

Р. Я. КЛЕЙМАН

ВСЕЛЕННАЯ И ЧЕЛОВЕК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ДОСТОЕВСКОГО

Задача настоящей работы — выявить некоторые структурные и функциональные особенности мотива мироздания в художественном мире Достоевского. В работе предпринимается также попытка историко-типологического сопоставления этого мотива со сходными мотивами в культуре Ренессанса.

Одна из типологических черт реализма Достоевского заключается, на наш взгляд, в синтезе социально-политического, морально-этического и других планов с планом *вселенским*. В ходе исследования представляется необходимым вычленить из синтеза этот вселенский план, отнюдь не умаляя, разумеется, значимости социального и других аспектов творчества Достоевского.

Анализ указанной проблемы не привлекал специального внимания советских исследователей.¹ Между тем мироздание, космос, вселенная — непреходящая «составляющая» той всепоглощающей «идеи-страсти», носителем которой является герой-идеолог Достоевского. Со времен Ренессанса европейская литература, пожалуй, не знала такой гениальной силы воплощения человеческой личности один на один с бесконечной вселенной. Вспомним Цвейга: «У каждого из этих трех писателей есть своя собственная сфера. У Бальзака — мир общества, у Диккенса — мир семьи, у Достоевского — мир личности и вселенной».²

Герой Достоевского не просто ощущает свою *причастность* к мирозданию, — по мысли и воле автора именно он, этот герой, *ответствен* за вселенский порядок вещей. Судьба мироздания составляет его личную боль и муку. Такова одна из ипостасей любимой мысли Достоевского — мысли о всемирном болении, при-

¹ Некоторые аспекты проблемы поднимались в свое время символистской критикой, в частности Вяч. Ивановым, а также предтечей символистов Вл. Соловьевым.

² Цвейг С. Три мастера. — В кн.: Цвейг С. Собр. соч., т. 7. Л., 1929, с. 3.

сущем «русскому скитальцу». Существует и обратная связь: сугубо личная, интимная драма героя вырастает до размеров космической катастрофы. Более того: каждая крохотная мушка, былинка, пылинка осмысливается в романном мире Достоевского как неотъемлемая часть мироздания, а порой даже как средоточие его. И бесконечный трагизм положения заключается в том, что герой Достоевского не только един с мирозданием, но в то же время и беспредельно одинок; он, как пушкинский анчар, «стоит один во всей вселенной...»

Анализ мотива мироздания в творчестве Достоевского связан с рядом теоретических проблем, одна из которых — изображение времени и пространства в художественном произведении.³ В настоящей статье мы условно будем называть *образом мироздания* ту взаимосвязь времени и пространства, которую герои Достоевского называют разными именами: Свидригайлов — «вечностью» (6, 221), Шатов — «беспредельностью» (10, 195), черт — «мирозданием» (15, 82), Ипполит — «бессмысленно-вечной силой» (8, 339).

В образе мироздания привычные временные и пространственные границы повествования (и, следовательно, бытия) смещены, раздвинуты Достоевским практически до беспредельности. «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире», — говорит Шатов Ставрогину (10, 195).

Выразительный пример того, как ломаются Достоевским традиционные представления о времени и пространстве, — притча черта о блудном философе в «Братьях Карамазовых». Осужденный пройти во мраке «квадриллион километров», он в знак протеста пролежал поперек дороги «почти тысячу лет», после чего все-таки пошел, потратив на свой путь больше чем «биллион лет ходу». Причем Земля за все это время, замечает черт, «биллион раз повторялась; ну, отживала, леденела, трескалась, рассыпалась, разлагалась на составные начала <...> потом опять комета, опять солнце, опять из солнца земля...» (15, 78—79). Астрономические цифры лет и расстояний венчает картина грандиозного космического катаклизма — таков привычный для героев Достоевского масштаб мышления. Дыхание космоса ощущается ими почти физически. (Отметим, кстати, что из всех современников Достоевского такое же обостренное чувство космоса, ощущение и осознание себя частью мироздания было присуще, пожалуй, только Тютчеву.)

Место и время действия романов Достоевского — космос, мироздание, вселенная. И в то же время — Европа, Россия середины XIX в.⁴

³ Наиболее значительным в этом отношении представляется исследование М. Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (см.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 234—407).

⁴ Это отметил на примере сцены с пьяным Мармеладовым В. Я. Кирпотин (см.: Кирпотин В. Я. Достоевский-художник. М., 1972, с. 151).

