вполне осознают эту проблему сами, и на наш вопрос, чему стоило бы поучиться у Достоевского сегодня, ответили, вполне сознавая одновременно и насущность, и сложность проблемы: «Учиться стоило бы *пророческому взгляду на мир*, но это не может быть предметом учебы» (*Евгений Водолазкин*), «...на примере его сочинений начинающему автору можно яснее прочувствовать *саму природу литературного творчества*» (*Сергей Носов*; курсив мой, — С. К.)⁴²⁹.

Вспомним теперь, что когда мы говорим о русской классике XIX века, то имеем в виду пять-шесть писателей, а когда о современной литературе, то о литературном процессе, вмещающем в себя десятки писательских имен в каждом отдельном десятилетии. Как знать, может быть, среди тех, кто составит славу русской литературы к концу XXI столетия, сложится ареопаг писателей, для которых понимание природы литературы русской классикой XIX века отнюдь не будет чем-то таким уж чуждым и посторонним?

⁴²⁹ Достоевский как личное дело каждого. Опрос провели Сергей Кибальник и Сергей Оробий // Знамя. 2019. № 10. С. 199–215. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=7380&fbclid=IwAR1b8eBmd0TMPiYAmcFUjoNhOGphaQbaS4LdTYj3t7zbXXku3vfwavP10Ow> (дата обращения: 24.02.2020).

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ДОСТОЕВСКИЙ В ВЕК МЕДИА

ИНТЕРВЬЮ С СОВРЕМЕННЫМИ РУССКИМИ
ПИСАТЕЛЯМИ И ИССЛЕДОВАТЕЛЯМИ

Глава первая

ДОСТОЕВСКИЙ В ВЕК МЕДИА ⁴³⁰

«Толстого надо читать периодически, Достоевского — когда прижмет, Гоголя — всё время», — заметил Александр Генис, однако для современной культуры именно Достоевский — самая востребованная фигура. Писателей в равной степени интригует и биографический, и художественный, и публицистический опыт классика. Каждый берет у Достоевского свое: узнаваемые цитаты («Голова Гоголя» Анатолия Королева), зерно сюжета («Обращение в слух» Антона Понизовского, «Неизвестные письма» Олега Юрьева); имеет место и открытая игра с узнаваемой фабулой («Ф. М.» Бориса Акунина), и неявная игра с фабулой миражной («Захват Московии» Михаила Гиголашвили). Достоевского конспектируют. Наконец, его герои и сама стилистика материализуются в окружающей реальности. О живучести классика мы расспросили писателей, критиков, ученых.

Респондентам были предложены следующие вопросы:

1. Вячеслав Курицын и Юлия Беломлинская законспектировали «Братьев Карамазовых» Достоевского, сократив роман на треть. Нужно ли конспектировать классику в целом и «Карамазовых» в частности? Это выхолащивает книгу — или приближает к ней широкого читателя? Какие сцены нельзя выкинуть из романа ни в коем случае?

⁴³⁰ Настоящая глава ранее была опубликована: Достоевский в век медиа. Опрос провел Сергей Оробий // Textura. 23 октября 2018. URL: textura.club/dostoevskij-v-vek-media/ (дата обращения: 05.06.2021).

2. На идеях Достоевского построен весь XX век. А как они себя чувствуют в нашем столетии? Какие из них можно перенести на нашу идеологическую почву?

3. В кого реинкарнировался Достоевский сейчас? Кого отнесете к его продолжателям?

Опрос провел Сергей ОРОБИЙ

На вопросы отвечали Александр Чанцев, Алексей Колобродов, Михаил Эпштейн, Сергей Носов, Дмитрий Быков, Сергей Кибальник.

Александр ЧАНЦЕВ,
литературовед, критик, прозаик:

1. Книгу, к сожалению, пока еще не видел. Но мне кажется, ничего ужасного в подобном сокращении нет. Хотя бы потому, что ровно такая же практика существовала всегда (Библию и другие религиозные каноны целиком читали единицы, большинство верующих в древности даже не конспект, а конспект в пересказе знали) и везде. На Западе, у нас (мы, наши родители и бабушки с дедушками читали далеко не обо всех путешествиях Гулливера: даже и полное название книги — «Путешествия в некоторые отдаленные страны мира в четырех частях: сочинение Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а затем капитана нескольких кораблей») — знают все ли?). Или в Японии, с ситуацией в которой я знаком чуть лучше. Памятники средневековой литературы регулярно адаптируются, переписываются современным, доступным читателю языком. Выходят новые переводы и да, сокращения — например, новые «Братья Карамазовы» стали настоящим хитом, продавались почти на уровне Харуки Мураками (3 миллиона экземпляров). Дополнительно «успеху» Достоевского способствовал и сериал по книге, где действие было перенесено в Японию, современность, герои были японцами, с японскими именами, — вот, кстати, ситуация адаптации, приближения к современному читателю почти в кубе. А кто нашел что-то, обрел себя в книге, тот прочтет и оригинал, и другие книги автора, еще и комментарии к комментариям. Самый последний пример — книга Хироко Кодзимы «Чехов-сан, простите!», буквально на днях вышедшая на русском. Автор давно еще полюбила рассказы Чехова, сейчас написала о нем книгу (где филология, мемуары, травелог и какой только не подход к Чехову), которая выросла из ее колонок, в которых она представляла читателям новые переводы рассказов Чехова. И последнее: стоит ли бояться книги Вячеслава Курицына, чья любовная монография о Набокове «Набоков без Лолиты» — лучшее, что написано о Набокове, на русском языке и в последнее время — уж точно?

2. Одно выражение «перенести на нашу идеологическую почву» меня немного пугает, если честно. Ничего не нужно не то что насильно, даже искусственно переносить — самые прекрасные идеологемы (христианство, тот же коммунизм, многим христианству обязанный) оборачивались гекатомбами.

3. Если продолжатели и есть, то наследование тут совсем не по прямой. Дмитрий Галковский наследует через Василия Розанова. Я бы назвал наших действительно самых гуманных мыслителей — Николая Федорова и Даниила Андреева, но они одновременно наследуют всей культуре — и нащупали свои идеи где-то действительно в стратосфере...

Алексей КОЛОБРОДОВ,
литературный критик, прозаик:

1. Я никогда не видел смысла в подобных затеях. И Вячеслав Курицын, и Юлия Беломлинская — интересные авторы и очаровательные люди, но возникает вопрос — а зачем они вообще тратили время? Если речь идет об актуализации, осовременивании романа, то идти надо не от текста, а скорее от контекста. Скажем, «Братья» могли бы затянуть не на одну игрушку, а на целую геймерскую индустрию. Возможен набор квестов вокруг убийства Федора Павловича; реконструкции и ролевые игры. Конечно, это уже бизнес — но сколько раз твердили русскому миру, что наша литература — сырьевой ресурс не хуже нефти. Желаете продавать? ОК, «лошади едят овес» — понятно же, что лучше продается не ухудшенная копия, а либо сам оригинал, либо его функциональные интерпретации.

Да, понятны время и обстоятельства Федора Михайловича в процессе создания БК, однако они и составляют дорожную карту гениальности, масштаб и обаяние текста. Другой момент — зачем лишать наших молодых (и не только) современников этого уникального опыта с первым прочтением «Братьев Карамазовых»? В нем что-то есть от тяжелой атлетики — страх веса и множественность подходов, рывок, эйфория, и ты с этим снарядами уже единое целое...

Понятно, что вопрос о «сценах, которые нельзя ни в коем случае», представляется просто лишним. Как раз мне приходилось на фоне БК встречать не редукцию смыслов, а их разбег — после романа люди начинали изучать феномен оптинских старцев, проблемы пореформенного права в России и т. д.

2. Мне постановка вопроса кажется преждевременной, поскольку я не считаю, будто XX век вот так взял и кончился в миллениум; подобные вещи вообще не подчиняются календарям. Тема тут долгая; достаточно сказать, что ни один из глобальных вопросов, поднятых двадцатым веком, не получил ответа, ни одна се-

рзезная проблема не решена. Достоевский фон только сгущается, давление его атмосфер усиливается — и происходящее в мире можно (с известной долей условности, но и точности тоже) разнести по ведомству ФМ-романов. Скажем, Россия живет в пространстве «Преступления и наказания» и, разумеется, «Бесов»; Европа — «Села Степанчикова»; США — «Подростка»; «Братья Карамазовы» актуальны, с одной стороны, для Китая, с другой — для Лагинской Америки...

3. Продолжателями Достоевского в двадцатом веке были прежде всего русские авангардисты — скажем, обзриуты куда более прилежные его ученики, чем Александр Исаевич Солженицын. И сегодня я бы назвал трех писателей, чьи идейные корни во многом в эпохе русского авангарда: философ Александр Секацкий (онтологические штудии), прозаик Захар Прилепин (наличие щедрых карамазовских мотивов в его романе «Обитель» я подробно аргументировал в книге «Захар»), а также эссеист и киновед Михаил Трофименков (показательна его последняя работа «XX век. Кадры и кадавры», пафосом весьма близкая «Дневнику писателя»).

Михаил ЭПШТЕЙН,
философ, культуролог, литературовед:

1. Конспект, умело составленный, сам по себе может стать художественным произведением, микромоделью своего прототипа. Из тех же «Братьев» можно составить конспекты разных «Братков» и «Братиков», причем акцентировать разные составляющие: трагедию, фарс и гротеск, демонологию... Но это художественная интертекстуальная игра. А сокращать в образовательных или популяризаторских целях? Особого смысла не вижу, потому что здесь количественный сдвиг не переходит в рождение нового качества. Уж лучше пусть каждый делает свой собственный конспект по ходу чтения, пропуская то, что лично ему кажется скучным или необязательным. Кто-то пропустит подробности монастырской жизни, кто-то перипетии судебного процесса. Это живое конспектирование — в собственном уме.

2–3. Я полагаю, что Достоевский — по крайней мере, некоторые его персонажи, например, подпольный человек, — реинкарнировался в целое государство, Россию XXI века. И нет таких границ — географических, политических, моральных, через которые страна не была бы готова переступить в своем экзистенциальном порыве «испытать себя», даже бросившись в пропасть «вверх тормашками», как описывает свой бесстыдный нрав Дмитрий Карамазов. «Если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятаями, и даже доволен, что именно в унижительном положении падаю, и считаю это для себя

красотой». Достоевский с особой любовью живописал это стремление «слишком широкого» человека испытать себя во всём, даже в подлости, обмане, воровстве. Россия постоянно бунтует против мирового порядка, хотя не может создать порядка даже в самой себе. Тот же подпольный человек у Достоевского наделен острым сознанием своей «самости», но при этом лишен большого творческого дарования и поэтому расходует себя на крупные и мелкие пакости другим, причиняющие неудобства ему самому. Россия — «подпольное» государство, и недаром она первая возвела революционное «подполье» к вершинам власти. В поведении страны на мировой арене угадываются черты уже вполне «распустившегося» подпольного человека, новым воплощением которого стало ее первое лицо. Эта страна бросает всем вызов, дразнит, бранит, унижает, но при этом не способна создать своей цивилизации, к которой по доброй воле потянулись бы другие народы. Она мучает себя и других — и в этом ее экзистенция, ее способ напомнить всем (и самой себе), что она еще жива.

Особенно пророческим представляется рассказ Достоевского «Бобок», действие которого происходит на кладбище: полусгнившие трупы начинают «заголяться» и бесстыдно рассказывать о себе. О том, как и почему «Бобок» вдруг стал так актуален, у меня есть статья и даже целая книга «От совка к бобку. Политика на грани гротеска» (Киев, 2016).

Сергей НОСОВ,
писатель:

1. Юлия Беломлинская сама объяснила, для кого книга: для людей с рассеянным вниманием. Если так, это гуманистический шаг, забота о лицах с ограниченными возможностями. Вопрос слишком деликатный, чтобы обсуждать неспециалисту. Хотя меня это тоже волнует. Годы идут, мысли о деменции чаще и чаще, — а вдруг мне при вероятном моем слабоумии захочется перечитать «Братьев Карамазовых»? И где взять подходящую адаптацию? Нет такой. Надеюсь, «Конспект Конспекта романа» появится тоже. Иными словами, опыт Беломлинской и Курицына я приветствую и нахожу продуктивным. Обычно классику адаптируют для детей. Это если с приключениями и героикой. Читали же мы в детстве «Гавроша». Понятно, что «Братья Карамазовы» это не «Робинзон Крузо» и не «Тиль Уленшпигель», и всё же — смелому морю по колено. Вряд ли историю про Илюшу Снегирева и Колю Красоткина получится отразить в отдельном рассказе (там проблема с занимательностью), зато из «Легенды о Великом Инквизиторе» можно сотворить что-нибудь в стиле романа «Овод». А вот о «широком читателе», мне кажется, за-

ботиться не стоит. И вот почему. «Братья Карамазовы» в обязательный школьный список не входят. Никто не заставляет читать. Чтобы прочитать, нужно решиться на это. Прочитать «Братьев Карамазовых» — поступок. Осознанный поступок. Почти инициация. Не хочешь — не читай. Или — или. Так что лайт-версия не пройдет. Разумеется, если нет справки, опять же, о медицинских показаниях.

2. Мне кажется, когда мы начинаем очень конкретно и предметно формулировать так называемые идеи Достоевского, ударяемся в неизбежное упрощенчество и схематизм. Он, конечно, сам готов был излагать идеи, — как, например, в письме к Каткову идею еще не написанного романа, — но одно дело расчет на скорый аванс, и другое — нечто неизреченное, не вычленяемое из уже в последних пределах осуществленного. А мы среди этих, как раз тонких материй высматриваем, чему бы ответить могли красотой наших правильных формул — в соответствии с тем, что нам кажется актуальным сегодня. Или интерпретируем афоризмы. В любом случае, это уже скорее наши идеи.

Наши идеи — за чтением Достоевского. И ответственность Достоевского за них относительна. Хотя в этом тоже есть его непреходящая актуальность: индуцировать в наших читательских головах убежденность в том, что мы им не оставлены.

3. Нет таких и не будет. Так же как нового Шекспира не будет. И Пушкина, и Толстого. Но вот что интересно: как сами персонажи Достоевского материализуются в нашей эмпирической реальности. Причем более других склонны к материализации наиболее эксцентричные, нетипичные герои, казалось бы, выдуманные из головы. Лебедев, например, Смердяков — я был знаком в быту с их здешними реализациями. Знал капитана Лебядкина, и не в единственном воплощении. Настоящий капитан Лебядкин, романский, мало того, что до сих пор имеет манеру материализовываться, он еще своими литературными опытами оказал влияние на всю нашу словесность.

Дмитрий БЫКОВ,
писатель, журналист, преподаватель:

1. Ну вот Сергей. Ну вот правда. Ну вот с чего я, человек скромный и здравомысленный, кроткий и безответный, немолодой и трудолюбивый, должен оценивать некие поступки Курицына и Беломлинской? Чем я это заслужил? Чем они это заслужили? Кто они такие, чтобы я их оценивал, и кто я такой, чтобы вообще о них думать? Я про них в последние лет пятнадцать вообще не вспоминал и не скучал, поверите ли, ни секунды. Что касается переписыва-

ния классики: классика принадлежит всем и потому беззащитна, с ней можно делать что угодно, хоть осовременивать, хоть конспектировать, хоть адаптировать для детского чтения. При этом ничего ей не сделается. Не думаю, что «Братьев Карамазовых» можно усовершенствовать: значительную часть очарования Достоевского, которое на многих действует, составляет именно его очевидное, кричащее несовершенство. Композиционная несбалансированность. Пластическая слабость — однообразие пейзажей, скажем, и повторяемость портретов, — при интеллектуальной и эмоциональной остроте. Один мой знакомый режиссер, весьма талантливый, попытался перемонтировать «Сталкера», убрав длинноты и добавив динамизма. Вышел обычный фантастический фильм, без всякого волшебства. Достоевский умел писать увлекательно и стилистически ровно, не особенно даже углубляясь в патологии, — пример тому «Подросток», наименее удачное его произведение.

2. Насчет идей Достоевского — это вы, по-моему, хватили. Какие такие идеи? Что счастье покупается страданием? Это, строго говоря, не его идея. Что без Бога нельзя быть штабс-капитаном, то есть отменяются иерархии? Это спорно, и XX век как раз скорее опровергает эту идею. Что в унижении заключается самый сладкий сок? Это не идея, а психологическое наблюдение. У Достоевского безусловно есть авторский стиль, есть интересующие его состояния, есть сосредоточенность на нескольких нравственных проблемах, есть, пожалуй, некоторое сюжетное мастерство, замечательный дар публициста и сатирика — чрезвычайно пристрастного, но риторически убедительного. А идеи — они вообще редко бывают у писателя. Они бывают у критиков, у богословов, у историков. Довольно часто, кстати, у обывателей. Я вот затруднюсь сказать, каковы были убеждения Достоевского. Думаю, они сильно зависели от погоды, от состояния здоровья, от финансовых дел.

3. Думаю, наиболее полная реинкарнация — Солженицын. Оппозиционер, эволюционировавший в государственника; писатель, открытый главным редактором крупнейшего либерального журнала, поэтом горя народного; начинал с плохих стихов; автор остроактуальных романов и повестей, из которых наиболее известный эпизод — спор Ивана с Алешей (подмечено Лакшиным применительно к спору Ивана Денисовича с Алешкой-сектантом). Каторжник, написавший об этом своем опыте документальный роман. Автор нашумевшей работы по еврейскому вопросу. Убежденный славянофил. Идеальный семьянин во втором браке. Вождь и учитель для одних, объект жестокой сатиры для других. Отлично видит бесовщину оппозиции, но странно близорук к бесовщине охранителей (Солженицын, пожалуй, в этом смысле объективней, но идеализация Столыпина — это, согласитесь...) Человек явно талантливый, но не особенно симпатичный. Носитель бороды.

Сергей КИБАЛЬНИК,
ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН,
профессор СПбГУ, писатель:

1. К сожалению, я не имел возможности ознакомиться с сокращенным вариантом романа Достоевского «Братья Карамазовы», опубликованным издательством «Рипол Классик». Если в нем сохранен авторский текст и только пересказаны своими словами пропущенные главы, то это, в принципе, допустимо. Впрочем, скорее всего это не столько какое-то новое художественное произведение, не результат сотворчества, как это было, например, в случае с пушкинским «Анджело» по отношению к пьесе Шекспира «Мера за меру», а всего лишь книгоиздательский ход, рассчитанный на то, чтобы облегчить широкому читателю знакомство с этим столь же значительным, сколь и довольно пространственным произведением Достоевского.

В любом случае я ничего плохого в этом не вижу. Может быть, какую-то часть публики, которая еще не знакома с романом, это сподвигнет, наконец, к тому, чтобы его прочитать хотя бы в сокращенном варианте. А если он по-настоящему их зацепит, то они, возможно, возьмутся и затем одолеют «полномасштабную» оригинальную версию. Уверен, только она может дать полное и верное представление о романе.

В принципе, никакие сцены из «Братьев Карамазовых» выкидывать нельзя: настолько в большом художественном творении всё взаимосвязанно. Помните ответ Толстого на вопрос об идее «Анны Карениной»? Для ответа на этот вопрос ему нужно записать весь текст романа полностью еще раз. Толстой ведь не сказал: только такие-то главы... ☺

2. Непосредственно переносить идеи Достоевского на современную идеологическую почву не стоит. В XX веке художественные идеи Достоевского тоже не просто использовались, а подвергались новому художественному испытанию или становились предметом сотворчества для писателей и развития / отталкивания для философов.

Да ведь у Достоевского и нет и не может быть никаких идей в чистом виде. У него идеи художественные, которые на каждом витке развития человечества могут несколько по-новому прочитываться писателями и мыслителями и в то же время, наконец-то, более-менее адекватно интерпретироваться учеными.

3. Достоевский, слава Богу, ни в кого не реинкарнировался. И это не только невозможно, но и, по-моему, не нужно. Хотя, конечно, литературные гении, не уступающие по масштабам Достоевскому, сегодня не помешали бы. ☺ Например, роман последнего Нобелевского лауреата Кадзуо Исигуро «Never Let Me Go»

(«Не отпускай меня») — это, может быть, и не новый Достоевский, но по силе и актуальности художественного высказывания явление, несомненно, конгениальное. Хотя, на первый взгляд, книга написана очень просто, но за счет мощного и жесткого замысла взмывает ввысь, как на набоковской подкидной доске.

Гораздо более скромные результаты дают, как правило, попытки прямого обращения к образу Достоевского. Так, например, роман Максвелла Кутзее «The Master of Petersburg» (в русском переводе «Осень в Петербурге») это, на мой взгляд, явная художественная неудача писателя. В нашей литературе в последнее время были попытки как бы переписать роман Достоевского «Бесы». Не слишком удачную из них, хотя и, безусловно, интересную, представляет собой, как мне кажется, роман моего коллеги по СПбГУ Андрея Степанова «Бес искусства». Впрочем, и посвящен он более локальной теме. В этом плане более конгениальным явлением мне представляется роман Виктора Пелевина «Любовь к трем цукербринам», второе заглавие которого, как бы зашифрованное в тексте романа, — «Бесы-2». Он, конечно, гораздо более эзотеричен, чем «Бесы» Достоевского, и не всякому читателю по зубам. Однако переход от «Если Бога нет, то всё позволено» к идее о том, что людям проще убивать Бога, чем следовать десяти заповедям, как бы просто это ни было, на мой взгляд, достаточно адекватно изображает прогресс современного человечества. ☺ В какой-то мере такое видение мира отвечает внутренним интенциям художественной мысли Достоевского, которая, впрочем, всё же немного более оптимистична. ☺

Не так давно я напечатал статью «Гипертексты „Преступления и наказания“ в русской литературе конца XIX — начала XXI века» (Текст и традиция. Альманах № 6. Гл. ред. Е. Водолазкин. СПб., 2018. С. 128–139). Мне не слишком удобно было даже упоминать там роман моего коллеги по Пушкинскому Дому Евгения Водолазкина «Авиатор». К тому же по своему содержанию он гораздо шире. Это не просто еще один гипертекст «Преступления и наказания». И, тем не менее, полагаю, что это если и не бесспорный (а что в культуре бесспорно?), то всё же достаточно яркий пример претворения традиций Достоевского в современной русской литературе.

Глава вторая

ДОСТОЕВСКИЙ КАК ЛИЧНОЕ ДЕЛО КАЖДОГО⁴³¹

Классическая литература для русского человека есть мантра. Не все с ней знакомы, но все верят в ее незыблемость. Вот парадокс: в отличие от отечественной истории, которая переписывается постоянно, отечественная словесность переписыванию не подвергается, попробуй потревожь этот монолит «От Пушкина до Чехова». По поводу роли Сталина в Великой Отечественной войне спорят все — фигура Льва Толстого обсуждению не подлежит. Классиков побаиваются. С ними сверяются, в том числе и сегодня: кое-кто полагает, что Достоевского (а то и достоевщины) в окружающей реальности сейчас куда больше, чем толстовского или чеховского «следа». Точнее других могут сказать писатели: то, что для всех — литературное наследие, для них — дело сугубо личное. Выбрав из классиков самого проблемного, мы обратились к современникам с такими вопросами:

- 1. Какой была Ваша первая встреча с Достоевским?**
- 2. Считаете ли Вы себя «человеком Достоевского» или «человеком Чехова» (или Вам кажется более подходящим какой-то другой вариант)?**
- 3. Каждый большой писатель занимает важную культурную нишу. Представим мир без Достоевского: что мы бы потеряли? или приобрели? А вы сами?**

⁴³¹ Настоящая глава ранее была опубликована: Достоевский как личное дело каждого: [Вопросы о Достоевском к современным писателям и литературоведам: Опрос С. А. Кибальника и С. П. Оробия] // Знамя. 2019. № 9. С. 179–190. URL: <http://znamlit.ru/publication.php?id=7380> (дата обращения: 01.06.2021).

4. Традиции и мотивы Достоевского, Толстого или Чехова Вы полагаете более актуальными для современной русской литературы?

5. Сейчас все учатся писать. Представим, что Достоевский открыл школу литературного мастерства. Чему у него стоило бы поучиться будущим прозаикам? А чему, по Вашему мнению, не стоило бы учиться категорически?

Роман АРБИТМАН,
прозаик, литературный критик (Москва):

1. Как и многие, наверное, я впервые встретился с Федором Михайловичем в школе, когда мы проходили «Преступление и наказание». Классик мне понравился, но отчасти: некоторые сцены, которые мне казались скучными, я пропускал, а финала попросту не понял. Осталось четкое ощущение, что прочел я его рано. Как, впрочем, и остальных школьных классиков, исключая, разве что, Аркадия Гайдара.

2. Я считаю себя «человеком Грэма Грина», которого полагаю почти идеальным писателем, умевшим сочетать Глубокое с Остросюжетным. Хотел бы я писать, как он... В этом смысле Достоевский мне, конечно, несколько ближе, чем Чехов.

3. Если бы в мире не было Достоевского, мир бы просто не заметил, поскольку не знал об упущенной возможности, а темы и проблемы Федора Михайловича, не подозревая того, растащили бы себе десятки других писателей — от Помяловского до Крестовского.

4. Если понимать под актуальным приближенность к нынешней реальности, то подверстать к ней легко можно всех троих, однако на этом пути их сегодня легко обгонят Салтыков-Щедрин и Саша Черный.

