
Человек в свете “реализма в высшем смысле” (Достоевский, Шекспир, Сервантес, Бальзак, Маканин)

К. А. СТЕПАНЯН

М.М. Бахтин определял область своих основных интересов как “философскую антропологию” [Бахтин 2002–2012 VI, 563]. Это естественно: философское осмысление человеческой личности, ее роли и места в мироздании, является главной темой для каждого, всерьез изучающего творчество Достоевского.

В черновиках Достоевского есть немало записей, над которыми надолго задумываешься. Вот, например: «Какая разница между демоном и человеком? Мефистофель у Гете говорит на вопрос Фауста: “Кто он такой” – “Я часть той части целого, которая хочет зла, а творит добро”. Увы! человек мог бы отвечать, говоря о себе совершенно обратно: “Я часть той части целого, которая вечно хочет, алчет, жаждет добра, а в результате его деяний одно лишь злое»» [Достоевский 1972–1990 XXIV, 287–288]. Эта запись 1876 г. сопровождается высказываниями Достоевского от собственного лица, но даже если писатель намеревался высказать эту мысль от какого-либо другого лица, она весьма знаменательна и максимально приближает нас к сути трагического конфликта человеческого бытия. Как известно со времен Аристотеля, трагедия способствует очищению душ зрителей посредством переживания ими ужаса или сострадания, вызванного судьбой человека, “ввергнутого в несчастье не по своей негодности или порочности, но по какой-то ошибке (αμαρτία)” [Катарсис 2007, 9]. Ошибка, надо полагать, заключается в определении *реальности*: что именно есть реальность и где она находится.

Проблема перехода добра во зло в человеке, то, отчего это происходит, – очень волновала и Шекспира. В последний период своего творчества он – как бы для чистоты эксперимента – уходит вообще во времена сказочные или полусказочные, античные (можно здесь вспомнить “Сон смешного человека” Достоевского, в котором, по мысли Бахтина, тоже “господствует не христианский, а античный дух” [Бахтин 2002–2012 VI, 168]). Усиливающееся отчаяние самого автора, Шекспира, вызванное целым рядом обстоятельств в жизни страны и в личной жизни, побуждало его настойчиво искать пути победы над злом, в том числе над самым главным злом – смертью. После великих и страшных трагедий “Гамлет”, “Король Лир”, “Отелло”, “Макбет”, основное содержание которых состав-

ляют попытки выдающейся личности любой ценой, даже через убийство, переустроить мир в соответствии со своими представлениями об истине и справедливости, он обращается к очень своеобразному жанру, определить который затрудняются многие шекспироведы, и пишет пьесы “Перикл”, “Цимбелин”, “Зимняя сказка”, “Буря”. В трех из них мы видим как бы чудо воскрешения мертвой. Но в том-то и дело, что “как бы”. В “Перикле” чудо объясняется искусством врачевания, которое уже почти умершую возвращает к жизни, в “Цимбелине” – замечательным свойством снадобья, позволяющим человеку какое-то время выглядеть умершим, не умирая при этом, в “Зимней сказке” (таинственной пьесе, в начале которой *мать* просит маленького *сына* рассказать ей *сказку* и он начинает было: “Жил бедный человек возле погоста...”, но потом мир забирает его у матери), так вот, в финале “Зимней сказки” оживает погубленная царем Гермiona, но, как выясняется, речь идет лишь о хитрости: верная служанка прятала Гермioniу в течение многих лет, а потом вернула ее мужу под видом ожившей статуи. Эта сцена очень напоминает сцену возвращения Жучки Колей Красоткиным больному Илюше в “Братьях Карамазовых”. Но если в последнем романе Достоевского идея воскресения существует как несомненная данность, утверждаемая и главой “Кана Галилейская”, и речью Алеши у Илюшечкиного камня в финале, то Шекспир, как видим, *останавливается* перед этим упованием, не решаясь художественно принять и воплотить его. И, как свидетельствует одна из последних его пьес, “Буря”, он отказывается и от волшебных средств искусства, имеющих целью преображение человека. And my ending is despair (ждет меня отчаяние) – такова одна из последних фраз финального монолога автобиографического героя Просперо, с которой Шекспир и уходит из творчества, и совсем скоро, из жизни.

В чем причина подобного расхождения? Отчасти на нее ответил замечательный американский писатель Джек Керуак: “Я думаю, что величие Достоевского – в признании существования человеческой любви. Шекспир не проникся глубоко этим пониманием, остановленный гордостью, как и все мы. <...> Виденье Достоевского – это виденье, о котором мы мечтаем по ночам и ощущаем днем. Это Истина о том, что мы любим друг друга, нравится нам это или нет, т.е. мы признаем существование другого – и Христа в нас” [Львова 2010, 102].

