

## ОТЦЕУБИЙСТВО В АНТИЧНОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ ТРАГЕДИИ

(*Братья Карамазовы и Эдип-царь*)

Осенью 1910 года Московским Художественным театром была сделана смелая попытка поставить «Братьев Карамазовых» на сцене.<sup>1</sup>

Попытки инсценировок различных литературных произведений не представляют ничего нового сами по себе. Инсценировались и «Мёртвые души», инсценировалось и «Преступление и наказание», инсценивались и сами «Братья Карамазовы»<sup>2</sup>. Целью таких переделок обычно было – дать возможность тому или иному актёру воплотить литературный тип, ему близкий. Переделки эти совершились бесцеремонно грубыми руками драматических закройщиков, которые кромсали роман по живому мясу. Такие переделки окончательно скомпрометировали в глазах русской публики самый принцип претворения романа в драму, и со стороны Художественного театра было немалою смелостью взяться за это предприятие, тем более что то, что считалось дозволительным случайным гастролерам и провинциальным театрам, было недопустимо на той сцене, которая в настоящее время является в России классической.

Художественный театр подошёл к выполнению своей задачи со всею осторожностью и чувством ответственности, на себя принимаемой. Прежде всего он установил принцип неприкосновенности текста Достоевского: он позволил себе выбрать ряд сцен из романа, но в сценах выбранных не изменил ни одного слова. То обилие и нервность диалогов, которое отличает последние произведения Достоевского, облегчили театру его задачу; но для того чтобы не пропустить и не прибавить к тексту ни одного слова, в представление был введён новый элемент: чтец, который читает перед началом действия, а иногда, судя по надобности, и в середине его ремарки автора<sup>3</sup>, т. е. в данном случае повествовательные отступления Достоевского от чистого диалога.

Приём этот не представляет в истории театра слишком революционного новшества, так как ещё в шекспировском театре перед началом пьесы часто отдельным актёром читался пояснительный эпический пролог, излагавший

---

<sup>1</sup> Премьера «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре состоялась 12 и 13 окт. 1910 (спектакль шёл два вечера); автор инсценировки романа Достоевского – Вл. И. Немирович-Данченко, режиссеры – Вл. И. Немирович-Данченко и В. В. Лужский. Волошин откликнулся на эту постановку статьями «Имел ли Художественный театр право инсценировать "Братьев Карамазовых"? – Имел» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. Стр. 306-309) и «"Братья Карамазовы" в постановке Московского Художественного театра» (Т. 5 наст. изд. Стр. 208-220).

<sup>2</sup> Первая инсценировка «Мёртвых душ» была представлена ещё при жизни Гоголя – в 1842 в Александринском театре (режиссер Н.И. Куликов); в том же театре впоследствии ставились инсценировки, подготовленные П. И. Григорьевым, А. А. Потехиным и В. А. Крыловым (см.: *Данилов С. С. Гоголь и театр. Л., 1936. Стр. 222-224*). Инсценировка «Преступления и наказания» была представлена в дореволюционной России в 24 театрах, инсценировка «Братьев Карамазовых» – в 26 театрах. См.: Ф. М. Достоевский и театр. 1846-1977. Библиографический указатель / Сост. С. В. Белов. Л., 1980, стр. 133-136.

<sup>3</sup> В роли чтеца в постановке «Братьев Карамазовых» выступил Н. Н. Званцев.

события, предшествовавшие началу трагедии. Поэтому чтец в Художественном театре, являвшийся, главным образом, символом честности его по отношению к тексту «Братьев Карамазовых» – не шокировал; он был незаметен, в чём и все его оправдание.

Театральные критики встретили постановку «Братьев Карамазовых» очень несочувственно.<sup>4</sup> Они судили не столько осуществления, достигнутые театром, сколько самый принцип постановки на сцене романа. Вопрос ставился не о том, насколько Художественный театр хорошо выполнил задачу, им на себя принятую, а о том, вправе ли он был братья за подобное предприятие? Не является ли вообще кощунством переделка художественного произведения, осуществленного его автором в форме романа, в драму?<sup>5</sup>

Прежде чем судить Художественный театр за его постановку, постараемся раньше выяснить вопрос: действительно ли принцип переделки романа в драму достоин безусловного осуждения?

Судя по тем образцам переделок, с которыми нам приходится иметь дело ежедневно, это так. Но является ли причиной этого безвкусице и неумелость закройщиков или самый принцип?

Почему нельзя переделывать роман в драму? Ответ может быть один: художник имел причины выбрать, как форму воплощения для своего замысла, форму повествования, а не драмы. Какое же мы имеем право исказить его мысль и исправлять его произведение? Такой довод кажется особенно убедительным, когда он касается произведений такого мирового характера, как «Братья Карамазовы».

Но убедительность эта только кажущаяся. Если есть в художественном произведении что-нибудь безусловное и нетленное, то это дух, его животворящий, а не его форма. Художественное произведение никогда не остаётся неизменным, а постоянно растёт, меняется и преобразуется соответственно тому, как мы понимаем его; понимая, мы творим и непрестанно изменяем произведение искусства.

Шекспир для своих современников, Шекспир для Вольтера (пьяный варвар)<sup>6</sup>, Шекспир для Шлегелей (мировой гений)<sup>7</sup> и Шекспир нашего времени – четыре не похожих друг на друга писателя.

<sup>4</sup> Зарегистрировано более 70 отзывов на постановку «Братьев Карамазовых» в Московском Художественном театре (Ф. М. Достоевский и театр. Стр. 21-25).

<sup>5</sup> Далее зачеркнуто: (Обычно, когда закройщиком является какой-нибудь из обычных драматургов-ремесленников – моральная вина падает всецело на него, а театр судят только за осуществление. Здесь Художественный театр сам явился и драматическим закройщиком, и воплотителем; и потому является ответственным за всё).

<sup>6</sup> Характеристику творчества Шекспира Вольтер дал в «Философических письмах» (1734); в целом его взгляд на английского драматурга не был безоговорочно отрицательным (см.: Державин К.Н. Вольтер. М.; Л., 1946. Стр. 326-333; Алексеев М. П. Первое знакомство с Шекспиром в России // Шекспир и русская культура. М.; Л.: Наука, 1965. Стр. 25-26).

<sup>7</sup> Немецкий историк и теоретик литературы, поэт, участник Йенского романтического кружка Август Вильгельм Шлегель, переведший на немецкий язык семнадцать пьес Шекспира, дал развернутый анализ творчества английского драматурга в лекциях (XXV-XXXI)

Когда существовало народное творчество, то мысль, идея, образ, рассказ были общим достоянием и каждый вносил, передавая его, частицу своего понимания, свой оттенок, свою черту.

Анатоль Франс в рассказе «Певец из Кимее», где он даёт портрет исторического Гомера, каким он мог быть в действительности, говорит:

«Когда Слепец пел своим слушателям древние сказания о героях, он часто прибавлял эпизоды и строфы, им самим сложенные, и эти вставки были несколько не хуже древних, потому что он был сам великим поэтом. Но он никогда не признавался в том, что он их сочинял сам, а говорил, что узнал от своего учителя, так как иначе ему бы не поверили».<sup>8</sup>

Творческие силы, созидающие произведения поэзии, теперь в сущности своей те же самые, что были и во времена народного творчества; только теперь они внешне видоизменились и встречаются в иных сочетаниях. Сперва письменность, потом книгопечатание внесли в область мысли понятие собственности, т.е. создали одну из наибольших нелепостей, существующих в человечестве, как будто чувство и мысль не составляют таких же стихийных по своему существу, принадлежащих всем, элементов жизни – как воздух, вода...