5. Если бы Достоевский открыл школу литмастерства, то продержалась бы она недолго: Федор Михайлович быстро бы вступил в конфликт со своими учениками — и не обязательно из-за литературы, — и вернул бы всем обратно деньги, посоветовав не писать, не писать... Чему у Достоевского можно поучиться, затрудняюсь сказать, а вот чему НЕ учиться — догадываюсь: уже упомянутой актуальности. Достоевский уникален, его опыт повторить нельзя. У Федора Михайловича из газетных репортажей о нечаевском деле получился, в итоге, роман «Бесы», а у нынешних получился бы еще один репортаж — только длинный и с претензиями.

Андрей АРЬЕВ,
литературовед, литературный критик,
редактор журнала «Звезда» (Санкт-Петербург):

1. В городе Пушкине, в 1955 году два девятиклассника стояли на ул. Коминтерна (Оранжевая) в очереди у книжного магазина в ожидании начала подписки на какое-то собрание сочинений (кажется, Маяковского). Один из них (мой приятель) рассказывал другому о прочитанном им только что «Преступлении и наказании» (в школе роман не изучался, а Достоевский и вообще в программу по русской литературе не входил). Долгое изложение было почти целиком посвящено рассказу о том, как Раскольников несет топор. На следующий день я принялся за роман и потрясен был в первую очередь не убийством процентщицы, а гибелью случайной свидетельницы.

2. Есть периоды в жизни, когда человеку более близки те или иные личности или их творения. Достоевский важен был в юности, когда при чтении того же «Преступления и наказания» вдруг выяснилось, что можно сопереживать преступнику, убийце, даже если отбросить мысль, раскаивается тот или нет (финал с раскаянием казался — да и кажется — несколько слащавым; то есть сопереживание возникает до него, от него независимо, не постфактум). Достоевский первый показал — и сделал это темой — в человеке есть «всё».

3. Без Достоевского трудно представить, что такое человек в современном мире. Именно в современном — сравнительно, скажем, с человеком пушкинской эпохи.

4. Конкретно для литературы недостает Чехова. Достоевский провоцирует писателей на немотивированное изыскание крайностей и своевольный эгоцентризм. Последователям Толстого недостает размаха личности: правду нравственную они заменяют правдой идеологической, умозрительной. Тем, кто хочет воплотить в своих сочинениях неумолимую толстовскую правду о мире, неведома толстовская же «энергия заблуждения». Без нее получается «толстовство» — доброта на постном масле.

5. Понимать правду «антигероев», в первую очередь персонажа «Записок из подполья». И не публиковать собственных политических или религиозных измышлений под видом «дневников».

Евгений ВОДОЛАЗКИН,
прозаик, литературовед (Санкт-Петербург):

1. В 11 лет я прочел «Преступление и наказание». Впечатление осталось тягостное. Исправить его помогли Тараторкин и Смоктуновский. Кино проще

литературы и в отдельных случаях помогает полюбить сложный текст — тогда, в частности, когда читаешь его в 11 лет.

2. Обычно или/или касается Достоевского и Толстого. Но и заданный вопрос напоминает мне выяснение (через него в детстве прошли все), кого ребенок любит больше — папу или маму. Они, по счастью, разные, и ничто не мешает любить их обоих. А заодно — и дядю, если, продолжая параллель, определить так Антона Павловича.

3. Без Достоевского мы потеряли бы полифонический роман и прекрасную работу Бахтина. А заодно — те хрестоматийные вопросы, которые не ставит больше ни одна литература. Потеряли бы предсказание о русской революции. Впрочем, последнее прошло бы незамеченным: к предостережению Достоевского всё равно никто не прислушался.

4. Традиции Достоевского — по крайней мере, для меня. Роман «Авиатор» в каком-то смысле — заметки на полях романов Достоевского.

5. Учиться стоило бы пророческому взгляду на мир, но это не может быть предметом учебы. Полезно было бы, вероятно, учиться психологизму, построению диалогов. Здесь можно перечислять бесконечно. Чему не стоит учиться? Возможно, наименованию глав — как оно представлено в «Братьях Карамазовых».

Наталья ГРАНЦЕВА,
поэт, эссеист, главный редактор
журнала «Нева» (Санкт-Петербург):

1. Первая встреча с Достоевским произошла в юношеские годы — знакомство оказалось неудачным. Из романа «Преступление и наказание» я смогла прочитать не более двадцати страниц: помню необъяснимое внутреннее сопротивление и раздражение, которое вызывал текст. Через несколько лет невидимая преграда естественным образом пала, все повести и романы Достоевского были прочитаны не по одному разу и открыли мне необъятную в своей сложности и трагичности вселенную человеческой души. Несколько лет потребовалось для того, чтобы избавиться от ощущения израненности и беспомощности...

2. Я не считаю себя человеком кого-либо, но по факту — только сейчас понимаю — видимо, являюсь скорее «человеком Достоевского», чем «человеком Чехова». Говоря нынешним языком, именно проза Достоевского меня, мой внутренний мир, в конечном итоге «отформатировала», выкристаллизовала принятие и понимание нравственных ценностей.

3. Нет, это представить невозможно. В культурной нише второй половины XIX века Достоевский остается незыблемо. А культурная ниша первой половины XXI века — может быть, это уже и есть «мир без Достоевского»? Мир, окончательно выбравший истину, а не Христа? Мир, сузивший человека, который был слишком широк? Впрочем, и здесь всё сложнее. Даже в «мире без Достоевского» присутствуют его комиксоподобные двойники, необходимые для эпохи масскульта. Прогностический дар писателя давно провидел предстоящие «приобретения»: армии бесов, легионы свидригайловых и когорты смердяковых... При торжестве «мира без Достоевского» самой большой потерей для человека будет надежда на возможность прожить в мире с самим собой.

4. Современная русская литература еще только начала «осваивать», познавать Достоевского. Если мы надеемся на то, что литература не скатится в словесные технологии, а сохранит свой статус искусства слова, то актуальными становятся традиции и мотивы Достоевского, полное понимание творчества которого невозможно без учета контекста мировой (европейской) истории и культуры. Пока мы видим только неясные очертания этой грандиозной фигуры.

5. Достоевский в XXI веке начинал бы каждый урок в своей школе литературного мастерства цитатой из Х. Л. Борхеса: увлечение изысками стиля свидетельствует о капитуляции перед смыслом текста. А потом приступал к ликвидации у молодых авторов пробелов в изучении литературного русского языка. Затем бы прочитал краткий курс теории прозы. Мог бы объяснить, что каждый грамотный человек в состоянии изложить на нескольких страницах историю своей любви или случай из обыденной жизни — веселый или трагический. Издатели и книгопродавцы охотно сбывают такой ходовой беллетристический товар.

Более ничему конкретному Достоевский не смог бы обучить своих школьников.

Массовое производство писателей масштаба Достоевского невозможно. Явление большого писателя — не вопрос образования, а вопрос таланта, дарованного Богом, вопрос судьбы и способности генерировать художественные идеи. Этому научить нельзя по определению.

Научить быть Достоевскими наивных школьников не смог бы и сам Достоевский. Сомневаюсь, что он по доброй воле открывал бы школу литературного мастерства. Ну, разве что один-единственный раз — с целью сбора материала для создания сатирического романа.

**Вероника КУНГУРЦЕВА,
прозаик (Сочи):**

В нашем доме почти не было книг, зато буквально в двух шагах стояло длинное здание сельского клуба (мы жили в мацестинском чайсовхозе), которое завершалось библиотекой. Библиотекарь — одинокая женщина в мужском пиджаке, не пускала многочисленных школьников-книголюбителей к заветной дверце, за которой в темном закутке прятала тома из серии «Библиотека всемирной литературы», чтоб дети-злодеи не перепачкали страниц ожиной или тутовником, все остальные полки в большом зале были в полном распоряжении малолетних любителей чтения. Там я, шестиклассница, желая покрасоваться перед мальчиком из седьмого, который что-то выискивал на соседней полке, взяла толстенный том «Братьев Карамазовых». Наученная горьким опытом с «Очарованной душой» Романа Роллана, которую у меня отняли после того, как, столкнувшись с незнакомым словом «прелюбодейка», я поинтересовалась, что это вообще такое, — новую книжку я никому из взрослых уже не показывала, читала то в саду, под низко раскинувшимся жасмином, то на веранде, то в подполье, куда вела наружная дверца со стороны склона: чайсовхоз располагался в гористой местности, и наш дом стоял на круче. Я, конечно, уже прочла к тому времени Марка Твена, Брета Гарта, Александра Дюма, — и то бродила по Воронцовским пещерам с подругой Катькой, которая книжек не читала, но любила, когда я их пересказываю, то мы с той же Катькой искали золото в верховьях речки Мацесты, то ходили с воткнутыми в волосы перьями, выдранными из петушиных хвостов (после просмотра фильмов с Гойко Митичем), но тут я пропала для летнего человечества: никогда я не сталкивалась с такими книжками! Не знаю, что я, двенадцатилетняя, поняла из сложнейшего романа, но помню дикий восторг от того, что на свете бывает такое. С той поры я начала охоту на подобные книги, но кроме других романов Достоевского, ничего похожего так и не обнаружила: за невесть сколько лет.

Уж, конечно, мне бы хотелось считать себя «человеком Достоевского»: и в том смысле, что он для меня из глыб русской (и не только) литературы всегда стоял на первом месте, и потому, что с юности восприняв его идеи как руководство к действию (в таком возрасте прочла, когда еще примеряешь прочитанное на себя), я строила жизнь по Достоевскому, а именно: одно время играла в Настасью Филипповну (и заигралась), вышла замуж за человека, который показался мне князем Мышкиным, назвала сына в честь Мити Карамазова. С высоты (или наоборот — из обрыва) прожитых лет понимаешь, что это м-м-м... несколько смешно. При том, что муж, который как раз таки «человек Толстого», перечитав наконец «Братьев Карамазовых» («Войну и мир» он перечитывает каждый год), сказал однажды, что народ нынче измельчал и, окинув мир взглядом, не найти

таких людей, как главные герои Достоевского, и если уж сравнивать себя с персонажами его романов, то, разумеется, с второстепенными, и, например, себя он почитает за Смердякова (разумеется, за минусом ненависти к России, вот этого всего: мол, «умная нация покорила бы весьма глупую-с и присоединила к себе»). Каков щелчок по носу! Выходила за князя Мышкина, а вышла за Смердякова... Подумав, я решила, что в таком случае — на той временной зарубке — я — Катерина Ивановна Мармеладова, хотя порой бываю поручиком Порохом.

Поскольку Достоевский и Толстой — это два океана русской словесности (тайна двух океанов), то без одного из этих океанов случилась бы глобальная мировая катастрофа, а русская литература просто бы пересохла. Это еще и два полушария: левое — Толстой, правое — Достоевский. Мы потеряли бы равновесие, без которого не стоит народ, потеряли бы себя, свою бессмертную душу, которая скукожилась бы до размеров половинки грецкого (греческого) ореха, до рации.

В современной русской литературе столько течений, которые не становятся реками, а всего только ручейки (зато ручьев этих бесчисленное количество), что влияние мастеров XIX века трудно проследить, хотя, несомненно, оно есть: все вышли из гоголевской шинели, или упали с неба Аустерлица, или кружат по переулкам Петербурга от К-на моста — к Сенной площади и далее: к берегу реки, к эпилогу.

Михаил КУРАЕВ,
писатель, сценарист (Санкт-Петербург):

1. Первую встречу не помню. Скорее всего это были «Белые ночи», «Униженные и оскорбленные». Что называется, было принято к сведению. И вот, скорее всего это был 1955 год, 9-й класс, я взял в руки «Бесов». Читаю я и до сих пор медленно, но «Бесы» были прочитаны за два дня в субботу и воскресенье. Никаких коммунистическо-большевистских иллюзий у меня и в помине не было. Это было чувство, близкое к потрясению, от... даже не могу найти верное слово... У меня было такое чувство, будто бы меня абсолютно доверительно посвятили в то, что никто на свете знать не должен. Я никогда не испытывал от чтения ошеломления... Это — мы. Это — про нас. Верховенский-младший — самое сильное впечатление! Как неуязвимо драпировано это чудовище! Верховенский-старший — только что не хохотал, а сколько я еще их встречу в долгой жизни! Позер. Присоска. Снимающий барыш сострадания... Чудо как хорош! Шатов! Кириллов! Вышивающий крестом губернатор! Карающая его молчанием жена... Ставрогин, принц Гарри, почему-то пока-

зался декоративным, объяснить не могу. Даже в истории совращения девочки, где автор называет два разных ее возраста. Заметил. И, конечно, рассказчик! «У наших!» Ироническая интонация, пронизывающая рассказ, меня пленила, обезоружила. Человек, принимающий безумие за норму, но мне-то сообщающий о том, что имеет дело с безумием!.. Это о рассказчице, не об авторе. Такого я в руках не держал. Вот такая встреча.

2. На первую половину вопроса могли бы ответить Достоевский или Чехов, у меня всё-таки не хватит нахальства объявить себя «человеком Достоевского или Чехова». Объявив себя «человеком Достоевского», предам Чехова. И наоборот. Зачем?

Странное дело, но мне кажется, что с Лоренсом Стерном, или полумифическим Архилохом мне в моем воображении общаться проще. Они на 90% плод моего воображения, иное дело Чехов, иное дело Толстой, Достоевский, они такая огромная реальность, что легко оскандалиться. Да и сам вопрос, как мне кажется, не вполне корректный. «Какая рука вам ближе — левая или правая?» «Что вам ближе — вода или воздух?» «Следователь или врач?» Ну что тут скажешь?

3. Мир без Достоевского? Да они (мир зарубежья), те, кто книжки читают, думают, что все наши интеллигенты — Мышкины, студенты — Раскольниковы, женщины — Сонечки Мармеладовы и Настасьи Филипповны. И радуются, что они не такие. Мир исчисляет нас из Достоевского и Толстого. Не будь Достоевского, у них для представления о нас остались бы только Толстой и Чехов.

Что можно приобрести, потеряв Достоевского? Отличный вопрос! Покой. Умение не видеть униженных и оскорбленных так, как заставил нас видеть он; не видеть большой «Мертвый дом», не знать в лицо Верховенских, не помнить о Мармеладовых, всех... Отличное житье!

А потерять? Огромное собрание людей, куда более реальных и значительных, нежели те, с кем общаешься по житейской случайности.

4. «Традиции и мотивы» всей гуманистической культуры, литературы, искусства — сбережение человечества от скотства и свинства. Они были актуальны во все времена. Не дать человечеству и каждому в отдельности оскотиниться — другого смысла в искусстве не вижу. За всеми различиями, а названы великие художники, мне видится то единство, которое и составляет духовную суть нации. Средства, художественные разные, ощущение жизни у каждого, естественно, свое, а суть их помыслов и труда одна — сбережение человека, не страны, не государства, не партии и верного ей правительства, а — человека!

5. Не отважусь составить для Достоевского, буде откроет он школу «литературного мастерства», учебный план.

Все классики, как мне кажется, учат жаждущего писать быть свободным.

Как тут не вспомнить «Школу им. Достоевского», «ШКИД». Удивительно, но даже сень этого имени позволила беспризорной шпане рвануть на свободу, поднявшую их, открывшую в них лучшее, разумеется, речь о свободе творчества. И если взять первое издание «ШКИДы» и последнее, можно увидеть, как, совершенствуясь в профессии, редкого таланта писатель Алексей Иванович Пантелеев «разучивался» быть свободным. Скорее всего, я не прав...

Виктор МАЛЬЦЕВ,
музыкант, поэт (Санкт-Петербург):

1. Естественно, в школе «Преступление и наказание» вопросом «Тварь я дрожащая или право имею?».

2. Кто-то из великих сказал, что Толстой — это небо, Достоевский — это бездна, а Лесков — это земля. Я человек Николая Семеновича Лескова.

3. Конечно, потеряли. Если представить мир в виде фортепьянной клавиатуры, то Достоевский — большая, контр- и субконтроктавы. Без бурлящих и рокочущих низов рояля невозможно нарисовать многокрасочную картину мира.

4. Актуальны все трое.

5. С моей точки зрения литератор Достоевский уступает философу и психологу Достоевскому. Он, мне кажется, философ, не строящий логические умозаключения в холодном мироздании, а строящий философию на человеческих эмоциях. Его философия не имеет вид холодных кристаллов, а мерцает и переливается всеми красками радуги. Молодым литераторам вряд ли он смог бы быть полезен. Вспомните случай с молодым Мережковским и его папой.

Помните? Как-то привел Мережковский-старший сына Диму к ФМ домой, дабы тот послушал стихи своего отпрыска. Дима читал, а ФМ стоял у окна, глядя на улицу. Потом резко обернулся и сказал, что, мол, чтобы стихи хорошие писать, страдать надо. Мережковский-старший схватил своего отпрыска за руку и убежал со словами, что, мол, пусть стихи не пишет, лишь бы не страдал.

Александр МЕЛИХОВ,
прозаик (Санкт-Петербург):

1. Без малого в осмнадцать лет я должен был рано утром встречать любимую девушку с поезда, а будильника у меня не было — я и решил вовсе не ложиться. И всю ночь читал «Преступление и наказание», и ближе к утру

у меня началось что-то вроде галлюцинации: я был внутри этого сверхдостоверного черно-белого мира, в котором, однако, творилось нечто такое, чего в нашей жизни, слава те, Господи, не бывает. Большого потрясения от чтения в моей жизни никогда не было.

2. Всю жизнь по каплям выдавливаю из себя истерического человека Достоевского, поневоле превращаясь в человека Чехова, в того чеховского интеллигента, каких у него сразу и не припомню. Мне тяжело кому-то отказать, сказать что-то обидное, совершить решительный поступок — я всех понимаю. Проще, превращаюсь в тряпку, если меня как следует не разозлить.

Это в жизни. А в творчестве я хотел бы быть человеком Пушкина — превращать ужас и скуку в красоту.

3. Потеряли бы Достоевского прежде всего и всех его персонажей, половина которых превратилась в культурные символы. А помимо них... Сам его метод — соединять жесткий или даже жестокий реализм с символизмом, мифологизировать жизнь — этот метод был бы открыт и другими — может быть, Леонидом Андреевым, может быть, Фолкнером, а может быть, кем-то еще, кто ушел от этого приема, чтобы не сделаться эпигоном Достоевского. Я сам, работая над романом «Заземление», перечитал «Братьев Карамазовых» и специально начал следить, чтобы никто из героев не сделался воплощением какой-то моноидеи.

4. Если под традицией Толстого понимать стремление к естественности, чуть ли не к биологическим основам бытия, то я просто не понимаю, где сегодня можно отыскать те островки первозданности, которые можно было бы предъявить миру в качестве образца.

Что же до традиции Достоевского, если под нею понимать изображение мира как кипение страстей и идейных схваток, то она, по-видимому, никогда устареть не может. Страсти любит и масскульт, а превращение идей в страсти люблю и я сам.

Традиция Чехова — традиция эстетизации бессилия (см. мою статью «Почетная капитуляция»; <http://magazines.russ.ru/neva/2014/10/14m.html>) — еще более близка современным цивилизованным людям, не слишком счастливым, но и не ужасающе несчастным. Которые, чтобы ощущать себя одинокими, достаточно возвышаются над своей средой, хотя и не настолько, чтобы сделаться героями и вождями. Сегодня чем-то в этом роде себя ощущает большинство порядочных интеллигентных людей, так что они полюбили бы и нового Чехова, и нового Трифонова, если бы вспомнили, что интеллигентным людям положено любить чтение.

5. Самого Достоевского в качестве учителя представить не могу — наверно, повторял бы: страдать надо, страдать... А вот чему у него можно научиться — масштабности, синтезу гиперреализма и романтизма и даже символизма. Избегая, конечно, схематизма, который есть не что иное, как издержки этого метода.

Сергей НОСОВ,
прозаик (Санкт-Петербург):

1. Читал «Преступление и наказание» летом, когда перешел в девятый класс, — всё как полагается: в соответствии со школьной программой. К тому времени я уже посмотрел фильм Кулиджанова — его показали по телевизору, и он сильно повлиял на мое восприятие романа. Раскольников я до сих пор представляю похожим на молодого Тараторкина, а Свидригайлова — на Копеляна. Позже, когда перечитывал роман, ловил себя на том, что не могу смириться с белокурыми волосами Свидригайлова, Копелян же брюнет! Но еще сильнее в моей голове образ Порфирия Петровича подчинен Смоктуновскому. И это при том, что фильм я видел один только раз, до того как прочитал «Преступление и наказание».

2. Я себя как раз считаю «ничьим» человеком, но вопрос по адресу: что-то с Достоевским у меня получается непонятное. Я не литературовед, не специалист по Достоевскому, я даже не уверен, что ценю Достоевского выше других классиков. Но вот как-то так вышло, что одна моя книга называется «Поцелуй Раскольникова». А герой моей пьесы «За стеклом» — актер, исполняющий роль Достоевского. У меня есть эссе о памятнике Достоевскому на Большой Московской, а в романе «Грачи улетели» почему-то у этого памятника происходит кульминационное событие. Для меня самого неожиданностью было, когда я написал персонально о Достоевском рассказ «Проба», там Федор Михайлович разные слова произносит и даже «думает», хотя сам я сильно преубежден против такой прозы. Но вот сочинил почему-то. И в «Литературную матрицу» меня попросили написать для школьников именно о Достоевском. И прежде чем согласиться, я должен был разобраться с личной проблемой: кто я такой, чтобы рассказывать школьникам о Достоевском, — «или право имею»? А право мое вот — оно формальное, но в плане мотивации как раз что надо: мы с Достоевским почти соседи — я большую часть жизни жил рядом с Сенной площадью, тут и очерк сам собою назвался — «По соседству с Достоевским». И еще. Первый мой роман начинается с того, что ге-

рой сдает в «Букинист» 30-томное собрание сочинений Достоевского. Сам-то я поступил ровным счетом наоборот — скупил по отдельности все 30 томов в «Старой книге». Помню, когда принес том с подготовительными материалами к «Бесам» и открыл книгу, из-под корешка выскочил таракан. Я его не сумел поймать. Подумал, что это тот самый таракан капитана Лебядкина. Это был первый таракан, которого я видел в нашем доме, — до того у нас тараканов не было. И вот теперь у меня свои тараканы — связанные с Достоевским. И я еще с ними не разобрался.

3. Возможно, без Достоевского наш мир был бы несколько иным, но он был бы уже не наш мир. Те, кто жил бы в этом мире, отсутствие Достоевского не почувствовали бы. Если для них Достоевский не существовал, откуда им было бы знать, как мог повлиять на них Достоевский? Что касается лично меня, то вот я и говорю: если бы Достоевского не было, герой моего первого романа не сдал бы на первой странице собрание Достоевского в «Букинист», и мой первый роман не осуществился бы. А без первого не может быть второго, третьего и т. д.

4. Трудно представить мерило актуальности, поэтому я бы не стал заставлять наших классиков актуальностью мериться. Все актуальны, каждый по-своему. Просто актуальность Достоевского более, что ли, наглядная, выразительная, очевидная. Можно, например, объединить ряд его тем под общим заглавием «Патология общественного сознания и кризис индивидуализма». Ну так вот. Актуальнее и не придумать.

5. Не уверен, что у Достоевского нужно учиться конкретным техническим приемам, но на примере его сочинений начинающему автору можно яснее почувствовать саму природу литературного творчества. Интересно проанализировать тексты Достоевского в плане их суггестивности. Вопрос: как ему удастся «держать», «не отпускать» читателя? Как удастся быть убедительным? Быть убедительным — главная задача писателя (без решения этой все остальные теряют смысл). Пример Достоевского тем более важен, что сам писатель часто изобретает ситуации почти неправдоподобные, однако заставляет читателя поверить в них или, во всяком случае, смириться с внутренними законами мира, в который его впускают (с «правилами игры», говоря грубо). С этим же связан вопрос о воле автора. Как подчинить себе персонажа? До какой степени он должен быть несвободен? Может ли автор «отпустить» героя, позволить ему своеволие? Раскольников идет на убийство «как на казнь» — через силу, вопреки желанию, но идет, словно влечет его туда какая-то сила. Что это за сила? Воля автора. И мы Достоевскому верим, не замечая его авторского насилия над персонажем, но давайте представим, что о том же будет

писать кто-нибудь другой, — можно не сомневаться, заданная схема оголится, и будет видно, как в нее вгоняется персонаж в соответствии с замыслом, весьма, надо сказать, рискованным, а сам текст будет сопротивляться авторской воле. Достоевский постоянно решает почти невозможные задачи, которые у другого гипотетического автора на его месте (что, впрочем, невозможно представить) просто бы не получились. Начинающему литератору полезно хотя бы прочувствовать саму постановку этих задач. О «способе говорения», например, — кто это рассказывает историю и почему именно так, таким голосом? Почему «Преступление и наказание» ведется от третьего лица, а не от первого, как задумывалось вначале? Чем мотивирована интонация рассказчика? Ну и множество подобных вопросов. Я только хочу сказать, что, в отличие от многих, не считаю Достоевского плохим стилистом и даже не нахожу, что стиль — слабое место его прозы. Стиль Достоевского мотивирован многими вещами. Стиль Достоевского обусловлен его мировосприятием, его дыханием и теми художественными задачами, которые писатель перед собой ставил. По-чеховски «Идиота» не написать, и по-бунински тоже. Если бы Чехов или Бунин действительно переписали Достоевского, дабы улучшить, они бы просто его убили.

Герман САДУЛАЕВ,
прозаик (Санкт-Петербург):

1. В школе, в рамках обязательной программы, проходили «Преступление и наказание». Потом я долго не перечитывал Достоевского. И сравнительно недавно прочитал «Бесов», «Идиота», «Братьев Карамазовых». У меня они в голове слиплись, кажется, что это одна книга.