Но как же, могут сказать, Шекспир не признавал существование другого – гениальный художник, умевший, подобно Протею, перевоплощаться то в датского принца, то в венецианского мавра, а то и в доисторического короля бриттов? Дело, мне представляется, в том, что у Достоевского принцип *ты еси*, о котором писали Вяч. Иванов и Бахтин, помимо прочего означал, что художник не владыка им созданных существ, что в каждом *ты* и в завершении судьбы этого *ты* есть тайна, которая выше разума даже гениального художника, и в этом смысле *тоже* искусство не выше жизни, не есть нечто более совершенное, чем жизнь. Об этом Достоевский говорил не раз: действительность заключает в себе “глубину, **какой нет у Шекспира**”^{*}; “никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его” (Достоевский 1972–1990 XXIII, 144–145), а эти концы и начала, “корни наших мыслей и чувств – не здесь, а в мирах иных” [Достоевский 1972–1990 XIV, 200]. Вот как я понимаю слова о гордыне Шекспира и отсутствии такой гордыни у Достоевского.

В дионисийских и прадионисийских действиях, послуживших основой трагедии как жанра, жертва, первоначально человеческая, отождествлялась с божеством, а участники оргий, через энтузиастическую вовлеченность в действие, воссоединялись с этим божеством. Христианство перевело эту древнюю языческую интуицию в подлинно духовно-реалистическую сферу. В возродившемся в эпоху Ренессанса жанре трагедии, в силу гипертрофированного представления о правах личности, происходило уже *столкновение* человека, желавшего улучшить мир, с Богом. Это приводило либо к восстановлению подлинного облика человека (а через это – и мира), как то происходит в финале “Дон Кихота”, где герой, избавившись от безумного намерения в одиночку спасти мир и воскресить

^{*} Здесь и далее во всех цитатах слова, подчеркнутые автором цитаты, даются курсивом, выделенные автором данной статьи – полужирным шрифтом.

“золотой век” (что послужило лишь источником многочисленных бед для окружающих), становится тем, кем он является – Алонсо Кихано Добрым. Но трагизм сервантесовского романа – а Ф. Шлегель называл его “великой трагической поэмой” [Пискунова 1998, 168] – заключался не в том, что ламанчскому идальго так и не удалось помочь обиженным и обездоленным и воскресить “золотой век”, а в том, что, распростившись со своей мечтой, он умирает, его личностный потенциал оказался исчерпанным этой *мечтой*, съеденным, поглощенным ею. У творившего в эти же годы Шекспира такое столкновение человека с мирозданием приводило к трагическому концу и для героев, и для автора. “Шекспир – поэт отчаяния”, – писал Достоевский, “но – добавлял он, – во времена Шекспира еще была крепка вера” [Достоевский 1972–1990 XXIV, 160]. Эта вера и побуждала Шекспира в последних пьесах искать пути к восстановлению человеческого облика и человеческого единства (пусть и на путях сказки и чудес) и призывать к взаимному прощению всех и вся – “Все грешны, все прощения ждут. Да будет милостив ваш суд” – столь созвучному соответствующим строкам из “Братьев Карамазовых”.

Но в Новое время и такое понимание трагедии постепенно уходило, что привело к концепции Ницше, который, объясняя воздействие великих трагедий на человека, писал: трагедия дает возможность прорваться к дионисическому началу бытия, погрузиться в страшные глубины мира, в таинственное Первоединое, лежащее по ту сторону добра и зла, столкнуться с мировой волей во всем ее всемогуществе. В дионисийских празднествах, в первобытных трагедиях и в сатирических драмах важную роль играл хор сатиров – существ с лицом человека и туловищем козла, “синтез бога и козла”, как писал Ницше [Ницше 2005, 32]. Возможно, с этим связана одна из центральных мыслей ницшевского Заратустры – о том, что чем больше человек стремится вверх, к свету, тем глубже впиваются его корни вниз, во мрак и зло.

В определенной степени это можно отнести к трагедиям Шекспира, где нет преобразования героя, есть лишь – иногда – сознание своих ошибок (Отелло, Лир, Леонт из “Зимней сказки”). Преобразование человека для Шекспира такая же иллюзия (или результат действия колдовских чар – как в “Буре”), как Преобразование Христа для Ницше (если вспомнить его понимание одной из великих картин Рафаэля). Может быть, Шекспир был действительно главным воспитателем трагического начала в творчестве Достоевского, как считал Л. Гроссман, но в *разрешении* трагического конфликта незаурядной личности с миром Достоевский пошел дальше него, как и других своих великих предшественников.

