ЛИЦЕМЕР И ЕГО ЖЕРТВА: ТРАГИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ СЮЖЕТА (от «Кентерберийских рассказов» к «Селу Степанчиково»)

А.Н. Горбунов

В «Романе о Розе» Гийома де Лорриса и Жана де Мена (XIII .) аллегорический персонаж по имени Личина (в подлиннике Faux-Semblant — т.е. Притворщик, Лицемер) говорит*:

В какие б я ни шел края, —
Одна задача у меня:
Всех ложным видом обмануть
И болтовней своей надуть.
Как кот Тибер мышей всех ловит, —
Личина всем обман готовит.
В одеждах разных я хожу,
Компаньи разные вожу,
И по вещам не догадаться,
Где буду ловко я скрываться...
Живу я с теми, кто творит
Не то, что людям говорит.
Хоть не откроет вам наряд,
Что это — лжец и супостат,
Будь то священник, мирянин,
Хоть женщина, а хоть мужчина, —
Живу с людьми любого чина...
Но трудно людям угадать,
В чем мне угодно их предать.
Не одного я погубил,
Но никому не виден был;
И погублю не одного,
Кто не заметит ничего.

Возникшая в Средние века фигура хищника-лицемера, который прикрывает свою волчью сущность показной набожностью и фальшивым благочестием, обманывая окружающих и наживаясь за их счет, с тех пор много раз появлялась в художественной литературе. Ученые часто писали о наиболее знаменитых из подобных персонажей, разбирая характер каждого из них в отдельности. Однако отношения лицемера и его жертвы, как и сами жертвы хитрого обмана, реже привлекали к себе внимание исследователей. Попробуем посмотреть, как развивались эти отношения на примере некоторых широко известных произведений, начиная со Средних веков — от Чосера вплоть до Достоевского, который, оттолкнувшись от уже сложившейся к тому времени традиции, создал новую модель таких отношений.

Все, кто читал «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера, наверняка запомнили весьма яркие образы выведенных там лицемеров. Как не раз отмечали критики, эти персонажи весьма многим обязаны Личине из «Романа о Розе» — недаром же Чосер в молодости перевел весь роман целиком на среднеанглийский язык. Однако в отличие от Личины персонажи Чосера, попав в пеструю и шумную компанию паломников, едущих к мощам Томаса Беккета, утратили аллегорическое измерение. У каждого из них своя броская индивидуальность, хотя в духе породившего их Средневековья они и являются еще как бы двумерными фигурами, близкими к типажам модной тогда сословной сатиры[1].

В «Общем Прологе» к «Кентерберийским рассказам» появляются два таких персонажа. Оба они принадлежат к церковному сословию. Первый из них брат Губерт, который в переводе И.А. Кашкина назван «прытким Кармелитом». У Чосера же он просто Брат (*Friar*), т.е. монах, принадлежащий к странствующей братии, который, по ироническому мнению рассказчика, является лучшим представителем всех четырех орденов таких монахов (доминиканцев, францисканцев, кармелитов и августинианцев). В отличие от насельников монастырей основной задачей странствующей братии было активное служение миру, забота о бедных и проповедь. Их также называли нищенствующей братией, поскольку многие из них, не имея постоянного пристанища, были вынуждены просить милостыню, отдавая лишние деньги в казну ордена.

Если в XIII в. нищенствующие братья, подчинив себе ряд университетов, сыграли важную роль в интеллектуальной жизни Европы, то к концу XIV в., когда Чосер писал свою книгу, эти монашеские

* Перевод И.Б. Смирновой.

[1] *Mann J.* Chaucer and Medieval Estates Satire. Cambridge, 1973.

ордена пришли в упадок. Почти все братья тогда не на словах, а на деле, оставили бескорыстное служение ближнему, увлеклись мирскими заботами и стали мишенью для резкой критики. В Англии ихразоблачали, в частности, Уиклиф, Ленгленд и Гауэр. То же самое, хотя и на свой иронический лад, делает и Чосер.

Изображенный в «Общем Прологе» брат Губерт — человек легкий в обращении и очень общительный. С сильными мира сего и их женами он конечно же на дружеской ноге. Брат носит дорогое платье и держит себя с достоинством, но, когда нужно, может быть вкрадчивым и услужливым. Губерт — хороший музыкант, он прекрасно играет на разных музыкальных инструментах и поет популярные в то время баллады. Очевидно, трудно не поддаться его обаянию.

Но это обаяние «работает» исключительно в его собственную пользу, и он с помощью вкрадчивого красноречия может выманить деньги даже у самых бедных[2*]:

Так сладко пел он «In principio»
Вдове разутой, что рука ее
Последнюю полушку отдавала,
Хотя б она с семьею голодала.

Главное в жизни Брата — деньги. Ради «покаянных даров» он с легкостью отпустит любой грех состоятельных прихожан. А когда денег нет, то, увольте, — веселый и общительный Губерт, тут же забыв об обетах своего ордена, не станет лишний раз беспокоить себя:

Возиться с разной вшивой беднотою?
Того они ни капельки не стоят:
Заботы много, а доходов мало,
И норову монаха не пристало
Водиться с нищими и бедняками,
А не с торговцами и богачами.

Однако если характер хищного и лицемерного брата Губерта совершенно ясен из строк «Общего Пролога», то жертвы его обмана здесь лишь названы, но не представлены.

Иное дело, написанный в жанре фаблио «Рассказ Пристава церковного суда», где на сцену выведен другой нищенствующий монах брат Джон, который лицемерием и жадностью ничуть не уступает Губерту. И ведет он себя точно так же. Зайдя очередной раз в дом богатого крестьянина Томаса, где его всегда радушно принимали, брат сразу же начинает свои поучения. Его нисколько не смущает, что Томас тяжело болен и даже не может встать с постели, чтобы приветствовать гостя. Заказав у жены Томаса обильный и изысканный обед, брат Джон тут же заводит разговор о благе монашеского поста и воздержания. Лихо перетолковывая Нагорную проповедь Христа в свою пользу, он утверждает, что нищие духом — это, разумеется, монахи. Но все блестящее красноречие брата Джона направлено только к одной цели — выманить у Томаса деньги:

Я не хочу обманывать и льстить,
Молитву даром хочешь получить,
Но Бог вещал, вещал стократы,
Что труженик своей достоин платы.

Речь брата Джона льется плавно и дальше с большим числом назидательных примеров, с тем же красноречием и в конечном счете с той же корыстной целью. Однако Томаса не так-то легко одурачить. Постепенно его терпение истощается, и он обещает Джону дар, беря с него клятву, что он донесет его до своей обители и там разделит его со своими двенадцатью братьями поровну. Джон охотно дает клятву. И тогда Томас приказывает ему:

Так вот, просунь же за спину мне руку
(Почто терплю я, Боже, эту муку?)
Пониже шарь, там в сокровенном месте
Найдешь подарок с завещанье вместе.

Брат Джон повинуется Томасу:

Под ягодицы руку он просунул
И получил в ладонь горячий вздох
(Мощнее дунуть, думаю, б не смог
Конь ломовой, надувшийся с надсады).

Таким образом, потенциальная жертва перехитрила ловкого лицемера. Брат Джон посрамлен по комическим законам фаблио. Данное им обещание сведено к абсурду, а его елейное красноречие, сила его ученого слова проповедника-пройдохи нашли отклик лишь в виде пустого и гнусного звука и запаха.

Второй жулик-лицемер, появляющийся на страницах «Общего Пролога» — Продавец индульгенций. Торговля индульгенциями, т.е. особыми грамотами об отпущении грехов, выдававшимися Католической Церковью от лица римского папы, весьма широко распространилась в эпоху позднего Средневековья. Но уже и тогда в Англии слышалась

[2*] Здесь и далее перевод И.А. Кашкина.

громкая критика этой торговли. Особенно усердствовали многочисленные сатирики, а лолларды вообще требовали ее отмены.

В задачи торговца индульгенциями входила как продажа их, так и торговля мощами. Он также имел право проповедовать. Всем этим и занимается чосеровский герой. Судя по тому, что он поет в церкви во время евхаристического канона, а после проповедует, у него есть духовный сан, хотя неизвестно какой именно.

Чосер не оставляет читателям никакого сомнения, что перед ними ловкий мошенник, равного которому нет во всей Англии. У него в запасе, помимо сумки, полной индульгенций, есть еще и «подлинная» вуаль Богородицы, и кусок паруса с корабля апостола Павла, и сосуд со свиными костями, которые он, дурача простых людей, выдает за мощи святых. Неудивительно, что за день этот «благородный священнослужитель» (*noble ecclesiaste*) зарабатывает больше денег, чем обычный священник за два месяца.

Еще ближе читатели знакомятся с Продавцом в знаменитом Прологе к его рассказу, написанному в так называемой исповедальной форме, обнажающей мысли героя. Здесь Продавец индульгенций откровенно делится секретами своей профессии — виртуозное красноречие и ловкие трюки помогают ему безнаказанно дурачить людей и наживаться на их легковерии, продавая фальшивые мощи и индульгенции, в искупительную силу которых он сам не верит. Продавец — великолепный мастер своего дела, и сила его слова такова, что бедная вдова охотно несет ему последние деньги, оставляя своих детей голодными. Но Продавца это нисколько не заботит. Главное для него — заработать побольше денег:

> Я мысль свою вам вкратце изложу:
> Стяжанья ради проповедь твержу.
> И неизменен текст мой всякий раз:
> Radix malorum est cupiditas[2].
> Да, алчность — мой испытанный конек
> И, кстати, мой единственный порок.
> Но если в алчности повинен я,
> Ее врачует проповедь моя,
> И слушатели горько слезы льют.
> Вы спросите, зачем морочу люд?
> Ответствую: затем, чтобы стяжать.
> Достаточно об этом рассуждать.