Так, до мельчайших подробностей и бытовых штрихов конкретен русский провинциальный трактир, где происходит разговор Алеши и Ивана, более чем конкретен социальный адрес рассказа Ивана о генерале, который затравил ребенка псами. И в то же время именно здесь, сейчас, в трактире решается судьба мироздания в целом. Судьба мироздания зависит от того, чем кончится спор Алеши с Иваном.

Один из основных приемов, воплощающих образ мироздания в творчестве Достоевского, — соотнесение бесконечно большого абстрактного понятия (т. е. собственно категории мироздания, вечности и т. д.) с предельно конкретной, нарочито прозаической или ничтожно малой деталью. Соразмеренный с бытовыми явлениями жизни, знакомыми уху и глазу читателя, далекий космос превращается из абстракции в живой художественный образ. Мироздание обретает плоть и кровь.

Соотношение мироздания с «земной» деталью конструируется различными способами. Это может быть прямое *сравнение*: так сопоставляет капитан Лебядкин погасший самовар и тот научный факт, что солнце погаснет: «Самовар кипел с восьмого часу, но... потух... как и всё в мире. И солнце, говорят, потухнет в свою очередь...» (10, 207). Порой это соотношение реализуется с помощью *метафоры*. Так, Ипполит под впечатлением рогожинской копии Гольбейна говорит о вечной природе (читай: мироздании) как о «темной, наглой и бессмысленно-вечной силе, которой всё подчинено». Далее следует *олицетворение*: в горячечном полубреду Ипполиту кажется временами, что он видит «эту бесконечную силу» в виде «какого-то огромного и отвратительного тарантула» (8, 340). Этот «тарантул» невольно сливается в читательском восприятии с тем мерзким чешуйчатым насекомым из сна-кошмара Ипполита, о котором он рассказывал двумя часами раньше. Отвратительное насекомое превращается в жуткий символ, олицетворяющий мироздание «по Ипполиту».

В ряде случаев соотношение бесконечно большого с ничтожно малым реализуется как *литота*. Таково представление Свидригайлова о вечности — не менее жуткое, чем ипполитовский «тарантул»: «Нам вот всё мерещится вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской баньки, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность...» (6, 221).

Заметим, что здесь, как и в притче о философе, образ мироздания строится на отрицании привычных временных и пространственных масштабов, но с обратным знаком: вместо привычных абстрактных представлений о чем-то расплывчато «огромном, огромном» неожиданно («вдруг» — любимое словечко Достоевского) появляется пугающий своей мрачной конкретностью образ.

Иногда сопоставление превращается в *антитезу*. Так противопоставляет Иван Карамазов мировую гармонию (одно из имен

мироздания) и слезинку ребенка. Предыстория этой антитезы, ее исходная точка — бальзаковская реминисценция — не раз привлекала внимание исследователей.⁵

Однако нас сейчас интересует определенный аспект, а именно: та эволюция образного воплощения антитезы в творчестве Достоевского, в результате которой на одном из полюсов противопоставления возникает образ мироздания. Схематично ее (эволюцию) можно представить следующим образом:

Произведение	Цель	Цена
Бальзак. «Отец Горио».	Приобретение миллиона.	Смерть китайского мандарина.
Достоевский. «Преступление и наказание».	Расцвет 20 молодых жизней.	Смерть гнусной старушонки.
Достоевский. Речь о Пушкине.	Счастье человечества.	Смерть честного старичка.
Достоевский. «Братья Карамазовы».	Вселенская гармония.	Слезинка ребенка.

Ценности на обеих чашах весов постепенно увеличиваются, доводя антитезу до ее максимальной остроты, и достигают наконец крайнего предела в тезисе Ивана Федоровича. Достоевский, всегда и во всем доходивший до самого конца, и здесь нашел крайнюю форму «или—или». Вселенская гармония и слезинка ребенка противопоставляются как ценности одного порядка.

В целом ряде ситуаций двучлен «мироздание—деталь» реализуется как *метонимическое* соотношение целого и части. Таково, например, соотношение «бессмертие—былинка» в исповеди Версилова: «И весь великий избыток прежней любви к тому, который и был *бессмертие*, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую *былинку*» (13, 379; курсив наш, — Р. К.).

Другой вариант метонимического соотношения представляет собой *топор*, запущенный в предположении черта—Ивана в *космическое пространство*. Бытовая, «физиологическая» деталь деревенского быта — топор, который девки из озорства предлагают простакам лизнуть на морозе, — неожиданно, в один логический ход становится атрибутом космоса, мироздания (15, 75).