В том числе и Бальзака. Достоевский, конечно, очень многим обязан Бальзаку, и об этом существуют замечательные работы Л. Гроссмана, Р. Резника, В. Туниманова. Но нельзя забывать и о высказывании Достоевского в Записной тетради 1877 г.: “Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак” [Достоевский 1972–1990 XXIV, 248]. А много раньше, еще в начале 1860-х, Достоевский несколько иронично писал, что Бальзак из всех современных писателей “более всего подходил под мерку нашей критики сороковых годов <...> А по типам, чем мы особенно дорожили и теперь дорожим, он стоит совершенно уединенно в своей литературе” [Достоевский 1972–1990 XIX, 289]. А “тип – это только половина правды”, – писал Достоевский в другом месте: “в художественной литературе бывают типы и бывают **реальные** лица, то есть трезвая и **полная** (по возможности) правда о человеке” [Достоевский 1972–1990 XXVI, 317]. В свое время Георг Лукач отмечал, что “Утраченные иллюзии” подходят в качестве заголовка не только к отдельному роману, но ко всему творчеству Бальзака. И главная из этих иллюзий – просветительская иллюзия относительно природы человека. Сам Бальзак в новелле о Мельмоте писал, что люди делятся на кассиров и мошенников, то есть на честных дураков и грабителей. Основа трагического конфликта в его произведениях – обнаружение нестойкости, обреченности человеческой природы в противоборстве с законами и требованиями безнадежно больного социума. Если героев Достоевского мучает несправедливость (с их точки зрения) миропорядка, то героев Бальзака – социальная несправедливость или несправедливость судьбы. Герои Бальзака нередко вспоминают о совести, но лишь в минуты поражений в борьбе с обществом (как Люсьен де Рюампре, например), но стоит только обстоятельствам измениться, как они об этом забывают. Есть, безусловно,

среди персонажей “Человеческой комедии” и люди благородные, верные высоким принципам и способные на самоотвержение во имя ближних, но они, как правило, находятся на периферии повествования. А в центре всегда – личность незаурядная, стремящаяся завоевать если не весь мир, то парижское общество, преодолеть уравнительную косность бытия через преступление. Вкладывая в эту борьбу все свои человеческие силы, такой героиней, побеждая или проигрывая, обнаруживает, что получил в награду лишь смерть. Мефистофель этого мира – Вотрен – уже и не притворяется, что творит добро, и его кличка “Обмани смерть” звучит онтологической насмешкой над человеком и чаянием бессмертия. Об этом говорил и сам Бальзак: “Насмешка – вот литература умирающего общества”. Но представляется, что в определенном смысле жертвой насмешки стал здесь и сам автор, именно вследствие этой вот фатальной обреченности своих героев. Что, думается, и имел в виду Достоевский, когда писал о *типах* у Бальзака (создателя, казалось бы, таких ярких и живых индивидуальных образов), о том, что тип – только половина правды. Другая половина правды – не здесь. Когда Микеланджело, автора “Пьеты”, спросили, где он видел, чтобы мать была моложе своего сына, он ответил, что видел *божественный* облик Матери. Достоевский тоже видел человека во всей полноте будущего преображения в Новом Иерусалиме, пример – Соня, которая выполняет все то, что обычно делает священник, для Раскольникова.

Перефразируя известное выражение, можно сказать, что Достоевский был титаном, стоящим на плечах других титанов. Он вернул трагедии христианский смысл. Он увидел, что *возможна* победа над злом, победа над смертью, своей и другого: достигается это преображением, перерождением человека. Он понял, что сатир вовсе не является “первообразом человека”, как писал Ницше [Ницше 2005, 80], но лишь человеком *после* грехопадения, и что возможен возврат к подлинному первообразу. И знание об этом живет в глубине души каждого, что и есть тот “залог от Небес”, который опровергает философию отчаяния. А потому несоответствие идеалу осознается как наказание, как *сатирическое* искажение. Размышляя о пушкинском Алеко, он пишет: “NB. Алеко убил. Сознание, что он сам недостойн своего идеала, который мучает его душу. Вот преступление и наказание. (Вот сатира!)” [Достоевский 1972–1990 XXIV, 303]. И далее, гениально догадываясь о древних корнях связи трагедии с сатирой, с сатирической драмой (как двух путей выявления недолжного в человеке и поиска истины): “NB. Алеко. Разумеется, это не сатира, а трагедия. Но разве в сатире не должно быть трагедии? Напротив, в подкладке сатиры всегда должна быть трагедия. Трагедия и сатира – две сестры и идут рядом, и имя им обеим, вместе взятым: *правда*” [Достоевский 1972–1990 XXIV, 305].