Подобные откровения походят на монологи Порока из многочисленных моралите или на рассуждения рядящейся в монашеские одежды Личины из «Романа о Розе». Сам же Продавец, как считают ученые, напоминает химеры, гротескные существа на карнизах готических соборов, или чудовищ и грешников, изображенных на полях некоторых средневековых часословов и псалтирей[3]. Он часть низовой культуры Средних веков, того завораживающего воображение мира низкого и уродливого, инфернального мира гротеска и зла, который потом проник в живопись Босха и Брейгеля.

Неудивительно, что после подобных откровений Продавцу индульгенций не удается одурачить едущих вместе с ним паломников, и они отказываются от его товара. Однако, судя по его блестяще написанному рассказу, выдержанному в форме назидательного примера, не будь в книге «исповедального» Пролога Продавца, многие из паломников, наверное, не устояли бы перед его красноречием и вполне могли бы стать жертвами его обмана.

Если отношения лицемера и его жертвы, как и сами жертвы, не очень сильно занимают Чосера, то у Шекспира в его «мрачной» комедии, а точнее сказать, трагикомедии «Мера за меру» (1604) они выступают на передний план. Это одна из сложнейших пьес Шекспира, породившая, подобно незадолго до нее написанному «Гамлету», множество противоречивых толкований.

Хорошо известно, что Шекспир заимствовал название пьесы из Нагорной проповеди Христа, где сказано: «Какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (Мф. 7, 2). Взятое вне евангельского контекста всей проповеди в целом, это изречение как будто бы отсылает нас к ветхозаветному *lex talionis*, т.е. закону равномерного воздаяния — «око за око» (Исх. 21, 24), что постоянно обыгрывается по ходу развития сюжета. Однако несколько ранее в той же Нагорной проповеди, содержащей подробное изложение нравственного учения Христа, Он безоговорочно отверг этот закон (Мф. 5, 38–39). Да и сам ближайший контекст цитированной Шекспиром фразы заставляет прочесть ее в ином свете: «Не судите, да не судимы будете. Ибо каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить. И что смотришь на

[2] Корень всех зол есть корыстолюбие (1Тим. 6, 10).

[3] *Howard D.R.* The Idea of the Canterbury Tales. Berkley Los Angeles London, 1976. P. 341.

сучок в глазе брата твоего, а бревна в твоем глазе не чувствуешь? Или, как скажешь брату твоему: дай, я выну сучок из глаза твоего, а вот в твоем глазе бревно? Лицемер! Вынь прежде бревно из твоего глаза, и тогда увидишь, как вынуть сучок из глаза брата твоего» (Мф. 7, 1–6). Как видим, речь здесь идет о праведном суде ближнего, таящем в себе постоянный соблазн впасть в лицемерие. А это в свою очередь отсылает нас к другому знаменитому новозаветному изречению: «Ибо суд без милости не оказавшему милости; милость превозносится над судом» (Иак. 2, 13). Соответственно тема суда и милости, мертвящей буквы и животворящего духа закона — главная в этой насыщенной евангельскими цитатами и реминисценциями пьесе Шекспира.

Согласно сюжету трагикомедии герцог Винченцио, верховный правитель католической Вены, решив восстановить действие «упущенных им из виду» по мягкости душевной законов, передает правление своему наместнику графу Анджело с тем, чтобы тот вершил более строгий суд, а сам тайно скрывается под видом странствующего монаха, чтобы со стороны увидеть, как пройдет эксперимент. Характеризуя Анджело, герцог говорит[3*]:

Граф Анджело и строг и безупречен,
Почти не признается он, что в жилах
Кровь у него течет и что ему
От голода приятней все же хлеб,
Чем камень. Но когда достигнет власти —
Как знать? Увидим, как себя явит
Тот, кто безгрешным кажется на вид.

(I, 3)

Анджело, получив в руки «и смерть и милость в Вене», решает действовать согласно строгой букве закона в его ветхозаветном сугубо юридическом понимании. Суров закон, но он закон, а милости здесь не может быть никакого места! По крайней мере, на словах Анджело не делает исключения и для самого себя. Приговорив благородного дворянина Клавдио, свою первую жертву, к смертной казни за разврат, Анджело заявляет:

...скорей скажите,
Что если я, судья его, свершу
Такое преступленье, пусть тогда
Мой приговор послужит образцом:
Меня приговорите к смерти!
Без жалости!

(II, 1)

Столь категоричное заявление в скором времени обернется против него самого. Оно станет ловушкой, куда и попадет Анджело. И тут ему воздастся «мерой за меру» в его узко юридическом толковании закона. Ведь Анджело плохо знает себя и игнорирует хорошо знакомые тогда каждому школьнику слова апостола Павла о том, что «законом никто не оправдывается пред Богом» (Гал. 3, 11).

Изабелла, сестра приговоренного к смерти Клавдио, приходит к Анджело просить о милости к брату. Анджело неумолим, но речи готовящейся принять монашеский постриг девушки и ее красота неожиданно пробуждают в его дотоле столь холодном сердце неодолимую страсть. И вот он уже забыл о своем долге беспристрастно судьи и предлагает Изабелле пощадить брата взамен на ночь любви, на самом деле вовсе не собираясь отменять казни. На возражения Изабеллы о греховности подобного поступка он лицемерно заявляет:

При чем душа тут? Вынужденный грех
Сочтется — не причтется.

(II, 4)

А в ответ на угрозы девушки, что она прилюдно обличит его, Анджело цинично говорит, что ей никто не поверит, добавляя при этом:

Красоту свою
Отдай на волю мне. Иначе он
Не просто кончит жизнь на плахе,
Но в страшных пытках будет умирать
Из-за упрямства твоего. Ответ
Ты дашь мне завтра. Иль, клянусь я страстью,
Во мне кипящей, я сумею стать
Тираном! Говори все, что захочешь,
Но ложь моя — знай это наперед —
Над правдою твоею верх возьмет.

(там же)

Так лицемер, сняв маску, превращается в тирана, а действие достигает трагического накала.

В принявшем трагический оборот конфликте пьесы Анджело противостоят его жертвы — Клавдио и Изабелла. Собственно говоря, проступок Клавдио по елизаветинским меркам не считался таким уж тяжким. Юноша вступил в связь со своей невестой Джульеттой до свадьбы по взаимной любви и был готов жениться на ней в любое время, сделав законнорожденным ребенка, которого ждет его любимая. Разумеется, добрачные отношения между женихом и невестой не одобрялись церковью, но они никак

[3*] Здесь и далее перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник.

не заслуживали столь строгого наказания. А между тем Клавдио приговорен к смертной казни, тогда как циничный сводник Помпей отпущен тем же судом (правда, без участия Анджело) на свободу.

Только начавший жить юный Клавдио подавлен безжалостным приговором. Он совсем не готов к смерти, все в нем восстает против нее, и потому, когда Изабелла рассказывает ему о низкой сделке, предложенной ей Анджело, он даже просит сестру купить ему жизнь ценой позора:

> Но умереть...уйти — куда, не знаешь...
> Лежать и гнить в недвижности холодной...
> Чтоб то, что было теплым и живым,
> Вдруг превратилось в ком сырой земли...
> Милая сестра!
> Дай, дай мне жить! Грех во спасенье брата
> Природа не сочтет за преступленье,
> А в добродетель обратит!
>
> (III, 1)

Так Клавдио, позабыв обо всем на свете, в пылу парализовавшего его разум и волю страха в отчаянии повторяет те же доводы, которые ранее уже привел коварный Анджело. Явно, что юноша зашел в тупик.

В тупик попадает и Изабелла, вторая жертва Анджело. Стремящаяся к аскетическим подвигам монашеской жизни, она парадоксальным образом поначалу близка к законнической позиции своего мучителя. Встретив Анджело в первый раз, она говорит ему:

> Есть грех ... Он больших всех мне ненавистен.
> Строжайшей кары больше всех достоин.
> Я за него не стала бы просить —
> И вот должна просить ... и не должна бы...
> Но борются во мне мое желанье
> И не желанье...
> О! Справедлив закон,
> Но строг.
>
> (II, 2)

Логика, по сути дела, та же, что и у Анджело. В Изабелле борются чувства чести, традиционно считавшейся главной добродетелью женщины, и любви к брату, но честь все-таки оказывается важнее для нее. Вполне понятно, что при такой двойственности ее просьба к Анджело сделать исключение для брата, явив милость, остается без ответа, своей горячностью лишь разжигая страсть непреклонного судьи к невинной и беззащитной девушке.

А потом в тюрьме в ответ на мольбы брата спасти его жизнь, согласившись на сделку с Анджело, она в ярости кричит:

> О, зверь!
> О, низкий трус, бесчестный, жалкий трус!
> Моим грехом ты хочешь жизнь купить?
> Не хуже ль это, чем кровосмешенье?..
> Умри! Погибни! Знай, что если б только
> Мне наклониться стоило б, чтоб гибель
> Твою предотвратить, — не наклонюсь!
> Я тысячи молитв твердить готова,
> Чтоб умер ты. Но чтоб спасти тебя —
> Ни слова не скажу я!
>
> (III, 1)

Отказ Изабеллы пойти на сделку понятен и, вероятно, с позиций елизаветинской этики даже справедлив. Ведь не может же Изабелла вести себя, как Сонечка Мармеладова. Но ее ярость по отношению к брату, которого она теперь уже сама осуждает на смерть, вновь заставляет вспомнить не знающего милосердия Анджело. Дальше, казалось бы, идти уже некуда. Трагический накал пьесы достиг своего предела.

