



Л.В. Егорова

доктор филологических наук, доцент,
профессор кафедры английского языка ВоГУ

**РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ: СТЕПАНЯН К.А. ШЕКСПИР, БАХТИН И ДОСТОЕВСКИЙ:
ГЕРОИ И АВТОРЫ В БОЛЬШОМ ВРЕМЕНИ. М.: ГЛОБАЛ КОМ:
ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ, 2016. 296 с. (Studia philologica)**

Во введении к монографии («Понимание в большом времени») автор говорит о целях и смысле «устройства встречи» русского романиста и английского драматурга в присутствии отечественного филолога, «философского антрополога». Для К. Степанян важно, чтобы читатели книги осознали себя участниками процесса познания произведений Достоевского и Шекспира и – с помощью этих гениев – приобщения к тайнам человеческой природы, мироздания. Круг отсылок автора широк: исследования П. Акройда, С. Гринблатта, Дж.У. Найта, Э.Д. Натолла, А. Бартошевича, А. Горбунова, В. Захарова, Н. Захарова, Т. Касаткиной, И. Шайтанова и многих других.

Автор оговаривает приверженность к субъект-субъектному познанию. Как отмечал М. Бахтин, «несказанное ядро души может быть отражено только в зеркале абсолютного сочувствия» (с. 15). Важно, чтобы субъект-субъектное познание другого начиналось с субъект-объектного познания себя. Сначала мы осмысливаем себя как объект, насколько это возможно: оцениваем «свой духовный и житейский опыт, свое целеполагание, свое отличие от изучаемого автора» (с. 15). Узнав правду о себе и соблюдая «герменевтическую автономию» текста, приступаем к творческому акту познания (с. 15).

Наряду с индивидуальным, важен совместный процесс. Степанян напоминает, что понять некое творение способен «человек литургический», согласно русскому богослову Павлу Евдокимову (с. 16). Для понимания «в большом времени» (термин Бахтина) важна опора, «по возможности, на всю целокупность знания о мире и понимания места человека в нем, достигнутых к настоящему моменту» (с. 18).

Первая глава («Изредка являются пророки...») – о Шекспире и его созданиях в восприятии Достоевского. Шекспир для Достоевского – «пророк, посланный Богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души челове<ской>» (из подготовительных материалов к «Бесам», с. 23). Шекспира Достоевский начал читать рано. В 16 лет он делился мыслями о нем с братом Михаилом. В дни заточения в Петропавловской крепости в ожидании приговора по делу петрашевцев «особенно благодарил» брата за присланного Шекспира.

Читал и цитировал Шекспира Достоевский преимущественно по переводам Н. Полевого, А. Кроненберга, П. Вейнберга. Нешекспировские «добавки» ощущаются; так, Н. Полевой заканчивал *своими словами* один из монологов Гамлета, обличающего мать в преступном браке с Клавдием: «Страшно. За чело-

века страшно мне» (с. 27). Слова, отсутствующие у Шекспира, станут афоризмом в России. В. Белинский, говоря об окончании монолога в статье, посвященной разбору этого перевода, отнюдь не возражал против самостоятельности Полевого: «...его и сам Шекспир принял бы, забывшись, за свое, так оно идет тут, так оно в духе его...» (с. 28). Степанян в свою очередь отмечает, что данное высказывание – «и в духе творчества Достоевского» (с. 28). Допуская вольности такого рода, Степанян демонстрирует освоение Достоевским шекспировской проблематики в художественном творчестве, публицистике, письмах, записных тетрадях.

Автор осмысляет феномен трагического в контексте исторического развития жанра трагедии в мировой литературе (глава 2), исследует понятия «реализма в высшем смысле» и художественной полифонии (глава 3), «надъюрдического преступления» и карнавала у Достоевского и Шекспира (глава 4), маски и преображения (глава 5). В главе 6 Степанян углубляется в «Зимнюю сказку» и в «Братьев Карамазовых». Убедительно прочерчена линия типологического сопоставления: от образа рая в начале произведений – к сценам, где завязываются узлы будущих трагических конфликтов, – к спасительной жертве, которая позволяет окружающим опомниться (Маммилий у Шекспира, Илюша Снегирев у Достоевского), – к восстановлению единства мира (все становятся членами одной семьи) – к чуду воскрешения.

Степанян акцентирует, что у Шекспира в произведениях последнего периода жизни (в «Перикле», «Цимбелине», «Зимней сказке») происходит не собственно чудо, а «как бы чудо воскрешения» из мертвых (с. 220). У Достоевского в последнем романе идея воскрешения существует как несомненная данность. Почему Шекспир «останавливается» перед этим упованием, не решаясь *художественно* принять и воплотить его» (с. 221–222)? Каков жанр разбираемых произведений? (На протяжении истории «Зимняя сказка» успела побывать комедией (в Первом фолио), трагедией, трагикомедией, симфонией и проч.) Почему ни пьесу, ни роман нельзя отнести к мифу? Почему у Шекспира «сказка» «зимняя»? Кто рассказывает «зимнюю сказку» в последнем романе Достоевского?