Топор в качестве вечного спутника Земли, да еще в соседстве с разглагольствованиями черта о вселенском холоде, — образ достаточно зловеющий... (Отметим кстати, что в контексте всего

⁵ См., например: Назиров Р. Г. Реминисценция и парафраза в «Преступлении и наказании». — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 89.

творчества Достоевского переосмысливается ретроспективно топор Раскольников, а именно: хотя в «Преступлении и наказании» второй элемент двучлена прямо не присутствует, но на фоне топора Ивана—черта он домысливается как вселенский порядок, на который замахнулся Родион Раскольников).

В исповеди Ипполита атрибутом мироздания становится «крошечная мушка»: она воспринимается обреченным на смерть юношей как полноправная «участница» во вселенском «пире и хоре» бытия (8, 343), в котором ему, Ипполиту, не дано участвовать.

Образ мушки, соотнесенной с мирозданием, чрезвычайно важен для Достоевского. Откровенно подчеркивая это, Достоевский заставляет Мышкина *дважды* процитировать ипполитовскую мысль о мушке, замечая: «Эта фраза поразила его...» (8, 351, 352). Как мы убедимся далее, образ мушки, связанный с темой вечности, основ бытия, жизни и смерти, — один из сквозных в творчестве Достоевского.

Образ мушки «*в горячем солнечном луче*» вплотную подводит нас к еще одному сквозному образу, воплощающему мироздание в художественном мире Достоевского, — к образу *солнца*, озаряющего лучами космическое пространство и Землю.

«Приверженность» Достоевского к солнечным, особенно закатным пейзажам общеизвестна. Остановимся, однако, на тех случаях, где функция солнца заключается в том, чтобы придать событиям или размышлениям героев глобальный, космический характер. Так, мысль о солнце с навязчивостью бреда повторяется Ипполитом в павловской сцене (8, 309, 318, 343, 348).

Именно с восходом солнца намеревается покончить с собой Ипполит, ибо солнце, как и мушка, имеет основополагающее значение в его, Ипполита Терентьева, модели мира: «...взойдет солнце и „завучит на небе“, и польется громадная, неисчислимая сила по всей подсолнечной» (8, 344). Таким образом, в круг трагических размышлений Ипполита вовлекается вся солнечная система.

Тема солнца вновь возникает в швейцарских воспоминаниях Мышкина на зеленой скамейке (8, 351—352). И недаром ослепительные, ликующие солнечные пейзажи Швейцарии вызывают в Мышкине чувство, родственное ипполитовскому отчаянию «выкидыша»: «Ему вспомнилось теперь, как простирал он руки свои в эту *светлую, бесконечную синеву* и плакал <...> Что же это за пир, что ж это за *всегдашний великий* праздник, которому *нет конца* <...> и к которому он никак не может пристать» (8, 351; курсив наш, — Р. К.).

Трагическое чувство отторженности от мира, одиночества приобретает воистину космические масштабы.

Солнце как своеобразный эквивалент вечности возникает в рассказе Мышкина Епанчиным о смертной казни: «Невдалеке была церковь, и вершина собора с позолоченною крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи, от нее сверкавшие; оторваться не мог

от лучей: ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он чрез три минуты как-нибудь сольется с ними» (8, 52).

В приведенных примерах тема солнца как атрибута мироздания «звучит», употребляя словечко Ипполита, во всю мощь. В других случаях подобная же функция солнца скрыта в подтексте. Таков, например, рассказ генерала о смерти старухи в эпизоде «пети-жё»: «...гляжу, она (старуха, — *Р. К.*) сидит в сенцах одна-одинешенька, в углу, точно от солнца забилась <...> мухи жуужжат, солнце закатывается <...> осталась одна, как... муха какая-нибудь <...> С закатом солнца, в тихий летний вечер, улетает и моя старуха, — конечно, тут не без правоучительной мысли...» (8, 126—127; курсив наш, — *Р. К.*).

Тут, безусловно, «не без правоучительной мысли»: образ закатывающегося солнца, мотив одиночества, сравнение с мухой значительно раздвигают границы этой, казалось бы, сугубо «физиологической» сцены. Так начинает звучать в романе — пока еще исподволь — ипполитовская—мышкинская тема солнца—мушки—вечности.