Однако «Мера за меру» — все-таки не трагедия, а трагикомедия, где должен быть счастливый финал. И тут в действие вступает переодетый монахом Герцог, который и распутывает все туго завязанные узлы сюжета.

Критики прошлого столетия не раз сравнивали Герцога с Богом[4]. Нам все же ближе взгляд тех исследователей, которые видят в Герцоге правителя и воспитателя, в чем-то напоминающего идеал совмещавшего в себе светскую и духовную власть короля, каким его видел недавно вступивший на престол Иаков I, хотя плоды этого правления и воспитания в пьесе и могут вызвать ряд вопросов[5].

Представившись братом Людовиком, Герцог в знаменитом монологе учит Клавдио не бояться смерти. В своих рассуждениях переодетый монах опирается на очень популярные тогда трактаты об *ars moriendi*, т.е. об умении достойно встретить смерть, каких в то время печаталось довольно большое количество. Все их подчас весьма сложные построения обычно отталкивались от слов апостола Павла: «Ибо живущие по плоти о плотском и помышляют, а живущие по духу — о духовном. Помышления плотские суть смерть, а помышления духовные — жизнь и мир; потому что плотские

[4] См., например: *Knight W.G.* Measure for measure and the Gospels // The Wheel of Fire. L., 1949. P. 73–96; *Battenhouse R.* Measure for Measure and Atonement // PMLA. 1946. N 41. P. 1029–1059.

[5] См: *Lever J.W.* Introduction // Shakespeare W. Measure for Measure. L.; N.Y., 1988. P. XLVII–l.

помышления суть вражда против Бога; ибо закону Божию не покоряются, да и не могут. Посему живущие по плоти Богу угодить не могут» (Рим. 8, 5–8). Поучая Клавдио, Герцог говорит:

> Готовься к смерти, а тогда и смерть
> И жизнь — чтоб ни было — приятней будет.
> А жизни вот как должен ты сказать:
> «Тебя утратив, я утрачу то,
> Что ценят лишь глупцы. Ты — вздох пустой,
> Подвластный всем воздушным переменам,
> Которое твое жилище могут
> Разрушить вмиг. Ты только шут для смерти,
> Ты от нее бежишь, а попадаешь
> Ей прямо в руки. Ты не благородна:
> Все то, что делает тебя приятной, —
> Плод низких чувств!
>
> (III, 1)

В монологе Герцога явно усилена светская сторона рассуждения за счет духовной, но именно такие слова оказывают должное воздействие на юношу[6]. Отвечая переодетому монаху, он неожиданно для себя вторит евангелисту Матфею (10, 39): «Сберегший душу [жизнь][7] свою потеряет ее, а потерявший душу [жизнь] свою ради Меня сбережет ее». Клавдио же говорит:

> Благодарю смиренно. Я все понял...
> В стремленье к смерти нахожу я жизнь,
> Ища же смерти — жизнь обрящу. Пусть же
> Приходит смерть!
>
> (там же)

Как видим, страх побежден, и юноша обрел духовное мужество. Правда, в разговоре с сестрой Клавдио на время теряет его, но потом под влиянием того же «брата Людовика» вновь находит, помирившись с Изабеллой в ожидании казни, которую его воспитателю в дальнейшем удастся предотвратить. По распоряжению Герцога, направившего «хитрость против зла» (III, 2), наместнику вместо отрубленной головы Клавдио пошлют голову умершего в тюрьме в тот же день пирата.

Что же касается Изабеллы, второй жертвы произвола Анджело, то здесь Герцог, продолжив ту же игру, прибег к хорошо известному по многочисленным фаблио трюку с подменой в постели. Вместо Изабеллы на ночное свидание с наместником идет Марианна, бывшая невеста Анджело, которую он бросил, когда она лишилась денег. Она все еще любит его и потому согласна подменить Изабеллу. Такой взятый из фаблио поворот сюжета резко снижает трагический накал пьесы и в то же время возвращает нас к ее названию. Вступив в связь со своей невестой (пусть и бывшей), Анджело совершает тот же проступок, что и Клавдио, а следовательно, по его собственным узко юридическим меркам достоин того же наказания. «Какою мерой мерите, такою и вам будут мерить»!

Свою задачу воспитателя Герцог завершает в финальной сцене суда. Коварство и лицемерие Анджело теперь раскрыты. Наместнику ничего больше не остается, как признать свою вину. Обращаясь к Герцогу, он говорит:

> Государь!
> Не длите же позора моего.
> Примите за допрос мое признанье:
> Судите и приговорите к смерти.
> Вот милость, о которой я прошу.
>
> (V, 1)

Вопреки публичному покаянию, позиция Анджело на самом деле осталась той же самой, сугубо юридической. Он лишь просит наказать его по закону, а милость для него равна суровому суду. Вряд ли его сердце сумело измениться.

Иное дело Изабелла. Не зная, что ее брат жив, она понимает, что «милость превозносится над судом», и являет истинное милосердие, когда вслед за Марианной просит Герцога простить Анджело. Сердце девушки растаяло, и милосердие победило законничество. Игра Герцога в этой сюжетной линии блестяще удалась. Духовный рост героини налицо, и процесс ее воспитания закончен. Герцогу в образе монаха здесь больше нечего делать. Вместе с тем просьба-заступничество Изабеллы готовит благополучный финал. Тиран-лицемер разоблачен и более ни для кого не опасен, а его жертвы пожинают плоды своей победы.

Пьеса завершается сразу четырьмя свадьбами, устроенными по приказу Герцога. Однако лишь одна из них может быть названа по-настоящему счастливой. Это свадьба Клавдио и Джульетты, к

---

[6] Ibid. P. LXXXVII.

[7] Здесь хорошо известная игра слов. Употребленное в греческом подлиннике слово ψυχή означало *жизненная сила, жизнь, душа* и потому на английский язык часто переводилось не как soul (душа), но как life (жизнь). Ср. также другое место из Евангелия от Матфея (16, 25–26): «Ибо кто хочет душу [жизнь] свою сберечь, тот потеряет ее; а кто потеряет душу [жизнь] свою ради Меня, тот обретет ее. Какая польза человеку, если он приобретет весь мир, а душе своей повредит?».

которой они стремились еще до начала пьесы, хотя и отложили ее из-за боязни лишиться приданного невесты. Клавдио теперь женится и без этого приданного. Остальные же браки могут вызвать сомнение. Женитьба развязного болтуна Луцио на «гулящей девке», некогда соблазненной им и родившей от него ребенка, для него «хуже смерти, порки, виселицы» (V, 1). Это в первую очередь «кара» за «хулу на государя». Да и Анджело уже давно не любит Марианну и вряд ли будет с ней счастлив, но вынужден подчиниться. Этим браком он искупает ночь любви, проведенную с неузнанной им девушкой, и восстанавливает ее попранную честь. На предложение Герцога выйти за него замуж Изабелла, еще столь недавно стремившаяся принять монашеский постриг, отвечает полным молчанием. Современные режиссеры по-разному трактуют это молчание, видя в нем то неизбежное при данных обстоятельствах подчинение воле Герцога, то стремление восстановить честь, на которую благодаря домогательствам Анджело могло пасть подозрение, то возмущенный отказ от предложения правителя Вены, то проснувшееся чувство. Шекспир оставляет нам все эти возможности интерпретации, не ставя точек над i. Сам же вопрос о действиях Герцога, в приказном порядке устроившего всеобщего счастье, в финале пьесы остается открытым. Очевидно, что «вывихнутое» время, ощущение кризиса ценностей и зыбкости бытия, столь характерные для после-гамлетовского периода творчества Шекспира, наложили свой отпечаток на эту кончающуюся свадьбами пьесу драматурга.

В первой редакции знаменитая комедия Мольера, изобразившая лицемера, чье имя стало нарицательным, так и называлась «Тартюф, или Лицемер» (*Le Tartuffe, ou L'hypocrite*) (1664). Современное название пьесы «Тартюф, или Обманщик» (*Le Tartuffe, ou L'imposteur*) появилось позже в следующих редакциях, из которых до нас дошла лишь третья, разрешенная в конце концов после долгой борьбы к печати (1669). Рассказывая об этой борьбе, Мольер в авторском предисловии писал: «Вот комедия, о которой много шумели, которую долгое время преследовали; и люди, которые в ней выведены, ясно показали, что во Франции они помогущественнее всех тех, кого я до сих пор выводил. Маркизы, Модницы, Рогоносцы и Врачи кротко сносили, что их представляют, и делали вид, будто написанные с них портреты забавляют их не меньше, чем остальных; но Лицемеры насмешек не потерпели; они сразу же всполошились и нашли невероятным, что я осмелился изобразить их ужимки и пожелал опорочить ремесло, которым промышляет столько почтенных людей. Такого преступления они не могли мне простить; и все они с ужасающей яростью ополчились на мою комедию»[8].