Но та же преемственность, которая составляла основу народной поэзии, этим не нарушилась. Мы<sup>9</sup> в Мольере находим сцены, взятые целиком из Скаррона и Сирано де Бержерака,<sup>10</sup> а Скаррон и Сирано широко и свободно черпали в испанском «плутовском» романе, а испанцы в свою очередь заимствовали у арабов, а арабская литература не что иное, как энциклопедия всего древнего Востока – там

---

берлинского курса 1801-1804, изданного посмертно под заглавием «Чтения об изящной литературе и искусстве» (1884). Его брат, прозаик и крупнейший теоретик иенской романтической школы Фридрих Шлегель, в своем «Разговоре о поэзии» (1800) рассматривал творчество Шекспира, в ряду величайших классиков мировой литературы, как образец романтического искусства (см.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. Стр. 379-380).

<sup>8</sup> Пересказ фрагмента из рассказа «Кимейский певец» («Le chanteur de Kymé»), входящего в сборник Анатоля Франса «Клио» (1900); ср.: «...он имел обыкновение прибавлять к песням, знакомым ему с детства, стихи из других сказаний или им самим придуманные. Он сочинял чуть ли не целые песни. Но он скрывал, кто их творец, боясь придинок. Герои чаще всего требовали от него древних сказаний, которые, как они думали, он перенял у какого-то божества, и недоверчиво относились к новым песням. Поэтому, скандируя стихи, созданные его талантом, он тщательно скрывал их происхождение. А так как он был отличным поэтом и точно следовал установленным канонам, то стихи его ни в чём не уступали стихам прадедов; они были равны им по форме и по красоте и, едва родившись, заслуживали неувядаемой славы» (Франс А. Собр. соч.: В 8 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 3. С. 695. Перевод С.М. Викторовой; ср. перевод А. и Е. Герцык – «Певец из Кимэ»: Франс А. Рассказы. М., 1906. Стр. 181-197).

<sup>9</sup> *Было*: Пусть над литераторами тяготееют нелепые обвинения в заимствованиях и плагиатах, но мы...

<sup>10</sup> О связях произведений Мольера с творчеством французского прозаика и комедиографа Поля Скаррона и с комедией прозаика и драматурга Савиньена Сирано де Бержерака «Обманутый педант» (1654) см.: *Бояджиев Г.* Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М.: Искусство, 1967. Стр. 66-77. В частности, Мольер использовал сцены из комедии Сирано в «Плутнях Скапена», а в «Тартюфе» и «Скупом» – сюжеты новелл Скаррона «Лицемеры» и «Наказанная скупость» («Трагикомические новеллы», 1661).

и древний Египет, и Вавилон, и Семиты... Благодаря письменности народное творчество только превратилось в «международное». Я говорю всё это к тому, чтобы показать, что никакая великая идея не может быть отшлифована всецело одним мастером, как бы велик он ни был. Она неизбежно переходит из рук в руки, воплощается постепенно, и если на некоторых произведениях лежит как бы вечное и незыблемое клеймо их создателя – на «Фаусте» имя Гёте, на «Божественной Комедии» имя Данта, то только потому, что и Гёте и Дант были последними и дали окончательную форму граням того бриллианта, который шлифовался тысячами рук тёмных и неизвестных средневековых поэтов, шлифовавших легенду о Докторе Фаусте и варьировавших тему легенды о сошествии в Ад и хождении по мукам. Имя Мольера целиком покрыло и Скаррона, и Сирано де Бержерака, и испанских авторов romans picaresques<sup>11</sup>.

С одной стороны, постоянно новая обработка старых тем, с другой – постоянно меняющееся понимание существующих произведений – вот во что вылились в настоящую эпоху те силы, которые в древности образовывали народное творчество.

Может ли произведение казаться абсолютным самому художнику – его творцу?

«Да понимаете ли Вы сами, что Вы написали?» – кричал Белинский молодому Достоевскому, прочтя рукопись «Бедных людей»<sup>12</sup>. И Белинский был прав: он понимал в «Бедных людях» то, что не понимал ещё в них их автор. Белинский уже провидел в них «Достоевского», а сам Достоевский ещё ничего не знал о том, что ему суждено.

Никогда ни для одного художника форма не является абсолютным выражением его замысла. По самому существу стихии творчества, для художника форма не может являться ничем окончательным. По отношению к замыслу она для него всегда несовершенна, всегда ограничивает и искажает его идею. Форма произведения является безусловной и непреложной только для читателя, который, не будучи творцом, не может себе представить данный замысел в ином виде. Художник же принуждён для воплощения выбирать только одну из представляющихся ему возможностей. Слова «Мысль изреченная есть ложь»<sup>13</sup> – в устах художника – глубокая правда. В устах читателя они неверны. Для него правда раскрывается только в изреченном.

Мы можем перечислить десятки романистов, которые сами перекраивали свои романы для сцены или давали на это свою санкцию опытным театральным закройщикам. Особенно часто это во Франции, где роман и театр по своим задачам стоят друг к другу ближе, чем где-либо. Там театр имеет характер общественно-моральной трибуны, и роман для театра как бы готовит пути, формулирует

<sup>11</sup> Плутувских романов (фр.).

<sup>12</sup> Эти слова приводит сам Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 год (Январь, гл. 2, раздел 1V): «да вы понимаете ль сами-то, – повторял он мне несколько раз и вскрикивая по своему обыкновению, – что это вы такое написали!» (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1983. т. 25. стр. 30).

<sup>13</sup> Строка из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium!» («Молчи, скрывайся и таи...»).

моральные вопросы и коллизии, намечает основные маски новых характеров. То, что живо волнует общество в романе, физически не может остаться заключенным в жёлтой обложке книги, а неизбежно, самым общественным интересом, выносятся на сцену и здесь конкретизируются. И можно даже утверждать, что все наиболее свежее и острое во французском театре, что определяло пути и направление драмы, приходило из романа. Стоит только вспомнить постановки на сцене «Fille Elisa» и «Germinie Lacerteux» Гонкуров, «Assommoire» Золя, «Les rois en exil» Додэ,<sup>14</sup> «Воскресения» Толстого и т. д. Кто теперь помнит, что две такие до пошлости театральные пьесы, обошедшие все сцены Европы, как «Dame aux Caméllas» и «Maitre de Forge», первоначально были написаны в виде романов.<sup>15</sup>

Таким образом, мы имеем пример литературы, где роман и драма существуют в теснейшем взаимодействии, друг в друга переливаясь и друг друга усиливая. Не кроется ли в этом какого-то общего закона развития драматических форм?

Попробуем подставить на место частного понятия романа более общее понятие эпоса. Мы знаем, что трагедия возникает <на> почве эпоса. Конечно, дух трагедии, творческая стихия трагического имеет совершенно иную генеалогию, и я не хочу касаться «происхождения трагедии из духа музыки»<sup>16</sup> – я хочу только указать, что раз трагический дух уже веет в душе народной, ему для его конкретизации необходим готовый материал: литературно и этически разработанный миф, т.е. народный эпос. Ни Эсхил, ни Софокл не могли бы возникнуть, если бы для их твореств <a> не было подготовлено огромных и прекрасно разработанных богатств народного мифа. Без Гомера Эсхил немислим.