Сравним эпизод смерти старухи с эпизодом, предшествующим самоубийству Свидригайлова в «Преступлении и наказании»: «Проснувшиеся мухи лепились на нетронутую порцию телятины, стоявшую тут же на столе. Он долго смотрел на них и наконец свободно правою рукой начал ловить одну муху. Долго истощался он в усилиях, но никак не мог поймать. Наконец, поймав себя на этом интересном занятии, очнулся...» (6, 394).

Таким образом, тема мухи в непосредственной связи с темой смерти возникает еще в «Преступлении и наказании». Отметим также, что Свидригайлов покончил с собой в рассветный час («час пятый в исходе»). Но Свидригайлову Достоевский не дал увидеть даже краешка солнца — «молочный, густой туман» словно поглотил светило (6, 393 и 394).

Мотив солнца, связанный с образом мироздания, возникает еще в раннем творчестве Достоевского. Подтверждением этого является, по нашему убеждению, закатный пейзаж в финале «Слабого сердца»: «Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея <...> Казалось, наконец, что весь этот мир <...> походит на фантастическую, волшебную грезу...» (2, 48; курсив наш, — *Р. К.*).

В этом пейзаже есть все отмеченные нами ранее типологические черты: мотив беспредельности, ломающий привычные границы бытия, мотив солнечного заката, наконец, функция пейзажа — озарить новым светом историю бедного Васи Шумкова, соотнести с ней «весь этот мир». Наличие всех перечисленных черт дает основание утверждать, что финальный пейзаж «Слабого сердца» — едва ли не первое в творчестве Достоевского образное воплощение мироздания.

Образ солнца, воплощающего мотив мироздания, можно проследить во всем творчестве Достоевского. Напомним, что именно «заходящее зовущее солнце» порождает в Версиллове небывалое чувство причастности к миру, к роду людскому, к каждой былинке, — чувство, безграничное по масштабам, которое он сам формулирует как «всечеловеческую любовь» (13, 375).

В «Кроткой» образ солнца раздвигает рамки повествования до вселенских масштабов: «Говорят, солнце живит вселенную. Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец?» (XI, 475).

Смерть Кроткой воспринимается героем новеллы как вселенская утрата, и именно образ солнца призван со всей силой подчеркнуть космический характер происшедшей катастрофы. В «Кроткой» наиболее четко выражена еще одна типологическая общность всех «солнечных» пейзажей, связанных с мотивом мироздания: солнце, которое «живит вселенную», в котором воплощены «вечный праздник», «пир бытия» и т. д., — это солнце оборачивается горькой издевкой над миром и человеком, невозмутимо озаряя своим ликующим светом самые страшные, катастрофические моменты в жизни героев. В самом деле, в ряде случаев образ солнца так или иначе сопутствует *смерти*: перед предполагаемым самоубийством (Ипполит), перед смертной казнью (рассказ Мышкина), в момент смерти («пети-жё»), после самоубийства («Кроткая»). Не менее трагичны и остальные события, освещаемые солнцем: закатный пейзаж в «Слабом сердце» сопутствует *сумасшествию*; яркие солнечные пейзажи Швейцарии вызывают в Мышкине мучительное сознание того, что он «выкидыш» из этого торжества жизни; «косые лучи заходящего солнца» (13, 385) воплощают *крушение идеалов* Версилова, его разочарование в европейской цивилизации. Да и само-то солнце погаснет, как справедливо заметил капитан Лебядкин.

Мы подошли к принципиально важной характеристике мотива мироздания в творчестве Достоевского, которую можно условно обозначить как *дисгармоничность*. О дисгармоничности миропорядка красноречиво свидетельствует и сам подбор образов, воплощающих мироздание: «банька с пауками» Свидригайлова, «насекомое» Ипполита, топор Ивана и т. д.

Исследователи неоднократно отмечали эту дисгармоничность мира у Достоевского. Однако объектом более детального изучения эта дисгармония мироздания не стала. Между тем мотив *вселенской дисгармонии* и *отношение к ней героя*, рассмотренные «с точки зрения вечности», представляются чрезвычайно важными в художественной модели мира, созданной Достоевским. Здесь мотив мироздания «стыкуется» с мотивом индивидуализма, ибо осознание мира как бесконечного хаоса вызывает в герое Достоевского болезненно-гордый протест против алогичности, несправедливости, дисгармоничности вселенского устройства. Советские исследователи в значительной мере подняли «земной», главным