2. Точно не «человек Достоевского». Я бы, наверное, лучше был «человеком Толстого», у него выбор больше. У Достоевского в каждом романе повторяются одни и те же 3, ну 5 персонажей. Это как у Гребенщикова во всех его ста альбомах на самом деле 5 песен в разных аранжировках. Впрочем, и аранжировки одинаковые.

3. Мир без Достоевского невозможно представить. Достоевский оказал огромное влияние на мировую литературу, философию, психологию. И оно, это влияние, потом возвращалось к нам в Россию уже с Запада. Достоевский, мне кажется, стоит в ряду не случайных, не чудесных, а необходимых писателей, таких, которых истории было бы невозможно обойти. Вот Гоголь — это чудо, Гоголя могло бы и не быть. А Достоевский так или иначе всё равно был

бы. Лично на меня Достоевский прямого влияния не оказал. Но опосредованно здесь всё пропитано Достоевским. Тем более что я в Петербурге живу.

4. Для современной русской литературы сейчас самое актуальное — это научиться снимать кино. Потому что книги никто не читает. И вот куда нам пойти? Снимать психологические драмы, такой нуар в стиле Достоевского? Или исторические макси-сериалы а-ля Толстой? Или около Чехова, яркие киноновеллы? Я не знаю. Хотя что-то. Любое что-то надо научиться делать. Пока что вообще ничего никто не умеет. Будь сейчас классики живы, они бы написали сценарии, они бы поставили фильмы, да такие, что Голливуд бы плакал, и европейский авангард бы плакал, и все арт-хаусные фестивали бы плакали. А сейчас за любой российский фильм просто стыдно. Просто стыдно.

5. Достоевский вполне смог бы открыть школу creative writing. Потому что его приемы, они, простите за дурацкие словеса, интеллигибельны и преподавабельны. Он бы научил построению сюжета, нагнетанию саспенса, всякому психологизму. А вот чему не надо учиться, так это «гнать строку», увеличивать объем или вообще писать лишние романы, повторяющие предыдущие. Да и не нужно это сейчас. Бесполезно. Никто уже за количество знаков не платит.

Александр СНЕГИРЕВ,
прозаик (Москва):

1. Долгое время я отзывался о Достоевском высокомерно, как об устаревшем авторе толстенных кирпичей. Это объяснялось просто — я его не читал и скрывал свое невежество критикой. Такое часто случается с людьми. Потом я всё-таки решил попробовать и начал с аудиокниг. Что сказать... Это оказалось сногсшибательно. Я по-прежнему не мог читать Достоевского, но уже занырнул в его океан. Забавно, что в «Братьях Карамазовых» есть одно место, где я постоянно засыпаю. Впрочем, меня это нисколько не отвращает. Этот роман хорош тем, что его можно прочесть много раз, а можно читать лишь куски. Он словно Библия, достаточно прочесть несколько страниц, чтобы они питали вас годами. Потом открыть и прочесть другие несколько страниц, и заряда снова хватит надолго. Теперь я уже дорос до, собственно, чтения Доста, и это подлинное наслаждение.

2. Пожалуй, я человек Доста. Чехов мне нравится своей безжалостностью и нежностью, Толстой величественен, а Дост боролся с собой. Боролся и побеждал. Он предьявляет нам образец того, что один человек является вмес-тилищем целого мира. В каждом из нас мерцают разные ипостаси, борются за первенство, и всё это в одном человеке.

3. Мир без Достоевского невозможен, потому что мир, в котором мы живем, во многом придуман именно Достоевским. Он его и создал, наш мир, и с этой данностью нам теперь жить.

4. Эти трое, а также многие другие их собратья открыли континент, на который переехало современное человечество. Мы ходим по земле, открытой ими, пьем воду из источников, разведанных ими, тут не о традициях надо говорить, а о фундаментальности. Она тяготит и обязывает. Это видно по моим коллегам, большинство из них устроились музейными работниками в виртуальные чертоги «Великой Русской Литературы». Чтят и приумножают традиции. Почетное, уважаемое занятие, но мне интереснее первооткрывательство. По крайней мере, попытка.

5. Учиться у Доста надо тому, как открыть искусство в грязи. Он не работал с монументальными сюжетами, его персонажи будничны и жалки, его темы не возвышенны, скорее даже низменны, однако в этом он является образцом подлинного художника, которые зачерпывает мусора из-под ног, колдует над ним, и, бах, шедевр. Настоящие шедевры не делают из драгмета и бриллиантов, настоящие художники не нуждаются в подпорках из великих событий и «значимых» сюжетов, это всё ювелирка, подлинное искусство рождается из обыденности, и в этом мы все можем смело у Достоевского учиться.

Недаром существует много шуточных коллажей, где наши великие писатели представлены в роли банды гангстеров. Этот прикол подсознательно иллюстрирует наше восприятие русских классиков. Они на самом деле были бандой, захватившей весь мир и переделавшей его навсегда.

Андрей СТЕПАНОВ,
литературовед, прозаик (Санкт-Петербург):

1. Я прочитал «Преступление и наказание» в 9 классе, когда учился в физматшколе. Потом на уроке выяснилось, что в нашем классе один мальчик читал «Братьев Карамазовых», и я, чтобы не отставать, тоже это сделал. Потом мы с приятелем вооружились какими-то описаниями «мест героев Достоевского» и обошли-облазили все эти места вокруг Сенной. Запомнилась крупная надпись на стене перед входом в каморку Раскольниковова: «Родя, мы с тобой». Вот это и была встреча с Достоевским. Всерьез я прочел его уже в университете, все 30 томов. С тех пор перечитываю отдельные вещи. Был случай, когда полез за цитатой в «Преступление и наказание» и незаметно для себя дочитал роман от этой цитаты до самого конца.

2. Я 30 лет профессионально занимаюсь Чеховым. Но «его» человеком (или чьим бы то ни было еще) себя не считаю. Человек текуч и изменчив — это то, что понимали оба классика, причем каждый по-своему. Достоевского лучше читать в молодости, Чехова — в сорок лет. Достоевский становится ближе в моменты сильного эмоционального подъема, Чехов — в минуты трезвого размышления. Достоевский поможет уверовать, Чехов — понять трагичность жизни. Но справедливости ради нужно сказать вот что: изображаемое Чеховым видишь каждый день, а ничего подобного героям и сюжетам Достоевского мне не приходилось наблюдать ни разу в жизни.

3. Мне кажется, вопросы типа «что если бы не было того-то...» не имеют смысла. Если так рассуждать, то надо начинать с астероида, ударившего Землю 65 миллионов лет назад. Если бы он отклонился на долю градуса, то динозавры не вымерли бы и людей не было бы — в том числе Федора Михайловича.

4. Я замечал, что в девяностые все тянулись к Достоевскому, а Толстой был не востребован совершенно. Сейчас, скорее, наоборот: Толстой, его личность, биография и в особенности семейная жизнь вызывают интерес у широкой публики. Про сочинения трудно судить: от учителей я слышал, что «Войну и мир» дочитывают примерно два процента школьников. Что касается Чехова, то у него всегда был, есть и будет круг любителей — обычно людей «несовременных». Но это общественные настроения и проблемы рецепции. Что же касается современной литературы, то легко можно назвать ряд писателей «типа Достоевского»: Юрий Мамлеев, Владимир Шаров, Михаил Гиголашвили, Нина Садур, Павел Крусанов, Сергей Носов, Александр Терехов, Анна Козлова. О каждом из них можно прочесть лекцию «NN и Достоевский», и в результате высветится какой-то новый смысл. Что касается «Толстых», то их нет. Последним «Толстым» в русской литературе был Солженицын. Все другие моралисты и срыватели масок очень сильно теряют в сравнении с первообразом. А использовать толстовскую технику — остранение, лейтмотивную деталь, «мелочность» и «генерализацию», — по-моему, сейчас можно только в стилизациях «под Толстого». По части литературной техники из великой тройцы современнее всех, конечно, Чехов. Но к многогранным чеховским сочинениям можно приближаться с разных сторон. «Елтышевы» Романа Сенчина — почти «Мужики» Чехова. Все «постдовлатовские» рассказчики историй — в какой-то мере наследуют чеховской ненавязчивости и непритязательности. Есть писатели-врачи — Максим Осипов, например. Много бытописателей, хроникеров эпохи. Тонкие лирики... Нет, тонких лириков в прозе я не знаю. О драматургии последних тридцати лет лучше и не говорить. Она делится, по большому счету, на две лагеря — ниспровергатели Чехова и его подражатели.

Но мне кажется, что ниспровержение и подражание — знак слабости. Лучшие современные писатели — Виктор Пелевин, Евгений Водолазкин, Захар Прилепин и Алексей Иванов — ни на одного из классиков, слава богу, не похожи. Д. Л. Быков похож на всех сразу.

5. Достоевский не смог бы вести школу литературного мастерства. Если вы заглянете в те тома полного собрания сочинений, где воспроизводятся его черновые рукописи, то убедитесь, что у него всё рождалось спонтанно, путем озарений, — а этому научить нельзя. Но тексты Достоевского использовать в качестве образцов хорошего и плохого письма, разумеется, можно. Я стал бы разбирать со студентами технику «чужого слова» (по Бахтину), давал бы упражнения на совмещение несовместимых голосов. Попытался бы разобраться в приемах пародирования у Достоевского — это одна из самых сильных его сторон. Ну а категорически не нужно учиться у него технике слезовыжимания, ксенофобии и возрастным поведенческим характеристикам. Кажется, Буренин заметил, что у него 12-летние дети говорят и поступают, как взрослые, а взрослые — как 12-летние дети.

Опрос провели Сергей Кибальник и Сергей Оробий

Глава третья

ДОСТОЕВСКИЙ В XXI ВЕКЕ⁴³²

Что такое русская классическая литература для современного писателя? И прежде всего самый читаемый из русских классиков (не только у нас — во всем мире) Достоевский — в сопоставлении с Чеховым, Толстым?

С этим и подобными вопросами мы уже обращались к некоторым российским писателям XXI века, и их ответы приведены в предыдущей главе. Ответы эти показались нам настолько показательными, что они, с нашей точки зрения, заслуживают отдельного разговора о них. Ведь здесь мы подходим и к таким краеугольным для современной культуры вопросам, как сама природа литературы XXI века и та роль, которую она играет в современной России. Однако прежде, чем приступить к подобному разговору, нам показалось интересным узнать мнение на сей счет ряда других русских писателей и критиков XXI века: Дмитрия Быкова, Игоря Волгина, Дмитрия Данилова, Роберта Джексона, Бориса Егорова, Евгения Ермолина, Вячеслава Куприянова, Людмилы Сараскиной.

С их ответами вы можете познакомиться ниже. А вопросы были такие:

- 1. Какой была Ваша первая встреча с Достоевским?**
- 2. Считаете ли Вы себя «человеком Достоевского» или «человеком Чехова» (или Вам кажется более подходящим какой-то другой вариант)?**

⁴³² Настоящая глава ранее была опубликована: Кибальник С., Оробий С. Достоевский в XXI веке // Текст и традиция. Альманах № 8. СПб.: Росток, 2020. С. 203–219.

3. Каждый большой писатель занимает важную культурную нишу. Представим мир без Достоевского: что мы бы потеряли? или приобрели? А вы сами?

4. Традиции и мотивы Достоевского, Толстого или Чехова Вы полагаете более актуальными для современной русской литературы?

5. Сейчас все учатся писать. Представим, что Достоевский открыл школу литературного мастерства. Чему у него стоило бы поучиться будущим прозаикам? А чему, по Вашему мнению, не стоило бы учиться категорически?

*Сергей Кибальник, литературовед, писатель
Сергей Оробий, литературный критик*

**Дмитрий БЫКОВ,
поэт, прозаик (Москва):**

1. Насколько помню, в двенадцать лет прочел «Идиота», тогда очень понравилось. При перечитывании впечатление было совсем не то. Видимо, тогда свою роль сыграло место чтения — пансионат под Ялтой. Ровно в момент чтения сна Ипполита (про насекомое) обнаружил на стене огромную сколопендру. Убили ее с матерью тем самым томом «Идиота», уж очень дико она выглядела. Сколопендра с тех пор бояться перестал, но сон считаю исключительно талантливым, хотя он и списан отчасти с тургеневской «Собаки», вышедшей годом ранее.

2. Человеком Житинского. Человеком Честертона и Уайльда. Человеком Капоте, с поправкой на более традиционные вкусы. Но человеком Достоевского — ни в какой степени. Пожалуй, если брать тот период и ту страну, то человеком Некрасова в наибольшей степени.

3. Без Достоевского многие темные глубины не были бы высвечены, конечно. А поскольку культура никого не может сама по себе сильно улучшить или ухудшить, то надо оценивать только масштаб нового знания, которое человек привнес. Достоевский привнес очень многое, и без него такая степень рефлексии — соответственно и эксгибиционизма — была бы достигнута очень нескоро.

4. Самые актуальные — традиции Чехова, по-моему. Сейчас нужнее всего воспитанность.

5. Учиться — внутреннему монологу, фельетонной точности и хлесткости, публицистической ярости. А не учиться... да нет, пожалуй, он крепкий профессионал, плохому не научит.

Игорь ВОЛГИН,
историк, писатель (Москва):

1. В мои школьные времена Достоевский не значился в учебной программе. Но в родительской библиотеке стояли серые тома гослитовского собрания его сочинений (1956–1958). Вообще в нашем книжном шкафу было сравнительно мало отдельных изданий, зато, благодаря щедротам подписки, наличествовали многотомники Пушкина, Чехова, Горького, Гюго, Лондона, Бальзака. Я так и знакомился с классикой — по собраниям сочинений. Это *внеклассное чтение*, собственно, и сформировало мое представление о, пафосно выражаясь, мировой литературе.

Сколь ни странно, в школьные годы Достоевский, в отличие, например, от Чехова, меня не занимал. То есть, я не помню, чтобы я читал его, скажем, в 10-м классе. Может, это и во благо. А на истфаке МГУ, где я позже учился, не было лекций по литературе. Так что «Преступление и наказание» я открыл впервые довольно поздно — курсе на 3-м или 4-м. Не скажу, что был потрясен, но запомнилось крепко. Поразил меня (это случилось позже) «Дневник писателя», которого, кстати, не было в «сером» собрании 1956–1958 гг. Еще более изумило то обстоятельство, что в громадной литературе о Достоевском — как нашей, так и зарубежной — не было практически ни одной работы об этом уникальном моножурнале, можно сказать — энциклопедии русской жизни. Я стал заниматься «Дневником» профессионально, хотя тогда это отнюдь не поощрялось («реакционное произведение»). Именно «Дневник писателя» втянул меня в мир Достоевского, в мир его романов, в драматические коллизии его биографии, в обстоятельства его жизни и смерти. Интересно, что с годами любое погружение в Достоевского воспринимается как *первое впечатление*, то есть, как знакомство с текстом, который ты видишь будто впервые и который не перестает удивлять тебя разнообразием не замеченных ранее смыслов.

2. Нет, я не «человек Достоевского» и не вполне представляю себе, что это такое. Самонадеянно полагаю, что в случае личного знакомства мне было бы гораздо проще найти *общий язык*, скажем, с Пушкиным. И, может быть, — при максимальной снисходительности с его стороны — даже с ним подружиться. С Достоевским, думаю, было бы мучительно трудно. И, прежде всего, потому, что не смог бы соотносить грандиозность его духовного мира со своим биографическим существованием. Мне далеко не всегда близки его герои, но бесконечно важно всё, что они делают, думают и о чем говорят.

Мне интересна его жизнь — как писателя, человека и как, прошу прощения, того «архетипа», в котором непостижимым образом воплотилась наша история

и наша судьба. Занимаясь Достоевским, надо соблюдать дистанцию. Ибо в искусстве не всегда подобное познается подобным. Думается, что «человек Достоевского» может постичь его в меньшей степени, нежели «просто человек».

3. Мир без Достоевского был бы не лучше и не хуже — мир просто не заметил бы его отсутствия. Литература, к сожалению, ничему не учит и ничего не предотвращает, что, кстати, подтверждает наш собственный исторический опыт. Но после Достоевского мы стали гораздо больше понимать — как себя, так и упомянутый выше мир. Чехов писал Суворину — что русская литература не отвечает ни на один вопрос, но она удовлетворяет нас тем, что правильно их ставит. Отвечать всё-таки приходится нам. И оттого, как мы ответим на «вопросы Достоевского», изменится самая малость: «всего лишь» отдельная человеческая судьба.

4. Это зависит от индивидуальных предпочтений писателя. Не удивлюсь, если кому-то из современных прозаиков окажется ближе Боборыкин или М. Арцыбашев. У каждого из них найдется свой читатель, ибо в России читательский суд, если перефразировать реплику Вицына из «Кавказской пленницы», самый гуманный суд в мире. Что касается названных Толстого, Чехова, Достоевского, то их присутствие в современном литературном пространстве неотменимо по определению, но очень опосредовано. Это весьма различные «системы координат», и их востребованность зависит не столько от причин чисто литературных, сколько от состояния национального духа. Точнее — от баланса ментальных интересов в конкретных исторических условиях. Но от автора «Братьев Карамазовых» в любом случае никуда не деться. Ибо, как справедливо заметил Коровьев, Достоевский бессмертен.

5. Собственно, первый мастер-класс юный Достоевский преподавал Дмитрию Григоровичу, когда предложил ему дополнить фразу «пятая упал к ногам шарманщика» — «пятая, звеня и подпрыгивая...» и т. д. Таких *технических* советов нынешним молодым дарованиям Достоевский мог бы дать немало. Например, как незаметно уводить в подтекст, одновременно усиливая их, те или иные эпизоды (то, что в свое время я назвал системой повествовательных намеков). Или — создавать положения, исполненные истинного комизма (автор «Бесов» — один из тончайших в мировой литературе ироников). Но Достоевский (даже при наличии у слушателей незаурядных литературных способностей) не смог бы научить главному — обретению того внутреннего опыта, который сделал его писателем и которого не сможет заменить никакая учеба. А чему не учиться у Достоевского — я бы посоветовал только одному: не занимать у издателей деньги вперед (чудовищный долг Каткову за еще не написанного «Идиота»). Впрочем, это чисто гипотетическое пожелание. Ныне никакой издатель таких денег вперед не даст.

Дмитрий ДАНИЛОВ,
писатель (Москва):

1. Это было чтение романа «Преступление и наказание» в советской школе (середина 80-х). Я был поражен (в хорошем смысле) мрачной атмосферой этого текста, именно атмосфера меня захватила гораздо больше, чем, так сказать, идейное содержание. Я читал про ужасную жизнь Раскольников, мрачайшие описания петербургских кварталов вокруг Сенной и думал: да, человеческая жизнь тяжела и невыносима. На мое подростковое сознание это очень сильно подействовало. Но не могу сказать, что я стал поклонником Достоевского, — просто вот такое сильное литературное впечатление.

2. Если выбирать из этих двух вариантов, то я выберу Чехова (в его, так сказать, экзистенциальной, а не юмористической ипостаси, я имею в виду пьесы и тексты типа повести «Моя жизнь» или рассказа «Убийство»).

3. Мы бы потеряли автора, который, как никто, умел выковыривать, доставать на свет темные сгустки так называемой душевной жизни человека. В этом с ним может сравниться, наверное, только Юрий Мамлеев. И мы бы ничего не приобрели, если бы Достоевского не было.

4. Если выбирать из них, то я выберу, опять-таки, Чехова. Он, на мой взгляд, самый современный из русских классиков, автор, во многом предвосхитивший экзистенциализм в литературе.

5. Стоило бы поучиться пристальному, безжалостному вниманию к самым низменным, темным, странным движениям души человека. А вот стилю у него учиться, наверное, не стоит.

Роберт ДЖЕКсон,
литературовед (США):

1. В годы учебы моя первая встреча с Достоевским имела место в старших классах школы (не могу сказать, что я с ним действительно тогда «познакомился») и позднее, в 1946 г., когда я был в магистерской программе Русского Института (который впоследствии был переименован в Харриман-Институт) Колумбийского университета. Я записался в семинар, участники которого писали магистерские диссертации о тех или иных советских критиках послереволюционной эпохи. Я выбрал В. Ф. Переверзева (которого мы обсуждали на семинаре) и написал необычно пространную диссертацию «Социологический метод В. Ф. Переверзева» (220 страниц, напечатанных через 2 интервала). Мой научный руководитель говорил мне, что она могла бы быть моей кандидатской диссертацией.

2. Я могу считать себя в различных отношениях, психологически, утробно, человеком Достоевского, и он был центральной фигурой большинства моих книг — хотя и не большинства моих статей. Я не идентифицирую себя как личность с Чеховым, но я восхищаюсь его творческим гением — так же как и творчеством Толстого и Тургенева — трех писателей (среди множества других), о которых я писал.

3. Достоевский — это часть мировой культуры. Толстой — это часть мировой культуры. Чехов принадлежит к мировой культуре. Они составные части нашей жизни и нашего мира. Без Достоевского мир стал бы гораздо беднее. И, значит, без Достоевского и Чехова это был бы другой мир!

4. Мне трудно ответить на этот вопрос. Я не был в России, по меньшей мере, пятнадцать лет. Не думаю, что Достоевский сейчас в центре внимания молодежи, интеллектуалов или филологов в России или в Соединенных Штатах. Но, возможно, я ошибаюсь. Однако Россия, которую я знал, исчезла в 1990-е годы. В любом случае о Достоевском стоило бы размышлять каждому. Возможно, в России, так же как и в США, Чехов в большей степени вписывается или его легче «адаптировать» к современности. Я не знаю. Чтобы знать нынешние общественные и эстетические предпочтения, нужно много путешествовать.

5. Мне трудно «представить», что Достоевский «открыл школу литературного мастерства». Заданный вопрос совершенно выводит Достоевского за пределы реальности. Как мы все знаем, в плане литературного мастерства он сам ставил себя ниже (конечно же, ошибочно) Толстого и Тургенева, которые, по его мнению, свободно располагали своим досугом, чтобы писать.

Если оставить это в стороне, то я думаю, что Достоевский советовал бы своим студентам читать Пушкина, Тургенева и Чехова (представим, что он бы дожил до того, чтобы узнать и оценить прозу Чехова) — два последних писателя развивали пушкинскую традицию. Но он также советовал молодым людям «прочитать всего Толстого»⁴³³.

Борис ЕГОРОВ,
литературовед, историк (Санкт-Петербург):

1. Оригинальная была встреча! В мои школьные годы обязательным был роман «Преступление и наказание» (в 9 классе). Но я его пропустил и решил наверстать в 10 классе (1943 г.). Было теплое сентябрьское утро. Я лежал на коврикe на траве около дома и читал роман (до этого ни строки писателя не прочитал!). Нахо-

⁴³³ Перевод с английского языка С. А. Кибальника.

дился в особом состоянии — пьяный! Отец моего ровесника кузена — директор нефтебазы, там у него много спирта; начатая бутылка стояла под столом в его кабинете; и когда родителей не было дома, мы браво прикладывались к бутылке. В то утро я много выпил, около стакана чистого спирта. При чтении романа пьяное сознание возбуждалось от содержания читаемого; постепенно хмель проходил, но возбуждение еще больше усиливал сам Достоевский! Часа через три от начала я уже был не очень пьяный, но стал пьян от психического потрясения, так сильно на меня подействовал роман. Затем я приступил к чтению всех романов писателя.

2. Конечно, я «человек Чехова».

3. Ненужный вопрос: великий писатель дает столько глубокого и яркого, что потеря ужасна.

4. Чехов для меня — воплощение русской интеллигенции; у Толстого — могучие черты и культурного дворянина XIX века, и среднерусского крестьянина, черты и положительные, и (немного!) неприятные; его выдающаяся личность очень сложна.

А Достоевский воплотил сложный комплекс среднего (можно с оговорками сказать — мещанского) сословия XIX века, комплекс, включающий и «дьявольские» черты: зависть-ревность, жестокость, эгоизм, тягу к материальности (в ущерб духовности). Отблески этого нахожу и в личности автора. Потому Достоевский-человек мне неприятен; его творчество тоже содержит неприятные черты, но гениальность писателя смиряет психологическую недоброжелательность.

Утопически я хотел бы, чтобы актуальными были Толстой и Чехов, но реальная современная жизнь ближе к Достоевскому, поэтому приходится мириться: Достоевский ныне более актуален!

5. Такие вопросы нельзя задавать в жанре простых ответов: слишком серьезная тема, она для фундаментального анализа.

Евгений ЕРМОЛИН,
критик (Ярославль):

1. Однажды приполярным летом в скудном книжном магазине в Архангельске я увидел вдруг Достоевского в коричневой обложке. Такие случаи тогда случались, но редко. Это было «Преступление и наказание», которое мне предстояло освоить по школьной программе через год или два. Я прочитал роман сразу. И перечитал. И потом снова перечитал. И так до пяти раз, за пару лет. И этот мир вошел в меня. Я провалился в эту бездну. Мне оказался совершенно чужд герой и абсолютно непонятна идея самопроверки путем убийства. Я сам

был книжным идейным мальчиком, но моя идейность была советская и предомной никто не ставил вопроса, можно ли убить десяток-другой старушек ради торжества коммунизма. Еще неизвестно, как бы я тогда, лет в 14–15, с разбегу ответил на этот вопрос. (Хотя я уже тогда был интуитом-антисталинистом, прочел «ЛГЖ» Эренбурга и даже «Один день» Солженицына, так что...) Роман Достоевского меня, пожалуй, исподволь переменял, хотя сразу я этого не заметил. С тех пор убийство вызывает у меня содрогание, смешанное с отвращением. Я, можно сказать, брезглив к смертоубийству, и мне неприятны физически сторонники смертной казни. От них воняет смертью. Раскольникову я немного сочувствовал, но овладевшая им душевная судорога казалась мне правильной расплатой за экзистенциальную ошибку. Мне запал в душу следак Порфирий, это не какой-нибудь советский примитив *a la* «вор должен сидеть в тюрьме», это герой, который наделен избыточным пониманием человеческих побуждений и показывает, что гуманизм может водиться в самых, кажется, беспощадных конторах. Еще меня поразил Свидригайлов, изумившийся своей изменности и предпочеший ей небытие. И с тех пор я также знаю: бывает так, что некуда больше пойти. ...Еще год-другой я оставался на уровне рассудка блаженным советским идиотом, но процесс пошел и оказался необратим. Вскоре Николай Бердяев и Игорь Виноградов объяснили мне Достоевского словами, после чего меня даже Михаил Бахтин нимало не запутал, хотя сильно развлек.