Трагедия есть высшая форма искусства. Она не строит – она венчает. Зритель, который смотрит трагедию, заранее знает героев трагедии, их характеры, их судьбу, их внутреннюю борьбу, их трагическую гибель. Трагическое действие заключается только в тех путях, которые проходит душа героя в коллизиях антиномий, направляясь к неизбежному и заранее определенному концу. Дух трагедии не допускает неожиданностей. Он может творить только во всенародном, в общеизвестном, т. е. в мифе.

Поэтому когда легенды о героях заменяются летописями и историческими хрониками, то на место античной трагедии, основанной на мифе, появляется историческая трагедия – создание новых времён. Исторические лица – это лишь более или менее удачный суррогат национальных героев. Ни исторические лица,

<sup>14</sup> Романы французских писателей – «Девка Элиза» (1877) Эдмона де Гонкура, «Жермини Ласерте» (1865) Эдмона и Жюль де Гонкур, «Западня» (1877) Эмиля Золя, «Короли в изгнании» (1879) Альфонса Доде.

<sup>15</sup> Драмы французских прозаиков и драматургов – «Дама с камелиями» (1852) Александра Дюма-сына (1824-1895) и «Кузнец» (1883) Жоржа Оне (Ohnet, 1848-1918), написанные на сюжетной основе их одноименных романов, вышедших в свет, соответственно, в 1848 и 1882; роман Оне издавался в русском переводе под заглавиями «Кузнец» (СПб., 1882) и «Торжество любви» (СПб., 1893), роман Дюма-сына появился на русском языке впервые в 1892, впоследствии неоднократно переиздавался.

<sup>16</sup> Обыгрывается заглавие трактата Фридриха Ницше («Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», 1871).

ни исторические события, к каким бы важным событиям жизни народа они ни относились, в большинстве случаев недостаточно проработаны моральным чувством народа, недостаточно канонизированы, чтобы стать действительной заменой мифа. Отсюда, с одной стороны, необходимость характеристик действующих лиц, что уже превращает трагедию в драму, с другой стороны вынужденные отступления от исторической правды, так как трагедия требует иной кристаллизации характеров, чем дала история. Королева Елизавета не может быть на сцене не двуличной и не завистливой, Мария Стюарт обязана быть патетично благородной, Дон Карлос из исторического полудиота становится рыцарственно-гениальным<sup>17</sup> и т.д.

[Взглянем теперь на развитие русского театра]. Русский театр во все время своего существования развивался в плоскости быта. Имея естественный для бытового театра уклон в сторону комедии, он создал бытовую драму Островского и, пройдя сквозь успокоенный и опрозраченный театр Тургенева, закончился драматическим пейзажем в образе театра Чехова. Таким образом, русский театр XIX века обнаружил парадоксальное стремление стать эпосом. Это ему удалось. Чехов был последним этапом. И после него русская драматическая литература иссякла.<sup>18</sup>

В области сцены, несмотря на высокие достижения, русский театр не создал за XIX век ничего окончательного и безусловного. Он творил уже в готовых сценических формах, взятых с Запада, стараясь приспособить их к свойствам своего духа. Но это не удалось ему, потому что всё, что было трагического в русской душе, выразилось не в театре, а в романе XIX века. Но мировое значение Достоевского и Льва Толстого совсем не в том, что они создали новый роман.

Если их рассматривать только как романистов, то Тургенев по законченности стиля и по совершенству формы окажется выше их. Их сила, их гений не в этом, а в том, что они выразили трагическую стихию русской души и определили её трагические пути.

Можно спросить: почему же они не творили в формах театра? Потому, что они творили трагический миф, а не трагедию. Судьба Атридов была трагична до тех пор, когда Эсхил претворил её в «Агамемнона», в «Хоэфоров» и в «Эвменид». Но трагический миф должен был предшествовать. В Толстом и Достоевском мы найдём весь цикл трагических мифов, на почве которых может возникнуть русская трагедия. Мы даже можем проследить известный параллелизм между основными эллинскими мифами и мифами, заложенными в нашем романе. Разве «Война и

<sup>17</sup> Герои трагедии Фридриха Шиллера «Мария Стюарт» (1801) и его драматической поэмы «Дон Карлос, инфант Испанский» (1787).

<sup>18</sup> *Далее было:* Русская историческая трагедия в лице [своего лучшего представителя] хотя бы Алексея Толстого обнаружила все обычные слабости исторической трагедии. Историческая канва – лишь несовершенный суррогат мифа. Исторические события, к каким бы важным моментам истории народа они ни относились, недостаточно проработаны моральным чувством народа, недостаточно канонизированы, чтобы стать заменой мифа. Историческая хроника по внутреннему своему духу есть нечто совершенно иное, чем трагедия.

мир» не может послужить для русского театра тем, чем «Троянская война» послужила для эллинского? В «Анне Карениной» мы можем прозреть прообраз нашей «Федры».

«Преступление и наказание» может послужить нам «Орестейей», в «Бесах» можно почувствовать трагическую атмосферу «Семи против Фив». Наконец, несомненно, что судьба Атридов выражена в «Братьях Карамазовых» и что трагедия Эдипа созвучна трагедии Ивана Карамазова. Не будем продолжать и углублять этих сравнений. Они произвольны. Это только уподобление, а не аналогия. Я говорю только о характере трагического пафоса в самом широком смысле слова.<sup>19</sup>

«Братья Карамазовы» – трагедия в точном смысле стихии трагического. Я надеюсь это доказать в следующей части моей лекции, но Достоевскому, я думаю, и в голову не приходила мысль написать «Карамазовых» в форме драматической и сценической. У него не было данных для этого. Он не только не захотел, он и не сумел бы написать театральной пьесы. Для этого нужно не только творчество, но и знание сцены. Знание же было невозможно потому, что не было в его время такого театра, который бы мог вместить его стихийный и хаотический трагизм. Для того чтобы писать трагедию для театра, надо самому стоять высоко над своими героями, быть самому руководящим Демиургом, бес~~ст~~растной судьбой, правящей поступками своих героев. Это у Достоевского не было. Он сам был одержимым, бесноватым, и вся русская жизнь, вся ночная славянская душа вопили из него многими голосами. Войдите в его романы: ничего не видно – ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа – одни голоса спорящие, торопливые, страшно разные, страшно индивидуальные, ни один на другой не похожий, и если изредка встает зрительное видение, то только на один момент с мучительной четкостью всех деталей – и это всегда не реальность, а призрак, бред, галлюцинация...

В нём все элементы трагедии, но ещё нет театра.

[Русский театр после смерти Чехова остался совсем без репертуара. Старые, традиционные источники иссякли. А между тем это истощение драматической литературы совпало вовсе не с упадком сцены, а с её громадным напряжением, её перерождением, быть может, с возрождением. Оно совпало с тем моментом, когда все заговорили о всенародном театре, о всенародной трагедии, о трагическом, о Дионисе, об оркестре, о возрождении трагедии. Внутри самого театра шла усиленная и напряженная работа, самоанализ, самопроверка, производились опыты. И всё это при полном отсутствии своего репертуара, пользуясь заемным театром Метерлинка, Ибсена, Гамсуна, Пшебышевского...