образом социальный, пласт проблемы индивидуализма у Достоевского. Так, Г. М. Фридендер в своих работах раскрыл огромную значимость мысли Достоевского о трех ступенях развития человечества и о трагическом конфликте между личностью и массой на втором этапе («цивилизация»).⁶ Ф. И. Евнин справедливо отметил воплощенные Достоевским различные «стороны и потенции буржуазного индивидуализма».⁷

Значительно меньше изучен «космический» аспект проблемы. Между тем мотив вселенского бунта одинокой личности воплощен уже в «Записках из подполья», где в мучительных раздумьях героя звучит исступленный протест против враждебных ему объективных законов бытия, против подавляющего волю детерминизма: «Господи боже, да какое мне дело до самих законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?» (5, 105). Так чувство причастности к мирозданию превращается в болезненно-гордый вызов миру, отказавшемуся от своего дитяти.⁸

Этот протест против самих основ вселенского миропорядка воплощен — другой своей гранью — в исповеди Ипполита Терентьева. Он не хочет, не может смириться со своей обреченностью на смерть, даже понимая всю «логичность» ее с точки зрения законов мироздания: «...понадобилась моя ничтожная жизнь, — резюмирует он в своей исповеди, — жизнь атома, для пополнения какой-нибудь всеобщей гармонии в целом <...> если уже раз мне дали осознать, что „я есмь“, какое мне дело до того, что мир устроен с ошибками...»; «Если б я имел власть не родиться, то наверно не принял бы существования на таких насмешливых условиях. Но я еще имею власть умереть, хотя отдаю уже сочтенное. Не великая власть, не великий и бунт» (8, 344).

С мотивом вселенского бунта Ипполита перекликаются размышления самоубийцы из «Приговора» («Дневник писателя» за октябрь 1876 г.) о бессмысленности первооснов жестокого мира, обрекающего человека на страдания и смерть: «...я присуждаю эту природу, которая так бесцеремонно и нагло произвела меня на страдание, — вместе со мною к уничтожению... А так как природу я истребить не могу, то я истребляю себя одного, единственно от скуки сносить тиранию, в которой нет виноватого» (XI, 427).

Этот мотив бунта доведен до жестокого предела в «Бесах». То, что не удалось совершить Ипполиту, совершит другой герой Достоевского — Кириллов, пришедший к мысли об изначальной несправедливости миропорядка, где человек — и даже лучший из людей — по сути раб неизбежной смерти.

⁶ Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 36.

⁷ Евнин Ф. И. Реализм Достоевского. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 426.

⁸ Более подробно об этом см.; Клейман Р. Великий реалист. — Кодры, 1971, № 11, с. 133.

Такова, в частности, кирилловская интерпретация мифа о Христе: «Слушай: этот человек был высший на всей земле <...> А если так, если законы природы не пожалели и *Этого* <...> то, стало быть, вся планета есть ложь и стоит на лжи и глупой на-смешке. Стало быть, самые законы планеты ложь и диаволов водевиль. Для чего же жить, отвечай, если ты человек?» (10, 471).

Идея Кириллова — идея гордого ухода из жизни вместо уни-зительного ожидания смерти — пугающе убедительна; и чтобы опровергнуть ее, Достоевский решился на предельно жестокий эксперимент: в эпизоде самоубийства Кириллова он показал то единственное, чего, вероятно, не ждали ни читатель, ни, пожалуй, сам герой: как мучительно *не хотел, не мог умирать* Кириллов.

Кирилловское исступленное «сейчас, сейчас, сейчас, сейчас» (10, 476), являющееся как бы бунтом против бунта, — бунтом человеческого естества против враждебного ему насилия над жизнью, — интересно сопоставить с рассказом Лебедева из «Идиота» о казни графини Дюбарри, которая умоляла палача повременить «минуточку». «От этого графинино крика об одной минуточке, я как прочитал, у меня точно сердце захватило щип-цами», — признается Лебедев (8, 164).

Здесь мы сталкиваемся опять-таки с приемом своеобразного «временного сдвига», связанного с темой смерти—вечности—ми-роздания. «Сейчас» Кириллова, как и «минуточка» графини Дю-барри, словно концентрируют в себе всю бесконечность времени—пространства, которую для человека обрывает смерть.