2. В жизни я чаще человек Чехова. Я могу жить, не формулируя остро проблему выбора. Жить длящейся ситуацией, даже почти невыносимой. Тянуть ляжку, лишь малость подстанывая. Ну и над собой работать незаметно... Мало во мне того куража. Однако в критический момент я умею создавать ситуацию выбора для себя и для других. При этом обычно убеждаюсь, что другие выбирать не хотят и пускают дело на самотек. Но сам я несколько раз в жизни шел на публичный скандал и разрыв в манере героев Достоевского. И об этом не жалею.

3. Достоевский — принципиальная точка отсчета для культуры минувшего века. Он открыл свободу как единственную детерминанту человеческого бытия. Это был грандиозный духовный прорыв, который в те времена, в XIX веке, был делом одиночек (Толстой, Кьеркегор, Ницше...), но всё же не исключительно его личным актом. XX век прошел под их знаком. Формы русского культурного ренессанса начала века были бы без Достоевского другими (и, вероятно, беднее). Трагический опыт одиночек переживался и выражался бы как-то иначе. Проблематизм человеческого бытия, эксцессивность существования, бремя свободы, драма одиночества, поиск веры, опыт абсурда... всё это приняло бы несколько иной окрас. Я не представляю, как бы это было без него. Свист той жуткой тьмы был бы еще менее выносим. Сам я в какой-то главной моей сущности сложился как странный отблеск молний, явленных его главными

героями. Никого более близкого в мировой литературе для меня нет, не считая некоторых героев Грэма Грина, Фолкнера, Камю и Домбровского — авторов литературной «ветви Достоевского». Когда я пишу, я невольно становлюсь отчасти упомянутым Порфирием, отчасти Версиловым; и лучшее из написанного мною — это маленькая факультативная добавка именно к Достоевскому.

4. Современная русская литература нечасто приближается к этим вершинам. Это за редчайшими исключениями литература гораздо более провинциальная, чем русская классика. Современный писатель у нас многое умеет. Но почти не умеет дышать воздухом высокогорий, открыться жестокому ветру с гор. Назову для начала всё же три имени, все эти прозаики уже ушли, недавно: Фазиль Искандер, Юрий Малецкий и Валерий Залотуха. Малецкий в своей исповедально-философской прозе — герой Достоевского, из самых благородных, вроде Версилова. Искандер, Залотуха (в «Свечке») шли за Толстым. Как и Владимир Сотников в «Улыбке Эммы». Чеховское начало в разных дозах присутствует всё-таки чаще (Маканин, Зорин, Славникова, Шишкин, Вишневецкая, Сенчин...). Однако нельзя ведь просто подражать Достоевскому. Леонид Леонов, помнится, подражал: ничего, кроме тягостного недоумения, у меня его усердие не вызывает. У некоторых писателей есть, по крайней мере, важные качества: они прочитали и усвоили Набокова, они чувствуют нерв момента и сильны рефлексией сиюминутного. У кого-то переночевал Тургенев, а у кого-то Гончаров... Это тоже полезно.

5. Школа Достоевского была бы, конечно, парадоксально правильной. Он не учил бы «писать». Он учил бы делать нефиктивный выбор и совершать запрещенные поступки. Выходить на опасные перекрестки судьбы. Как минимум рисковать чем-то бóльшим, кроме наличных денег в кошельке и на карте. А уж какая литератур-мультиур из этого родилась бы... кто знает. Будущему прозаику стоило бы меньше думать о себе как о профессионале и больше — как об аккумуляторе боли, тревоги, страха, несчастья, отчаянья и свободы. У него должно сосать под ложечкой от духовного голода, а не от недостатка признания.

Не нужно учиться у Достоевского готовым выводам, которые у него (в публицистике) часто поверхностны. Он предчувствовал и ждал катастрофу, но не умел выразить это ожидание иначе как впадая временами в охранительное мракобесие. Это человек художественных прозрений, а не рассудка.

Вячеслав КУПРИЯНОВ,
поэт, переводчик (Москва):

1. В мое время в школе Достоевского не проходили и не предлагали для чтения. Читать его я начал уже в начале 60-х в студенческие годы с «Бесов»,

издание было «рижское» — из времен буржуазной республики. А в 1970 году ко дню рождения я получил от Юрия Владимировича Рождественского, профессора Московского университета, «Записные тетради Ф. М. Достоевского», издания 1935 года, с его надписью: «...Эта книжка мне показалась подходящей для будущего теоретика и практика русского свободного стиха. Мне показалось, что Ф. М. Д. делал мысль по стиховым правилам» (23.12.70). И верно, некоторые черновые записи здесь можно прочесть как «свободный стих», с его повторами, пробелами, с напряжением «внутренней мысли/речи». О чем я и сделал доклад на одном из конгрессов — «Достоевский и мировая культура». Вот, пожалуйста, пример: (Записные тетради Ф. М. Достоевского, 1935, Academia. III. Из тетради № 1/3):

«Страстные и бурные порывы. Никакой холодности и разочарованности, ничего пущенного в ход Байроном. Непомерная и ненасытимая жажда наслаждений. Жажда жизни неутолимая. Многообразие наслаждений и утолений. Совершенное сознание и анализ каждого наслаждения, без боязни, что оно от того слабеет, потому что основано на [закон] потребности самой натуры, телосложения. Наслаждения артистические до утонченности и рядом с ними грубые, но именно потому, что чрезмерная грубость соприкасается с утонченностью. (Отрубленная голова) Наслаждения психологические. Наслаждения [нару] уголовным нарушением всех законов. Наслаждения мистические (страхом, ночью). Наслаждения покаянием, монастырем. (Страшным постом и молитвой). Наслаждения нищенские (прошением милостыни). Наслаждение Мадонной Рафаэля. Наслаждения кражей, наслаждения разбоем, наслаждения самоубийством. — (Получил наследство 35 лет, до тех пор был учителем или чиновником (боялся начальства) (вдовец). Наслаждения образованием (учится для этого). Наслаждения добрыми делами...»

Следуя за интуитивными волнами ритма, можно легко записать этот текст Достоевского как «стихотворение в свободной форме»!

2. «Человек Достоевского» — это человек в пограничной ситуации, вращающийся вокруг своего или чужого преступления, «подпольный» человек. Иностранец — читатель Достоевского заблуждается относительно «русской души» и в результате боится такого человека, не понимая, чего от него можно ожидать. «Человек Чехова» — это, возможно человек, который живет, стараясь избегать проблем «человека Достоевского». На одной из международных конференций в Баденвайлере (где умер Чехов, где есть «Общество Чехова») я осмелился прочитать доклад «Чехов и Платон», где сопоставил «человека Чехова» с Эротом из диалога Платона «Пир». Вкратце, там, в речи Павсания говорится о двух Эротах: «Эрот Афродиты пошлой поистине пошл и способен на что угодно: это как раз та любовь, которой любят люди ничтожные», и Эрот

Афродиты небесной, отсюда — «не всякий Эрот прекрасен и достоин похвал, а лишь тот, который побуждает прекрасно любить». Оттого и сам Чехов одарил нас афоризмом — «В человеке всё должно быть прекрасно...». У Платона мнение Диотимы излагает Сократ, перечисляя самому себе: «она доказала, ... что он, вопреки моим утверждениям, совсем не прекрасен и вовсе не добр». Итак, с некоторой натяжкой, можно увидеть «человека Чехова», подобно двуликому Эроту, как-то неопределенно расположенным между полюсами добра и безобразия. Но то же можно сказать и о фигурах Достоевского, более контрастных.

Если говорить о другом варианте, то я склоняюсь к открытому русскому «человеку Лескова», более чем многоликому, или человеку Пришвина, скрытому в своих дневниках.

3. Наш мир и есть мир без Достоевского, где отодвинуты в 19 век мучительные поиски человека в человеке, где современник наш фактически отстранен от проблемной или размышляющей литературы, он сам приговорил себя (или его приговорили) к «чтиву». Мир «Бесов» Достоевского отделен от нас двумя эпохами бесовщины, где на смену идейной бесовщине скоропалительно пришла бесовщина безыдейная, которая может быть пострашнее предыдущей, поскольку стоит еще на более зыбкой почве. Вспомним, как возмутился, впервые прочитав Достоевского, государственный деятель Чубайс, один из столпов современного общества. Еще недавно где-то заметил Андрей Битов, что в современных словарях слово «милосердие» маркируется как устаревшее.

Владимир Соловьев в речах памяти Достоевского отметил, что тот «применял к России видение Иоанна Богослова о жене, облеченной в солнце и в мучениях хотящей родити сына мужеска: жена — это Россия, а рождаемое ею есть то новое Слово, которое Россия должна сказать миру. Правильно или нет это толкование „великого знамения“, но новое Слово России Достоевский угадал верно. Это слово примирения для Востока и Запада в союзе вечной истины Божией и свободы человеческой.

Вот высшая задача и обязанность России, и таков „общественный идеал“ Достоевского. Его основание — нравственное возрождение и духовный подвиг уже не отдельного, одинокого лица, а целого общества и народа...» Да, классики в своих чаяниях и устремлениях выходили далеко за пределы собственно литературы. Сегодня мы еще дальше от «примирения для Востока и Запада», нежели во времена Соловьева и Достоевского, и это — наш «мир без Достоевского».

4. Я бы не выделял этих авторов, безусловно «топовых», бремя выбора у каждого свое, но традиция — это совокупность, а не уже составленная иерархия. Талант неподражаем, а мотивы всё те же: досада от несправедливости и несовершенства мира. Может быть, актуальны Радищев или Чаадаев.

Или XX век ничего не внес для достойного продолжения традиции? Но как продолжать линию Андрея Платонова? Мир весьма изменился. Толстой и Достоевский в своих исканиях озадачены современным им Православием, но нам было бы продуктивнее проникнуться самим Православием, а не литературными муками вокруг него.

5. Сейчас все учатся писать в связи с общим падением грамотности. Вообще говоря, писатель передает свой неповторимый опыт посредством симпатии, отмечая или выделяя того или иного «ученика», он не учит, а вдохновляет его этой своей симпатией. Достоевский пришел бы в ужас от нынешних учеников. Учить литературному мастерству, как профессии сегодня не востребовавшей и в какой-то мере запрещенной (после выхода на пенсию публиковаться запрещено законодательно), вряд ли стоит. Стоило бы, скорее, изучать вполне необходимые правила для составления официальных документов, блаженно блуждающих по электронным жилам, где говорится и повторяется, не важно по какому конкретному поводу, — что нельзя ничего поделывать.

Мераб Мамардашвили назвал литературу Достоевского «хорошей плохой», в отличие от «хорошей» у Набокова.

Вот как сам Достоевский призывал себя писать (по «Записным тетрадям»): «...отступления сколько надо и происшествиями начинать по мере надобности (<...> и вдруг заплести многообещающий сюжет. Кончить же происшествием с треском» (с. 95). Или уже совет от Фомы Опискина («Село Степанчиково и его обитатели»): «написать одно глубокомысленнейшее сочинение в душеспасительном роде, от которого произойдет всеобщее землетрясение и затрещит вся Россия». Мне очень нравится юмор Достоевского. Или вот что его занимало: «непонятна эта метаморфоза из шута в великого человека...» (о Фоме Опискине, но не только о нем). Один из моих любимых у Достоевского сюжетов — это «Крокодил» с чиновником, вещающим из его чрева. Великолепная игра с вымыслом. Учиться стоит полету фантазии, но научиться юмору и фантазии никак нельзя.

Людмила САРАСКИНА,
литературовед, писатель (Москва):

1. Главная, пожизненная тема многих моих книг — Достоевский — появилась в студенческие годы по воле случая и полностью зависела от литературного вкуса руководителя курса, проф. Олега Николаевича Осмоловского (ныне покойного). Стыдно признаться, но даже имени великого русского писателя я,

живя в украинском областном городе, к своим двадцати годам толком не слышала: в школе его не изучали, на уроках не называли, дома о нем не говорили. Однако на втором курсе филфака русского отделения студентам полагалось писать курсовую работу сравнительно-типологического свойства: нужно было сопоставить сходные — по сюжету, коллизиям, героям — произведения двух разных писателей. Я имела слабость к тургеневским девушкам — чистым, безответным, почти всегда несчастным, и мой преподаватель, уважая это обстоятельство, предложил мне сравнить тургеневскую «Асю» с «Неточкой Незвановой» Достоевского. С «Асей» (как и с «русским человеком на randevу») мне в общих чертах всё было ясно, но Достоевского надо было осваивать с нуля — ограничиться одной только повестью для круглой отличницы было бы просто неприлично. Удалось купить десяти томник 1956 года у букинистов и начать с «Бедных людей».

Когда месяца через три я вынырнула из десятого тома, едва оторвавшись от «Братьев Карамазовых», моя судьба была решена и мой мир обрел точные литературные и человеческие координаты. Это было незабываемое впечатление: я встретила *своих*. Мужчины и женщины из десяти томника вызвали жгучий интерес и казались намного более горячими и живыми, чем те реальные люди, которых я до тех пор знала. Мне захотелось, если повезет, стать не чужой в этой книжной компании.

Желание наивное и самонадеянное, но игра стоила свеч...

В те поры мне и в голову не могло прийти, что я когда-нибудь напишу книгу о «Бесах» — романе, хотя и переизданном после двух десятилетий запрета, но носящем стойкое клеймо «махровой реакции» и «идеологической диверсии». Мне, как и многим моим сверстникам, тогда казалось: та система «грандиозного умственного надувательства», в котором жили страна, народ, культура, — навсегда; тот идеологический монолит, придавивший русскую литературу, вынужденно «разрешивший» Пушкина и Толстого и бдительно не доверявший Достоевскому, — навеки. Говорят, человеку для того, чтобы не пропасть, нужно обязательно найти *своих*. Той экологической нишей, в которой можно было жить, свободно дышать и чувствовать себя человеком, стал для меня роман «Бесы»: книга эта, вовремя прочитанная, выстроила сознание, определила жизненный выбор, помогла продержаться, не соблазнившись ни миром высоких этажей, ни гордыней подполья. В конце концов роман привел меня к *своим*.

Защитив две диссертации по Достоевскому, я осмелела, вышла за рамки академического стандарта и вырвалась на волю свободного книгописательства. Оказалось, что занятия Достоевским обязывают изучать его жизнь, большую литературу до него и после него, а также «его» театр, «его» кинематограф, поэзию, прозу и фольклор о нем. А также пристально всматриваться

в мир людей литературного цеха, которые его любят и не любят, им восхищаются, его отвергают и даже ненавидят. Мне понадобилось много времени, чтобы понять — дело не в Достоевском, дело в самих собратях по перу: *они сами* ответственны и за свою любовь, и за свою ненависть.

2. Прежде чем обозначить свою идентичность «по Достоевскому» или «по Чехову» (или по любому другому «по»), нужно отдать себе отчет, что есть «человек/женщина Достоевского». Я давно думаю об этом, и пока что могу сказать совершенно точно, что факт занятия Достоевским, занятия профессионального, сколь угодно успешного, совсем не означает, что специалист по творчеству Достоевского, дипломированный, остепененный, автоматически становится «человеком Достоевского». Скорее, наоборот, он чаще всего перестает им быть, если когда-то и был. Убеждалась в этом множество раз. Я это говорю совсем не в осуждение. То же самое относится и к специалистам по Чехову, Пушкину etc.

Но вернусь к Достоевскому. Человек Достоевского — это ни в коем случае не герой Достоевского.

Его героями были такие противоположности, как Раскольников и Лужин, Ставрогин и фон Лембке. Можно привести примеры еще более диковинных пар. Каждый персонаж в этих парах — плод творчества Достоевского, но это люди разных групп крови, диаметрально разные. По какому критерию определять свое кровное родство с людьми Достоевского — по степени их несчастья, трагичности, по мере страданий или inferнальности? По одержимости большими и чаще всего гибельными страстями? Но человек обычно хочет жить долго и быть, по возможности, счастливым. Дурной вкус стремиться к несчастью и гибели, чтобы походить на героев Достоевского.

Но если всё же пытаться найти какой-то маркер «достоевскости», то это, конечно, способность быть горячим, а не теплохладным, и во всем идти до конца. Это тяга к глобальным вопросам, это стремление во что бы то ни стало «мысль разрешить», которая мучит лично, сердечно, а не в порядке выполнения научной работы по гранту. Но кто сегодня захочет взять на себя бремя Кириллова или Шатова?

Иной даме льстит, когда ее нет-нет да и назовут Настасьей Филипповной. В каждой женщине есть от этой героини Достоевского одна-две молекулы ее характера. Но Настасья Филипповна — сгусток качеств, несовместимых с жизнью. А кто из женщин хочет, чтобы ее зарезали?

«Одна Даша ангел», — говорит о Дарье Шатовой Марья Лебядкина. Но это ангел несчастный, жертвенный, с опаленными крыльями. Только в картине Хотиненко Даша с маленьким сыном от Ставрогина едет в Швейцарию к Петруше Верховенскому на ПМЖ. Большой пошлости невозможно вообразить.

Кто остается? Остается Достоевский, который показал пример поразительной живучести. Он птица Феникс нашей литературы. «Трудно было быть более в гибели, но работа меня вынесла». Вот девиз на все времена. Человек Достоевского тот, кто это понимает и этому следует.

3. Я не раз вспоминала, как давным-давно редактор одного литературного журнала, сочувственно относившийся к моим попыткам пробиться в большую филологическую печать, бывало, говаривал: «Ну зачем вам Достоевский? Поймите же, наконец: он, конечно, хороший писатель, но он давно умер. Он лежит в земле и ничего для вас не сделает — не позвонит, к примеру, нам в редакцию и не надавит на редколлегию, не попросит напечатать еще одну вашу статью о нем. Он даже не сможет пригласить вас в ЦДЛ».

Это была сушая правда. Но как всё же ошибался мой бедный и — увы! — ныне покойный доброжелатель: Достоевский стал страной, давшей мне «политическое убежище». Только со временем, получив в этой стране «вид на жительство», я снова и снова возвращалась, как домой, к первоисточнику — к писателю, кто явил мне свое благородное и бескорыстное покровительство, наполнял живительной силой и помогал так, как редко может помочь человек человеку.

Достоевский не просто занял культурную нишу России. Он стал еще и экологической нишей — жизненным пристанищем для тех, кто в детстве и юности испытал кислородное голодание, кто не знал, куда ему деться, куда плыть и к какому берегу пристать. Достоевский стал моей Родиной, моей почвой, и я счастлива, что земля под ногами теперь у меня не горит. Потерять Родину страшно.

Мир без Достоевского жил столетиями, не подозревая, что лишен чего-то большого, огромного, самого важного. Но обретя Достоевского, ощутил размер приобретения. С Достоевским люди научились видеть себя сложными и не бояться этого. С Достоевским стало не так страшно жить, потому что он научил, как выжить, когда совсем плохо и безнадежно. Он свято верил в будущую Россию честных людей, которым нужна лишь одна правда. Он завещал на века: хочешь переделать мир — начни с себя. В романах Достоевского действуют герои противоположных убеждений. Им всем писатель предлагает не вражду, а спор, полемику, дискуссию — о вере и истине, приобщая к опыту рефлексии, духовного творчества. Достоевский всех без исключения приглашает к разговору, не грозя санкциями и анафемами. Достоевский, которого всю жизнь Бог мучил, проявлял высшую философскую любознательность и колоссальный интерес к земной истории. Все непреложные, незыблемые истины Достоевский ввел в сферу вопрошания, дав участникам большого ди-

алога равные права. Достоевский вывел своих читателей, если они того сами хотели, из духовной темницы на вольный воздух, на свободу.

4. Иные психологи часто практикуют тест: чай или кофе, кошка или собака, Толстой или Достоевский. Тест абсолютно нежизнеспособный, потому что в обычной жизни помещаются еще и какао, и аквариумные рыбки, и Чехов с Буниным. Всё по настроению и в разное время суток.

Теперь об актуальности.

К столетию со дня рождения Достоевского критик и литературовед В. Ф. Переверзев издал статью «Достоевский и революция» (1921), где писал: «Вся современная художественная литература идет по стопам Достоевского, как литература классическая шла по стопам Пушкина. Достоевский всё еще современный писатель; современность еще не изжила тех проблем, которые решаются в творчестве этого писателя. Говорить о Достоевском для нас всё еще значит говорить о самых больших и глубоких вопросах нашей текущей жизни» (Печать и революция. 1921. № 3. С. 3).

Вот-вот мир будет отмечать двухсотлетие со дня рождения Достоевского, но эти слова можно снова повторить без натяжки и преувеличения. Современность действительно пока не изжила тех проблем, которые так тревожно звучат у Достоевского. Наша жизнь словно начиталась Достоевского и живет внутри его сюжетов и коллизий. Само время будто бы ставит эксперимент, проверяя один за другим его романы не просто на актуальность — на злободневность: продолжая оставаться «вечными», они вдруг, на крутых виражах истории, вновь оказываются остро современными — и новая реальность будто иллюстрирует страницы его романов. История России *после Достоевского* воспринимается порой как *периоды созвучий* тем или иным его гениальным романам.

Мировой кинематограф свидетельствует о непреходящем интересе к русской классической литературе XIX века. Чехов — самый экранизируемый русский классик — справочники называют 245 экранизаций. Тридцать четыре «Анны Каренины» говорят сами за себя, как и двадцать четыре «Преступления и наказания», как и сотни картин по произведениям Гоголя. Совокупная тургеневская фильмография насчитывает более 70 картин, снятых в России, Европе, США, Японии, Мексике. Русская классика XX столетия еще и близко не достигла такой популярности. Режиссеры XXI века на все лады ставят, переделывают, перекраивают Гоголя, Достоевского, Островского, Чехова, Толстого. И, конечно, они не воюют друг с другом. Классикам нет альтернативы, нет замены: потому бесконечны ремейки, версии, сиквелы, приквелы, ситкомы. Бездонный, неисчерпаемый колодец...

5. Приведу исторический пример на тему учебы у Достоевского. А. В. Луначарский, первый нарком просвещения РСФСР, один из редакторов Литературной энциклопедии, написал в 1931 году статью «Достоевский как мыслитель и художник», которую поместил в виде предисловия к сочинениям Достоевского в одном томе (М.: ГИХЛ, 1931).

Отдавая дань великому художественному дару Достоевского, его «болезненной гениальности», Луначарский, полагаясь на свой партийный авторитет, стремился оградить советских читателей от того колоссального влияния, которое этот писатель может оказать на них. Он пытался спасти советский народ от «достоевщины», то есть, как ее расшифровывал Луначарский, от психологии колебаний и сомнений, от личной обидчивости, от усложненности политико-бытовых взаимоотношений. «Если мы должны учиться по Достоевскому, то никак нам нельзя учиться у Достоевского, — считал Луначарский. — Нельзя сочувствовать его переживаниям, нельзя подражать его манере. Тот, кто поступает так, то есть кто учится у Достоевского, не может явиться пособником строительства, — он выразитель отсталой, разлагающейся общественной среды. Для нового человека, рожденного революцией и способствующего ее победе, пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как Достоевский, но было бы совсем стыдно и, так сказать, общественно негигиенично подпасть под его влияние».

Вряд ли сегодняшние прозаики сильно озабочены общественной гигиеной — в этом плане нет никаких преград, всем всё давно можно, и никто ничего не стыдится. Но «в легкую» подражать манере Достоевского, копируя его стиль, приемы повествования, технику монологов и диалогов, невозможно. Стиль Достоевского — выразитель его могучей мысли, его страстного художнического темперамента, в конце концов его гениальности. А можно ли научиться гениальности? Научиться быть Шекспиром или Пушкиным? Отрицательный ответ очевиден. «Чтобы хорошо писать — страдать надо», — сказал Достоевский юноше Дмитрию Мережковскому, когда тот пришел «поучиться» у гения. Но кто же из студентов воображаемого Литинститута захочет специально страдать? Остается перечитывать Достоевского и понимать всю глубину своего несовершенства.

Глава четвертая

МИР БЕЗ ДОСТОЕВСКОГО⁴³⁴

Что такое русская классическая литература для современного писателя? И прежде всего самый читаемый из русских классиков (не только у нас — во всем мире) Достоевский — в сопоставлении с Чеховым, Толстым?

С этим и подобными вопросами мы вместе с моим соавтором, литературным критиком Сергеем Оробием, уже обращались к некоторым российским писателям XXI века (см. предыдущие разделы).

Ответы эти оказались нам настолько показательными, что они, с нашей точки зрения, заслуживают отдельного разговора. Ведь здесь мы подходим и к таким краугольным для современной культуры вопросам, как сама природа литературы XXI века и та роль, которую она играет в современной России. Этот разговор отчасти я уже начал и сам⁴³⁵.