Это отсутствие собственной драматической литературы при таких громадных замыслах и толках о значении театра невольно подрывало доверие к театральным теоретикам и к философам, жаждавшим движения трагедии.

<sup>19</sup> Ср. аналогичные построения в статьях Волошина «Имел ли Художественный театр право инсценировать "Братьев Карамазовых"? – Имел» (Т. 6, кн. 1 наст. изд. Стр. 306-309), «Русская трагедия возникнет из Достоевского», «"Братья Карамазовы" в постановке Московского Художественного театра» (Т. 5. Стр. 203-220).

Художественный театр постановкой «Братьев Карамазовых» делает первый серьезный шаг в сторону осуществления национальной русской трагедии, что требует отнестись к этому шагу со всею серьезностью и строгостью.

Обратимся к самому роману «Братья Карамазовы» и постараемся выделить все элементы трагедии, в нём заключенные, и отделить их от элементов повествования и рассуждения].<sup>20</sup>

Трагедия Карамазовых – это трагедия отцеубийства. И Дмитрий Карамазов, и Иван – оба убивают своего отца – один чувством, другой мыслью. Ни один из них не поднял руки для убийства, но старик отец Феодор Павлович Карамазов лежит мёртвый в своём кабинете с проломленным черепом. Ненависть Дмитрия и безразличное равнодушие Ивана нашли незваного, но призванного исполнителя своих волей – лакея Смердякова. Собственное исчадие (потому что ведь и Смердяков – сын Феодора Павловича) подымается против отца и казнит его. Ни Дмитрий, ни Иван фактически не виновны, но несут на себе весь ужас вины отцеубийства, потому что убили в духе.

Когда Эдип-царь, мудрый, справедливый, надменный и милосердный к страданиям фиванского народа, гибнущего от моровой язвы, стоя на крыльце своего царского дворца, клянется сделать всё, чтобы очистить город и спасти его от казни богов, и говорит:

Нет никого, чья скорбь равна моей,  
Затем, что каждый за себя страдает,  
А я за всех – за город и себя<sup>21</sup> –

он так же ничего не знает о свершенном им самим преступлении, как Дмитрий в Мокром и Иван при первых разговорах со Смердяковым не знают о своем отцеубийстве.

Приходит Креон и передаёт оракул Аполлона: для того чтобы Фивам очиститься от проклятья, они должны изгнать или смертью наказать убийцу царя Лайоса. Зрители трагедии знают то, чего не знает сам Эдип, – то, что он сын Лайоса и убийца своего отца. Трагическая ирония, свойственная эллинам, диктует Софоклу тот монолог Эдипа, в котором он говорит, что он, наследник убитого Лайоса, принявший от него державный скипетр и разделивший с его супругой ложе, чувствует его – невинно погибшего – себе дорогим, как собственного отца, и закликает всех указать ему убийцу, обещая, не причинив вреда, удалить из Фив, но посылая ему проклятия:

Да будет вами проклят он вовек,  
Чтоб жизнь его в мученьях угасала,  
И если б был он мой любимый друг,  
И я в своём доме его укрыл бы, –

<sup>20</sup> Фрагмент зачеркнут карандашом.

<sup>21</sup> Цитируется перевод Д. С. Мережковского. См.: Софокл. Эдип-царь. Перевод Д. С. Мережковского в стихах. 2-е изд. СПб., 1904. Стр. 3.

То проклял бы я самого себя,  
Как ныне я злодея проклиною!<sup>22</sup>

Не напоминает ли этот сарказм рока того, что и Иван Карамазов до последнего свидания своего со Смердяковым уверен, что отца действительно убил Дмитрий?

Когда вещий Тирезий бросает Эдипу: «Ты убийца. Ты сам над собою произнес приговор» – это звучит почти параллельно тому, когда Алёша внезапно под каким-то наитием говорит Ивану: «Не ты убил!»<sup>23</sup>

Параллелизмы эти, оговоримся заранее, лежат в самой трагической теме. Достоевский, разумеется, ни разу и не подумал об Эдипе, когда писал «Карамазовых», но пути трагического касаются самых первичных глубин человеческой души, и извилины их не могут не совпадать. Наша конечная цель вовсе не в том, чтобы найти сходство Эдипа с Карамазовыми, которых, конечно, немного во внешнем движении, а в том, чтобы выяснить на этих примерах разницу понимания трагического в мире античном и в мире христианском. Сопоставить то символическое значение, которое имело отцеубийство Эдипа для древних эллинов, и тот христианский символ, который разоблачается отцеубийством в «Братьях Карамазовых».

Оставим же пока Карамазовых и вспомним те ступени, по которым идёт развитие трагического действия «Эдипа-царя».

Эдип не верит обличению Тирезия, обвиняет его в том, что он подговорён Креоном, в гневе осуждает Креона на казнь. Хор и Иокаста молят его о пощаде. И вот постепенно из рассказа Иокасты начинает разворачиваться и выясняться дьявольская западня, расставленная ему судьбой. Оказывается, что он действительно, защищая свою жизнь, убил в Фокиде на перекрёстке трёх дорог царя Лайоса и его слуг, не ведая, кто это, перед тем как прийти в Фивы и разгадать загадку Сфинкса и этим спасти город, который в благодарность избрал его царём и вдову царя выдал за него замуж. Но этого мало. Из уст Иокасты он узнаёт о том, что у неё был сын, о котором было предсказано, что он убьёт отца и женится на своей матери. Но этот сын был брошен в горы и погиб. Он сам – Эдип считает себя сыном коринфского царя Полиба, но ему пифийский Аполлон предсказал тоже, что он убьёт своего отца и женится на своей матери. Тогда он бежал из Коринфа, мысля убежать от своей судьбы, и после роковой встречи на перекрёстке трёх дорог и разгадки загадки Сфинкса стал царём в Фивах.

Но вот обе истории начинают сплетаться и отождествляться. Вестник из Коринфа приносит весть, что царь Полиб, которого Эдип считает своим отцом, умер своей смертью. Эдип страшится осуществления предсказания относительно матери своей Мэропы. Вестник, чтобы утешить его, сообщает, что он не сын Полиба и Мэропы, а найдёныш: он сам его нашёл в горах с пронзёнными и связанными ногами. Пастух, которому Иокаста и Лайос поручили убить ребёнка, замыка-

<sup>22</sup> Там же. Стр. 11.

<sup>23</sup> См.: «Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. V (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 15. Стр. 40).

ет последнее звено цепи: Эдип, вопреки всем своим усилиям обмануть прорицания Дельфийского Аполлона, оказывается и отцеубийцей, и мужем своей матери.

Теперь, когда мы читаем «Эдипа-царя» [или видим потрясающую игру Мунэ-Сюлли<sup>24</sup>],<sup>25</sup> мы потрясены бываем, конечно, и этим нарастанием ужаса человека, который узнаёт, что он, убегая от самого ужасного, на самом деле шёл ему навстречу, и мастерской психологией, но для нас остаётся загадкой, чья же воля, такая пронизательная, ясновидящая и насмешливая, подготовила с такой злостной утонченностью те пути, которые привели Эдипа к исполнению всех прорицаний Аполлона? За что именно он – Эдип, благородный и прямой даже в своем гневе и в своей несправедливости, осуждён на такую судьбу? Для нас – зрителей XX века – психология и моральное значение «рока» остаётся тайной.