Разрешение же неизбежного, казалось бы, конфликта незаурядной личности с миром у него дано было еще раньше, в знаменитой записи у тела первой жены “Маша лежит на столе”: “Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего я, – это как бы уничтожить это я, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно. И это величайшее счастье” [Достоевский 1972–1990 XX, 172]. Я бы обратил тут внимание на слова “полнота развития” – то есть до такого состояния надо дорасти.

Дорости надо было и самому Достоевскому. Преображение его после каторги происходило отнюдь не сразу, а трудно, долго и мучительно, и “реалистом в высшем смысле” (“Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой” [Достоевский 1972–1990 XXVII, 65]) он стал тоже далеко не сразу. В ранний докаторжный период творчества я бы определил творческий метод Достоевского как *реалистический сентиментализм* (в шиллеровском понимании сентиментализма, к которому автор трактата “О наивной и сентиментальной поэзии” относил также и сатиру). Если в двух словах, это относительно новое понятие – “реалистический сентиментализм” – означает *объективное* изображение действительности в соотносительности с идеалом, но при этом между идеалом и действительностью обнаруживается трагический конфликт, *сущностно* неразрешимый (оговорюсь, что *христианская интуиция* присутствовала в творчестве Достоевского всегда, проявляясь начиная с перевода “Евгений Гранде” и “Бедных людей”). Возможно, именно такое мировидение, неспособность уви-

деть в самой действительности зерна спасения, и привело тогда Достоевского к петрашевцам, то есть к предпочтению политики литературе в деле переустройства жизни. Затем, в первый послекаторжный период, доминантой стала сатира, вся степень жесткости которой, думаю, пока недооценена нами (“Село Степанчиково”, “Дядюшкин сон”, “Скверный анекдот”, “Зимние заметки...”). Точкой бифуркации, из которой возможно было движение и вверх, и вниз, перелома в духовной и творческой эволюции Достоевского, стало время создания “Записок из подполья” (тоже своего рода сатиры). Пережив страшный кризис после смерти первой жены и любимого брата и выйдя из него исцеленным, Достоевский смог постичь и записать истину о высочайшем назначении человека. Затем, с “Преступления и наказания”, начинается “реализм в высшем смысле”, который неразрывно и органически сочетает трагедию и сатиру (интересно, что первоначальный замысел “Преступления и наказания” – “Пьяньки” – Бахтин трактовал как сентименталистский [Бахтин 2002–2012 VI, 414]). А главное, здесь уже воспроизводится действительность как *содержащая идеал в самой своей сути* – иными словами, свет вечности исходит здесь из самой действительности; происходит синтез наивного и сентиментального родов поэзии, что, по Шиллеру, только и может обеспечить “высокую меру человеческой правды” [Шиллер 1957, 467].

Но одно дело – формула (которая, к тому же, всегда может быть истолкована двояко: тот же Раскольников, идя на преступление, тоже может сказать, что отдает себя на благо людей “без остатка”), другое – живая жизнь. Поэтому три первых великих романа Достоевского посвящены глубочайшему изучению взаимодействия героической личности – Раскольникова, Мышкина, Ставрогина – с миром, и последствий их, столь различных, действий в этом конфликте. Но содержание двух последних великих романов Достоевского уже не таково.

В “Подростке” трагедия противостояния личности и общества *снимается* исповедью и перерождением героя. Причем героем здесь является уже не трагическая личность первых трех романов, а мальчик, то есть существо, способное к росту. А прежняя трагическая личность – Версиков, – *не теряя в трагизме*, дается уже в некотором *сатирическом* переломлении, как и Иван Карамазов в последнем романе (вспомним хотя бы беседу с чертом). В определенной степени это началось уже в “Бесах”, где архиерей Тихон предрекает Ставровину “всеобщий смех” после опубликования его исповеди.