Высказанные суждения навели меня на мысль еще немного продолжить этот разговор в жанре «интервью по личным вопросам». Только на сей раз стоит, наверное, обострить тему нашего разговора, ничего не затушевывая и не сглаживая, чем обычно грешат разговоры о русских классиках в преддверии их юбилеев.

Многие писатели, критики и литературоведы очень интересно и даже проникновенно говорили о том, что Достоевский привнес в мир. Замечатель-

⁴³⁴ Настоящая глава ранее была опубликована: Мир без Достоевского. Участники: Я. Войводич, А. Гонсалес, С. Евдокимова, И. Евлампиев, А. Королев, Ли Чжэнчжун, И. Смирнов. Предисловие С. Кибальника // Нева. 2020. № 6. С. 210–223.

⁴³⁵ *Кибальник С.* Школа Достоевского // Нева. 2019. № 5. С. 229–231.

ный американский достоевковед Роберт Джексон даже выдал по этому поводу емкую формулу:

«Без Достоевского и Чехова это был бы другой мир!»

А вот российский поэт Вячеслав Куприянов, отвечая на вопрос: «Представим мир без Достоевского: что мы бы потеряли? или приобрели?» — неожиданно написал:

«Наш мир и есть мир без Достоевского, где отодвинуты в XIX век мучительные поиски человека в человеке, где современник наш фактически отстранен от проблемной или размышляющей литературы, он сам приговорил себя (или его приговорили) к „чттиву“».

Размышляя не так давно — как раз на материале первого из наших с Сергеем Оробием опросов — о причине мировой славы Достоевского, Толстого и Чехова, я писал:

«А не в том ли еще, не в последнюю очередь, дело, что они создали особую литературу? Не как развлечение или поучение. Как жизнепостижение и душеврачевание!»

Литературу, которая, стало быть, нужна и интересна каждому. Независимо от того, где и когда он или она живет.

Литературу, в которой слово не расходится с делом. Тексты — с судьбой. Произведения — с жизнью.

В которой за каждое свое слово люди заплатили собственной кровью.

Это особый, целительный, ранозаживляющий напиток.

Можно сказать, эликсир жизни, не напившись которого, человек ощущает себя как будто бы брошенным в какую-то безлюдную, бесконечную и безводную пустыню, выбраться из которой ему самому, без посторонней помощи, оказывается непросто»⁴³⁶.

Отсюда вопросы, которые я хотел бы задать моим очередным собеседникам:

1. Как Вы сами познакомились с Достоевским и что такое для Вас русская классика?

2. Не кажется ли Вам, что современный мир — это уже и в самом деле мир без Достоевского, без трагических вопросов бытия, которые напряженно пытается разрешить человек в творчестве Достоевского, Толстого и Чехова?

⁴³⁶ Там же. С. 230.

3. В какой степени, на Ваш взгляд, современная русская литература принадлежит к тому же типу литературы, что и русская классика? То есть в какой степени она сохраняет природу литературы как «жгущего глаголом» жизнепостижения, присущую русской классике?

4. Отдаете ли Вы себе отчет в том, что современный человек по существу уже почти лишен прямого контакта с русской классикой, видя ее лишь в, как правило, несколько кривом зеркале кинематографических и театральных адаптаций? И в лучшем случае питается не столько подлинными созданиями русской классики, сколько легендами и мифами о ней? Не в этом ли причина того, что лекции и книги современных писателей о русских классиках оказываются для широкой публики интереснее, чем — взглянем на положение вещей беспристрастно — даже и сама эта классика?

5. В начале XX века Федор Сологуб полагал: «Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине и о всех этих, которые так близки к нам, что мы порою можем рассказать о них такие подробности, которых не имел в виду их создатель»⁴³⁷. Если русский модернизм, в отличие от «золотого века» русской литературы, это уже легенды и мифы не о древней Греции, а о классическом искусстве, то что же такое современная русская культура, культура эпохи постмодерна? Легенды и мифы о классическом искусстве о легендах и мифах о классическом искусстве? Может ли современный художник преодолеть неизбежное ощущение некоторой вторичности или даже уже «третичности» его творчества? Если да, то как?

С этими вопросами я обратился к Ясмине Войводич (Загреб, Хорватия), Алехандро Гонсалесу (Буэнос-Айрес, Аргентина), Светлане Евдокимовой (Провиденс, США), Игорю Евлампиеву (Санкт-Петербург, Россия), Анатолию Королеву (Москва, Россия), Ли Чжэнчжуну (Пекин, Китай), Игорю Павловичу Смирнову (Констанц, Германия).

*Сергей Кибальник,
литературовед, писатель
(Санкт-Петербург)*

⁴³⁷ Сологуб Ф. К. Тяжелые сны: Роман; Рассказы / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. М. Павловой. Л.: Художественная литература, 1990. С. 358.

Ясмина ВОЙВОДИЧ,
литературовед, профессор
Загребского университета (Хорватия):

1. С Достоевским я познакомилась в школе, и, честно говоря, некоторые из его героев мне казались невыносимыми из-за их нерешительности. Как не знает, куда пойти? Какие это герои Голядкин или Пралинский? Почему князь Мышкин не умеет выразиться? Потом все эти герои становились мне всё более и более интересными: их поведение, их жесты, их речь и именно нерешительность! Кроме того, когда я стала изучать русский язык, я стала всё больше читать русскую классику. Иногда спрашивала будущих студентов или же студентов-первокурсников: «Почему вы решили изучать русский язык и литературу?» Они все отвечали: «Чтобы читать Достоевского!»

Вот, такая популярность писателя была в 1990-е годы в Хорватии!

2. Человек всегда пытается решить фундаментальные вопросы. Но к концу XX века человек во многом потерял веру в рациональную основу решений. Поэтому нередко он прибегает к иррациональному. По-моему, у человека есть потребность «урегулировать хаос». Ведь об этом нам говорят древние мифы, поскольку миф — это переход из хаоса в космос. Классическая литература давала нам этот «космос». Она представляла собой урегулированный мир.

Современный, постмодернистский мир является не таким, и современный человек сомневается в конечном решении. Современный человек, с одной стороны, сомневается в истине, испытывает пренебрежение к большим нарративам, как писал Лиотар. Но, с другой стороны, вопросы остались, хотя вряд ли на них можно ответить.

Посмотрите, какие фундаментальные вопросы существуют в произведениях В. Пелевина: откуда я? что это за мир? где я нахожусь? Не является ли это попыткой найти ответы? Не является ли это отголоском, эхом Достоевского и фундаментальных (проклятых) вопросов его героев? Классический роман, в том числе роман Достоевского, всё еще пытался «разгадать загадку», в то время как современный (постмодернистский) роман задает такие вопросы, которые основаны на убеждении, что бессмыслицу мира можно преодолеть ответом, который ни к чему и никого не обязывает.

3. Современная русская литература несомненно продолжает традицию классической литературы. По-моему, прерывности в ее развитии нет. Классика существует на разных уровнях. С одной стороны, она продолжается как классическое повествование, непосредственные ссылки на классиков, с другой — отзывается иронизацией, демифологизацией, десакрализацией.

4. Да, я согласна. Это вписывается в современный (постмодернистский) мир опосредованности и тривиализации. Если к этому еще добавить рыночную экономику, тогда всё становится понятно. Надо продать продукт.

5. Мифы о русской классике действительно существуют. Я назвала бы их «неомифами», поскольку в этом случае один миф накладывается на другой. Если в речевом аппарате кино (особенно на Западе, в голливудском типе фильма) существует так называемый «костюмированный фильм», т. е. фильм с современными манерами, с современным языком, но только в костюмах наподобие исторических, тогда и в литературе, особенно классической, существует «миф о классике» в постмодернистскую эру. Поэтому речь идет о неомифе, или о новом мифе о литературе, основывающемся на рассказах, даже легендах, фильмах, рекламах и вообще на восприятии этой литературы современным человеком.

Александр ГОНСАЛЕС,
филолог, переводчик, Директор Программы практики
и теории перевода в Национальном университете
Сан Мартина (Буэнос-Айрес, Аргентина)

1. Я познакомился с Достоевским, когда мне было где-то 15 лет. Читал «Преступление и наказание». Русская классика лично для меня является источником размышлений о судьбе человека в этом мире, подразумевая под «этим» как капиталистический-промышленный и индивидуалистический, так и всегдашний мир, то есть что значит вообще быть человеком здесь, на этой планете. Я нахожу и всегда находил в русской классике камень преткновения для всех современных (начиная с XVIII века или даже раньше) западных ценностей, что позволяет мне видеть их условность и относительность.

2. Здесь я придерживаюсь мнения Льва Шестова: о том, что Достоевский всегда будет идти наперекор устремлениям человека устроиться в этом мире. С этой точки зрения можно задать себе такой вопрос: а мыслим ли вообще не мир без Достоевского, а мир *с ним*?

Что же касается отсутствия таких радикальных вопросов о человеке, Боге и мире, мне кажется, что современный мир живет в состоянии некоторого отупения, вызванного обществом потребления, желанием людей высказаться и показаться (перед тем как подумать, что сказать-то и зачем и ради чего показаться), торжеством протестантских и американских ценностей. Но как только произойдут новые потрясения, люди прибегут не к социальным сетям, но как раз к Достоевскому (что и случилось, например, в Европе после Первой мировой войны).

3. Литература в наши дни занимает не то же самое место, что в XIX веке. Иная читательская публика, иные требования от писателей, иной престиж у слова. Думаю, это не русская специфика.

Полагаю, что 4-й и 5-й вопросы в моем случае не совсем по адресу.

Светлана ЕВДОКИМОВА,
литературовед, поэт, профессор
Браун-университета (Провиденс, США):

1. Как и большинство молодежи, выросшей в советскую эпоху, с Достоевским я познакомилась в ранней юности, но не через школу, а через домашнюю библиотеку. Достоевский тогда для меня открывал мир, который был задавлен удушающим преподаванием русской классики в школе. Мир Достоевского был альтернативой советскому монологизму и совершенно одностороннему взгляду на природу человека. Но по-настоящему я вернулась к Достоевскому и русской классике только в эмиграции, которая позволила взглянуть на русскую классическую литературу «остраненно», избавив меня от навязанного школой «автоматизма восприятия».

Сейчас я думаю, что Достоевского читать в детстве и ранней юности даже опасно. Когда я читала Достоевского в ранней юности, то обращала внимание на наименее интересные (как мне представляется сейчас) мелодраматические сюжеты и персонажей Достоевского, которые формировали некий максимализм восприятия и почти идеализацию исковерканной истерической психики, воинственно отрицающей «форму» во имя «сути», «материальное» во имя «духовного». По-иному взглянуть на Достоевского мне помог, как ни странно, Чехов, который сначала казался таким приземленным и неинтересным по сравнению с гением Достоевского. Но именно Чехов, который не слишком любил Достоевского, помог мне увидеть в Достоевском подлинную глубину, не сводимую к «безднам» и крайностям.

2. Нет, не кажется. Трагические вопросы бытия не могут исчезнуть, они в каком-то смысле неизменны и неразрешимы. Исчезают и меняются только «ответы» на эти вопросы. На протяжении столетий человечеству вряд ли удалось ответить хоть на какие-то из вопросов, задаваемых Йовом Господу Богу. А вот новые трагические вопросы несомненно прибавляются — будь то вопросы, связанные с «банальностью зла», о которой писала Ханна Арендт, или грандиозная трагедия Хиросимы и Нагасаки, или медленно, но неизменно надвигающаяся экологическая катастрофа. Возможно, большим искушением является призна-

ние тезиса Фукуямы, что к концу XX века закончилась не только традиционная история, но и политика, философия, религия и искусство. Но как «постисторический мир» Фукуямы является лишь иллюзией, так и мир без трагических вопросов бытия — всего лишь эсхатологическая утопия.

3. Дело не в современной литературе, а в настоящей литературе. Как говорил Чехов, «мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком». Конечно, «тип» литературы меняется, если под типом понимать определенные литературные течения. Но настоящая литература, независимо от того, современная она или нет, и независимо от того, к какому течению она принадлежит, всегда является формой жизнепостижения. Кстати, я не думаю, что русская литература в этом смысле уникальна. Разве не являются таким же жизнепостижением произведения Томаса Манна или, скажем, Камю? Жизнепостижение, в свою очередь, может проявляться в разных формах: не только в прямом обсуждении жгучих вопросов бытия, как это было у Достоевского и Толстого, но и в постмодернистической игре. Думаю, что современная литература, если она талантлива, тоже «жжет», даже если это не пророческий глагол, а, скажем, серная кислота Сорокина.

4. Это правда. Молодому поколению становится всё труднее читать русскую классику. Это происходит не только потому, что молодежь постигает мир визуально и аудиально — через кино, телевидение, театр, видео, радио, интернет, подкасты — в большей степени, чем читая книжный текст, но и потому что русский язык изменился настолько, что многие слова и понятия современной молодежи кажутся архаическими и непонятными. И всё-таки тем немногим, которым удастся преодолеть языковой и культурный барьер, отделяющий их от русской классики, открывается ничем не заменимое сокровище, даже если оно становится им доступно только в «переводе». Книги современных писателей о русских классиках являются такого рода «переводом» на доступный язык современности. К сожалению, личность «переводчика» часто доминирует и неточно передает оригинал, но всё-таки даже такой «перевод» может послужить толчком для более серьезного интереса к классике и даже к возвращению к прямому контакту с ней.

5. Безусловно, современный человек чувствует себя всё более и более погруженным в мир симулякров, когда «оригинал» оказывается почти окончательно затерянным и даже возникает сомнение в самом его существовании. Но совершенно необязательно по этому поводу проливать слезы. Во вторичности и третичности нет ничего плохого. «Беспокойство влияния», о котором писал Гарольд Блум, не только никому не мешало, но часто оказывалось важным творческим стимулом. Быть может, даже трезвое осознание неизбеж-

ной вторичности творческого процесса освобождает художника от опасного поиска оригинальности, поиска, который обычно заканчивается или открытием велосипеда, или надуманной банальностью. Если человеку не чуждо «ничто человеческое», то и художнику не может быть чуждо «ничто художественное», даже если это «художественное» отдалено от него тысячелетиями. Вместо того чтобы преодолевать вторичность, лучше, как мне представляется, включиться в этот мировой процесс, осознав себя лишь молекулой в мировом океане литературы и искусства.

Игорь ЕВЛАМПИЕВ,

философ, литературовед, профессор

Санкт-Петербургского государственного университета:

1. Главные романы Достоевского я прочитал, когда был студентом Санкт-Петербургского (Ленинградского) университета, и впечатление от них очень органично соединилось с впечатлением от фильмов Андрея Тарковского, которые тогда как раз выходили на экраны (1973–1979). Они так и оставались для меня очень близкими художниками, которые помогали и помогают понимать друг друга. Гораздо позже я прочитал дневник Тарковского и убедился, что не ошибся в своем первом впечатлении: для режиссера Достоевский (как и Толстой) был одним из главных источников вдохновения. Оба они, и Достоевский, и Тарковский, относятся к редкому типу художников, которые больше, чем просто художники, они одновременно, а может быть, и в основном — философы, которые используют художественную форму для того, чтобы более адекватно выразить самые главные проблемы нашего существования, не поддающиеся рациональному осмыслению. Именно так я всегда воспринимал Достоевского, и именно он в конце концов помог мне самому стать философом, помог мне через много лет выразить в книгах и статьях то, что я понял в философских исканиях Достоевского и Тарковского.

2. Нашу эпоху можно охарактеризовать, используя термин Достоевского, как эпоху «совершенного уединения». Так характеризует наше время — которое началось уже при Достоевском, но сейчас полностью раскрыло все свои негативные черты, — «таинственный посетитель», загадочный герой романа «Братья Карамазовы», посещающий молодого Зосиму, вставшего на путь святости. Смысл этого «уединения» — в «атомизации» общества, утраты чувства целого, чувства национальной, культурной, политической общности людей. Победившая во всем мире либеральная идеология с ее культом «прав лично-

сти» стала мощным фактором разрушения основ бытия человека; типичный представитель современного молодого поколения, считая себя «прогрессивным» и «креативным», на деле всё больше предстает как предельно поверхностное, нетворческое и несвободное существо, именно потому, что стремится к мнимой независимости от духовно-культурного целого своего народа, между тем только от этого целого и от постоянных связей с ним он может получить духовную глубину и творческую силу. В таких условиях писатели, подобные Достоевскому, Толстому или Чехову, требовавшие от людей быть духовно глубокими, непримиримыми к пустоте и бессмысленности жизни, стремящимися к духовному совершенству, становятся абсолютно непонятными; их произведения «растворяются» в потоке развлекательной литературы, а все сложные философские проблемы их творчества понимаются как необязательные «метафорические» довески к занимательным сюжетам.

Достоевский был историческим оптимистом, поэтому его герой уверенно утверждает, что когда-нибудь эпоха «уединения» закончится и начнется какая-то новая, которую мы и представить себе не можем. Но чтобы она состоялась, должен время от времени появляться человек, «хотя бы даже и в чине юродивого», который дает образец глубокого общения и пытается показать людям неправильность их жизни. Великие русские писатели и философы, начиная с Пушкина и Чаадаева, и были такими людьми, которые вопреки всем тенденциям времени говорили о том, что самодостаточность и самоуспокоенность обособленной личности — это путь к гибели, на этом пути человек постепенно возвращается к состоянию животного; подлинная сущность и подлинное призвание человека связаны со служением высшим духовным ценностям и с добровольным подчинением социальному целому (от народа до человечества) в его духовно-культурном выражении.

В наше время, когда великих русских классиков всё еще читают, но уже мало понимают, мы сами — те, кто пытаются интерпретировать и разъяснять их идеи, кто настойчиво повторяет, что современный человек должен понять и принять эти идеи, чтобы изменить свою ложно устроенную жизнь, — мы сами становимся такими же «юродивыми», которые всё-таки должны выполнять свой долг, так, как мы его понимаем, чтобы приблизить конец эпохи «уединения», «чтобы не умирала великая мысль...» (14; 276).

3. В отношении судьбы литературы я пессимист: в современную эпоху, смысл которой я описал выше, она невозможна в той предельно серьезной форме, которую демонстрирует русская классика. И это относится не только к России, она невозможна во всем современном либеральном мире. То, что сейчас называется литературой, это «симулякр», «фантом», лишь имитирую-

щий серьезность подлинного искусства. Ведь великий художник, способный влиять на людей и определять судьбу своего народа, черпает свои интуиции из связи с Богом, Абсолютом, он должен быть великим «мистиком» и «пророком» — об этом Пушкин пишет в своем стихотворении «Пророк», этому посвящены все фильмы Тарковского. Современный мир верит только в строгую науку и в рациональное знание, поэтому и современное искусство — это просто игровое подобие того же самого рационального знания, в котором сам человек превращается в рациональную схему, в подобие компьютера, он — не более как несовершенное предвосхищение грядущего совершенного «искусственного интеллекта». Вероятно, и сейчас появляются гениальные личности, подобные Достоевскому, Толстому и Чехову, которые ощущают свою связь с абсолютным измерением бытия и одержимы великими интуициями, которые могли бы преобразовать человечество. Но либеральное общество очень эффективно защищает против таких людей, духовно уничтожая их, поскольку они покушаются на главный принцип его устройства: равенство в поверхностности и бездуховности.

4. С такой постановкой вопроса я не вполне согласен. В условиях, когда подлинная, серьезная литература практически исчезает, театр и кино остаются теми сферами искусства, где всё еще возможно сохранение и развитие великих классических традиций. В силу более наглядной и живой художественной формы, в которую они облачают идеи, театр и кино способны что-то «внушать» публике, куда-то ее «направлять». Хотя в конечном счете и здесь главное — талант художника, его собственная способность понимать и принимать «великую мысль». Поэтому интерпретации великих произведений Достоевского и других русских классиков в театре и кино вполне могут быть способом их бытия в условиях, когда их адекватное понимание утрачивается. В качестве примера здесь можно указать на творчество уже упомянутого выше Тарковского. Он всю жизнь хотел экранизировать Достоевского (в его планах были романы «Идиот», «Подросток», «Бесы»), но так и не реализовал этот замысел. Тем не менее все фильмы Тарковского можно рассматривать как очень свободную интерпретацию тем и образов Достоевского, конгениальную первоисточнику.

5. По моему мнению, модернизм — это последняя великая эпоха европейского и русского искусства; постмодернизм — это не новая эпоха, это просто деградация культуры. Повторю сказанное выше: постмодернизм — это рационалистическая имитация искусства; настоящее искусство живет связью с трансцендентным, абсолютным и бесконечным, постмодернизм же через свою игровую методологию уничтожает всё абсолютное, всё «слишком серьезное» в человеческом бытии. Ликвидируя сам критерий различия между

великим и посредственным, он, по сути, провозглашает культ посредственности в культуре.

Постмодернизм — это хорошо организованный и, к сожалению, удавшийся бунт посредственности против великих традиций европейской культуры. Поэтому у художника, который решится встать на один уровень с великими русскими классиками, нет иного пути, как стать, повторяя слова Достоевского, человеком «в чине юродивого», т. е. пойти против современного мейнстрима и, вопреки безусловному авторитету Делеза, Дерриды и иже с ними, признать свою зависимость от некоей высшей духовной реальности, именно ее сделать источником своего творчества и видеть свою цель не в том, чтобы потакать низменным интересам «толпы», а в том, чтобы «глаголом жечь сердца людей».

Анатолий КОРОЛЕВ,
писатель, доцент Литературного института
им. Максима Горького (Москва), почетный профессор
Пермского государственного университета:

1. Мое знакомство с Достоевским было одним из самых поздних (если говорить о русской классике), зимой 1967 года, я тогда был студентом второго курса филологического факультета Пермского университета и попал под обаяние лекций доктора филологии Риммы Коминой: Достоевский был ее конек! Я же тогда боготворил форму, прицеливался писать диплом о «Петербурге» Андрея Белого и — как бы это помягче сказать, — считал романы Ф. М. неряшливо написанными, лишеными формального блеска, да и просто скучными. Я не понимал тогда природу его гениальности, но почему-то лекция о «Бесах» насторожила мое внимание, и я — вдруг — оказался в читальном зале нашей областной библиотеки, где принялся штудировать материалы следствия по делу Нечаева и проникать в существо тогдашней российской бесовщинки, из которой позже возникла великая химера переустройства мира и человека по лекалам русской утопии нигилизма.

«Бесы» в соусе «нечаевщины» помогли мне хотя бы отчасти понять эту механику заразительной фобии, в которой человек становится трофеем (и жертвой) идеала.

Больше того, интеллектуальная трагикомедия Достоевского о здравомыслящих бесах-самоубийцах заострила мое личное отвращение к тогдашним формам идеологического прессинга, в котором прошла вся моя провинциальная юность, и я с друзьями (возможно, именно из-за этого чувства не-

приязни и отторжения) примкнул к тогдашней студенческой фронде, а после ввода советских войск в Чехословакию тесно сошелся с тогдашними пермскими диссидентами, каковые были отчасти филиалом московской группы «Якир/Красин», и внезапно оказался под колпаком тогдашних чекистов, едва-едва не вылетел из университета, но в качестве свидетеля попал в мясорубку закрытого пермского политического процесса 1971 года над двумя правозащитниками «Воробьев-Веденеев»...

Сегодня мое тогдашнее политическое донкихотство под соусом провинциального пижонства вызывает только горький смех.

Я был уж очень наивен в своих мечтах о светлом капитализме.

Но, как говорил Пушкин, жалок тот, кто не возлюбил всем пылом души свободу в минуту младости, и глуп тот, кто приметя на старости лет честить государя.

Я пишу об этом только потому, что итогом моей фронды стал лагерь... нет-нет, мой читатель, я был на свободе, органы со мной поступили по-иезуитски, ах, ты начитался книжек Авторханова и хроники текущих событий? Спился духом на Солженицыне? Ладно... посмотри-ка, книжная душа, как устроена зона... Меня призвали в армию, что было тогда по правилам текущего государственного распорядка; замечу, что в университете я прошел военную кафедру, на выпуске получил звание лейтенанта и — вот-те на — был отправлен на два года военным дознавателем в дисциплинарный батальон Уральского военного округа на Южный Урал, в военный городок Бишкиль под Челябинском.

Дисбат — это лагерь, где отбывают наказание солдаты срочной службы, совершившие воинские преступления.

Доказать, что я профнепригоден, что я фи-ло-лог, а никакой не юрист, в кабинетах штаба округа в Свердловске было бессмысленно.

Решение было принято выше.

Зона! Автоматчики на вышках! Да, ты офицер, в погонах и с университетским ромбом на кителе, у тебя свой кабинет, свой щитовой дом с ординарцем и штабной газик в распоряжении. Но ты всё равно в клетке. Короче, с тех пор «Записки из мертвого дома» читаются мной изнутри, я схватываю смыслы Достоевского на лету, практически — всё мне знакомо не понаслышке, наш народ в местах лишения свободы всё тот же трофей государственной власти и за 100 лет почти не изменился... короче, желающие могут заглянуть в мой роман «Быть Босхом», где я не без иронии над собой живописал свой фантазмагорический опыт.

Замечу попутно, что солдаты-зеки советской армии относились ко мне — к офицеру, двухгодичнику, выпускнику университета, — примерно так же, как мужики на каторге к Федору Михайловичу: он был для них *барин*, я — *умник*.