Но для зрителя античного такой тайны не могло быть, иначе трагедия потеряла бы весь свой смысл. Та атмосфера, в которой творились мифы, была насыщена символами и знаками, понятными каждому из зрителей древности, но не понятными современным людям. Но у нас есть пути, по которым мы можем разгадать тайный смысл судьбы, по крайней мере, смысл и символическое значение судьбы Эдипа.

Вспомним, что у дунайских славян, главным образом в тех местах, где существовала ересь богумилов, сохранилось несколько преданий об Иуде, тождественных с мифом об Эдипе.<sup>26</sup> Иуда так же, как Эдип, оказывается сыном царя, которому предсказано, что он будет убит своим сыном, который потом женится на своей матери. Слуге поручают убить ребёнка, но тот отдаёт его чужим людям. Иуда растёт при дворе Пилата, считает его своим отцом, убивает своего настоящего отца и женится на своей матери. После, когда он узнаёт об этом, он идёт искать спасения к Иисусу.

Здесь легенда об Иуде прерывается. Богумилы были, как известно, одно из разветвлений манихейства, а именно в манихействе роли Иуды придавался иногда характер совершенно отличный от традиционного евангельского и церковного. По учению некоторых из таких сект, Иуда являлся вовсе не предателем, а, напротив, самым чистым, высоким и посвящённым из всех учеников Христа, который именно поэтому принимал на себя роль первосвященника, приносящего Агнца в жертву. Рука, предающая жертву на смерть, должна быть чиста и высока.<sup>27</sup>

Какое же отношение это имеет к мифу об Эдипе?

<sup>24</sup> Французский актёр Жан Мунэ-Сюлли (Mounet-Sully) выступил впервые в роли Эдипа («Царь Эдип» Софокла) в 1881 на оркестре древнего театра в Оранже; впоследствии этот спектакль был перенесён на сцену «Комеди Франсез» и включён в гастрольный репертуар Мунэ-Сюлли.

<sup>25</sup> *Фрагмент зачеркнут карандашом.*

<sup>26</sup> Волошин развивает эту тему в незаконченной статье «Евангелие от Иуды». См. стр. 589-591 наст. тома.

<sup>27</sup> *Далее карандашные знак вставки и приписка:*

Иуда в Notre-Dame.

Иуда и Арджуна.

Иуда у Луки.

Мы имеем право предположить, что античный зритель «Эдипа-царя» за внешними реальными и психологическими обстоятельствами трагедии читал не ясный для нас язык символов. В отцеубийстве и кровосмесительстве Эдипа, предназначенном судьбою, не было бы ничего трагического, это был бы «несчастный случай», если бы предназначенность Эдипа не была обоснована символически.

Древний Рок – это не простая случайность, в его путях есть разоблачение таинственной воли, руководящей людьми. И вот какой смысл должны были представлять для античного зрителя бессознательные деяния Эдипа.

Эдип – отгадчик загадки Сфинкса.

Загадка Сфинкса такова:

«Кто утром на четырёх, днем на двух, вечером на трёх ногах?» Эдип угадывает: «Человек».

Очевидно, в этой криптограмме Сфинкса были записаны непонятным ныне для нас способом священные откровения и пророчества о прошлой, настоящей и будущей судьбе человека.

Эдип угадывает конечную тайну человечества. Достичь этого познания он может, только став выше человечества, т. е. освободившись от уз телесной, плотской преемственности, которая замыкает нас в тесные ряды сменяющихся поколений, другими словами – символически – убив своего отца.

И вот, когда загадка разгадана, он приобщается неизбежно древнему первичному тайному познанию человечества, сосудом которого является женщина. По представлениям древних, в крови человека скрыто было тайное древнее Знание. Женщина-мать является охранительницей тайн крови, потому что она – то звено, которое фактически, кровью связывает сменяющиеся поколения. В кровосмесительстве древние видели нарушение тайн крови. Поэтому Эдип, поднявшийся отцеубийством до разгадки вопроса о конечных судьбах человека, вступает в брак со своею матерью. Тот же самый миф повторён и об Иуде, в тех манихейских учениях, которые считали его самым высоким и самым посвящённым из учеников Христа.

Но в таком познании тайны, насильно раскрывающем свои первоисточки, греки видели нечто кощунственное и преступное. Кровь, которая несёт в себе тайны человека, не может видеть солнца – она свёртывается и чернеет, будучи пролита. Так и Эдип, познавший тайны крови, не имеет права видеть Солнце – он вырывает себе глаза. Вещий провидец должен стать слепым, как кровь.

Но все же конечная вина Эдипа лежит не в нём. Он не своей волей узнал запрещённые тайны. Он случайно оступился над бездной. Припомните сдержанно-стыдливый диалог между Эдипом и Хором в «Эдипе в Колонне».

Х о р.     Старое, спящее горе будить  
              Страшно, – но все ж спросить мы хотели...

Эдип.     О чём?

Х о р.     О несказанном, неизгладимом  
              Явном страданьи твоём.

- Э д и п. Именем Зевса молю вас, о милые,  
Не обнажайте позорного.
- Х о р. Здесь о тебе уже слышали многое, –  
Ныне же знать мы всю правду хотим.
- Э д и п. Тяжко.
- Х о р. О друг, умоляем...
- Э д и п. Увы мне, увы!  
Зло я терпел, лишь терпел, но, свидетель мне Бог,  
Сердце моё и не чаяло –  
Все против воли...
- Х о р. Какое же зло?
- Э д и п. Люди меня сочетали, не зная, что делают,  
С матерью в мерзостном браке!
- Х о р. И несказанную святость родимого ложа  
Ты осквернил, говорят?
- Э д и п. Горе мне! Смерть – это слышать; молчите!  
Боже, ведь это родные мои...
- Х о р. Что говоришь?
- Э д и п. Эти дочери – обе проклятые!
- Х о р. Зевс!
- Э д и п. Сыном зачаты – о мерзость! – от матери!
- Х о р. Это дети твои!..
- Э д и п. Дети и сёстры отца.
- Х о р. Страшно.
- Э д и п. Страшно воистину: узел из тысячи бед!
- Х о р. Ты терпел!..
- Э д и п. То, чего не забыть никогда.
- Х о р. Совершил...
- Э д и п. Не свершал ничего...
- Х о р. Как?
- Э д и п. Увы! Только принял в подарок от Города то,  
Что не должен был брать я, несчастный.
- Х о р. Бедный, ты – и убийца?..
- Э д и п. Что вы? Тише! О ком говорите?..

- Х о р. ...Отца?
- Э д и п. Рана за раною – сжальтесь!
- Х о р. Убил?..
- Э д и п. Да, – но слушайте, есть у меня...
- Х о р. Что? Кончай...
- Э д и п. Оправданье.
- Х о р. Какое?
- Э д и п. Убил – отрекаться не буду: но разве я знал  
Что творю? Я пред Богом невинен!<sup>28</sup>

В таком безвыходном круге с исполненной недоумений душою, чувствуя себя игрушкой богов, стоит Эдип. Примиренья нет. Смерть покрывает всё, но не примиряет. Когда он совершает очистительные обряды в роще Эвменид, дверь Аида тихо раскрывается и поглощает его целиком с невинным духом и согрешившей плотью. Но этим судьба его на земле не погашена: остаются ещё его дочери и его сыновья, на которых тяготеет проклятие их преступного рождения. С какой бы стороны ни подходили бы мы, люди настоящего времени, к трагедии Эдипа, всё-таки в конце концов, глубоко на дне сердца, у нас останется нечто неразрешённо<е> и непримирённое, потому что между Эдипом и нами лежит новое христианское самосознание.