Этот же прием находим и в обоих рассказах Мышкина о казни: «Мне кажется, он, наверно, думал дорогой: „Еще долго, еще жить три улицы остается; вот эту проеду, потом еще та останется, потом еще та, где булочник направо... еще когда-то доедем до булочника!“» (8, 55). Это в гостиной Епанчиных. А вот из разговора Мышкина с камердинером: «... вот через час, потом через десять минут, потом через полминуты, потом теперь, вот сейчас — душа из тела вылетит <...> Вот как голову кладешь под самый нож и слышишь, как он склизнет над головой, вот эти-то четверть секунды всего и страшнее» (8, 20).

Итак: «четверть секунды», «три улицы», «минуточка», «сей-час» — вот эквиваленты бытия для человека, чья жизнь преры-вается насильственно. Чудовищная противоестественность подоб-ных «эквивалентов» демонстрирует всю несостоятельность бунта Ипполита—Кириллова, бессмысленность и негуманность попытки доказать мирозданию ценность человеческой жизни через смерть.

С мотивом бунта личности против основ миропорядка перепле-тается в творчестве Достоевского другой мотив, — упования на вселенскую гармонию.⁹ Из романа в роман вдохновенно и упрямо

⁹ О социально-политическом аспекте «мировой гармонии» у Достоев-ского см.: Комарович В. Л. «Мировая гармония» Достоевского. — Ате-ней, 1924, кн. 1—2, с. 112—142; а также: Пруцков Н. И. Утопия или антиутопия? — В кн.; Достоевский и его время. Л., 1971, с. 88—107.

будет мечтать о высшей гармонии мироздания герой, живущий в безжалостном, безумном, сорвавшемся с цепи мире. О мгновениях «вечной гармонии» говорит Шатову Кириллов (10, 450). Шатов предрекает Кириллову падучую... Вспомним, что в «Идиоте» подобное ощущение «гармонической радости» испытывал перед приступами эпилепсии Мышкин (8, 188). Но вслед за мгновенной гармонией наступают судороги и мрак падучей...

Ощущение высшего синтеза жизни дается Мышкину нелегкой ценой, как справедливо отмечает М. Джоунс.¹⁰ Таким образом, в «Идиоте» звучит та мысль о цене, которая затем воплотится в антитезе Ивана Карамазова: вселенская гармония ценой слезинки ребенка. Но вся глубина трагедии Мышкина заключается в том, что, даже заплатив непомерно огромную цену, он не в состоянии ни воспользоваться, ни поделить своим приобретением. Все попытки Мышкина внести гармонию в мир, полный зла, нелепости, абсурда, терпят крах. Разум Мышкина отказывается понять безысходную дисгармонию мира, в котором человек — «выкидыш» из пира бытия. Последним сознательным движением Мышкин гладит по голове Рогожина — брата своего, которому он так и не сумел помочь...

Но этим не исчерпывается проблема поисков гармонии у Достоевского. Ибо, как ни мучительны его раздумья, писатель-гуманист все-таки верит в высшую, подлинную гармонию. Недаром Иван Карамазов, «возвращающий билет», отказавшийся от «гармонии» кровавой, все-таки восклицает: «...но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться!» (14, 222).

Достоевский вместе со своими героями не хочет жить по этой «эвклидовской дичи». И потому «Сон смешного человека», где чрезвычайно сильны «вселенские» мотивы (далекая звездочка, которая «дала мысль» Смешному застрелиться; перелет через космическое пространство и время; единение гармоничных людей сна со всей вселенной и т. д.), заканчивается вдохновенной проповедью-пророчеством всеобщего счастья и подлинной гармонии...

Достоевский упрямо верит в «неэвклидову» гармонию — гармонию, в которой не будет места страданиям, сомнениям и мукам. Эта вера, к которой он пришел в конце своего творческого пути, — одно из самых ценных приобретений Достоевского.

Итак, от художественного воплощения образа дисгармоничного мироздания — к бунту против самих основ миропорядка, и вместе с тем к упрямым попыткам гармонизировать мир, — и снова к отчаянию, к мысли о непомерной цене за гармонию, — и в конечном счете все-таки к гуманистическому упованию на человека, на грядущую, пока недоступную нашему разуму «неэвклидову» гармонию — вот основные моменты моделирования

¹⁰ Джоунс М. К пониманию образа князя Мышкина. — В кн.: Достоевский. Материалы и исследования, т. 2. Л., 1976, с. 111.

проблемы «мироздание и человек» в художественном мире Достоевского.