Очень любопытна в “Подростке” одна из финальных сцен: перед нами лежат вроде бы замертво три тела – Версиков, Ахмакова, Ламберт – как в финалах многих трагедий Шекспира (и в финалах “Идиота” и “Бесов”). Но в итоге все останутся живы, все встанут и идут своими путями. А в “Братьях Карамазовых” трагедия разрешается уже торжествующей в финале соборностью, основанием которой служит не бунт героической личности, а мученичество простившего всех маленького и физически слабого ребенка. Образ маленького Илюши также является ответом и на Ивановскую “слезинку ребенка”, и на безвинно гибнущих детей у Шекспира (вспомним образ максимального ужаса и сострадания из “Макбета”: нагой младенец, несомый ураганом (a naked new-born babe, Striding the blast) – и явно перекликающийся с ним образ “раздетого всего донага ребеночка” на холодном осеннем ветру, затравленного собаками, из того же монолога Ивана). Ответ этот – *реальность* Христа в Илюше: “Аще забуду тебя, Иерусалиме”, – так словами 136 псалма, обращенными здесь к Илюше, обещает теперь жить его отец, капитан Снегирев, и так обещает собравшаяся вокруг Алеши церковь мальчиков, *церковь*, в которую преобразовалась бывшая *толпа преследователей*. Звучащая в этом последнем романе Достоевского идея семьи как соборного единства человечества очень интересно перекликается с сентиментализмом его первых произведений. М. Бахтин в своих заметках о сентиментализме писал: “Недооценка сентиментализма в происходящих спорах о реализме <...> Сентиментализм в своем ядре является совершенно определенным, четким и в высшей степени своеобразным явлением. Это – подлинное открытие. Внутренние связи между людьми <...> Семья не как социально-экономическая ячейка. Внутренний человек и интимные связи между внутренними людьми” [Бахтин 2002–2012 V, 304].

Что же происходит век спустя у нашего современника Владимира Маканина? Для него герой, о котором писали русские авторы XIX в., оказывается ныне последовательно “раздет”, лишен всяких метафизических покровов и устремлений (эссе “Одна из возможных точек зрения на нынешний роман”). В романе “Андеграунд, или Герой нашего времени”, самим своим названием и всем содержанием “заточенным” на острый спор с русской классикой, Маканин выводит нам такого “неодетого” героя – бывшего андеграундного писателя Петровича, бросившего писать, ибо литература теперь уже не нужна обществу, она стала “художественной абстракцией”, Федор Михайлович побеждает уже только “внутри своего текста”, но не в жизни нынешних людей. Современный человек ходит через черту, разделяющую добро и зло, без всякой рефлексии, туда-сюда, “как на службу, а потом домой”. Кошмарным образом этого мира служат падающие каждый вечер на дворе тополя – “корни уже не могут их держать”. “Ренессансный человек” – как он сам себя иронически именует – Петрович готов допустить существование Бога, но убежден, что Ему нет дела до людей, до их добрых или злых поступков. Он верит и в бессмертие, но делает из этого такой вывод: “Если есть бессмертие, все позволено”, ибо ценит собственное существование превыше всего. В упомянутом выше эссе Маканин пишет, что в результате “раздевания” герой устремляется к своей первооснове – “к голой, обнаженной сущности героя античной драмы”. Таким героем и предстает в романе Петрович (многократно и настойчиво называющий сам себя “козлом”), для которого вне собственной личности остался только один идол – Русская литература, да и то “не сами даже тексты, а их высокий отзвук”.

А в последнем большом произведении Маканина, романе “Две сестры и Кандинский”, тяга к единению людей – это тяга бывших стукачей, доносчиков советского времени, вернуться к людям, признавшись (но не покаявшись), и даже подружиться с теми, на кого они доносили.

Но не будем забывать, что голос Петровича – это все-таки голос из “подполья”, а полтора столетия назад “Записки из подполья” предшествовали “великому пятикнижию” (имею здесь в виду не траекторию творческого пути Маканина, а путь движения человеческого духа), что “античная драма” – это все-таки очередное *начало*, а не конец, что сам Маканин писал о не погибающем даже в аду чеченской войны благородстве человеческого духа в романе “Асан”, и что в финале “Двух сестер...” звучит: “В России надо жить долго”, а в путь обязательно отправляться “на дорассвете”.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 2002–2012 – *Бахтин М.М.* Собрание сочинений в шести томах. М., 2002–2012.
Достоевский 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972–1990.
Катарсис 2007 – Катарсис: метаморфозы трагического сознания. Сост. и общая ред.: проф., доктор филос. наук В.П. Шестаков. СПб., 2007.
Львова 2010 – *Львова И.В.* “Битнический миф” о Достоевском // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 19. СПб., 2010.
Ницше 2005 – *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2005.
Пискунова 1998 – *Пискунова С.И.* “Дон Кихот” Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVI веков. М., 1998.
Шиллер 1957 – *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии // *Шиллер Ф.* Собрание сочинений в семи томах. Т. 6. М., 1957.