Так «Бесы» и «Записки из мертвого дома» стали прологом моего погружения в Достоевского, книги которого я читаю и перечитываю всю жизнь, а в прошлом году даже по заказу театра написал инсценировку по роману «Братья Карамазовы» (у меня три руки: проза, эссеистика и драматургия). Разумеется, переменились и мои представления о форме, о некоей неряшливости Ф. М. Красота — многоэтажная постройка, и та система натяжения драматических струн между героями отлажена Достоевским, как рояль у виртуоза, а дисгармонический стон пытающих отношений и гул ежеминутных обвалов в романских душах подобны органу в соборе, играющему Баха.

Именно в этом созвучии *отрицаний* и разноголосице *согласий* я вижу важнейшую черту русской классики, где человеку предъявляются невысказанные (по западным критериям) пристрастные мерки: не важно, что ты хороший или плохой повар/врач/муж/любовник/нищий/богач, ты человек, а значит, должен быть — ни больше ни меньше — нравственно гениален.

2. Я бы сказал, что современный мир скорее мир *без Христа*, чем без Достоевского, тот прежний океанический мир трагических вопрошаний бытия заметно обмелел, и вместо океана мы бродим по мелководью и видим, как и оно испаряется на глазах, и вот уже песок под ногами и на зубах... пустыня вновь в ожидании Иордана. И в то же время сказать, что мы живем вне бытия, невозможно, это был бы абсурд, но сам характер существования переменился, новые правила «правильно жить» еще не понятны, растворились воздушные родники и ключи/отмычки к вопросам, каковые отчасти просто еще не заданы, задача *задать новые вопросы* пока нам не под силу, Достоевскому и Льву Николаевичу удавалось их сформулировать, увы, сегодня мы стоим с пустыми руками, даже просто удержать яблоко Евы новому Адаму пока не в мочь, не то что его надкусить. На мой взгляд, смысл грехопадения переживает кризис, как и смысл спасения. Понимаю, что пишу *темно*, но яснее сказать не могу.

Но без Христа коды Достоевского не прочитываются.

Например, рой имен в романе «Идиот»: Мышкин, Барашкова, Рогожин, Иволгин, Птицын и т. д. — это те зверушки из малых сих, кто тоже пришел с волхвами в Вифлеемскую пещеру, *мышка, барашек, птичка*... туда, где на *рогожке* дремлет младенец...

3. Нет, современная русская литература не принадлежит к тому же типу литературы, что и русская классика... тогда в XIX веке критерии правды и неправды, истины и красоты были сформулированы четко, просто и внятно... сегодня мы лишены феномена экспертной среды (почему так, я сейчас не готов вникать), писателю, в частности, например, мне, приходится самому формировать критерии оценки собственного текста по мере его написания, это

парадокс, но не абсурд... природа же того, что вы называете «жгущим глаголом» жизнепостижения, тоже переменялась... осторожно, но всё же скажу так — мой личный дискурс в том, чтобы текст не имел *никаких прежних* последствий для человека. Текст суда/суждения над героем и обществом в России в XX веке себя порядком дискредитировал, его почерку и поставу отчасти подчинилась и наша речь, и наша мысль... в итоге бытие как бы отпрянуло от текста, и в этом непростом состоянии отскока и просвета мы пребываем уже не меньше четверти века.

4. Да, согласен, современный человек по сути лишен прямого контакта с русской классикой, кривоватое зеркало кино и театральные подмостки отвратили многих от чтения первоисточника... но, признаться, я не вижу в этом большой беды... я сам — школьником — поначалу открыл роман «Идиот» в замечательном фильме Ивана Пырьева, а лицо молодого Яковлева/Мышкина или дивной бестии Барашковой/Юлии Борисовой на годы стали лицами этого текста. Все приемы хороши. Слишком силен напор кастанальского ручья, который всегда течет только вверх по склону Парнаса. От этой власти уйти ни у кого не выйдет, даже если ты *не читатель*. Мне вот не удалось. Хотя я основательно взял в руки роман «Идиот» лет через 20... Достоевский прочитывается только при перечитывании, в отличие от Толстого или Пушкина, каковой сразу становится сладким сном под подушкой. Но, на мой вкус, и самые глупые легенды, и самые нелепые мифы только лишь крепче притягивают нас к первоисточнику, и лекции, и книжки из серии ЖЗЛ, и прочий золотой сор типа «100 любовниц поэта», это облако брызг вокруг Ниагары, не вижу в пустяках тривиального беды для водопада. Широкая публика не очень-то приспособлена к чтению, книга стала родом игольного ушка для верблюда, почти элитарным делом, всех глубоких петербургских читателей Достоевского сегодня, пожалуй, можно собрать в одном зале консерватории, русская классика стала родом симфонической музыки, но! Но литературная классика, как и музыка, способны жить даже беззвучно, в азбуке Брайля для слепых, да, галактика Гутенберга распалась, но когда-то разбились и глиняные таблицы Вавилона, а затем истлели папирусы Египта, да, бумагу заменил Интернет, но никто не отменил смысла наших глаз на лице; повторяю, не вижу в профанации классики проблему существования чтения, сам феномен одиночества человека перед буквами уцелел, их сверла стали только сильнее.

5. Да, согласен с Сологубом: мы можем рассказать о литературных героях намного больше, чем их создатель... один из векторов классики — оживление фантомов, всегда найдется балкон выдуманной Джульетты в Вероне или дом Шерлока Холмса на Бейкер-стрит, а нехорошая квартира станет

топографической реальностью новой Москвы... такая вот интерпретационная готовность великого текста, его героя или предмета к умножению смыслов — прекрасная черта любого шедевра. То, что написал о башмаках крестьянки на картине Ван Гога Мартин Хайдеггер, не могло и на йоту шагнуть в голову самого художника.

Фантомный побег очень важен.

Достоевский в состоянии полемической искренности стартовал во многих текстах из подполья полного атеизма, и наблюдал — как инквизитор — за тем, сможет ли выжить такой плюющийся герой без Христа? Напишется ли задуманная вещь — рукой — до конца, до развязки? Уцелеет ли персонаж? Не написалась, значит, в начале была неправда. Написалось? Значит, тайну бытия удалось увеличить. То есть даже сам автор не готов к чтению себя до конца. В этом отступе от посылки секрет классического произведения. Гений имеет право написать плохой неряшливый роман, чего лишен любой беллетрист, который должен — кровь из носу — написать только хорошо.

И последнее.

Может ли современный художник преодолеть неизбежное ощущение вторичности и даже третичности собственного творчества? Уверен, эта проблема стояла и перед Достоевским... В речи о Пушкине он сам становился влюбленной Татьяной, а проклиная статью Тургенева о казни Тропмана, прочно понимал свою особенность против Ивана Сергеевича. Думаю, что это состояние — присутствия примера — нужно, наоборот, отчасти даже пестовать, и в рамках постмодерна это чувство первоисточника нам порой даже получается увеличить, другое дело, что дистанция постмодерна оказалась уж слишком короткой...

Ли ЧЖЭНЧЖУН,
филолог, профессор Пекинского
педагогического университета (Китай):

1. Мой школьный учитель познакомил меня с этим писателем, у которого такое длинное имя, что его не так просто запомнить. Это был его роман «Униженные и оскорбленные». Так что вначале Достоевский предстал передо мной как писатель, которого волновала судьба бедных и угнетенных людей.

2. Я не «человек Достоевского»: я не играю в азартные игры, я не эпилептик. Однако в то же время я и есть «человек Достоевского», то есть человек, который не всегда в срок выполняет работу, гуляет в «белые ночи». Я не «человек Достоевского», я не вступал в конфликты с властями, и никак от них

не пострадал. Однако я и есть «человек Достоевского», человек «из Мертвого дома», «из подполья». Я не «человек Достоевского», я не обращаю внимания на то, верит ли человек в Бога или нет. И одновременно я «человек Достоевского», я всё же придаю некоторое значение тому, есть ли у человека вера.

Я родился в маленьком городе, который напоминает Таганрог. Я приехал в столицу учиться, как Чехов. У меня нормальная профессия, как у Чехова. У меня непрофессиональный интерес к искусству, как у Чехова. Но я не писатель, то есть очень даже не «человек Чехова».

«Человек Достоевского» в основном не является «человеком Чехова», но человек, относящийся не к «типу Достоевского», необязательно является «человеком Чехова».

3. Мир без Достоевского будет светлее, но мир составляется не только из света, но и из тьмы. Он пестрый и разноцветный.

«Мир без Достоевского» — это предложение похоже на выражение «сто лет без Толстого», однако между ними большая разница. «Сто лет без Толстого» обычно обозначает сто лет после смерти Толстого (или сто лет до рождения Толстого). Также у предложения «мир без Достоевского» три значения: 1. Достоевский еще не родился — и, значит, мир и особенно человек еще не понимаются так глубоко. 2. Достоевский не присутствует в мире, и люди в этом мире не читают Достоевского. 3. Мир после смерти Достоевского.

На самом деле Достоевский жив и будет жив всегда.

4. Чьи традиции и мотивы вы считаете более актуальными для современной русской литературы: Достоевского, Толстого или Чехова?

Реалистическое проявление психологической глубины человека в «низменном мире» идет в современной литературе от Достоевского. Реалистическое проявление психологической глубины «нормального» человека в «нормальном» мире — от Толстого. Реалистическое проявление образности человека во всех уголках мира — от Чехова.

Это самые актуальные традиции для современной русской литературы; в ней уже давно не хватает реалистических произведений.

5. «Дневник писателя» Достоевского на самом деле можно считать школой литературного мастерства. Если хочешь учиться у Достоевского глубине в понимании человека, не надо поступать в «школу Достоевского», а надо поставить себя в положение человека, сидящего перед черновиками Достоевского — большой кипой пустых черновиков, а затем заставить себя исписать все листы бумаги в те сроки, в которые Достоевский писал свои самые замечательные произведения.

Игорь Павлович СМИРНОВ,
теоретик литературы, философ,
культуролог (Констанц, Германия):

ДОСТОЕВСКИЙ ДЛЯ НАС ИЛИ МЫ ДЛЯ НЕГО?

1. Я впервые прочитал Достоевского в семнадцать лет, сразу после школы, где о нем не поминали, и с тех пор постоянно возвращаюсь к нему. Русская классика заканчивается для меня, как и для Андрея Битова, пронизательно писавшего об этом в романе «Пушкинский Дом», в 1917 году. После большевистской революции начались попытки возрождения русской классической литературы (авангард реанимировал Достоевского, соцреализм — Льва Толстого), которые с непреложностью показывали, что классики, возникающей органическим образом, больше нет, что она уступила место своим симулякрам. Постклассическая художественная культура по-своему ценна, но не самоценна — в отличие от классической. Последняя основоположна (представляя собой подобие мифов творения), постклассическая же — вывод из тех предпосылок, на которых зиждется национальное сознание.

2. С моей точки зрения, проза Достоевского — это явление гностицизма на русской почве. Как и для гностиков, для Достоевского мир сей — ложно устроенная действительность. Злой Демиург в данном случае не потусторонен своему созданию, как в раннехристианском гностицизме, а посюсторонен ему. Неправедный мир порожден человеком. Наши попытки исправить положение дел, нашедшие наиболее отчетливое выражение в социалистических чаяниях, заведомо обречены на неуспех, потому что человек остается самим собой, даже и переделывая себя, — такова антропологическая критика Достоевского. Инобытие культуры и цивилизации достижимо, только если случится второе явление Христа. Мессианизм побуждал Достоевского ревниво относиться к иудаизму, также ожидавшему прихода Спасителя, и переоценивать свой народ, проецируя на него собственную роль пророка, предвещающего освобождение человека из им самим возведенного «мертвого дома». Эти стороны в мышлении Достоевского — побочный продукт его художественного творчества, уникального тем, что оно конституировало себя как ущербное, несовершенное — наравне со всем, что человек производит на свет Божий. Оно глубоко амбивалентно, будучи сразу и дефектно человеческим, и несущим в себе истину об избавлении от извечной недостаточности, которую мы сами не способны преодолеть. Квинтэссенция этого творчества — фигура

Хромоножки, падшей Софии гностиков, знающей, тем не менее, где таится правда о мире. Внеконкурентная гениальность Достоевского в том, что ему удалось скомпрометировать целиком человеческую креативность в текстах, одновременно не выпадающих из ее рамок и над ней возвышающихся. Достоевский принадлежит мировой духовной культуре в качестве исключения из нее. Трагична у Достоевского вера людей в то, что они могут в борьбе с заблуждениями положиться на собственные силы. Как таковой человек находится в безвыходной ситуации. Вот почему тексты Достоевского миметичны не за счет внешнего правдоподобия, а внутренне: их герои подражают друг другу, оказываются двойниками, попадая в *circulus vitiosus*, откуда нет пути к по-настоящему Другому (бахтинская «полифония» — непростительная исследовательская ошибка).

Наша современность, решив, что она очутилась во времени за пределом истории, озаботилась спасением не человека, что всегда было главной задачей социокультуры, а природы, и впрямь пришедшей в плачевное состояние. Как принято сейчас думать, планету еще можно предохранить от упадка, если ограничить производственное рвение человека и его неумный потребительский аппетит. Человек, таким образом, как и раньше, надеется сам скорректировать содеянное им, пусть теперь и не в превосхождении себя, а во взятии назад своих достижений. Урок, преподнесенный Достоевским, не пошел нам впрок. Еще раньше его тексты были изгнаны из обращения в самодовольном сталинском обществе, которому было обещано построение социализма в «одной отдельно взятой стране», то есть в таком привилегированном месте, где человеку, впавшему в *hybris*, не нужна была для самосозидания вовсе никакая внешняя поддержка. Кстати, Достоевский, ведя в «Дневнике писателя» речь об охране лесов, предупреждал об опасности, какую человек представляет собой для своего природного окружения.

3. На вопрос о том, принадлежит ли современная русская литература к классическому канону, я уже ответил: по отношению к нему вторична вся словесность после 1917 года. В том, что касается Достоевского, его почин был подхвачен не только в наивных структурных имитациях его произведений (таковы романы Леонида Леонова и двойников Достоевского помельче, вроде Льва Гумилевского, написавшего с оглядкой на «Бесы» в 1926 году «Собачий переулоч»), но и по существу — помимо стилизаторского задания. Я имею в виду те художественные тексты, которые опровергают сами себя или вообще литературность. Как бы Владимир Набоков ни измывался над «Преступлением и наказанием», превратившемся у него в роман «Кровь и слюни» (нем. «Schuld und Sühne»), он развивал традицию Достоевского, отождествляя литературу

с обманом и действительно постоянно ввергая читателей в заблуждение, а социальность с тюрьмой (крах ложно задуманного писательства тематизирован в «Отчаянии», принуждение индивида обществом к несвободе изображено в «Приглашении на казнь», в своего рода новом «Мертвом доме»). Гностическое неприятие мира сего было свойственно Набокову, как и Достоевскому. Еще один пример из этого ряда — тексты Владимира Сорокина, скажем, его «Роман». Они оповещают нас о непродолжаемости классической литературы, являют собой впечатляющее свидетельство катастрофы, испытываемой в современности «большим повествованием», которое составляет фундамент национальной духовной культуры. Вслед за Достоевским Сорокин выступает критиком человека. Как живописец Сорокин отдал долг Достоевскому, запечатлев свое видение его облика в серии из двенадцати портретов.

4. Я ничего не знаю о том, как нынешняя молодежь относится к русскому художественному наследию XIX — начала XX веков и к его интерпретациям. Я вижу молодых людей, уткнувшихся в смартфоны, а не в книги. Вообще говоря, прошлое актуально не тогда, когда оно пассивно откладывается в памяти потребителей, вдалбливаемое им школой и университетом, а тогда, когда оно служит материалом для творческой переработки. В наши дни, отмеченные интеллектуальной деградацией общества, в котором воцарился глорифицируемый вездесущим телевидением *homo vulgaris*, официальная социокультура мертвит отечественное прошлое, обернув его к себе в юбилейном экстазе парадной стороной. Прошлое обслуживает ритуал, а не оживает в преобразующей его истории. Официальная социокультура вместе с ее образовательными институциями перестала соревноваться с прошлым и, стало быть, признала свое поражение в сопоставлении с ним. Причину теперешнего вырождения интеллекта можно было бы видеть в открывшихся для массового доступа электронных средствах коммуникации, в которых сообщение взяло верх над сообщаемым, над идейным обменом. Но подлинная причина расположена глубже. Сами эти средства, предоставившие право на авторство всем, кому не лень говорить, отодвинув в тень тех, кому есть что сказать, не более чем цивилизационное, техническое обеспечение духовной культуры, исчерпавшей свой генеративный потенциал, идущей на убыль, гибнущей в доксе — в бессодержательной болтовне.

5. Вопрос о позиции, которую занял декаданс-символизм применительно к классике, очень интересен. Я отвечу на него короче, чем он того заслуживает. В сущности, начало XX века сделало классику классикой, обратившись к словесному искусству предшествующего столетия как к предмету вдумчивых интерпретаций и возведя его в ранг мифа, программирующего судьбу нации (так,

по мнению Николая Бердяева, сформулированного им в сборнике «Из-под глыб», ответственность за русскую революцию лежит на отечественной литературе). Достоевского открыл *Fin de Siècle*, опровергнув легенду о его «большом таланте». Оказавшись за чертой утвержденной на свою роль классики, декаданс-символизм предвосхитил литературу 1920-х гг., вторично используя, как и она, эстетические дерзания XIX века (достаточно назвать хотя бы дилогию Зинаиды Гippiус «Чертова кукла» и «Роман-царевич», стилизованную под «Бесы»). И всё же предреволюционная эпоха еще по-своему классична, являя собой период перехода от монументализованных ею романтизма и реализма к постклассической художественной культуре. Декаданс-символизм классичен в том смысле, что не только мифологизирует ближайшее литературное прошлое, но и сам мифогенен, строит свое собственное «большое повествование», претендующее на то, чтобы исчерпывающе дополнить набор базисных для родной социокультуры текстов: «Мелкий бес» Федора Сологуба переводит демонологию Достоевского с высоко идейного на низко бытовой уровень, находя ей место и там; «Петербург» Андрея Белого превращает отцеубийство, взятое из «Братьев Карамазовых», в фарс, который характеризует, с точки зрения романиста, русскую государственность не менее, чем кровавые расправы над монархами, «отцами нации».

Заключение

Первая часть настоящей коллективной монографии озаглавлена «Легенды и мифы о творчестве Ф. М. Достоевского». В ее главе первой «Достоевский без достоевщины. Проблемы современных медийных и научных интерпретаций творчества Достоевского» и второй «Образ Достоевского и образ России» утверждается, что, к сожалению, облик Достоевского в сознании широкого читателя и зрителя сегодня подменен достоевщиной. При этом между образом Достоевского, каким он сложился у нас и за рубежом, и представлением о России есть прямая связь. И, к сожалению, неверные представления о России, которые часто развиваем мы сами у себя на родине, нередко способствуют появлению и развитию ложного образа России за рубежом.

В то же время современные научные представления о Достоевском также не всегда безупречны в методологическом отношении. Этой проблеме посвящена глава «Основные тенденции современного изучения творчества Ф. М. Достоевского», в которой пристальное внимание уделено российским и зарубежным индивидуальным и коллективным монографиям о Достоевском, опубликованным за три года (2017–2019). В главе содержится достаточно подробная библиография подобных изданий, некоторые из них детально проанализированы. Излагается ряд новых биографических материалов, которые были обнародованы в последнее время и существенным образом обогатили наши представления о жизни писателя.

Особое внимание уделено работам герменевтического и психоаналитического характера, в которых намечены новые подходы к Достоевскому. Многие из них, по мнению автора, могут служить прекрасной иллюстрацией того, как инструментарий, позаимствованный из известных работ М. М. Бахтина, всё более обнаруживает свою непригодность при попытках применения его к художе-

ственному мышлению Достоевского. В работе также сформулированы и продемонстрированы на примерах некоторые методологические принципы проведения сопоставительных исследований источниковедческого характера.

Выход изучения Достоевского на новые рубежи может произойти, по убеждению автора, только на основе окончательного отказа от всех внеположных самому писателю призм, сквозь которые принято смотреть на него, причем не только от марксистской или структуралистской «призм», но, наконец, и от ортодоксально-христианской или бахтинистской.

В главах четвертой «Миф о тождестве героя и автора „Записок из подполья“». *Достоевский в философской публицистике русского зарубежья и в медийном пространстве современной российской культуры*) и пятой «Анти-Невровоз. О том, как Н. Н. Страхов оклеветал Ф. М. Достоевского и почему эта клевета будет жить вечно» разоблачаются некоторые как старые, так и новые мифы о Достоевском. В главах шестой «Достоевский в „Одине“ Дмитрия Быкова» показано, что принцип мифологизации русской классики вообще является в современной российской культуре одним из основополагающих.

Причем он имеет место не только у нас, но и за рубежом. Так, в главе седьмой «„Если Бог есть, то всё позволено“». (*Центральная метатема творчества Достоевского в современной европейской психоаналитической философии*)» речь идет о знаменитой формуле Ивана Карамазова «Если Бога нет, то всё позволено», в действительности обозначающей центральную философскую метатему всего творчества Ф. М. Достоевского. Она неоднократно подвергалась реинтерпретациям в западной литературе и философии.

Любопытные новые варианты ее трансформации представлены в современной европейской философии психоаналитического и фрейдомарксистского толка. Так, Жак Лакан полагал, что психологию современного западного человека, чье бессознательное определяется подавленными запретами, напротив, скорее можно описать формулой: «если Бога нет, то не позволено вообще ничего». Соответственно, фундаменталистское мироощущение, по Славою Жижеку, исходит из того, что «если Бог есть, то всё позволено», и именно эту формулу якобы отстаивает в своих произведениях — хотя его позиция в целом, как оговаривается Жижек, и оказывается сложнее — сам Достоевский.

В главе показано, какие в действительности варианты этой формулы встречаются в романе Достоевского «Братья Карамазовы» и в рассказе «Бобок», какой смысл обретает эта метатема в образной структуре этих произведений, а также какой из ее вариантов в большей степени соответствует художественной логике их автора. Приведенные выше парадоксальные интерпретации центральной метатемы творчества Достоевского представителями

современной европейской психоаналитической философии объясняются в статье, исходя из ее собственных особенностей и специфики ее бытования в современной культуре. При этом они рассматриваются как явные искажения художественной мысли Достоевского, которые, тем не менее, значимы как попытки постижения современности, предпринятые на ее основе.

Вторая часть монографии носит заглавие «Театр. Литература. Медиасреда». Она открывается главой «Ф. М. Достоевский в современном театре: адаптация как интерпретация текста». Теория адаптации, с ее точки зрения, позволяет рассматривать театральные постановки по произведениям Достоевского как форму их интерпретации, наряду с критическими и научными работами. Трансформации, которым подвергается слово Достоевского в творчестве современных режиссеров, вводят идеи писателя в контекст нашей эпохи.

Переосмысление романа «Преступление и наказание» достигается за счет сдвигов в его поэтике и проблематике. В зоне несовпадения между оригиналом и интерпретацией высвечиваются особенности художественного мира Достоевского, а также специфика его отражения в культуре XXI в.

Режиссеры по-разному выстраивают дистанцию с текстом. А. Виднянский, точно следуя исходному сюжету, вносит в первоисточник изменения посредством переакцентуации в системе персонажей: фокус внимания перемещен с образа Раскольникова на образ мира, породившего его идею. В концепцию спектакля К. Богомолова входит игра с проблемой верности оригиналу: аутентичное слово Достоевского отчуждается от его привычного смыслового наполнения. В постановке В. Сквирского классический сюжет обрастает вариациями, позволяющими перенести центр тяжести с трагедии выдающейся личности на жизнь обыкновенных людей.

Критическая направленность адаптации на осмысление первоисточника требует от реципиента интеллектуального усилия: художественный язык трех спектаклей по роману «Преступление и наказание» подразумевает вовлеченность зала в интерпретацию текста. В постановках Александринского театра и «Приюта комедианта» выстроена эмоциональная дистанция между зрителем и происходящим на сцене; в спектакле НДТ усилен зазор между романом и традицией его восприятия в культуре. Зал втягивается в общую мыслительную работу, не допускающую автоматического наложения на текст готовых школьных шаблонов.

Театральные трактовки «Преступления и наказания» включаются в обсуждение острых полемических вопросов, заданных критической и научно-философской мыслью о романе – таких как проблема личности Раскольникова и проблема раскаяния героя в эпилоге произведения.

В адаптацию может входить рефлексия о процессе чтения классического шедевра. Чтобы показать субъективность любой интерпретации, М. Диденко смотрит на роман «Идиот» сквозь двойную призму «остранения»: текст Достоевского обыгрывается в либретто, которое затем преломляется в эпизодах клоунады.

Критический потенциал адаптации позволяет режиссеру анализировать особенности поэтики Достоевского. Театральное исследование пластики Мышкина обнаруживает в романе «Идиот» связь жеста с поступком и проблемой телесности.

Глава вторая второй части коллективной монографии называется «Достоевский в театральном пространстве XXI в.». С учетом новейших междисциплинарных исследований в области теории и практики адаптации в главе анализируются режиссерские стратегии трансмедиального «прочтения» Достоевского в свете меняющихся параметров *канонического* и *креативного* в эстетической трансфигурации и экзистенциальном переосмыслении классического текста в его меж-семиотическом переводе со «страницы» на «сцену». Наряду с анализом театральных адаптаций по мотивам романов «Идиот» и «Братья Карамазовы», в центре внимания исследователя в этой главе стоит осмысление факторов, влияющих на изменение рецептивной динамики при адаптации классики в новых социокультурных, пространственно-временных, гендерных и эстетических контекстах, а также выяснение критериев «успеха» современной театральной постановки, являющейся «опытом прочтения» текста, вошедшего в литературный канон.