В основе учения Христа лежит именно то, что в истории Эдипа, символически, является его отцеубийством.

«Не мир пришёл Я принести, но меч.

Ибо Я пришёл разделить человека с отцом его и дочь с матерью её.

И враги человеку домашние его.

Кто любит отца или мать более, нежели Меня, недостоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, недостоин Меня.

И кто не берёт креста своего и не следует за Мною, тот не достоин Меня».<sup>29</sup>

На место сыновней преемственности плоти Христос ставит преемственность и сыновность в Духе. Это символическое отцеубийство в христианстве ведёт к познанию тех же тайн, что открылись для Эдипа. Но тайны древнего мира разоблачаются Христом:

«Нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, что не было бы узно. Что говорю вам в темноте, говорите при свете; и что на ухо слышите, проповедуйте на кровлях».<sup>30</sup>

То, что составляло радостную весть освобождения от ига древних тайн крови и запрещений, на них лежавших, заключено в отношении Христа к внутреннему человеческому «Я».

<sup>28</sup> Цитируется перевод Д. С. Мережковского. См.: Софокл. Эдип в Колоне. Перевод Д. С. Мережковского в стихах. 2-е изд. СПб., 1904. Стр. 31-34.

<sup>29</sup> Мф. X, 34-39 (неточная и сокращённая цитата).

<sup>30</sup> Мф. X, 26-27.

Ветхозаветный Бог говорит человеку:

«Аз есмь твой Бог. И да не будет тебе богов иных, кроме Меня!»<sup>31</sup>

Христос пришёл не нарушить этот закон, а укрепить и углубить его. И в христианстве эта первая заповедь звучит так:

«Я – есть твой Бог. И да не будет тебе богов иных, кроме твоего Я, поэтому не сотвори себе кумира ни на небесах, ни на земле, всякое познание Бога возможно не во внешнем мире, а только в глубине твоего Я».

Христос – это само внутреннее духовное Я человека.

Поэтому всюду, где он говорит «Я», мы должны читать «сознание внутреннего человеческого Я».

Это сознание «Я», непосредственно исходящего от Бога, приносит на землю меч; это «Я» должно разделить человека с отцом и с матерью его, родившими его во плоти, но не в духе.

Вот та глубочайшая перемена человеческого сознания о своём месте на земле, которая легла между отцеубийством Эдипа и отцеубийством «Братьев Карамазовых».

Отцеубийство в «Эдипе» бессознательно и конкретно, отцеубийство в «Карамазовых» сознательно и совершено только в сознании и в чувстве.

Трагедия и Дмитрия, и Ивана, и Алеши Карамазовых в том прежде всего, что они Карамазовы, в том, что они чувствуют в себе отцовскую плоть, насыщенную грехом и извращениями, в том, что для того чтобы перестать быть Карамазовыми, они прежде всего должны в себе преодолеть своего отца. Христос кладёт на детей обязательство преодолеть в себе своих родителей, для того чтобы подняться до сознания своей сыновности Божьей. Но чем преодолеть: отрицанием или любовью? Христос говорит, с одной стороны: оставь отца и мать, а с другой стороны, подтверждает древний закон:

«Чти отца своего и мать свою».<sup>32</sup>

Каждый страстный и безоглядный порыв человека к духу связан неизбежно с отречением от плоти. А отрицание плоти – отцеубийство. Аскетизм, убиение плоти – в христианстве равносильно отцеубийству Эдипа. Вот почему отцеубийство, как трагическая коллизия, лежит неизбежно в основе христианской трагедии.

Но эта трагедия не безвыходна: кроме убиения и отречения от плоти, возможно ведь ещё возлюбить её, освятить, преобразить, одухотворить её, покрыть её собою, принять и всю свою жизнь оправдать свою физическую наследственность.

Если перед Дмитрием и Иваном Карамазовыми Достоевский ставит безвыходность отцеубийства, то Алёше он раскрывает последний, святой выход, которого Христос требует от человека. «Братья Карамазовы» являют все элементы трагического действия в духе: Дмитрий всю страстью пожелал смерти отца, проклиная в нём свою карамазовскую плоть, Иван разумом осудил отца и карама-

<sup>31</sup> Ср.: Исх. XX, 2-3.

<sup>32</sup> Ср.: Исх. XX, 12.

зовщину; ни один не убил физически. Но страсть одного и логика другого, не чудесно, а совершенно естественными путями создали убийцу Смердякова, и оба они несут трагические последствия своей вины, как если бы они были фактическими отцеубийцами. Всё, что лишь помыслено, всё, что лишь почувствовано, – уже становится конкретным фактом жизни – вот закон христианского трагического действия.

Безликая судьба, руководящая Эдипом, сведена в «Карамазовых» до конкретной и живой фигуры Феодора Павловича Карамазова. Феодор Павлович – сладострастник, циник, прирожденный приживальщик, казуист и кощунник, засекает свою плоть в разных матерях.

Двигающая пружина трагедии в том, что все четыре брата Карамазовых, несущие в себе карамазовскую плоть, одухотворены различными женственными стихиями, унаследованными от разных матерей.

Плоть Феодора Павловича, сочетавшись с Аделаидой Ивановной Миусовой – «дамой горячей, смуглой, смелой, нетерпеливой, которая, по преданию, била его»<sup>33</sup>, родила Дмитрия. Материнская стихия сказывается в Дмитрие и в неудержимом буйстве характера, в той страстной жажде правды и высшей красоты, которая сотрясает его в самые унижительные моменты жизни. Дмитрий чувствует отца внутри себя как «сладострастное насекомое». Он ненавидит отца, потому что ненавидит всё подлое в самом себе. Он может только истребить, каблуком раздавить насекомое, и самого себя истребить вместе с ним. Он не убивает отца только потому, что «Верно, мать в то время молилась за меня», и принимает обвинение в отцеубийстве как законное возмездие за всю свою жизнь и за желание убить. Поэтому в его гибели есть возможность и обетование воскресения.

От брака Феодора Павловича с кроткой Софьей Ивановной в первый год рождается Иван. Иван – огромный ум, устремленный к Богу. Но у этого ума нет иных путей познания, как разум. За две секунды непосредственной веры он готов бы был пройти квадрильон лет. Карамазовская плоть сказывается в Иване не страстными судорогами и приступами, как в Дмитрие, – она отравила его ум. «Если есть который из сыновей, более похожий на Феодора Павловича по характеру, то это Иван Федорович», – суфлирует Смердяков прокурору.<sup>34</sup> Бессилие ума Ивана в том, что он подчинен циничной и подлой логике вещества, до того, что у него нет путей не согласиться с умом Феодора Павловича. «Папенька наш Феодор Павлович, хотя и был поросёнок, но мыслил он правильно».<sup>35</sup> Он совершает отцеубийство не в порыве страсти, а холодно и обдуманно словами: «Пусть один гад убьет другую гадину».<sup>36</sup> Как может он предполагать, что мысль может убить? А между тем его мысль воплощается в Смердякова и убивает. И узнав, что убийца – он сам и есть, он

<sup>33</sup> Неточная цитата из «Братьев Карамазовых» (ч. 1, кн. 1, гл. I). См.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. т. 14. стр. 9.