Действительно, образ главного героя пьесы получился настолько ярким и убедительным, настолько жизненным и правдоподобным, что тут же начался поиск его прототипов. Их находили как в среде членов Общества Святых Даров, тайно действовавших тогда в Париже и потихоньку следивших за «неблагочестивыми» с их точки зрения, домами, так и среди иезуитов или янсенистов. Назывались и конкретные имена тех или иных влиятельных особ. Но это был поиск в ложном направлении, который не принес, да и, наверное, не мог принести никаких реальных результатов. Ведь Мольер, следуя эстетике классицизма, создал собирательный образ, сатирический тип хищника-лицемера, одновременно плута и ханжи. Само имя героя комедии — Тартюф восходит к старофранцузскому слову *truffe или truffle*, что и означает плутня или обман. Отсюда, видимо, и то название пьесы, под которым мы и знаем ее сегодня.

По сюжету комедии, обедневший дворянин Тартюф хитростью проникает в дом состоятельного буржуа Оргона и полностью подчиняет себе самого Оргона и его мать госпожу Пернель. Они почитают Тартюфа за святого, а его авторитет настолько непререкаем для них, что они во всем готовы следовать его наставлениям, считая, что его устами глаголет само небо. Воспитавшая детей Оргона после смерти его первой жены нянька Дорина, которую трудно провести, весьма трезво оценивает поведение своего хозяина[4*]:

Но только он совсем как будто одурел
С тех пор, как в голову ему Тартюф засел;
Тот для него — что брат, милее всех на свете,
Стократ любезнее, чем мать, жена и дети.
Он учинил его наперсником своим,
Во всех делах он им руководим;
Его лелеет он, целует, и едва ли
Такими ласками красавиц увивали...
Он, словом, бредит им; Тартюф — герой, кумир;

[8] *Мольер*. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. А.А. Смирнова и С.С. Мокульского. Т. 2. М; Л, 1932. С. 359.

[4*] Здесь и далее перевод М.Л. Лозинского.

Его достоинствам дивиться должен мир;
Его малейшие деяния — чудесны,
И что ни скажет он, есть приговор небесный.
А тот, увидевши такого простеца,
Его своей игрой морочит без конца;
Святоша отыскал вседневный ключ наживы
И нас готовится учить, пока мы живы.

(I, 2)

Дело доходит до того, что Оргон выгоняет из дома собственного сына Дамиса якобы оклеветавшего Тартюфа, и решает выдать замуж за приживала уже просватанную за другого дочь Марианну, доверив ловкому пройдохе владение всем своим имуществом. Обращаясь к Тартюфу в порыве благоговейного обожания, Оргон восклицает:

Но мало этого: я не страшусь молвы
И не хочу других наследников, чем вы.
И я сегодня же, притом без промедленья,
Снабжу вас дарственной на все мои именья.
Правдивый, честный друг, мной избранный в зятья,
Мне ближе, чем жена, и сын, и вся семья.

(III, 7)

Только Эльмире, жене Оргона, удается открыть его глаза. Прибегая к чисто фарсовому трюку, столь характерному для театра Мольера, она прячет мужа под стол. Из этого укрытия Оргон и слышит, как почитаемый им за святого «правдивый, честный друг» пытается наставить ему рога, обольщая его жену. На возражения Эльмиры о том, что их может покарать небо, Тартюф, лишь недавно скорбевший, что пожилая уже Дорина носит слишком открытое платье, которое внушает «пагубные волнения», теперь лицемерно отвечает:

Ах, то, сударыня, пустые опасенья!
Я знаю верный путь, чтоб устранить сомненья.
Есть запрещенные утехи, это да;
Но с небом человек устроится всегда;
Для разных случаев имеются приемы,
Чтоб нашей совести растягивать объемы
И обезвреживать поступок несвятой
Благих намерений безгрешной чистотой.
Я эти способы охотно вам открою;
Вы только дайте мне руководить собою.
Не бойтесь ничего, доверьтесь мне вполне:
За все в ответе я, и этот грех на мне.

(IV, 5)

А потом раскрывает подходящий для данного случая способ «растянуть объем совести»:

Итак, я говорю, вы смущены напрасно:
Здесь вы ограждены молчанием моим,
А зло бывает там, где мы о нем шумим;
Кто вводит мир в соблазн, конечно, согрешает,
Но кто грешит в тиши, греха не совершает.

(там же)

Услышав подобные речи собственными ушами, Оргон, наконец, понимает, с кем имеет дело. Он тут же указывает Тартюфу на дверь. Но поздно. Ведь хитрый ханжа уже сам, согласно дарственной Оргона, является хозяином всего имущества своей жертвы, и теперь он в свою очередь приказывает Оргону и его семье убираться на улицу. К тому же хищный пройдоха завладел и ларцом с компрометирующими Оргона документами, которые он быстренько и передал куда следует, чтобы посадить своего благодетеля в тюрьму.

Выхода, казалось бы, нет никакого, и Тартюф может праздновать победу. Но Мольер все же писал комедию и потому подарил зрителям похожий на сказку счастливый финал. Неожиданно в действие вмешивается сам король Людовик XIV. В отличие от Герцога из «Меры за меру» действия короля-солнца не могут вызвать и тени сомнений. Он вершит высшее правосудие, отправляя Тартюфа в тюрьму, прощая Оргона за его былые заслуги и возвращая ему его имущество. Таким почти сказочным образом зло в комедии все-таки наказано, коварный лицемер повержен, а его жертвы восстановлены в своих правах. К иному результату вмешательство короля в пьесе, предназначенной к постановке при его собственном дворе, привести и не могло, хотя столь неожиданно благополучный финал комедии и мог оставить у зрителей горьковатый привкус.

Сатира Мольера получилась настолько острой и емкой, что все ханжи и лицемеры, появлявшиеся в литературе в более позднее время, невольно соотносились с образом Тартюфа. Однако ученые до сих пор ведут спор о том, каков адрес этой сатиры или, иными словами, насколько радикальными были выпады Мольера против религии в этой комедии и можно ли считать ее автора завзятым атеистом. Ведь именно так думал некий Пьер Руле, доктор богословия из Сорбонны, откликнувшийся на первую постановку «Тартюфа» специальным памфлетом, где он назвал Мольера «демоном в телесной оболочке». Безбожником-атеистом почитал драматурга и видный католический писатель XX в. Франсуа Мориак, не говоря уже о наших советских литературоведах, даже таких образованных, как С.С. Мокульский, которые в соответствии с модой времени ставили этот атеизм в заслугу писателю.

Нам представляется, однако, что подобные взгляды нуждаются в существенном уточнении. В зрелые годы жизни, когда и был написан «Тартюф», Мольер был близок к позиции христианского стоициз-

ма, смягченного и просветленного неистребимой любовью к жизни. Создавая комедию, драматург вмешался в не умолкавший на протяжении всего XVII в. спор об истинной вере и ее искажении. (Его отголоски слышны и у Милтона и у Расина). Мольер подошел к этому вопросу по-своему.

Вера для Тартюфа — это маска, скрывающая его истинную природу плута и хищника. Однако Тартюф при всей своей изворотливости может все-таки одурачить лишь Оргона и его мать, а все остальные члены его семьи видят его насквозь и прекрасно понимают, что вся его демагогия не имеет ничего общего с истинной верой. Наоборот, она лишь искажает ее. Сразу же понимают это и зрители.

Весьма важно, что гениальный актер-комик и великий реформатор сцены Мольер, который всегда писал пьесы и ставил спектакли в расчете на свою творческую индивидуальность, играл в этом спектакле вовсе не Тартюфа, хотя прекрасно мог бы справиться с этой ролью. Мольер играл Оргона, и это говорит об очень многом. Видимо, он считал Оргона не менее, а, быть может, и более важным персонажем, чем Тартюф. Ведь Оргон по-своему даже опаснее, чем Тартюф, ибо его вера — это слепая вера фанатика, позволяющая ему безнаказанно тиранить своих ближних. Это уже не вера-маска, но вера-мания, не столько скрывающая, сколько искажающая природу человека. Понятие природы, в том числе и человеческой природы, очень важно для Мольера. Он взирает на нее с доброй и мудрой улыбкой, видя ее благотворную силу, но, не обожествляя ее, и понимая в духе философии XVII в., что она нуждается в руководстве разума.

Симпатии Мольера в «Тартюфе» целиком на стороне резонера Клеанта, проповедующего доктрину именно такой здоровой и благой природы (*la juste nature*). Отстаивая свой идеал «истового праведника», Клеант говорит о таких людях:

> При всех достоинствах они не хвастуны,
> И в чванстве их никто не обвинит, конечно;
> Их благочестие терпимо, человечно;
> Они своим судом не судят наших дел,
> Блюдя смирению положенный предел,
> И, гордые слова оставив лицемерам,
> Нас научают жить делами и примером.
> Душа их не кипит пред кажущимся злом,
> Они всегда склонны найти добро в другом.
>
> (III, 6)

Еще большую симпатию у драматурга вызывает нянька Дорина, устами которой глаголет чуждая всякому лицемерию народная крестьянская мудрость. У нее острый язык и доброе любящее сердце. Ее не обманешь, и она прекрасно знает, что нужно для счастья всех ставших для нее родными членов семьи Оргона.

Разумеется, ни доктрина здоровой и благой природы, ни крестьянская мудрость, накопленная поколениями тружеников, не отрицает веры в Бога, но истинную веру и Клеант и Дорина проверяют этими критериями, и все, что им не соответствует, рассматривается как ее искажение. Именно такова вера Тартюфа, и такова вера Оргона. В обоих случаях это своего рода болезнь, отклонение от нормы, которые и достойны осмеяния.