Но, как справедливо отмечает Ю. М. Лотман, «чем более далекие варианты одних и тех же структурных функций мы будем рассматривать, тем легче определяются инвариантные — типологические — закономерности. Следовательно, при сопоставлении далеких (хронологически и этнически) литературных явлений типологические черты будут более обнажены, чем при сопоставлении близких».¹¹

Подобную цель преследует предпринимаемый нами анализ категории мироздания в культуре Ренессанса. Одна из кардинальных задач современной гуманитарной мысли — задача выявления структурно-типологических черт в духовной истории человечества, осмысления мирового историко-литературного процесса как единого непрерывного целого.

Анализ соотношения «Достоевский и Ренессанс» — одна из составляющих этой огромной проблемы. Между тем авторы (к сожалению, весьма немногочисленные), обращавшиеся к этому соотношению, как правило, ограничивались комментированием отдельных реминисценций Шекспира или Сервантеса в творчестве Достоевского, а также более или менее полной компиляцией его высказываний о титанах Возрождения. Ясно, что анализ подобного рода (при всей его безусловной полезности на ранних этапах исследования) отнюдь не исчерпывает проблемы.

Предпринимаемая попытка типологического анализа связана с рядом методологических трудностей. В частности, определенные трудности связаны с тем, что многое в эпохе Возрождения изучено еще далеко не исчерпывающе. Ряд проблем — специфика ренессансного реализма, хронологические рамки Ренессанса и т. д. (анализ этих проблем выходит за рамки настоящей работы) — нуждается в дальнейшей разработке. В то же время советская наука достигла значительных успехов в исследовании этой эпохи. Поверхностная идеализация Ренессанса как эпохи всеобщей мажорной гармонии давно уже уступила место более глубокому анализу. Ренессанс был временем трагическим и противоречивым, и тем не менее (или, быть может, именно поэтому) временем прекрасным.

Каким же представляется нам ренессансное восприятие мироздания? Мысль о мироздании, чувство живой сопричастности к Вечности, к бесконечной Вселенной — органическая черта Возрождения; черта эта была обусловлена ломкой средневековой картины мира.

Работы советских медиевистов пролили новый свет на эпоху Средневековья как на время со своим непростым мировоззрением, собственными критериями добра и красоты, сложной символикой

¹¹ Лотман Ю. М. О типологическом изучении литературы. — В кн.: Проблемы типологии русского реализма. М., 1969, с. 126.

образов в искусстве. По меткому выражению Б. Кузнецова, «средневековье было ночью в истории человечества, где работа идет и по ночам».¹²

Картина мироздания, сложившаяся в средние века (главным образом под воздействием трудов Фомы Аквинского, Птолемея, а также в результате известной интерпретации наследия Аристотеля), характеризовалась двумя отличительными чертами: гармонией и стабильностью. Вселенная в представлении средневекового человека — так называемая Великая Цепь Бытия¹³ — была строго иерархична. Каждый низший элемент в ней подчинялся высшему; мироздание — это стройное незыблемое единство, жестко детерминированное, неподвластное времени и случаю. Во главе Вселенной стоит Бог — Творец, всё прочее иерархически подчинено ему. В этой иерархии человек занимал промежуточное положение — между животными «тварями» и существами «чистого духа» (ангелы и т. д.). От животных человека отличает душа, которая и делает его хозяином в «малом космосе».¹⁴

В области астрономии в средние века незыблемо царили теории Аристотеля и Птолемея, которые сходились в одном: Земля — центр Вселенной, а все прочие небесные тела движутся вокруг нее по круговым орбитам. Семь планетных сфер окружала восьмая, хрустальная, к которой прикреплялись неподвижные звезды. На этой сфере помещался Первый двигатель; она также совершала движение вокруг Земли. Такова — в самых общих чертах — Вселенная в восприятии средневекового человека.

Эпоха Ренессанса началась с сомнения в этой стабильности, с дерзкой попытки осмыслить мир по-иному, поставить в центр мира — Солнце, а не Землю, сделать творцом своей судьбы человека, а не бога. Освоение нового отношения к миропорядку шло по всем направлениям ренессансной культуры: в науке, искусстве, литературе, натурфилософии, космологии.

Первым ударом по средневековой космологии была работа Коперника «Об обращениях небесных сфер». Однако открытие Коперника многие современники восприняли лишь как игру ума, а не отражение реально существующей действительности. Это было только начало; продолжение не замедлило последовать. Учение Бруно о бесконечности нанесло сокрушительный удар в самое сердце перипатетической модели мира, «причем, — как

¹² Кузнецов Б. Разум и бытие. М., 1972, с. 77.