Проблемы актуализации романов Достоевского в театральном пространстве XXI в. в свете их дискурсивного выхода не только за привычные границы книжного поля, но и устоявшихся представлений об интерпретационных *pro et contra* русской классики лишь начинают привлекать внимание отечественных и зарубежных исследователей. Сложность обращения к данной теме связана не только с многогранностью и интерферентностью ее синхронных и диахронных аспектов, но и с различиями в самих принципах и методах анализа со стороны специалистов-гуманитариев в подходе к адаптации образцового текста, неизбежно претерпевающего в процессе его интермедиального перевода на сцену трансформацию как дискурсивного, так и семантического плана.

Новизна предлагаемого междисциплинарного подхода к данной теме автора данной главы во многом обусловлена его непосредственной включенностью в процесс гуманитарных исследований в области аналитических и прикладных аспектов теории адаптации в медийном пространстве не только России, но и США, Канады, Великобритании, Франции и др. Стремительный рост

онлайновых технологий и растущий приоритет массовой визуальной культуры в эпоху «культурной диффузии» ни в коей мере не умаляют значимости театра для современного культурного сознания, но скорее придают новое ускорение его развитию, в контексте которого для продолжения *диалога* с художественными мирами ушедших эпох междисциплинарное изучение природы и параметров «актуализации» классического текста в мультимедийном пространстве приобретает особую значимость.

По мнению автора данной главы, для адекватной оценки современных полижанровых «опытов прочтений» Достоевского на российской сцене требуется применение соответствующих интермедийных инструментов анализа, позволяющих учитывать «контекст рецепции» не в меньшей степени, чем «контекст первоисточника». Это происходит и в силу меняющихся стереотипов к проблемам адаптации классики в мультимедийном пространстве цифровой культуры, и в силу изменения шкалы критических оценок в определении художественной ценности адаптаций в постмодернистскую эпоху. Театральная адаптация теперь осмысливается уже не столько с точки зрения эстетики «буквализма», но скорее в контексте самобытности эстетической «энергии» сценического текста, с учетом качественно различных дискурсивных качеств текстов *литературного* и *перформативного*. На фоне по-прежнему доминирующего *иерархического* принципа рассмотрения взаимоотношений между текстами и медиумами гораздо более продуктивным подходом может служить критерий «встречи» разномедийных текстов в процессе межкультурной и межвременной коммуникации.

С конца 1970–80-х годов, в рамках культурно-семиотического подхода усиливается переход от *интертекстуального* анализа текстов к анализу *интермедийному*, то есть предполагающему изучение взаимодействий текстов разных семиотических рядов-медиумов. С течением времени семантическое поле текста существенно расширяется именно за счет его *трансмедийного* «прочтения», когда тот или иной устойчивый нарратив проявляется в разных, так называемых, «медийных субстратах» — медиа (например, в воплощении одного и того же сюжета средствами различных видов искусств, — кино, театра, оперы, балета, цирка, анимации и т. д.).

В этом смысле, по мнению автора главы, сам феномен *трансмедийной адаптации* литературного текста (или *транспозиции* — этот термин всё более часто используется в западной славистике) должен рассматриваться как явление «продолжающейся» **канонизации** текста, даже в случае кажущегося «отталкивания» от его изначально заявленной сюжетной структуры или трансформации тех или иных текстуальных параметров в процессе творческого *остранения* текста.

Для современного осмысления театральных транспозиций всё больший интерес представляет феномен «дистанцированности» от текста как избранная дискурсивная стратегия современного «авторского» театра, провоцирующий новый канон ожидания со стороны зрителя в новых медиа-, культурных- и идеологических контекстах. Вместо механического репродуцирования литературного источника на сцену именно использование «дистанцированных» художественных практик привлекает зрителя к осмыслению заложенного в ставший классическим литературный текст «семантического потенциала», о котором некогда писал М. М. Бахтин.

Самому Достоевскому была присуща необычайная чуткость и интуитивность не только в осознании специфики «драматической» формы в сравнении с «эпической», но и в подходе к вопросу о праве театрального постановщика нарушать заранее заданную романную форму «в художественном преображении замысла». Не случайно, что на фоне дискуссий о «сценичности» романов писателя и возможности «театрализации» его романов проза Достоевского — и в силу явно обостренной *интертекстуальности*, и в силу ее *гибридной* стилистики как возникшая на пересечении журналистских, религиозных, литературных и биографических подтекстов-дискурсов — становится благодатной почвой для прорастания из нее ростков режиссерской креативности, особенно в эпоху усиления публицистических потенций театра, экспериментирующего с границами идеологических, гендерных, эстетических и дискурсивных параметров сценической экспрессии.

Роман «Идиот», самый «несовершенный» из «великого пятикнижия» Достоевского, на проверку оказался самым востребованным театральными режиссерами текстом писателя в XXI в. Парадокс обращения Максима Диденко как режиссера-хореографа театральной адаптации по «Идиоту» к «инородной» эстетике клоунады рассмотрен автором данной главы в контексте бахтинского подхода к проблемам смехового начала и *карнавализации*, а также с учетом переосмысления *гендерных* категорий у Достоевского-романиста феминистской критикой. Трагифарсовость персонажей, смещение гендерных ролей, напряженность саундтрека, использование *3-D video-mapping*, контрастность черно-бело-красной палитры диденковской «клоунады-нуар» наряду с гиперболизированной условностью карнавальской символики в эксцентричном видении режиссера-экспериментатора изменяет привычные пропорции мира вещественного и духовного.

Алогизмом и гротеском насыщена каждая сцена, требующая максимального вовлечения зрителя в осмысление условного языка спектакля, во всем богатстве его ассоциативных связей. Несмотря на преобладание визуальных

эффектов над речевыми характеристиками героев, в спектакле Диденко в Театре Наций идет активный анализ прежде всего их «внутреннего» состояния, выявляемого, однако, чисто театральными способами, словно следуя завету самого Достоевского, говорившего, что писать роман надо «сценами», а не «словами».

Экспрессивности сценографического и хореографического языка «балетного» театра Максима Диденко противостоит театр постмодернистского *коллажа* Константина Богомолова, в основе режиссерского мышления которого лежит эстетика *ужасного*. Для нее свойственны смещения места и времени на уровне сближения современного и вневременного, сплетения ужасного и фарсового, безобразного и смешного, с привнесением не только культурных, но прежде всего политических, идеологических, религиозных знаков-ассоциаций. Все три постановки Богомолова по мотивам Достоевского — «Карамзовы» в МХТ, «Князь» в Ленком и «Бесы» в Афинах — безусловно «прочитаны» режиссером в контексте века *двадцать первого*, как с точки зрения аллегорически-смыслового наполнения спектаклей, провокационной игры с устоявшимися смыслами и классическими текстами, так и с точки зрения новаторского использования цифровых технологий как синтеза театра, кино и фотографии на уровне *live montage* на сцене, *digital backgrounds and set design*, *3-D video-mapping* и т. д.

Шокирующее соединение текста Достоевского с элементами массовой культуры недавнего прошлого и китча сегодняшнего дня в эстетике Богомолова приводит к «взрывоопасному» симбиозу элитарного и площадного, безобразного и комического, высокого и низкого, линейно-классического и изощренно-барочного. Подобный тип *коллажной* адаптации рассчитан на «своего» зрителя, поскольку аллюзия и стилизация — как механизмы *интертекстуальности* — требуют, чтобы аудитория разделяла культурные знания создателя спектакля. Фокус на хаотичности мира, бурлескно-сатирическое отношение к нему, сложность и вычурная безобразность метафор, эстетизация порока, эпатажность остроумия, свойственные театральному мышлению режиссера-филолога, позволяют усмотреть в адаптации классического текста Достоевского Богомоловым своеобразную форму КРИТИКИ, если следовать за Робертом Стамом, описывающим диалогические отношения режиссера с романом с помощью метафоры «чтения».

Как демонстрирует анализ новейших сценических «прочтений» Достоевского в данной главе, транспозиция классического текста в практике современного театра проявляется и на уровне *поэтики* (травестия, пародирование, аллюзия, гротеск, гиперболизация — как, например, в случае с клоунадой Ди-

денко), и на уровне **идеологии** (полемика — в большей степени свойственная видению Богомолова), и в смешении обоих планов как совмещении несовместимого (гротеск). Она происходит и на уровне экспериментальной текстуальной интерференции (в смешении высокого «ностальгического» звукового песенного ряда с вульгарно-сниженной визуальной интерпретацией), выходящей за привычные *горизонты ожидания* читателей Достоевского, чьи представления о романах писателя были сформированы в период существования обязательной школьной программы.

Пристальный анализ столь разножанровых сценических версий позволяет автору главы не только выявить специфику конкретных режиссерских стратегий, но и приблизиться к пониманию природы современной адаптации в разных по типу театральных «пространствах» в свете проблем «креативной памяти» культуры. Более того, интерес режиссеров к возможностям гиперболизации *комического* у Достоевского (осмысляемого писателем как несоответствие реальности *идеалу*), актуализируемый в синтезе вербального и визуального юмора (в перформативном балансировании на границе комического и трагического; в попытках сцепления этих категорий в романном жанре Достоевский предвосхитил своих современников), свидетельствует об отходе от «мелодраматической» театрализации Достоевского, что позволяет современному театру новаторски «приблизиться» к классику. Сознательный отказ современных режиссеров от «иерархической — ценностно-удаляющей — дистанции» как бы подтверждает бахтинское суждение о том, что «всё смеховое творчество работает в зоне максимального приближения».

Как продукт креативной энергии режиссера в процессе живого общения с аудиторией, театральная адаптация — изначально «изменчивый» и «динамичный» по своей природе объект, и в XXI в. зачастую предполагающий наложение разных текстов одного или многих авторов в структуре спектакля и сквозь подобное межмедийное *остранение* хрестоматийного текста позволяющий наладить искомый контакт с современным зрителем. Демонстративный отказ от миметических интерпретационных стратегий в эпоху постмодернизма провоцирует режиссера вступать в многослойные диалогические отношения не только с классиком, но с системой интертекстов.

Фрагментарность и мультиперспективность как симптомы восприятия в постмодернистскую эпоху приводят к кардинальному смещению устоявшихся представлений и о самой действительности, и о внутреннем мире человека, что неминуемо сказывается и на экзистенциальной зоркости современного сценического взгляда на Достоевского, и на выборе театральных приемов для претворения «авторских» режиссерских стратегий, и на природе критических

дискуссий о реальном и иллюзорном в романах самого «фантастичного» из русских реалистов девятнадцатого века.

С естественным вхождением цифровых технологий в ежедневную практику, с ускоряющейся на глазах значимостью социальных сетей и онлайн-образования происходят колоссальные сдвиги в пространстве современного театра — не только на уровне технологической оснащённости современной сцены и возможности использования таких синтезирующих искусство театра, кино и фотографии приемов, как «живой» монтаж крупных актерских планов, использование плазменных экранов, создание цифровых саунд-треков и дизайнерских бэкграундов, использование *3-D video-mapping* или же зарождающихся каналов для онлайн-ового бытования театральных спектаклей, но и на уровне качественно меняющихся адаптационных возможностей для перформативного СМЫСЛОПОРОЖДЕНИЯ в театре как в МЕДИУМЕ. Как показывает анализ режиссерских «опытов прочтения» романов «Идиот» и «Братья Карамазовы» в данной главе, театр Достоевского не только отражает, но во многом определяет динамику происходящих изменений в современном медийном пространстве, являясь важнейшей и востребованной площадкой для творческого эксперимента и общения с массовой аудиторией в постгутенберговскую эпоху.

По убеждению автора главы, в современном театральном пространстве феномен *дистанцированности* от текста — не только проявление дискурсивной стратегии режиссера, но и форма «приближения» к классическому тексту и важнейшая составная процесса его канонизации. С развитием новых технологий на фоне синтеза различных видов искусств в постмодернистскую эпоху, с ее усиливающимся на рубеже тысячелетий стремлением к интертекстуальности, аллюзии, пародии, пастишу и другим интерактивным *диалогическим* способам артистического мышления и художественно-аналитической ИГРЫ со зрителем — в смешении высокого и низкого, трагического и комического, ужасного и смешного, сакрального и профанного — меняется и само представление о границах *креативного* подхода к театральной адаптации классики со стороны режиссеров, актеров, зрителей и критиков. Именно *смыслопорождающие* аспекты как сценических, так и экранных адаптаций Достоевского определяют критерии их существования в медийном пространстве современной культуры.

Глава третья озаглавлена «Невербальный Достоевский: „Идиот“ и „Братья Карамазовы“ на балетной сцене». В ней рассмотрены наиболее известные балетные спектакли по произведениям Достоевского на русской и зарубежной сцене.

Четвертая глава второй части называется «Достоевский и #достоевский в современной медиасреде». История чтения — это история его десакрализа-

ции, идет ли речь об упрощении систем письма в фонетически организованной письменности или о становлении массового образования и развитии технологических средств тиражирования текстов. Переход от «гутенберговской галактики» к виртуальности — очередной этап этой десакрализации, характеризующейся растущей ролью читателя. Как это и бывает в революционных практиках, власть читателя сначала была подготовлена теоретически, на уровне манифестов. Процесс начался в гуманитаристике 1960-х годов, сместившей интерес от автора и текста к фигуре читателя. При этом Умберто Эко и другие теоретики слишком сосредоточились на «идеальном читателе», нередко упуская из вида читательскую аудиторию как таковую — разнородную, гетерогенную и всегда конкретную массу людей.

Права автора и читателя уравнились в тот момент, когда постмодерн стал реализовываться на практике — во Всемирной Сети. Изучение рецепции классических текстов в современной медиасреде осложняется тем, что сама книжная культура, породившая классиков, претерпевает качественные изменения. Вобрав в себя книжную культуру, Интернет лишил книгу двух ее важнейших атрибутов — тиража и переплета. В интернет-пространстве книга может обернуться экранизацией, саммари, комиксом, аудиоверсией, и каждый из этих продуктов для нынешних любителей прекрасного в силу крайне широкого культурного разнообразия может оказаться полноценной заменой книжного оригинала. Так, создание сокращенной версии романа «Братья Карамазовы» — явление, которое могло в полной мере заявить о себе лишь в интернет-среде.

В этом пространстве дистанция между автором и читателем стремительно сокращается, и ключевым типом рецепции оказывается коммуникативный диалог. Молодые люди, делающие в YouTube видеобзоры прочитанных книг, — знак времени. Это явление и литературное, и педагогическое, причем явление массовое. Школьники не только оказались «читающими», но и по собственной воле хотят рассказывать о прочитанном — разумеется, в обмен на зрительское внимание. Фуко и Барт увидели бы здесь утверждение невозможности насильственного овладения текстом, чему обычно способствует подчинение текста господствующим (скажем, культурно-педагогическим) стереотипам.

Достоевский постоянно возникает в новостях по самым разным поводам и в самых разных контекстах (писатель вновь в топе продаж, его книги сжигают на съемках и запрещают в восточных странах, очередной театральный режиссер перенес действие романа Достоевского в наши дни). Замечая это, нельзя не отметить, что за медийными поводами стоят конкретные, легко опознаваемые квалифицированными читателями и тщательно артикулируе-

мые «достоевские» концепты, будь то «подпольность», которая видится Дмитрию Быкову принципиальным свойством русского литературного интернета, «демонстративное самоуничужение», опознаваемое как ключевой мотив фейсбучной веб-прозы, или карнавальное осовременивание сюжетов Достоевского на сцене и экране.

Интернет как воплощенный постмодерн выдвигает на первое место реального, а не идеального читателя, позволяет наблюдать за его странностями и привычками. Но вместе с тем отнимает у этого читателя способность к восприятию длинных текстов. Вся логика развития современной медиасреды приводит к тому, что «Достоевский» сегодня — не столько книга, сколько мем и тег, поскольку именно они — актуальные инструменты информационного пространства.

Наконец, в главе пятой второй части «„Мир без Достоевского“? (О ценностной ориентации современной русской литературы по сравнению с русской классикой XIX века)» рассматривается вопрос о том, в какой мере современная русская литература сохраняет ту же самую природу, которая была присуща русской классике. В ней широко использованы материалы нескольких опросов, проведенных автором на эту тему — как единолично, так и в соавторстве с С. П. Оробием — среди современных писателей, литературоведов и культурологов.

Третья часть монографии озаглавлена «Достоевский в век медиа. Интервью с современными русскими писателями и исследователями». В ней приводятся текст четырех таких опросов-интервью: «Достоевский в век медиа», «Достоевский как личное дело каждого», «Достоевский в XXI веке», «Мир без Достоевского». Эти интервью, опубликованные в современных популярных литературных журналах и альманахах, частично уже цитировались и даже были предметом анализа в главе пятой второй части монографии. Здесь их текст воспроизводится полностью.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН⁴³⁸

А

Аврелий Августин (Блаженный) 104,
105
Авторханов А. Г. 266
Айтматов Ч. Т. 188
Акройд П. 189
Аксаков К. С. 52
Акунин Б. 185, 212
Алекин В. 32
Александр II, имп. 16, 92
Александрова К. А. 121
Алексеев А. А. 28
Амфитеатров А. В. 138
Андреев Д. Л. 214
Андреев Л. Н. 230
Андреев Ф. К. 71
Андрианова И. С. 64
Андрущенко Е. А. 91, 121
Антонович М. А. 71
Арбитман Р. 222
Арендт Х. 260
Арцыбашев М. П. 241
Арьев А. 223
Ахматова А. А. 199, 203

Б

Бадью А. 202
Байрон Д. Н. Г. 247
Байяр П. 201–203
Бакунин М. А. 36, 43
Балабанов А. О. 158
Баланчин Д. 171
Бальзак О., де 44, 240
Барри А. 112
Барсак А. 135
Барт Р. 185, 189, 200, 284
Баршт К. А. 32, 45
Басинский П. В. 94
Бах И. С. 267
Бахманн И. 169
Бахрани Р. 194, 195
Бахрушин А. А. 119, 128, 129
Бахтин М. М. 25, 28–30, 32–34, 36, 92,
113, 114, 131, 139–142, 146, 147,
161, 162, 193, 194, 224, 237, 245,
275, 280
Белинский В. Г. 9, 87
Беломлинская Ю. М. 188–190, 212, 214,
216, 217

⁴³⁸ Сост. Л. А. Тимофеева.

- Белый А. 85, 227, 265, 274
 Бем А. Л. 136
 Бердяев Н. А. 50, 51, 89, 245, 274
 Бернар К. 73–76
 Бетховен Л., ван 175
 Бирон В. 146
 Битов А. Г. 248, 271
 Битюгова И. А. 137
 Благосветлов Г. Е. 70, 71
 Блинова А. А. 114
 Блок А. А. 10, 17
 Блум Г. 261
 Блэйк Э. 19–21
 Боборькин П. Д. 241
 Боборькина Т. А. 175, 181
 Богданова О. А. 46
 Богомолова И. А. 113, 123, 136, 156,
 160, 162, 281
 Богомолов К. Ю. 113, 116–118, 121, 123,
 142, 154–159, 164, 178, 179, 277,
 281, 282
 Богуславский Й. 19, 20
 Бодлер Ш. 45
 Бодренков А. 120
 Бокль Г. Т. 78
 Бонапарте А. 19
 Борисова Ю. К. 268
 Бортко В. В. 153
 Борхес Х. Л. 186, 225
 Босх И. 266
 Боцяновский В. Ф. 80
 Бочарникова Э. В. 173
 Бочаров С. Г. 34, 139
 Браиль Л. 268
 Брет Гарт Ф. 226
 Брэдбери Р. 194
 Булгаков В. Л. 83
 Булгаков М. А. 190
 Бунин И. А. 233
 Буренин В. П. 237
 Бутелла С. 195
 Быков Д. Л. 8, 14, 55, 85–95, 184, 188,
 190, 191, 213, 217, 237–239, 276,
 285
 Бэббидж Ф. 111, 112, 116
- В**
- Вагнер Р. 76
 Вайда А. 135, 156
 Ван Гог В. В. 129, 269
 Вапняр Л. 94
 Васильев А. П. 170
 Веденеев Р. Б. 266
 Вейдле В. В. 201
 Вержбицкий В. А. 155, 157
 Ветловская В. Е. 36, 118
 Виднянский А. 113–116, 118, 121, 123,
 136, 277
 Викторovich В. А. 10, 45
 Виноградова А. С. 155
 Виноградов И. И. 245
 Вирхов Р. 76
 Висковатов П. А. 47, 63, 65, 81
 Вицын Г. М. 241
 Вишневецкая М. А. 246
 Вогюэ М., де 14
 Водолазкин Е. Г. 93, 206, 210, 220, 223,
 237
 Войводич Я. 207, 208, 255, 257, 258
 Войнич Э. Л. 216
 Волгин И. Л. 7, 9, 45, 60, 71, 72, 94,
 238, 240
 Волошина А. 120
 Волошин М. А. 29, 120
 Волчек О. В. 24
 Вольнский А. Л. 125, 126
 Вольгуст Е. В. 115
 Вольтер 31, 38
 Воробьев О. И. 266

Воробьева В. В. 114
Врангель А. Е. 32

Г

Газданов Г. И. 205
Гайдар А. П. 222
Галковский Д. Е. 184, 191–193, 214
Гальцова Е. Д. 55
Гаспаров М. Л. 36
Гауптман Г. 139
Гачева А. Г. 46
Гегель Г. В. Ф. 108
Генис А. А. 194, 212
Герцен А. И. 43, 133, 178
Гершензон М. О. 91, 151
Гзовская Т. В. 168, 169
Гиголашвили М. Г. 185, 212, 236
Гинкас К. 135
Гиппиус З. Н. 274
Глинка М. И. 38
Гоголь Н. В. 12, 28, 51, 87, 121, 129, 142,
160, 184, 205, 209, 212, 233, 253
Голлербах Э. Ф. 192
Головачева А. А. 129
Гольбейн Г., мл. 124
Гомер 188
Гомес Диас В. Б. 28
Гонсалес А. 208, 255, 257, 259
Гончаров И. А. 79, 246
Горин Д. 120
Горький М. 13, 14, 197, 203, 208, 240,
265
Гранцева Н. 224
Гребенщиков Б. Б. 233
Грибоедов А. С. 33
Григорович Д. В. 241
Григорьев А. А. 54
Грин Г. 222, 246
Грицанов А. А. 186

Гришаева Ю. Ю. 119, 120
Громова Л. Д. 48, 62
Гроссман Л. П. 36, 44, 51, 136, 166
Грякалова Н. Ю. 37
Губайдуллина Е. 126, 127
Гульченко В. В. 129
Гумилевский Л. И. 272
Гунджевич Б. 99
Гуриев В. В. 194
Гурова Е. П. 28
Гутенберг И. 268
Гюго В. 11, 16, 240

Д

Даль В. И. 117
Данилов Д. А. 238, 242
Дапкунайте И. 124–126, 148
Делез Ж. 265
Дель И. В. 116
Дельер Я. А. 138
Деррида Ж. 265
Джексон Р. 21, 206, 238, 242, 256
Джойс Д. О. 203
Джордан М. Б. 195
Джурова Т. С. 123
Диденко М. В. 110, 124, 126, 136, 142–
147, 149–151, 153, 154, 156, 162–
164, 278, 280, 281
Диккенс Ч. 45
Димитрий Ростовский, св. 27
Диотима 248
Дмитревская М. Ю. 113, 115, 118
Добролюбов Н. А. 71
Додин Л. А. 135
Дойль А. К. 28, 36, 39, 50, 59, 179, 271, 287
Докторова Л. 172
Долинин А. А. 91
Долинин А. С. 40, 49, 62
Доманский Ю. В. 129

Домбровский Ю. О. 246
Донсков А. 48, 62
Дороватовская-Любимова В. С. 70
Достоевская А. Г. 13, 63, 64, 80
Достоевская Л. Ф. 13
Достоевская М. Д. — см. Исаева М. Д.
Достоевская С. Ф. 13
Достоевский А. А. 64
Достоевский М. М. 52
Достоевский Ф. М. 1–4, 6–26, 28–66,
68–73, 75–81, 83–98, 100–102,
104–108, 110, 112–129, 133–139,
142–158, 160–175, 177–182, 184,
185, 187, 188, 190–201, 203–210,
212, 213, 215–256, 258–285, 287
Достоевский Ф. Ф. 13
Драйзер Т. 17
Дункан А. 168
Дункан И. 168
Дурьлин С. Н. 27
Дьяков А. В. 98
Дьяков В. А. 20
Дэфо Д. 216
Дюма А. 226

Е

Евдокимова Е. 171
Евдокимова С. 160, 207, 208, 225, 257,
260
Евлампиев И. И. 53, 207, 208, 255, 257,
262
Евнин Ф. И. 40
Евтушенко Е. А. 174
Егоров Б. Ф. 238, 243
Езерская Б. С. 170
Елизавета I, королева 140
Елисеев Г. З. 70, 71
Ермолин Е. А. 238, 244
Есаулов И. А. 25, 27–30, 32, 34, 45, 98
Есенин С. А. 199

Ж

Жаклар Ш. Ж. 43
Жанетт Ж. 132
Женовач С. В. 135, 143, 158
Живолупова Н. В. 45
Жид А. 14
Жижек С. 98–104, 106–108, 276
Житинский А. Н. 93, 239
Житомирская С. В. 13

З

Загидуллина М. В. 185
Зайцев В. А. 43
Залотуха В. А. 246
Захаров В. Н. 60, 64
Захаров М. А. 157
Захер-Мазох Л. 16
Зброжек Е. А. 100, 108
Збруев А. В. 155
Зими́на Е. К. 114
Зозулина Н. Н. 172–174
Золя Э. 44, 75, 179, 188
Зорин И. В. 246
Зудина М. В. 157