Генри Филдинг в своем лучшем романе «История Тома Джонса, найденыша» (1749), как и большинство других английских романистов эпохи Просвещения (Дефо, Свифт, Ричардсон), провел своеобразный эксперимент над природой человека. Чтобы понять суть взглядов писателя, разбросанных в виде рассеянных в тексте отдельных замечаний автора в его многочисленных отступлениях, но также и воплощенных в поведении героев книги, нужно внимательно вдуматься в то, что происходит в романе.

«Том Джонс» — один из самых сложных и вместе с тем самых совершенных по композиции произведений в истории английской литературы. Здесь все очень точно продумано и все взаимосвязано, все «работает», подобно столь популярным тогда часовым механизмам с их множеством колесиков, которые заставляли часы играть заданную мелодию в нужное время, а фигурки — двигаться под эту мелодию. Все эти колесики сюжета соотнесены друг с другом настолько точно и безупречно, что многие даже упрекали Филдинга в слишком большой механистичности, заданности, запрограммированности сюжета. Так, мол, в жизни не бывает. Такой упрек, возможно, имел бы основания, если бы писатель не ввел в книгу условной фигуры рассказчика, от лица которого ведется повествование и который комментирует все события. Фигура рассказчика создала необходимую дистанцию между событиями и читателем. Она помогла читателю поверить в условности происходящего в романе и наполнила книгу неповторимой авторской иронией, дав возможность Филдингу высказать свои взгляды не только по поводу происходящего, но и на природу человека вообще, а заодно и поразмыслить об искусстве романиста как творца жанра, который тогда только креп и набирал силы.

По сути дела, в этом романе-опыте над человеческой природой каждый из основных персонажей книги, оставаясь самоценным и ярким характером, в то же время воплощал определенное видение мира, определенную философскую позицию, а замысел автора постепенно прояснялся по мере столкновения этих персонажей и их позиций.

Среди этих персонажей есть свой лицемер и есть его жертвы. Лицемер здесь — Блайфил, племянник и наследник благородного сквайра Олверти, который из милосердия пригрел подкидыша Тома Джонса и воспитал его вместе с Блайфилом, даже не подозревая, что Том единоутробный брат Блайфила. Но Блайфил знает эту тайну и вовсе не намерен делиться с братом, тоже имеющим право на наследство. Свои интересы хищника, свой волчий эгоизм Блайфил прикрывает благочестивым ханжеством. Размышляя по поводу этого порока, Филдинг писал: «Вероломный друг — самый опасный враг, и я смело скажу, что лицемеры обесславили религию и добродетель больше, чем остроумные хулители и безбожники. Больше того: если добродетель и религия, в их чистом виде, справедливо называются скрепами гражданского общества и являются действительно благословеннейшими дарами, то, отравленные и осквернённые обманом, притворством и лицемерием, они сделались его злейшими проклятиями и толкали людей на самые черные преступления по отношению к их ближним»[9].

Однако, изобразив Блайфила, Филдинг вывел на осмеяние не только определенный тип человека, как сделал Мольер в «Тартюфе», но и наделил этот персонаж соответствующими его поведению философскими взглядами. Позиция Блайфила совершенно очевидно восходит к учению Томаса Гоббса, который еще в XVII в. высказал мысль, что «человек человеку волк», ибо в обществе кипит непримиримая «война всех против всех», где постоянно сталкиваются эгоистические интересы людей. По словам Гоббса, человек «является более хищным и жестоким зверем, чем волки, медведи и змеи»[10], ибо ради своей выгоды он готов на все. Именно так и ведет себя Блайфил. Он без всякого зазрения совести предает своего брата Тома, организуя его изгнание по ложному доносу из поместья Олверти, а затем и подстраивая его заключение в тюрьму в Лондоне и даже грозящую ему казнь. И все ради наследства, ради денег. Такую позицию Филдинг, безусловно, осуждает, как становится ясно не только из иронических комментариев рассказчика, но и по ходу сюжета, когда в конце романа Блайфил получает вполне заслуженное им наказание.

Том Джонс, главная жертва своего брата Блайфила, — полная ему противоположность по характеру. Он юноша открытый, бесхитростный и неспособный на притворство. У него очень доброе сердце, и он всегда готов прийти на помощь нуждающимся, поделившись с ними всем, что имеет сам. Объясняя мистеру Олверти, почему он продал лошадь, подаренную ему его благодетелем, Том говорит: «– Ах, сэр!.. Ваш несчастный полевой сторож погибает со своей семьей от голода и холода с тех пор, как вы его прогнали. Для меня было невыносимо видеть этих бедняг, раздетых, без куска хлеба...»[11]. Вместе с тем Том — человек порывистый и страстный, в нем играет юная кровь, и потому чувство у него часто побеждает разум, что в первую очередь вредит ему самому. Но врожденная доброта никогда не покидает его. Именно поэтому Том с легкостью попадается во все ловушки, расставленные ему Блайфилом, даже не подозревая, откуда исходит опасность.

Другой жертвой Блайфила является сам благородный сквайр Олверти, который тоже с легкостью попадает во все ловушки племянника. Имя сквайра по-английски читается как *Allworthy*, т.е. Вседостойный. Действительно, Олверти наделен всевозможными достоинствами, и прежде всего высокими и бескомпромиссными моральными принципами, которые он всецело подчинил разуму, часто в ущерб сердцу. Опираясь на эти высокие принципы, Олверти постоянно впадает в заблуждения то по отношению к своей сестре, то ко мнимым родителям найденыша, то, наконец, самому Тому, и эти ошибки очень дорого обходятся юному герою.

Обе жертвы Блайфила в чем-то схожи, хотя и противоположны по своим недостаткам. Если Том слишком полагается на чувства, недооценивая силу столь важного для просветителей разума, то Олверти, наоборот, слишком доверяет разуму, забыв о чувстве.

---

[9] *Филдинг Г.* История Тома Джонса, найденыша. М., 1973. С. 108.

[10] *Гоббс Т.* Избр. произведения: в 2 т. М., 1964. Т. 1. С. 234.

[11] История Тома Джонса, найденыша. С. 120.

Идеал писателя в этой книге, написанной в жанре популярного в XVIII в. романа воспитания, который прослеживает историю взросления молодого героя, предполагает равновесие между чувством и разумом, где разум управляет сердцем. Именно так и случается с Томом, который, пройдя череду жизненных испытаний, повзрослел и стал достойным любимой им девушки Софьи (мудрости), соединившись с ней в браке. Их счастливая семейная жизнь и реализует на практике хрупкую просветительскую утопию Филдинга, гармонично сочетающую разум и чувство. Разумеется, для таких, как Блайфил, здесь нет и не может быть места. Коварный лицемер разоблачен и изгнан из родного поместья, но все же наказан не слишком уж строго — доброе сердце Тома и прирожденная доброта Олверти, осознавшего свои ошибки, не могут допустить суровой кары. Отныне Блайфил живет отдельно, но Олверти назначил ему неплохое содержание, а Том добавил и свои средства. Так что теперь, накопив денег, Блайфил может даже баллотироваться в парламент, где таким демагогам, возможно, и самое место. Кто знает, может быть, там он в конце концов и найдет свою судьбу. Но это уже совсем другая история, которую Филдинг не стал писать.

Чарльз Диккенс очень любил Филдинга и многому у него научился, особенно в молодости. Диккенс тоже писал романы воспитания, обычно рассказывающие о жизни молодого человека начиная с его детства и вплоть до счастливой женитьбы. («Большие ожидания» — явное исключение из этого правила, особенно первый вариант книги, где Пип и Эстела навсегда теряли друг друга).

В жанре романа воспитания написана и «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (1849–1850). Сам писатель так отзывался об этом романе: «Из всех моих книг я больше всего люблю эту. Мне легко поверят, если я скажу, что отношусь как нежный отец ко всем детям моей фантазии и что никто и никогда не любил эту семью, как люблю ее я. Но есть один ребенок, который мне особенно дорог, и, подобно многим нежным отцам, я лелею его в глубочайших тайниках моего сердца. Его имя — “Дэвид Копперфилд”»[12].

Но как сильно отличается «Дэвид Копперфилд» от написанного за сто лет до него «Тома Джонса». Здесь нет скрепляющей повествование фигуры рассказчика, и даже нет, как в сочиненных ранее романах Диккенса, всеведущего автора, комментирующего происходящее. Возможно, не без влияния «Джейн Эйр» (1847) Шарлоты Бронте, «Дэвид Копперфилд» написан от первого лица. В отличие от других романов воспитания, вышедших из-под пера Диккенса, это не просто история молодого человека, вступающего в жизнь, но и «портрет художника в молодости», поскольку главный герой в конце повествования становится, подобно автору, известным писателем. По форме роман представляет собой воспоминания, которые всплывают в голове Дэвида, и этим книга Диккенса предвосхищает эпопею «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста. (Известный английский писатель прошлого века Энгус Уилсон считал даже, что «с художественной точки зрения» «Дэвид Копперфилд» равен роману Пруста — «настолько бережно и легко распутывается ткань воспоминаний, настолько она осязаема»)[13]. Кроме того, это еще и полуавтобиографический роман. (Может быть, поэтому он был так близок автору и столь любим им). Сочиняя книгу, Диккенс обратился к эпизодам своего детства и юности — работа на фабрике ваксы, визиты к сидящему в долговой тюрьме отцу и т.д. Однако все это почти до неузнаваемости преображено фантазией писателя, которого в Англии принято называть Неповторимым (*The Inimitable*).