<sup>34</sup> Неточная цитата («Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 12, гл. VI). См.: Там же. Т. 15. Стр. 127.

<sup>35</sup> Ср.: «Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. X (Там же. Стр. 88).

<sup>36</sup> Слова Ивана Карамазова: «Один гад съест другую гадину, обоим туда и дорога!» («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 3, гл. IX). См.: Там же. Т. 14. Стр. 129.

внутренно не принимает на себя убийства, как Дмитрий. Он даёт против себя показания на суде, исполняя формальный долг спасти брата. Поэтому жертва его не принята и весь его ум, как камень, падает на него же самого и поражает его безумием. Роман оставляет его в горячке между жизнью и смертью. Но трагическая логика говорит нам, что это гибель.

После нескольких лет брака София Ивановна, уже ставшая кликушей, рождает Алёшу. Первое, что запомнил в жизни Алёша, это исступлённое и прекрасное лицо матери, которая протягивает его к образу Богоматери. В Алёше этот исступлённый порыв веры, этот экстаз женщины, в которой сгорело все земное, побеждают карамазовскую плоть. Алёша – ангел. Но карамазовская плоть потенциально в нём присутствует. Трагедии Алёши в романе нет, потому что весь роман в его целом служит только прологом к ней. Но мы можем угадать по роману, в чём эта трагедия должна была заключаться. Алёша знает, что он Карамазов. Он говорит Дмитрию: «Разница между нами только в том, что ты стоишь где-то на тридцатой ступеньке, а я ступил лишь на первую. Но кто ступил на первую, тот пройдет и остальные».<sup>37</sup> Старец Зосима, умирая, не позволяет Алёше оставаться в монастыре, он посылает его в мир и заповедует ему «пожениться». Ясно, что Алёша должен воплотиться и до конца сознать свою карамазовскую плоть, чтобы вступить с ней в борьбу и победить её. Для Дмитрия и для Ивана на всех путях жизни, ведущих от плоти к духу, стоит отцеубийство. У них трагическая безвыходность: или самим духовно погибнуть, или отца убить. А убийство мыслью или желанием, в той атмосфере, в какой развивается действие романа, становится реальным убийством. Очевидно, что Достоевский предназначал Алёше не убить, а преобразить в себе Карамазова, стать спасителем грешной и изолгавшейся плоти Феодора Павловича. В том, что Феодор Павлович уже после смерти должен был быть спасён сыном кликуши, которую, может, одну во всю свою жизнь на минуту полюбил и пожалел искренно и бескорыстно, может, была тайная мысль Достоевского. Не была ли кликуша «луковкой» Феодора Павловича?

Наконец, от кощунственного насилия Феодора Павловича над юродивой и идиоткой Лизаветой Смердящей родился лакей Смердяков, который фактически убивает своего отца, являясь орудием волеий Дмитрия и Ивана. Смердяков – урод с душой, не просвещённой никакой искрой духа, идущей от женщины, унаследовавший хамский разум Феодора Павловича, презирающий мать и ненавидящий отца, является на землю как бы только для жеста трагического возмездия Феодору Павловичу Карамазову, поражённому исчадием самого кощунственного из своих поступков. Совершив единственное дело, для которого он родился, – отцеубийство, Смердяков вешается. Его самоубийство не обусловлено никакой определенной причиной: ему просто больше нечего делать в жизни.<sup>38</sup>

<sup>37</sup> Пересказ слов Алеши Карамазова: «Всё одни и те же ступеньки. Я на самой низшей, а ты вверху, где-нибудь на тринадцатой. Я так смотрю на это дело, но это всё одно и то же, совершенно однородное. Кто ступил на нижнюю ступеньку, тот всё равно непременно вступит и на верхнюю» («Братья Карамазовы», ч. 1, кн. 3, гл. IV). См.: Там же. Стр. 101.

<sup>38</sup> *Далее зачеркнуто:*

Трагедия Дмитрия и трагедия Ивана начата и закончена в романе. Трагедия Алёши только проецируется из него.

В общем плане романа есть большая последовательность и стройность, гармоничность замысла, редкая для Достоевского.

Трагедия Дмитрия идёт нарастая ровно до половины романа, где действие надламывается катастрофой – смертью Феодора Павловича. Достоевский так ведёт нарастание гнева и безвыходности положения Дмитрия, что когда он ставит многоточие после тех строк, где Митя подбегает к окну и видит отца, то у читателя остается несомненное чувство, что он не может не убить.

Трагедия Ивана начинается только тогда, когда трагедия Дмитрия окончена. Первая часть шла к убийству, вторая развивается от убийства. Нарастание ужаса в трагедии Ивана именно то же самое, что в «Эдипе-царе»: он обвиняет в отцеубийстве брата и вдруг начинает узнавать, что отцеубийца – он сам. Это постепенно<е> разоблачение его виновности совершается так же постепенно, неизбежно и страшно, как у Софокла.

Когда Иван говорит Алёше о том, что есть «собственноручный Митенькин документ, математически доказывающий, что он убил Феодора Павловича», Алёша восклицает:

«Не он убил отца, такого документа быть не может».

«Иван Феодорович вдруг остановился.

– Кто же убийца по-вашему? – как-то холодно спросил он, и какая-то высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

(Вспомним, как высокомерен Эдип с Тирезием и Креоном).

– Ты сам знаешь кто, – тихо и проникновенно проговорил Алёша.

– Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте? О Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

– Ты сам знаешь кто, – бессильно вырвалось у него. Он задыхался.

(Алёша проходит через все моменты душевного состояния Тирезия, который отказывается отвечать Эдипу на его вопросы, заклиная не спрашивать ради собственного счастья).

– Да кто, кто? – уже почти свирепо вырвалось у Ивана. Вся сдержанность его вдруг исчезла (как она исчезает в этот момент у Эдипа).

Вот схема основных драматических течений, заключенных в «Братьях Карамазовых». Что же из этой сложной драматической трилогии об Иване, Дмитрие и Алёше, все три части которой развиваются одновременно, может быть удержано и передано на сцене?

Элемент диалога преобладает в романах Достоевского. Ещё Мережковский отмстил необычайную силу диалога Достоевского, основанную на поразительной индивидуализации речи каждого из действующих лиц. Даже больше: в диалогах у Достоевского ясно слышишь характер и тембр говорящих голосов – это то, что не удавалось ни одному писателю. И странно при такой индивидуализации множества голосов в то же время в каждом из них чувствуется единый первоначальник их. Иногда кажется, читая Достоевского, что слышишь бесноватого, через уста которого вопят демоны множеством несхожих и спорящих голосов. Это обличает великого трагика, скрытого в Достоевском.

– Я знаю только одно, – все так же почти шепотом проговорил Алеша, – убил отца не ты».<sup>39</sup>

Вот оборот, сделанный вполне в духе гения греческой трагедии!

До сих пор Иван поймал себя только на одном: ночью, за день до отъезда в Москву, он вставал, потихоньку выходил на лестницу, прислушиваясь со странным любопытством к тому, что делается в комнатах отца. Ждал убийства, сам себе в том не сознаваясь. Этого «поступка» он стыдился больше всего и считал самым подлым в своей жизни. Но в этом стыд, а не преступление. И вот идут три последовательных разговора со Смердяковым, архитектурно соответствующие рассказу Иокасты об заброшенном в горы ребёнке, рассказу вестника о царе Полибе и рассказу пастуха об том, как он спас ребёнка Эдипа.