В главе 7 обсуждается идеал у Достоевского и Шекспира («Сон смешного человека», «Сон в летнюю ночь», «Буря»). «Сон смешного человека» рассмотрен как своего рода ответ на вопрос Гамлета при обращении к мысли о самоубийстве: «Какие сны приснятся в смертном сне?». От анализа сна героя Степанян пере-

ходит к анализу рассказа Достоевского. Он напоминает читателю об аналогичном событии из жизни самого писателя. Будучи в Оптинской пустыни в 1878 году, в беседе со старцами Достоевский говорил, что видел рай и после этого «повернул к Богу» (с. 238). И в то же время, – обращает внимание Степанян, – преподобный отец Амвросий определил Достоевского как кающегося: «он кающийся» (с. 238). «То есть и удостоившись видения рая, Достоевский помнил постоянно о своей пораженности грехом, не отмененной этим видением (чего, кстати, не делает после своего сна “смешной”)» (с. 238). В рассуждениях о возможности рая еще на Земле стоял ли за плечом «смешного человека» сам Федор Михайлович? Как не дать погибнуть «человеку в человечестве»? Как найти «в человеке человека»? С этими словами Достоевского перекликаются слова Ахиллеса из «Троила и Крессиды»: «не умеем чтить мы в человеке просто человека» («And not a man, for being simply man, / Hath any honour») (с. 262). По Степаняну, «открытие и обнаружение “человека в человеке” составляет основу творческого метода Достоевского и Шекспира» (с. 262).

Эта мысль уже из следующей – последней главы книги о творческом методе как постижении «тайны человека». К. Степанян вспоминает В. Днепрова, писавшего более полувека назад: «Достоевский едва ли не величайший драматург после Шекспира. Шекспир через драму дал почувствовать эпическую ширь и разноставность бытия; Достоевский через широту и многообразие романа дал почувствовать конфликтность и драматическую напряженность во всех элементах и во всем ее целом» (с. 262).

Степанян определяет свое понимание творческого метода: «Творческий метод есть, по нашему мнению, воспроизведение и познание действительности в художественном произведении в соответствии с мировидением автора (то есть с тем, *каким* и в *каких пределах* он способен увидеть и художественно воссоздать реальный мир) и его представлениями о сути и назначении искусства, что выражается в принципах изображения человека, в сюжете, в композиции, основных конфликтах, в том, какое место занимает авторская позиция в структуре произведения и как она выражена» (с. 262–263).

Его понимание реализма основано «на учении средневековых реалистов, в полемике с номиналистами утверждавших *реальность* и физического, и метафизического миров» (с. 263). Качество реализма зависит от степени глубины и масштаба понимания законов существования мира. Произведение тем более реалистично, чем более глубокое и всеобъемлющее понимание законов мира во всех его измерениях оно способно предоставить читателю.

Степаняна интересует «реализм в высшем смысле». Он напоминает изложение Достоевским своих представлений о творческом процессе, о «реализме в высшем смысле» (сама формулировка будет найдена Достоевским позднее, незадолго до смерти) в знаменитом письме А. Майкову (с. 264). Шекспировское понимание творческого процесса метафорически представлено, в частности, словами Тезея («Сон в

летнюю ночь»): «Поэта взор в возвышенном безумье / Блуждает между небом и землей. / Когда творит воображенья формы / Неведомых вещей, перо поэта, / Их воплотив, воздушному “ничто” / Дает и обиталище и имя» (с. 264).

«Реализм в высшем смысле», по Степаняну, свойственен очень немногим авторам. Один из первых моментов его многогранной характеристики – проникнутость духом Библии. Как писал Вл. Гиппиус о Шекспире и Достоевском (в статье «Шекспир и Россия»), «они – явления самые родственные: и в том и в другом дух Библии. Трагическая бездна переживается при чтении Шекспира не в сознании, а в ощущении, в ощущении художественном, как неосозаемые для мысли испарения почвы – или больше того – как ее еще неосознанный состав» (с. 267).

Углубляясь к корням, Степанян выходит на разговор о мистерии, моралите и античной трагедии как истоках театра английской драмы и Шекспира в частности. Для Достоевского тоже близок жанр мистерии, «в свою очередь восходящий к античному жанру мениппен – “*универсальному жанру последних воцро-сов*”» (с. 268).

Э. Ауэрбах в «Мимесисе» отмечал, что реализм в высшем смысле был с самого начала присущ христианству: «Жизнь Иисуса среди низкого люда, его страсти, одновременно возвышенные и позорные, потрясли античные представления о трагически возвышенном» (с. 269). О том, что герои Достоевского «проживают жизнь как христианскую мистирию», писал В. Захаров (с. 269). В этом плане, вдумываясь в жанровые определения для произведений Шекспира, Сервантеса, Достоевского, Степанян останавливается на «христианской трагедии».

Он обращает внимание и на обстоятельства, способствовавшие выходу на *высший реализм* искусства. Проницательно указание на десакрализацию церкви в шекспировские времена. Победа англиканства над католичеством привела к тому, что зритель испытывал потребность в священнодействии. «Приблизиться к священнодействию театр мог и приближался в творчестве Шекспира» (с. 291).

Достоевский сделал гигантский шаг к превращению литературного произведения во «внехрамовую литургию». «Преображение читателя в процессе прохождения вместе с автором и героями их крестного пути» – его конечная цель (с. 292). Потенциал жанра мистерии при приближении к нему в Новое время огромен.

С. Булгаков называл роман «Бесы» «отрицательной мистерией». Он отмечал: «Подлинная мистерия не может быть только зрелищем, она обязывает ко многому, не позволяя зрителю оставаться пассивно-эстетическим созерцателем, как и актеру – только лицедеем; роль только зрителя или только актера кажется уже кошунственной...» (с. 292).

В книге важна каждая ремарка. То, что может показаться попутным («Как сказал один священник на проповеди: “В христианстве мы не узнаем истину – мы ею наполняемся”», с. 233), прорастает. Проникновенное чтение дает и узнавание, и наполненность.