Все герои романа, за возможным исключением мистера Микобера, отчасти напоминающего веселого и беззаботного отца писателя, за долги которого расплачивался его сын, равно как и самого героя, подобно молодому Диккенсу работавшего журналистом, а потом ставшего писателем, являются плодом воображения автора. А сколько здесь характеров, которые вошли в золотой фонд английской словесности. Это и только что названный прекраснодушный и велеречивый мистер Микобер, чья голова полна разных фантастических проектов, из которых он не может осуществить ни одного[14]. Это и «добрая фея» с упрямым характером — бабушка героя мисс Бетси Тротвуд. Это и живущий

[12] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 15: Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим. М., 1959. С. 6. В дальнейшем приводятся цитаты из этого издания.

[13] *Уилсон Э.* Мир Чарльза Диккенса. М., 1975. С. 220.

[14] По его поводу С. Моэм сказал: «Если Фальстаф — самый великий комический характер в литературе, то мистер Микобер занимает следующее по порядку место» (*Моэм У.С.* Искусство слова. М., 1989. С. 206).

при ней блаженный чудак мистер Дик. Это и отчим Дэвида жестокосердный мистер Мэрдстоун и его не менее жестокосердная сестра, своим поведением воплощающие неприемлемую для Диккенса кальвинистскую доктрину. Это и неотразимо обаятельный и вместе с тем глубоко безнравственный и эгоистичный старший друг героя Джеймс Стирфорт, который, по мнению исследователей, предвосхитил Ставрогина. Это и мисс Роза Дартл, судя по намекам, разбросанным в тексте, соблазненная и брошенная Стирфортом, одновременно любящая и ненавидящая его. Мастерство Диккенса таково, что все они, словно живые, предстают перед нами на страницах романа.

В этой галерее хищный лицемер Урия Хип, готовый на любые преступления ради своих корыстных целей, занимает особое место. Если зло, которое интересовало Диккенса в данном романе не столько как социальная, сколько как нравственная и метафизическая категория, в образе Стирфорта наделено по-байронически притягательным ореолом, то в образе Урии Хипа оно сразу же проецируется на неприглядную внешность этого персонажа. При первом знакомстве Дэвид замечает, что его лицо «походило на лицо мертвеца...его коротко подстриженные волосы напоминали жнивье; бровей у него почти не было, ресниц не было вовсе, а карие глаза с красноватым оттенком, казалось, были совсем лишены век и, помню, я задал себе вопрос, как это он может спать»[15]. И дальше: «Возвратившись домой, я увидел, как Урия Хип запирает контору. Чувствуя дружеское расположение ко всем и каждому, я сказал ему несколько слов и на прощание протянул руку. Ох, какая это была липкая рука! Рука призрака — и на ощупь и на взгляд! Потом я тер свою руку, чтобы ее согреть *и стереть его прикосновение*! Это была такая противная рука, что, вернувшись в свою комнату, я все еще ощущал ее, влажную и холодную»[16].

Урия — имя из Ветхого Завета. Подобные библейские имена были распространены среди пуритан, чья жесткая кальвинистская доктрина в XIX в. часто ассоциировалась с мрачными учением о предопределении, разного рода запретами и показной набожностью. Но с понятым так пуританством Урия связан лишь лицемерной маской показного смирения и самоуничижения, которую он обычно носит на своем лице. На самом же деле, Хип скорее одержимый бурлящей ненавистью романтический злодей, быть может, не столь страшный, как инфернальный, как бы сошедший со страниц готической прозы карлик Квилп из «Лавки древностей» (1840–1841), но все же весьма опасный.

Хитрым обманом Урия втерся в доверие к адвокату Уикфилду, а затем систематически спаивая его, получил доверенность на ведение дел, взял власть в свои руки и попытался разорить своего благодетеля, подделав счета, а заодно разорить и других людей, которые полагались на Уикфилда как на доверенного, в том числе и бабушку Дэвида. Эти планы вполне могли бы осуществиться, если бы не вмешательство неожиданно проявившего недюжинное мужество Микобера, служившего секретарем Урии и оказавшегося в курсе его грязных махинаций.

Трэдлс, друг Дэвида, так характеризует поведение Хипа: «Но если вы проследите, Копперфилд, его путь, вы убедитесь, что деньги никогда не отвратят такого человека от зла. Он воплощенное лицемерие и к любой цели будет идти кривой дорогой. Это его единственное вознаграждение за то, что внешне он вынужден себя обуздывать. К любой цели он ползет, пресмыкаясь, и каждое препятствие кажется ему огромным. Потому он и ненавидит всякого, кто, без какого бы то ни было злого умысла, оказывается между ним и его целью. И в любой момент, даже без малейшего на то основания, может избрать еще более кривой путь»[17].

В момент разоблачения Урия, сбросив маску, открывает свое истинное лицо. Дэвид вспоминает: «Я знал, что раболепие его фальшиво, а все его поведение — гнусное притворство, но все же до того момента, когда с него слетела маска, я не представлял себе в полной мере, насколько он лицемерен. Быстрота, с которой он сбросил ее, почувствовав, что она для него бесполезна, злоба, наглость и ненависть, которые в нем обнаружились, скрытая радость от содеянного им зла — даже теперь, когда он метался в поисках выхода из тупика, не зная, как от нас отделаться, — все это, правда, соответствовало моему мнению о нем, но в первый момент

[15] *Диккенс Ч.* Соб. соч.: в 30 т. Т. 15. С. 262.

[16] Там же. С. 269.

[17] *Диккенс Ч.* Собр. соч.: в 30 т. Т. 16. С. 397.

поразило даже меня, который так давно его знал и питал к нему искренне отвращение»[18].

Диккенс не был бы Диккенсом, если бы зло в его романе выиграло «битву жизни». Г.К. Честертон, один из лучших знатоков творчества Неповторимого, сказал, что писателю было присуще особое «литературное гостеприимство». По меткому определению Честертона, Диккенс обращался со своими героями, подобно гостеприимному хозяину, который усаживает их у теплого камина и кормит вкусным обедом, стремясь к тому, чтобы они чувствовали себя как дома. Возможно, как считает критик, не во всех случаях такое «гостеприимство» оказалось художественно убедительным. Но за ним всегда стояла твердая, по сути дела, религиозная вера писателя в ценность жизни и в обязательную победу добра и добродетели, его стремление воздать достойным уже здесь, в этом мире.

В викторианской идиллии, которой обычно заканчиваются романы Диккенса, злу просто нет места. Романтическая утопия семейного очага, добрых чувств, тихой радости и спокойствия, которая воцаряется здесь после разного рода поворотов судьбы, порой весьма трагических, не совместима со злом. Так происходит и в «Дэвиде Копперфилде», где герои, пострадавшие от происков Урии Хипа, в конце концов находят свое счастье. Их материальное благополучие восстановлено, а их душам Урия повредить не смог и даже не пытался. Такую задачу он перед собой просто не ставил. Самого же Хипа Дэвид, ставший известным писателем, под конец неожиданно встречает во время визита в тюрьму, где тот отбывает пожизненное заключение за очередную серию грязных афер. И в тюрьме Урия остается тем же самым, как и прежде — лицемерным и полным бурлящей в нем ненависти. Таким образом, зло изгнано из пределов идиллии, изолировано, но не побеждено. В других обличьях оно снова появится в романах Диккенса, написанных после «Дэвида Копперфилда».

Вслед за Диккенсом к теме лицемера и его жертвы обратился Ф.М. Достоевский, посвятив их отношениям свой ранний, на наш взгляд, несправедливо мало оцененный критикой роман «Село Степанчиково и его обитатели» (1859). Писатель работал над книгой долго и упорно и считал ее лучшим из всего созданного им к тому времени. «Тут положил я мою душу, мою плоть и кровь»[20], — писал Достоевский брату по поводу «Села Степанчиково». Писатель не лукавил, так оно и было в действительности. Этот роман, безусловно, имеющий большую и вполне самостоятельную художественную ценность, в то же время предвосхитил более поздние и более известные творения Достоевского, явившись важным этапом становления его новых, начавших постепенно формироваться на каторге и в ссылке взглядов, которые окончательно определились позже, в момент создания его романов-трагедий.

Достоевский, по-видимому, не плохо знал сложившуюся к тому времени литературную традицию изображения лицемера и его жертвы. Из всех книг, упомянутых в данной статье, он скорее всего не читал лишь «Кентерберийские рассказы» Чосера. Связь же «Села Степанчикова» с Мольером и Диккенсом уже давно стала объектом пристального внимания исследователей[21]. Нас, однако, интересуют не столько элементы сходства романа Достоевского с книгами его предшественников, вопросы заимствования и литературного влияния, сколько, наоборот, выделяющееся на фоне этого сходства своеобразие «Села Степанчикова», или, иными словами, оригинальность и новаторство русского писателя в трактовке уже знакомой темы и знакомых характеров.

В центре романа Достоевского два героя. Это, с одной стороны, живущий в поместье «Степанчиково» со своей семьей отставной полковник Егор Ильич Ростанев. А с другой — хитрый и зловещий Фома Фомич Опискин, «приживальщик из хлеба», который взял полную власть в доме Ростанева. Жертва и лицемер.

Автор ведет повествование от лица Сергея Александровича, племянника Ростанева, который заменил молодому человеку отца. Прервав занятия

---

[18] Там же. С. 363.