Смердяков, глядя в глаза Ивану, говорит саркастически:

«Не надоест же человеку! С глаза на глаз сидим, с чего бы, кажется, друг друга то морочить, комедь играть? Али все ещё на меня одного свалить хотите, мне же в глаза? Вы убили, вы главный убивец и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему это дело и совершил».<sup>40</sup>

Смердяков всюду сопровождает Ивана, как его двойник, как его хамское подобие. В Смердякове в чистом виде воплощена та подлая, кощунственная, казуистическая карамазовщина, которая в Иване сильнее, чем в Дмитрие. И когда Иван после этого третьего, окончательного разговора выходит от Смердякова и тот вешается у себя в комнате, в это самое время у Ивана происходит разговор с Чёртом. Черт Ивана Феодоровича – это мировое преображение Смердякова, истинный дух Смердякова, гений карамазовщины.

Черт говорит мысли Ивана, но говорит их тоном, ужимками и оборотами Смердякова. В его лике встаёт перед Иваном та логика вещества, против которой он боролся путём отцеубийственным, но отцеубийство не уничтожило, а только освободило грозящие ему силы.

Тот же параллелизм, который существует между Иваном и Смердяковым, можно уловить между Дмитрием и Алёшей. Только Алёша воплощает те духовные силы, которые лежат в Дмитрие. В сходстве Ивана со Смердяковым лежит его гибель. В сходстве Дмитрия с Алёшей возможность «воскресения из мёртвых».

Достоевский намеренно как бы, чего он никогда не делал, подчеркнул этот параллелизм.

В ту самую ночь, когда в монастыре лежит тело почившего «святого» старца Зосимы, духовного отца Алёши, его отец по плоти – грешный старик Феодор Павлович Карамазов, лежит в своем кабинете с проломленным черепом.

В эту же самую ночь Митя мчится на тройке в Мокрое и молится исступленно:

«Господи, прими меня в моем беззаконии, но не суди меня. Пропусти мимо без суда Твоего... Не суди, потому что я сам осудил себя, не суди, потому что я люблю

<sup>39</sup> Пересказ и неточные цитаты из «Братьев Карамазовых» (ч. 4, кн. 11, гл. V). См.: Там же. Т. 15. Стр. 39-40.

<sup>40</sup> Неточная цитата («Братья Карамазовы», ч. 4, кн. 11, гл. VIII). См.: Там же. Стр. 59.

Тебя, Господи! Мерзок сам, а люблю Тебя: во ад пошлешь, и там любить буду, и оттуда буду кричать, что люблю Тебя во веки веков».<sup>41</sup>

И Достоевский спешит отметить, что это была та самая ночь и тот самый час, когда Алёша вышел из кельи, где стояло тело старца Зосимы, только что проснувшись от того сна, когда ему было вещее видение о пире в Кане Галилейской:

«Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих, сияющих звёзд. С зенита до горизонта двоился ещё неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облежала землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние, роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звёздной... Алёша стоял, смотрел и вдруг, как подкошенный, повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал её, он не давал себе отчёта, почему ему так неудержимо хотелось целовать её всю, но он целовал её, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить её во веки веков. "Облей землю слезами радости твоя и люби сии слезы твои..." – прозвенело в его душе. О чём плакал он? О, он плакал в восторге своём даже об этих звёздах, которые сияли ему из бездны, и не стыдился иступления сего. Как будто нити от всех этих бесчисленных миров божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным. Простить ему хотелось всех и за всё и просить прощения, о! не себе, а за всех, за всё и за вся, а "за меня и другие просят", прозвенело опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно, как бы осязательно, что что-то твёрдое и незыблемое, как свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом, и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алёша во всю жизнь свою потом этой минуты. "Кто-то посетил мою душу в тот час", – говорил он потом с твёрдой верой в слова свои...

Через три дня он вышел из монастыря, что согласовалось и со словом покойного старца его, повелевшего ему "пребывать в миру".<sup>42</sup>

Я целиком прочитал эту страницу потому, что она является центральной точкой всего романа. Без того света, которым озаряет она мрачные страницы «Братьев Карамазовых», трагедия Карамазовых была бы так же безвыходна, как трагедия Эдипа. В этом экстазе любви к земле, к плоти, ко всему существу Достоевский раскрывает тот путь, которым карамазовщина может быть преодолена без отцеубийства; тот путь, на котором требование: «оставь отца и мать и иди за Мною», не нарушает, а утверждает заповедь: «чти отца своего и мать свою».

Как известно, те «Братья Карамазовы», которых мы имеем в настоящее время, по замыслу Достоевского должны были стать только прологом к большому

<sup>41</sup> Неточная цитата («Братья Карамазовы», ч. 3, кн. 8, гл. VI). См.: Там же. Т. 14. Стр. 372.

<sup>42</sup> См.: «Братья Карамазовы», ч. 3, кн. 7, гл. IV (Там же. Стр. 328).

роману, который бы охватывал всю жизнь Алёши.<sup>43</sup> Этого романа Достоевский не написал, потому что умер или, как было сказано – умер, потому что не мог бы написать.

Мы не знаем, как бы должен был разрешиться в обстановке обыденной жизни этот пророческий момент экстаза, какими путями должна была разрешиться борьба Алёши с отцовской злою плотью. Но мы знаем по предисловию, что действие этого второго романа должно было происходить в 1880 году, т.е. в страшно напряженной общественной атмосфере, сходной с атмосферой 1905 года. Мы имеем право предположить, что многое в нём могло напоминать «Бесы», но что вопросам, оставшимся неразрешёнными в «Бесах», здесь должно было быть дано разрешение. Было ли бы это так или нет, во всяком случае загадка о судьбе Алёши Карамазова есть основная загадка русского духа, до сих пор отцеубийственного во всех своих порывах и революционных<sup>44</sup> устремлениях.

Трагические пути Алёши – вот к чему неизбежно сведутся все осуществления в области русской трагедии в той или иной форме.

Но окончательного ответа, конечно, не сможет дать ни один гений будущих времён, как не дал и Достоевский, потому что он сможет разоблачиться только <в> конечных исторических судьбах всего русского народа.

**Максимилиан ВОЛОШИН**

*Собрание сочинений*

*Под общей редакцией*

*В.П. Купченко и А.В. Лаврова*

Москва, Эллис Лак 2000 (2008)

*Печатается по беловому автографу с авторской правкой (ИРЛИ, ф. 562, оп. 1, ед. хр. 246, 36 л.).*

*Впервые - Из лит. наследия - 2. Стр. 39-58. Публикация А. В. Лаврова.*

<sup>43</sup> Характеризуя в предисловии «От автора» (1879) свой роман как первое из двух задуманных произведений, посвящённых «Жизнеописанию» Алексея Фёдоровича Карамазова, Достоевский писал: «Главный роман второй – это деятельность моего героя уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (Там же. Стр. 6). О предполагаемом содержании неосуществленного второго тома «Братьев Карамазовых» см.: Там же. Т. 15. Стр. 485-487 (коммент. В. Е. Ветловской).

<sup>44</sup> Революционных – *вписано карандашом.*