И

Ибсен Г. 139
Иванов А. В. 237
Иванов В. И. 36
Иванова И. И. 185
Иванюшина И. Ю. 136
Изер В. 140, 185
Иисус Христос 169, 170
Ильф И. А. 201
Иоанн Богослов 248
Иоанн Евангелист 107
Исаева М. Д. 53
Исаков А. Н. 96

Исигуро Кадзуо 17, 219

Искандер Ф. А. 246

Итунин К. Л. 122

К

Кабачкова Е. Г. 28

Какутани Митико 187

Камю А. 17, 92, 97, 101, 135, 246, 261

Кантор В. К. 32–34, 54, 105

Капоте Т. 93, 239

Карамзин Н. М. 199

Карев А. А. 159

Карпов Е. В. 120

Карус К. Г. 53

Касаткина Т. А. 45, 115

Кастальский С. 108

Катков М. Н. 48, 63, 217, 241

Кафка Ф. 195

Кено Р. 98

Кибальник С. А. 2, 4, 6, 21, 24, 28, 32,
37, 42, 43, 50, 77, 93, 105, 143,
151, 191, 204, 206, 210, 213, 219,
237–239, 255, 257, 298

Кибальнич С. см. Кибальник С. А. 85, 191

Кийко К. И. 78

Кински К. 169

Кислова А. А. 123

Клинтон Х. 195

Клюев Н. 28

Ковалев О. А. 96

Коваленко В. В. 115

Кодзима Хироко 213

Козлова А. Ю. 236

Колобродов А. Ю. 213, 214

Коляда Н. В. 121

Комарович В. Л. 46, 51

Комина Р. В. 265

Конте Д. 195

Кончаловский А. С. 136

Копелян Е. З. 231

Корейша И. Я. 30

Кормер В. Ф. 93

Корнилов Б. П. 94

Королев А. В. 184, 208, 212, 255, 257,
265

Корриган Ю. 21–24

Кортасар Х. 186

Корш Ф. А. 138, 153

Косица Н. см. Страхов Н. Н. 71

Костер Ш., де 216

Кошемчук Т. А. 46

Кошечко А. Н. 78

Кравченко А. Е. 157

Краевский А. А. 70

Красин В. А. 266

Крестовский В. В. 222

Кривцов В. 21

Криницын А. Б. 2, 34–36, 46

Крусанов П. В. 236

Кудряшов И. С. 96

Кузнецова М. В. 114

Кузнецова О. А. 2, 4, 298

Кулагина В. И. 176, 180

Кулиджанов Л. А. 231

Кунгурцева В. Ю. 226

Куприянов В. Г. 206, 238, 246, 256

Кураев М. Н. 227

Курицын В. Н. 188, 190, 212–214, 216,
217

Куросава Акира 135

Кутзее Д. М. 94, 220

Кушнир И. М. 152

Кьеркегор С. 100, 245

Л

Лакан Ж. 96–101, 107, 108, 276

Лакшин В. Я. 218

Ландау Г. 13
Ланской Л. Р. 60
Лексина И. А. 28
Ленин В. И. 13
Леонов Л. М. 246, 272
Леонтьев К. Н. 66, 71, 72, 105
Лесков Н. С. 27, 229, 248
Лиотар Ж. Ф. 207, 258
Лихачев Д. С. 27
Ли Чжэнчжун 208, 255, 257, 269
Ломакина Л. С. 156
Лондон Д. 240
Лосский Н. О. 51
Лотман Ю. М. 130, 132
Луговской В. А. 94
Лукьянов С. М. 76
Луначарский А. В. 13, 254
Лысенков Д. О. 118, 123
Любимов Ю. П. 135

М

Маканин В. С. 246
Макаричев Ф. В. 26, 28, 31
Маковицкий Д. П. 79, 80
Макрон Э. 195
Малецкий Ю. И. 246
Мальцев В. А. 229
Мамардашвили М. К. 249
Мамлеев Ю. В. 236, 242
Манн Т. 9, 17, 155, 164, 203, 261
Мансфильд Р. 138
Мариенгоф А. Б. 94
Маркес Г. Г. 17
Марковский Д. 174
Маркс К. 108
Мартынова Ш. 108
Матвеевич В. 71
Матич О. 149
Маяковский В. В. 223

Мелихов А. М. 229
Мережковский Д. С. 55, 85, 90–92, 121, 125, 126, 229, 254
Мережковский С. И. 229
Минаев Д. Д. 70
Миркурбанов И. В. 157
Миронов Е. В. 153, 157
Мирошниченко А. А. 193
Митич Г. 226
Михайлова М. В. 130
Михайловский В. В. 174
Михайловский Н. К. 13
Могучий А. А. 144
Модестов В. 71
Можейко М. А. 186
Молешотт Я. 76
Мороз Д. Ю. 157
Морозова В. Н. 174
Москвина Т. В. 118, 185
Мочульский К. В. 51, 121
Мураками Харуки 213
Муренина Е. К. 2, 4, 119, 128, 129, 131, 134, 136, 150, 298

Н

Набоков В. В. 8, 14, 91, 164, 198, 213, 246, 249, 272, 273
Назирова Р. Г. 32, 117, 200
Нафанаил (Савченко Н. И.), архиеп. 71
Невзоров А. 8, 57, 58
Незлобин К. Н. 138
Неклюдов Н. 76
Некрасов Н. А. 62, 93, 239
Немирович-Данченко В. И. 135
Нечаев С. Г. 39, 41–43, 265
Никифорова Т. Г. 48, 62
Николай I, имп. 28, 36, 72, 88, 89, 121, 138, 179, 214, 229, 245, 274
Никольский Б. В. 72

Ницше (Нитше) Ф. 14, 45, 97, 101, 169,
181, 190, 198, 245
Новикова Е. Г. 188
Новиков В. И. 19
Носов С. А. 210, 213, 216, 231, 236
Нурсев Р. Х. 171
Някрошюс Э. 143

О

Оболенская В. Д. 137, 138
Оборин Л. 58, 64
Ожегов С. И. 26
Оробий С. П. 2, 4, 93, 184, 206, 210,
212, 213, 221, 237–239, 255, 256,
285, 298
Осипенко А. Е. 172–174
Осипов И. А. 181
Осипов М. А. 236
Осмоловский О. Н. 249
Островский А. Н. 129, 253
Отва К. Н. 2, 4, 110, 298

П

Павич М. 186
Павлов А. 108
Павлов Н. Г. 179
Павлова М. М. 94, 257
Павсаний 247
Палар В. 169
Панов В. М. 169–172
Панова-Рагозина Г. А. 170, 171
Пантелеев А. И. 229
Панченко А. М. 26–28, 30
Паркер И. 108
Парс П. 197
Паршин С. И. 114
Пелевин В. О. 93, 185, 207, 220, 237, 258
Пеликан-Страус Н. 149
Переверзев В. Ф. 242, 253

Переверзев В. 106
Перлина Н. М. 81, 126
Петрашевский М. В. 43
Петров Е. П. 201
Пидерит Т. 76
Писарев Д. И. 43
Писемский А. Ф. 82
Платон 202, 247, 248
Платонов А. П. 29, 249
Подорога В. А. 85
Познер В. В. 195
Поламишев А. А. 115
Полонский В. П. 36
Полонский Я. П. 66
Полунин В. И. 144, 145
Помяловский Н. Г. 222
Понизовский А. В. 184, 212
По Э. А. 45
Преображенская О. И. 168
Прикотенко А. М. 196
Прилепин З. 85, 94, 215, 237
Пришвин М. И. 248
Прозоров В. В. 150
Пушкин А. С. 9, 10, 12, 17, 57, 67, 70,
107, 118, 125, 148, 155, 184, 186,
205, 209, 217, 221, 223, 230, 240,
243, 250, 251, 253, 263, 264, 266,
268, 269
Пырьев И. А. 170, 174, 268
Пьецух В. А. 185

Р

Рабле Ф. 29
Радищев А. Н. 248
Рак В. Д. 107
Рансьер Ж. 202
Распутин В. Г. 188
Рафаэль Санти 247
Ребенок А. В. 157
Реизов Б. Г. 75, 179

Рейфилд Д. 94
 Рембо А. 169
 Риффатерр М. 185
 Родевич М. В. 70
 Родионов Д. В. 129
 Рождественский Ю. В. 247
 Розанов В. В. 14, 49, 66, 71, 72, 192, 194, 214
 Розенблюм Л. М. 64–66, 80
 Роллан Р. 226
 Романова Г. И. 46
 Рот Ф. 17

С

Сад Д. А. Ф., де 13
 Садулаев Г. У. 233
 Садур Н. Н. 236
 Салтыков-Щедрин М. Е. 222
 Сараскина Л. И. 8, 89, 90, 122, 238, 249
 Сартр Ж. П. 8, 17, 97, 101, 102
 Свинцов Н. 64
 Свифт Д. 213
 Секацкий А. 215
 Семченко П. О. 147
 Сенчин Р. В. 188, 236, 246
 Сервантес Сааведра М., де 173, 180
 Сергеенко А. П. 59
 Симонов А. В. 158
 Сиявский А. 86
 Сиринов В. см. Набоков В. В. 91
 Скафтымов А. П. 51–53, 87, 89, 149–151
 Сквирский В. В. 119–121, 123, 277
 Скороход Н. С. 113, 115
 Славникова О. А. 246
 Смагаринская О. 176
 Сметанина Б. О. 178
 Смирнов И. П. 33, 208, 255, 257, 271
 Смоктуновский И. М. 156, 174, 223, 231
 Снегирев А. 216, 234

Сократ 248
 Солженицын А. И. 215, 218, 236, 245, 266
 Соловьев В. С. 10, 14, 51, 105, 121, 248
 Сологуб Ф. К. 94, 257, 268, 274
 Сорокин В. Г. 155, 164, 207, 208, 261, 273
 Сотников В. М. 246
 Сродникова Л. 176
 Сталин И. В. 221
 Станиславский К. С. 135, 139
 Степанов А. Д. 193, 220, 235
 Степанян К. А. 173
 Стерн Л. 228
 Страхов Н. Н. 8, 13, 47, 48, 54, 56–66, 68–76, 78–84, 104, 276
 Стрелец Л. И. 200
 Стэм (Стам) Р. 134, 160, 281
 Суворин А. С. 6, 62, 72, 138, 241
 Супино В. 19
 Суслова А. П. 49, 54
 Сытина Ю. Н. 45

Т

Табаков О. П. 157
 Тарасов Б. Н. 45
 Тарасова Н. А. 80, 122
 Тараторкин Г. Г. 223, 231
 Тарковский А. А. 157, 262, 264
 Тахо-Годи Е. А. 45
 Твен М. 226
 Терехов А. М. 236
 Титаренко С. Д. 37
 Тихомиров Б. Н. 37, 39–44, 115, 117, 121, 122
 Тихоновец Т. Н. 196
 Тищунина Н. В. 133
 Ткачев П. Н. 43
 Ткачук Е. В. 149
 Товстоногов Г. А. 135, 174

Токаржевский Ш. 20
 Толмачев В. М. 121
 Толстая С. А. [Софья Андреевна] 79, 80
 Толстая Т. Н. 194
 Толстой Л. Н. 12, 14, 15, 17, 28, 45, 47, 48, 57–60, 62–66, 68, 69, 71, 72, 78–84, 91, 94, 125, 139, 146, 205–207, 209, 212, 217, 219, 221–224, 226–230, 233, 234, 236, 238, 239, 241, 243–245, 249, 250, 253, 256, 261–264, 268, 270, 271
 Томпсон Д. 107
 Топоров А. М. 186
 Гран В. 120
 Трифонов Ю. В. 230
 Тропман Ж. Б. 269
 Трофименков М. С. 215
 Трофимова Н. 169
 Трунин С. Е. 185
 Тульчинский А. В. 124, 126, 149
 Туниманов В. А. 39, 41, 49, 54, 59, 63, 64, 66, 69, 84
 Тургенев И. С. 12, 13, 16, 62, 66, 73, 129, 146, 205, 243, 246, 269

У

Уайльд О. 14, 93, 239
 Улицкая Л. Е. 92, 93
 Уракова А. 45
 Усманова А. Р. 186
 Успенский Б. Н. 27
 Ухтомский Э. Э. 76
 Ушаков А. С. 138

Ф

Фатеев В. В. 71, 72
 Фаустов А. А. 197
 Федоров К. А. 148
 Федоров Н. Ф. 214

Фейербах Л. 105
 Фехнер Г. Т. 53
 Филиппов Л. И. 96
 Филичева В. В. 37
 Фишман Н. Л. 175
 Флобер Г. 45
 Фокин М. М. 171
 Фокин С. Л. 45, 97
 Фолкнер У. К. 230, 246
 Франк Д. 21
 Фрейд З. 97–99, 101, 181, 182
 Фридлиндер Г. М. 179
 Фромм Э. 97, 101
 Фуко М. 185, 200, 261, 284
 Фукуяма Ф. 261

Х

Хайдеггер М. 269
 Хайруллина Р. В. 156, 157
 Хатчеон Л. 110, 131, 141
 Хенц Х. В. 168, 169
 Хольд Х. 169
 Хомяков А. С. 52
 Хотиненко В. И. 251
 Христос см. Иисус Христос 28, 101, 124, 170, 179

Ц

Цыпкин А. Е. 194
 Цыпкин Л. Б. 94

Ч

Чаадаев П. Я. 248, 263
 Чайковский П. И. 172
 Чанцев А. В. 213
 Черкасский Д. А. 173
 Черноглазов А. 97, 99
 Черный С. 151, 222
 Чернышевский Н. Г. 43, 51, 70, 71, 74

Черняк М. А. 185
Чертков В. Г. 59
Честертон Г. К. 93, 239
Чехов А. П. 6, 8, 12, 17, 32, 45, 51, 94,
129, 131, 134, 139, 160, 166, 184,
193, 205, 206, 213, 221–224, 228,
230, 233, 234, 236, 238–245, 247,
248, 251, 253, 256, 260, 261, 263,
264, 270
Чинарев П. А. 149
Чосер Д. 189
Чубайс А. 14, 248
Чуковская Л. К. 203

Ш

Шалапин Р. А. 124, 126, 149
Шанина Е. Ю. 155
Шаров В. А. 236
Шаулов С. С. 2, 200
Шекспир У. 140, 217, 219, 254
Шеллинг Ф. В. Й. 53
Шемякин Д. А. 194
Шендерова А. 142
Шестов Л. И. 14, 48–51, 54, 55, 89, 90,
92, 259
Шеффер Е. С. 174, 178
Шигапов Д. Р. 120
Шишкин М. П. 246
Шкловский В. Б. 159
Шоу Д. Б. 139
Штирнер М. 42, 50, 105
Шульц О., фон 9

Щ

Щенников Г. К. 28
Щукина Н. Ю. 155

Э

Эдвардс Г. 197
Эйфман Б. Я. 172–183
Эко У. 185, 284
Эмерсон К. 34, 131
Энгельгардт Б. М. 113, 117
Эпштейн М. Н. 213, 215
Эренбург И. Г. 245
Эренбург Л. Б. 119, 120
Эфрос А. В. 135, 158

Ю

Юрьев А. А. 114
Юрьев О. А. 185, 212

Я

Якин А. В. 149
Якир П. И. 266
Яковенко Б. В. 54
Яковлев Ю. В. 156, 170, 174, 268
Яковлева А. А. 97
Ямпольский М. Б. 130
Янковский О. И. 157
Янковский Ф. О. 156
Яусс Г. (Х.) Р. 140, 185
Яхина Г. Ш. 188

В

Babbage F. см. Бэббидж Ф. 111
Bakhtin M. см. Бахтин М. М. 36, 134
Balzac H. см. Бальзак О., де 44
Blake E. см. Блэйк Э. 19, 20
Brooker P. 134, 165
Burry A. 112, 134, 136, 140
Busch M. W. 169

С

Cartmell D. 134
Chekhov A. см. Чехов А. П. 160
Corrigan Y. см. Корриган Ю. 21, 166

Д

Dickens Ch. см. Диккенс Ч. 45
Doak C. 45
Doubinsky C. 132

Е

Emerson C. см. Эмерсон К. 131
Estève M. 45
Evdokimova S. см. Евдокимова С. 160
Eumar C. 45

Ф

Flaubert G. см. Флобер Г. 45

Г

Genette G. 132
Gide A. см. Жид А. 45
Gsovsky T. см. Гзовская Т. В. 169
Gunjević B. см. Гунджевич Б. 99,
101–103, 105, 107
Gunn D. 96

Н

Hatcheon L. см. Хатчеон Л. 110, 132,
141
Heuermann M. 169
Holland K. 45

Ж

Jauss H. R. см. Яусс Г. Р. 140

К

Kruszelnicki M. 45

Л

Labarrère A. Z. 45
Lacan J. см. Лакан Ж. 97, 99
López Cambronero M. 45

М

MacArthur M. 132
Majakovski V. см. Маяковский В. В. 45
Majewska M. 45
Marsh C. 138
Masson P. 45
Matich O. см. Матич О. 149
Michalska-Suchanek M. 45

Н

Newman Ch 132
Nietzsche F. см. Ницше Ф. 45

Р

Pattison G. 107
Peace R. 36
Pelikan-Straus N. см. Пеликан-Страус
Н. 149

R

Raid L. 45

S

Saggiomo C. 45

Schwedel H. 187

Seduro V. 138

Sinyard N. 110

Stam R. 134

Stepenberg M. 45

Supino V. см. Супино В. 19

T

Tarkovski A. см. Тарковский А. А. 45

Thompson D. O. см. Томпсон Д. 107

Tokarzewski S. см. Токарежеский Ш. 20

Tolstoy L. см. Толстой Л. Н. 45

U

UnkleShurik 199

Uspenski E. 45

V

Vladiv-Glover S. 45

W

Whelehan I. 134

Wilkinson L. 132

Wittgenstein L. 45

Z

Zaiontz K. 132

Žižek S. см. Жижек С. 99, 101–103,
105, 107

Zola E. см. Золя Э. 44

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кибальник Сергей Акимович — российский литературовед и писатель: ведущий научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, профессор Санкт-Петербургского государственного университета, доктор филологических наук, член Международного общества Ф. М. Достоевского, член Союза писателей России.

Кузнецова Ольга Александровна — российский литературовед и театровед: научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, доцент Академии русского балета им. А. Я. Вагановой.

Муренина Елена Константиновна — российский и американский литературовед, культуролог: директор междисциплинарной программы по русистике Университета Восточной Каролины (США), член Северо-Американского и Международного общества Достоевского (IDS/NADS).

Оробий Сергей Павлович — российский литературовед и литературный критик: доцент Благовещенского государственного педагогического университета, кандидат филологических наук.

Отева Ксения Николаевна — российский литературовед: доцент кафедры литературы и искусства Российского государственного института сценических искусств, кандидат филологических наук.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

(С. А. Кибальник, О. А. Кузнецова, Е. К. Муренина, С. П. Оробий, К. Н. Отева).....3

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ЛЕГЕНДЫ И МИФЫ О ТВОРЧЕСТВЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

(С. А. Кибальник).....5

Глава первая

Достоевский без достоевщины.

Проблемы современных медийных и научных интерпретаций

творчества Достоевского6

Глава вторая

Образ Достоевского и образ России 12

1. Какое нам сегодня дело до Достоевского?..... 12

2. Что за человек и что за писатель был Достоевский?..... 13

3. Интерес к Достоевскому — интерес к России..... 14

4. Клевета на Достоевского — клевета на Россию и русских..... 15

5. Идеалы Достоевского и идеалы человечества..... 15

6. Действительные идеалы, которые исповедовал Достоевский..... 15

7. «Светлое имя» Достоевского..... 17

Глава третья

Основные тенденции современного

изучения творчества Ф. М. Достоевского..... 18

Глава четвертая

Миф о тождестве героя и автора «Записок из подполья»
в философской публицистике русского зарубежья
и в медийном пространстве современной российской культуры47

Глава пятая

Анти-Неврозов.

*О том, как Н. Н. Страхов оклеветал Ф. М. Достоевского
и почему эта клевета будет жить вечно*56

1. Сон Льва Толстого о «романе» Н. Н. Страхова с Грушенькой.....59
2. «Что сей сон значит?» Статья Страхова и роман Достоевского
«Братья Карамазовы»60
3. «Отречение» Страхова от Достоевского.....62
4. Текстуальные переключки65
5. Ракитин и Страхов.....66
6. Ракитин и Клод Бернар73
7. Разгадка последнего яснополянского сна Льва Толстого.....79

Глава шестая

Достоевский в «Одине» Дмитрия Быкова85

Глава седьмая

«Если Бог есть, то всё позволено»

*Центральная метатема творчества Достоевского
в современной европейской психоаналитической философии*96

1. Взгляд Лакана и его последователей на Достоевского97
2. Истолкование метатемы Достоевского Жижекком100
3. Варианты метатемы Достоевского в «Братьях Карамазовых»102
4. Рассказ Достоевского «Бобок» в интерпретации Жижека.....106

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ТЕАТР. ЛИТЕРАТУРА. МЕДИАСРЕДА109

Глава первая

Достоевский в современном театре: адаптация как интерпретация текста
(*К. Н. Отева*)110

1. Критический потенциал адаптации.....110
2. «Преступление и наказание» в современных
театральных интерпретациях.....113

2.1. Идеологические ракурсы (<i>постановка Аттилы Виднянского</i>).....	113
2.2. Идеологические ракурсы (<i>постановка Константина Богомолова</i>)...	116
2.3. Переосмысление контекста (<i>постановка Вадима Сквирского</i>).....	119
2.4. Адаптация и спорные вопросы достоевсковедения.....	121
3. Театральное исследование текста (<i>«Идиот» Максима Диденко</i>).....	124
3.1. Проблема чтения.....	124
3.2. Поэтика жеста.....	125

Глава вторая

Достоевский в театральном пространстве XXI в.

(<i>Е. К. Муренина</i>).....	128
1.0. Интермедийные аспекты адаптации и рецепции классики в свете проблем «сценичности» Достоевского.....	128
1.1. Адаптация и рецепция классики: интермедийные аспекты.....	129
1.2. Проблемы «сценичности» Достоевского и «театрализация» романа..	135
1.3. «Семантический потенциал» романов Достоевского: от Бахтина до современной сценической практики.....	139
2.0. Театральные «опыты прочтения» Достоевского сквозь призму карнавализации, интертекстуальности, гендерно-возрастных сдвигов, плазменных экранов и анимационного мэппинга.....	142
2.1. «Идиот: клоунада-нуар» Максима Диденко.....	143
2.2. «Князь» и «Карамазовы» Константина Богомолова.....	154
3.0. Комическое как стремление к идеалу в театре Достоевского, или «смыслопорождение» в перформативном медиуме.....	160
4.0. После постмодернистских игр с классикой: дистанцированность от текста или приближение к нему?.....	163

Глава третья

Невербальный Достоевский: «Идиот» и «Братья Карамазовы» на балетной сцене

(<i>О. А. Кузнецова</i>).....	168
1. «Несбывшееся воплотить»: князь Мышкин в балетном спектакле Хеббель-театра.....	168
2. Балетный спектакль Валерия Панова.....	169
3. Одноактный балет Бориса Эйфмана.....	172
4. «Карамазовы» «по ту сторону рампы».....	175

Глава четвертая

Достоевский и #достоевский в современной медиасреде

(<i>С. П. Оробий</i>).....	184
1. Книга и медиасреда.....	184
2. Сокращенный Достоевский.....	187

3. Актуальный Достоевский.....	190
4. Переоцененный Достоевский.....	190
Глава пятая	
«Мир без Достоевского»?	
<i>О ценностной ориентации современной русской литературы по сравнению с русской классикой XIX века</i>	
(С. А. Кибальник).....	204
1. Школа Достоевского.....	204
2. Мир без Достоевского?.....	206
3. Современная русская литература vs. русская классика.....	209
ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ	
ДОСТОЕВСКИЙ В ВЕК МЕДИА	
Интервью с современными русскими писателями и исследователями.....	211
Глава первая	
Достоевский в век медиа	
(С. П. Оробий).....	212
Глава вторая	
Достоевский как личное дело каждого	
(С. А. Кибальник, С. П. Оробий).....	221
Глава третья	
Достоевский в XXI веке	
(С. А. Кибальник, С. П. Оробий).....	238
Глава четвертая	
Мир без Достоевского	
(С. А. Кибальник).....	255
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
(С. А. Кибальник, О. А. Кузнецова, Е. К. Муренина, С. П. Оробий, К. Н. Отева).....	275
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	
(Л. А. Тимофеева).....	286
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	298

НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ

Кибальник Сергей Акимович
Кузнецова Ольга Александровна
Муренина Елена Константиновна
Оробий Сергей Павлович
Отева Ксения Николаевна

**Достоевский в медийном пространстве
современной русской культуры**
КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

Редактор — *Е. И. Вилкова.*
Корректор — *А. В. Эльвинская.*
Верстка — *Ю. В. Вишнякова.*

В оформлении обложки использован коллаж работы
Веры Бирон и Аркадия Опочанского (Санкт-Петербург).

Подписано в печать 04.08.2021.
Формат 70×100¹/₁₆. Печать офсетная. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. 24,7. Тираж 300 экз. Заказ № 27.

ООО ИД «Петрополис»
197101, г. Санкт-Петербург, Б. Монетная ул., д. 16,
офис-центр 1, 5-й этаж, офис 498, тел./факс: (812) 336-50-34
e-mail: info@petropolis-ph.ru
www.petropolis-ph.ru