[19] *Chesterton G. K.* Charles Dickens. L., 2007. P. 133.

[20] *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 1. С. 326.

[21] См., например: *Алексеев М.П.* О драматургических опытах Достоевского // Творчество Достоевского. Одесса, 1921 (рассмотрена связь романа Достоевского с «Тартюфом»); *Катарский И.М.* Диккенс в России: середина XIX века. М., 1966; *Lary N.M.* Dostoevsky and Dickens. A Study of Literary Influence. L.; Boston, 1973; *Mac Pike L.* Dostoevsky's Dickens: a study of Literary Influence. Totowa-New Jersey, 1981.

в Петербурге, Сергей по просьбе дяди приезжает к нему в гости и становится невольным свидетелем происходящих там событий. Такой рассказчик, единственный из всех персонажей романа, хотя и не остается вне разразившегося в семье Ростанева скандала, все же может судить о семейной драме дяди более или менее объективно.

Заинтересовавшись Фомой Опискиным, рассказчик выяснил, что в прошлом тот где-то когда-то служил и пострадал, несомненно, «за правду». Фома пробовал добиться славы на литературном поприще, но, как свидетельствует его «говорящая» фамилия, писал плохо, был человеком совершенно невежественным и никакой славы конечно же не добился. Кончилось тем, что генерал Крахоткин, второй муж матери Ростанева, взял Фому к себе в дом из милости как «приживальщика» и постоянно всячески издевался над ним, держа его при себе в качестве шута. Зато на дамской половине дома Фома сумел отыграться. Там все, начиная с генеральши, матери Ростанева, почитали его за святого и безоговорочно во всем доверяли ему. Генеральша, в частности, «не надышала на него, слышала его ушами, смотрела его глазами»[22]. После смерти генерала она, взяв с собой приживалок, мосек и, разумеется, Опискина, переехала на жительство в поместье к сыну.

Сергей Александрович, знакомя читателей с Фомой, так говорит о нем: «Представьте себе человечка, самого ничтожного, самого малодушного, выкидыша из общества, никому ненужного, совершенно бесполезного, совершенно гаденького, но необъятно самолюбивого и вдобавок не одаренного решительно ничем, чем бы мог он хоть сколько-нибудь оправдать свое болезненно раздраженное самолюбие. Предупреждаю заранее: Фома Фомич есть олицетворение самолюбия самого безграничного, но вместе с тем самолюбия особенного, именно: случающегося при самом полном ничтожестве, и, как обыкновенно бывает в таком случае, самолюбия оскорбленного, подавленного тяжкими прежними неудачами, загноившегося давно-давно, и с тех пор выдавливающего из себя зависть и яд при каждой встрече, при каждой чужой удаче. Нечего и говорить, что все это приправлено самою безобразною обидчивостью, самою сумасшедшею мнительностью»[23].

А затем, пытаясь объяснить, как Опискин сумел превратиться в тирана в семье дяди, рассказчик продолжает: «Теперь представьте же себе, что может сделаться из Фомы, во всю жизнь угнетенного и забитого и даже, может быть, и в самом деле битого, из Фомы втайне сластолюбивого и самолюбивого, из Фомы — огорченного литератора, из Фомы — шута из насущного хлеба, из Фомы в душе деспота, несмотря на все предыдущее ничтожество и бессилие, из Фомы-хвастуна, а при удаче нахала, из этого Фомы, вдруг попавшего в честь и в славу, возлелеянного и захваленного благодаря идиотке-покровительнице и обольщенному, на все согласному покровителю, в дом которого он попал, наконец, после долгих странствований?.. Низкая душа, выйдя из-под гнета, сама гнетет. Фому угнетали — и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать; над ним ломались — и он сам стал над другими ломаться. Он был шутом, и тотчас ощутил потребность завести и своих шутов. Хвастался он до нелепости, ломался до невозможности, требовал птичьего молока, тиранствовал без меры...»[24].

После знаменитой статьи Ю.Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь: к теории пародии»[25] многие исследователи стали видеть в образе Фомы Опискина скрытый и достаточно злой шарж на Гоголя. Думается, что это вряд ли это соответствует истине. Действительно, в ряде сентенций Фомы в романе слышно эхо высказываний Гоголя из «Выбранных мест из переписки с друзьями» (1847). Как продемонстрировал Ю.Н. Тынянов, тирады Фомы перед уходом из усадьбы Ростанева воспроизводят отдельные моменты из статьи Гоголя «Русский помещик», включенной в «Выбранные места», а рассуждения Опискина о литературе пародируют другую помещенную там же статью «Предметы для лирического поэта». И, наконец, крик души Фомы: «О, не ставьте мне монумента!.. В сердцах своих воздвигнете мне монумент...» читается как явная аллюзия на слова Гоголя из той же книги: «Завещаю не ставить надо мною никакого памятника и не помышлять о таком пустяке, христианина не достойном. Кому же из близких моих я был дей-

[22] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 2. М., 1956. С. 422. В дальнейшем цитаты из романа даются по этому изданию.

[23] Там же. С. 423.

[24] Там же. С. 425–426.

[25] См.: *Тынянов Ю.Н.* Достоевский и Гоголь: к теории пародии // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика: История литературы: Кино. М., 1977.

ствительно дорог, тот воздвигнет мне памятник иначе: воздвигнет он его в самом себе...»[26].

Заметим, однако, что «Выбранные места» — книга, вызвавшая разочарование не одного Достоевского, но и многих современников. После того, как она вышла из печати, ее критиковали очень разные по взглядам люди: В.Г. Белинский и С.Т. Аксаков, отец Матфей (Константиновский) и епископ Игнатий (Брянчанинов). Возможно, правы те исследователи, которые увидели в этих пародийных репликах Фомы своеобразное прощание писателя с идеалами молодости, которая прошла под знаком увлечения Гоголем, Белинским и натуральной школой с ее социальным детерминизмом и взглядом на героя как на «продукт среды»[27]. Социальная проблематика, безусловно, остается и в более позднем творчестве Достоевского в качестве важной составляющей его прозы. Но на передний план теперь выходит нравственно-психологическая и религиозно-метафизическая проблематика. Начало этого сложного процесса переоценки ценностей очевидно в «Селе Степанчикове». Однако «Выбранные места» — это далеко не весь Гоголь. Да и Гоголь-публицист, хотя и тесно связан с Гоголем-художником, но вовсе не равнозначен ему. Если Достоевский и пародировал некоторые пассажи из «Выбранных мест», то Гоголь-художник остался с ним на всю жизнь и в его сатире, и в его фантастике, и теме маленького человека, и теме поруганной красоты, и во многом, многом другом, что требует отдельного и обстоятельного разговора.

Да и сложный, новаторский по замыслу образ Фомы никак не умещается в прокрустово ложе простого шаржа на кого бы то ни было. В связи с этим можно поспорить и еще с одним расхожим представлением, бытующим в критике. Согласно ему Фома Опискин — «русский Тартюф». Думается, что дело обстоит не так просто. Между Фомой Фомичом и его литературными предшественниками есть важное отличие. Все они, за исключением Анджело из «Меры за меру», желали получить материальные блага, презренный желтый металл. У Фомы другие интересы, потому он и отказывается от денег, предложенных Ростаневым. Главное для Фомы — это власть, которая важнее всяких денег. Анджело у Шекспира также получил власть, но он к ней вовсе не стремился и не смог выдержать ее искуса. Фома же, наоборот, этой власти упорно добивался и ни за что не согласился бы ее потерять. Власть деспота-самодура, поработившего окружающих, для него слаще любых денег. Собственно говоря, имея такую власть, деньги и не нужны — у него и так будет все, что можно за них купить. А кроме того, будет и постоянная возможность тешить свое «давно-давно загноившееся самолюбие». Фома — бездарный писатель, но, получив власть, он может больше, чем просто сочинять книги; он может сочинять судьбы покорившихся ему людей. Для человека, подобного ему, нет и не может быть большего наслаждения.

Егор Ильич Ростанев, главная жертва Фомы Опискина, — человек открытый и простодушный. «Наружности он был богатырской, — пишет его племянник, — высокий и стройный, с румяными щеками, с белыми, как слоновая кость, зубами, с длинным темнорусым усом, с голосом громким, звонким и с откровенным, раскатистым смехом»[28]. «Мало того, что дядя был добр до крайности — это был человек утонченной деликатности, несмотря на несколько грубую наружность, высочайшего благородства, мужества испытанного. Я смело говорю «мужества»: он не остановился бы перед обязанностью, перед долгом и в этом случае не побоялся бы никаких преград. Душою он был чист как ребенок. Это был действительно ребенок в сорок лет, экспансивный в высшей степени, всегда веселый, предполагавший всех людей ангелами, обвинявший себя в чужих недостатках и преувеличивавший добрые качества других до крайности, даже предполагавший их там, где их и быть не могло. Это был один из тех благороднейших и целомудренных сердцем людей, которые даже стыдятся предположить в другом человеке дурное, торопливо наряжают своих ближних во все добродетели, радуются чужому успеху, живут таким образом постоянно в идеальном мире, а при неудачах прежде всего обвиняют себя. Жертвовать собою интересам других — их призвание. Иной бы назвал его и малодушным, и бесхарактерным, и слабым. Конечно, он был слаб и даже уж слишком мягок характером, но не от недостатка твердости, а из боязни оскорбить, поступить жестоко, из из-

[26] *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 219.

[27] *Седов А.Ф.* Культурный образец как средство создания образа-персонажа в романе Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Литературное произведение и культурный контекст. Балашов, 2002. С. 106–114.

[28] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. С. 414–415.

лишнего уважения к другим и к человеку вообще. Впрочем, бесхарактерен и малодушен он был единственно, когда дело шло о его собственных выгодах, которыми он пренебрегал в высшей степени, за что всю жизнь подвергался насмешкам, и даже нередко от тех, для кого жертвовал этими выгодами... Нечего и говорить, что он готов был подчиниться всякому благородному влиянию. Мало того, ловкий подлец мог совершенно им овладеть и даже сманить на дурное дело, разумеется, замаскировав это дурное дело в благородное. Дядя чрезвычайно легко вверялся другим и в этом случае был далеко не без ошибок. Когда же, после многих страданий он решался, наконец, увериться, что обманувший его человек бесчестен, то прежде всего обвинял себя, а нередко и одного себя»[29].

Как видим, Сергей Александрович, беззаветно преданный своему дяде, рисует нам образ почти идеального героя, человека в высшей степени доброго и благородного, совершенно бескорыстного и по-детски наивного и чистого. Недаром же его так любят его дети, их воспитательница юная Настенька, да и, по сути дела, все окружающие, за исключением Фомы, генеральши, полностью подчинившейся тирану-самодуру, и ее приживалок. Интересно, что великий актер и реформатор сцены рубежа XIX–XX вв. К.С. Станиславский, подобно Мольеру до него, тоже играл в инсценировке «Села Степанчиково» не лицемера, но жертву, полковника Ростанева, изображая его как «гения доброго сердца» и не видя в нем недостатков. Станиславский писал по этому поводу: «Когда мне говорили, что он наивный, недалекий человек, что он суетится зря, я этого не находил. По-моему, все, что волнует дядюшку, чрезвычайно важно с точки зрения человеческого благородства»[30].

Станиславский не был единственным, кто так прочел этот образ. Некоторые исследователи даже увидели в Ростаневе первый эскиз «положительно прекрасного человека», которого Достоевский впоследствии пытался изобразить на примере князя Мышкина, Алеши Карамазова и старца Зосимы. По нашему мнению, подобное представление о Ростаневе нуждается в уточнении.

Если сравнить полковника с князем Мышкиным, то сразу же бросится в глаза общая для них обоих доброта, благородство и по-детски наивный взгляд на мир с разлитым в нем злом. Обретя семейное счастье в конце романа, Ростанев с наивным прекраснодушием вопрошает: «Господи! Почему это зол человек? Почему и я так часто бываю зол, когда так хорошо, так прекрасно быть добрым?»[31]. В его устах это чисто риторический вопрос, и ответа на него у полковника нет никакого. Однако именно впервые поставленный здесь писателем вопрос о природе зла отныне станет предметом его пристального раздумья на протяжении всего последующего творчества[32].

Тем не менее сходство между Ростаневым и князем Мышкиным, на наш взгляд, скрывает, отодвигая на второй план, различие этих двух характеров. В полковнике нет присущего князю отблеска небесного света, который манит к себе, но не спасает живущих «во тьме и сени смертной» героев «Идиота». Христианское начало, столь важное для Мышкина, а тем более для Алеши Карамазова и старца Зосимы, в образе полковника выражено весьма слабо. Да, Ростанев — смиренный и самоотверженный человек, всегда готовый пожертвовать собой ради счастья и спокойствия ближних. Но он скорее «естественный христианин», или даже, может быть, один из тех благочестивых язычников, о которых апостол Павел писал: «они показывают, что дело закона у них написано в сердцах, о чем свидетельствует совесть их и мысли их» (Рим. 2, 14). Такие люди, не соотносящие свое поведение с Нагорной Проповедью и далекие от догматических и мистических аспектов христианства, но носящие Закон Христов в своем сердце, порой бывают в нравственном отношении много выше некоторых христиан, трубящих о своей вере на каждом углу. Видимо, таков Ростанев. Однако, как показал Достоевский, подобная позиция таит в себе большие опасности. У полковника нет четких христианских критериев различения добра и зла, и потому он легко становится безропотным пленником зла, чего никогда не могло бы произойти ни с князем Мышкиным, ни с Алешей или старцем Зосимой. Ростанев же полностью подчиняется Фоме начиная, подобно своей матери, «слышать его ушами и смотреть его глазами». Это ли не достойная награда «положительно прекрасного человека»?

---

[29] Там же. С. 426–427.

[30] *Станиславский К.С.* Собр. соч.: в 8 т. М., 1954. Т.1. С.138.

[31] *Достоевский Ф.М.* Собр. соч.: в 10 т. Т. 2. С. 628.

[32] *Михеева О.В.* Своеобразие характера полковника Ростанева в романе Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» // Жанр и стиль литературного произведения. Йошкар-Ола, 1994. С. 27.

В критике уже давно укоренилось мнение о «Селе Степанчикове» как о комедии. И сам Достоевский в цитированном выше письме к брату сказал, что в романе «есть сцены высокого комизма». Он был, безусловно, прав. Такие сцены здесь есть, как есть и комические персонажи — несчастный Фалалей, который постоянно видит сон о белом быке, или отдаленно предвосхитивший Смердякова «ученый» лакей-сочинитель Видоплясов. Комична и сюжетная линия Татьяны Ивановны с ее восходящим к Диккенсу побегом из поместья[33]. Да и в Опискине М.М. Бахтин тоже увидел комический персонаж. По мнению ученого, Фома Фомич — не что иное, как «карнавальный король», который вывернул жизнь всех окружающих наизнанку, а потому «все действие этой повести — непрерывный ряд скандалов, эксцентрических выходок, мистификаций, развенчаний и увенчаний»[34].

Вчитаемся, однако, внимательнее в конец романа с его финальным «увенчанием» Фомы. Вышвырнутый Ростаневым из дома за недостойные инсинуации по поводу его с Настенькой отношений, Опискин делает ход конем. Он возвращается, чтобы благословить брак полковника с любимой девушкой — иного выхода вернуться у него, очевидно, нет. Соответствующая глава романа так и называется «Фома Фомич создает всеобщее счастье». Но какова цена этого счастья?

У всех предшественников Достоевского, начиная с Чосера и кончая Диккенсом, зло всегда бывало раскрыто, а лицемер получал наказание. Достоевский нарушил эту традицию. В его романе зло торжествует, а лицемер «увенчан» лаврами святого. Как нам представляется, подобный финал «Села Степанчиково» обозначил собой вовсе не комический, но скорее трагический поворот сюжета. От идиллии, воцарившейся в доме Ростанева, пахнет мертвечиной, ибо обитатели поместья, где безраздельно властвует устроивший их счастье Фома Фомич, духовно мертвы. Такова судьба не только благородного и прекраснодушного Ростанева, но и ранее все понимавшей Настеньки, ставшей женой полковника, да и всех остальных обитателей его дома. Единственное исключение — рассказчик Сергей Александрович, но он человек из другого мира, глядящий на все со стороны и в финале уезжающий в этот другой мир.

Вероятно, правы те исследователи, кто видит в Фоме первый эскиз образа Великого Инквизитора[35]. Однако здесь есть и важное различие. Великий Инквизитор только мечтал построить царство абсолютной несвободы, где слабые люди поклонились бы чужому авторитету, но на его пути встал Иисус Христос с его идеей основанного на свободе единения людей. И вся логика столь красноречивых рассуждений Инквизитора рухнула перед молчанием Христа, на прощание поцеловавшего девяностолетнего старца в его иссохшие уста. Воплощенная любовь сильнее снисходительного презрения, и Инквизитор, очевидно, отдает себе в этом отчет, когда он просит Христа больше никогда не возвращаться на землю. Отворяя дверь темницы, Инквизитор, на сердце которого «горит» поцелуй Христа, хотя старец и не изменил своих взглядов, говорит: «Ступай и не приходи более...не приходи вовсе...никогда, никогда!». — Ведь только без Христа он и сможет попробовать привести свои планы в исполнение.

Фоме Фомичу удалось на практике построить такое царство сладкого рабства, тот самый человеческий муравейник, образ которого вскоре возникнет в «Записках из подполья», где все радуются, отказавшись от собственной воли и вверив свою судьбу невежественному тирану-самодуру. Так в творчестве Достоевского впервые уже в этом раннем произведении возник гениально предугаданный писателем прообраз тоталитарного режима, где ставшие рабами люди, обожествляя своего вождя, почитают себя счастливейшими из смертных. Ничего похожего литературная традиция изображения лицемера и его жертвы до тех пор не знала. В финале «Села Степанчиково» отчетливо слышны трагические ноты, взрывающие комическую оболочку книги и превращающие ее, по крайней мере, с позиций начала XXI в. в роман-предсказание и предупреждение. Читающий да разумеет! Так повернуть казавшийся привычным сюжет в XIX в. мог только Достоевский.

© Горбунов А.Н., 2009

---

[33] *Реизов Б.Г.* Диккенс и Достоевский // *Реизов Б.Г.* Из истории европейских литератур. Л., 1970. С. 159–169.

[34] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собр. соч. Т. 6. М., 2002. С. 184.

[35] *Семыкина Р. С.-И.* Роман Ф.М. Достоевского «Село Степанчиково и его обитатели» как комическая антиутопия // Проблемы типологии литературного процесса. Пермь, 1992. С. 53–62.