¹³ Анализ Великой Цепи Бытия см. в кн.: Lowery J. The Great Chain of Being. New York, 1936.

¹⁴ Более подробно об официальной средневековой концепции см.: Проблема человека в современной философии. М., 1969, с. 25—27, 398—399. — Отметим также, что одновременно существовала и другая концепция, воплощенная в площадной стихии карнавала. Глубокий анализ этого «карнавального» мировоззрения принадлежит, как известно, М. М. Бахтину.

пишет Винченцо Каппеллетти, профессор истории науки в Римском университете, Генеральный директор Итальянской энциклопедии, — речь шла уже не только о макрокосме, но и о микрокосме <...> Бруно первым пришел к мысли о слиянии в индивидуе конечного и бесконечного». ¹⁵

Подробное изложение своего учения о бесконечности Бруно дает в диалоге «О причине, начале и едином»: «Итак, Вселенная едина, бесконечна, неподвижна <...> Она не рождается, ибо нет другого бытия, которого она могла бы желать и ожидать, так как она обладает всем бытием. Она не уничтожается, ибо нет другой вещи, в которую она могла бы превратиться, так как она является всякой вещью <...> она есть все, есть величайшее, есть единое, есть Вселенная». ¹⁶

Но Джордано Бруно был не только глубоким философом — гений энциклопедического ума, он был и выдающимся художником слова. Бруно — мыслитель и Бруно — поэт неразделимы. ¹⁷ И потому в его книгах мы находим не только *идею* бесконечности, но и *образное воплощение* бесконечного мироздания. Джордано писал о мироздании вдохновенно и взволнованно, как пишут о чем-то очень близком: «Вперед!.. Проповедуй нам учение о бесконечной Вселенной... Научай нас осмеивать эти относительные сферы и наклепленные на них звезды... Распахни перед нами дверь, чтобы мы могли через нее взглянуть на неизмеримый и единый звездный мир...» ¹⁸ Итак, место абстрактных «наклепленных» звезд Средневековья занимает живой, «неизмеримый и единый звездный мир». Причем этот мир предельно приближен к человеку: стоит лишь распахнуть дверь — и перед вами бесконечность мироздания...

У человека Ренессанса было обостренное ощущение своего единства с мирозданием, с большим космосом. Любопытно в этом плане замечание искусствоведа И. Е. Даниловой. Сопоставляя символику зеркала в средневековой и ренессансной культуре, она пишет о венецианских зеркалах эпохи кватроченто, на рамках которых помещали аллегорические изображения планет: «Взглянув в такое зеркало, человек Возрождения видел свое лицо на фоне звездного неба, в самом центре мироздания, там, где средневековый человек осмеливался видеть только господа бога». ¹⁹

Человек Ренессанса постоянно ощущает себя частью большого космоса. И потому герой ренессансной культуры, как и ге-

¹⁵ Каппеллетти В. Коперник, Галилей и Джордано Бруно. Три мыслителя, которые бросили смелый вызов традициям. — Курьер ЮНЕСКО, 1973, № 4, с. 30—33.

¹⁶ Бруно Д. Диалоги. М., 1949, с. 273—274.

¹⁷ Подробнее см.: Клейман Р. Лирический герой Джордано Бруно и проблема человека в литературе Ренессанса. — Молдавский язык и литература, 1975, № 4, с. 13—20.

¹⁸ Бруно Д. Диалоги, с. 447.

¹⁹ Данилова И. Е. Портрет в итальянской живописи кватроченто. — В кн.: Советское искусствоведение, 74. М., 1975, с. 150—151.

рой Достоевского, мыслит космическими категориями. Таков знаменитый монолог Улисса в «Троиле и Крессиде» Шекспира:

... Ведь если вдруг планеты
Задумают вращаться самовольно,
Какой возникнет в небесах раздор!
Какие потрясения их постигнут!
Как вздыбятся моря и содрогнутся
Материки! И вихри друг на друга
Набросятся, круша и ужасая...
... И сразу дисгармония возникнет.²⁰

Итак, слово произнесено: дисгармония. Рассуждение Улисса о вопросах стратегии на военном совете переходит в картину космического катаклизма, — не так ли два с половиной века спустя закончится картиной космического катаклизма рассказ Черта о философе? Создание новой, более достоверной модели мира в эпоху Ренессанса было мучительно и трагично, — не только потому, что трагична была судьба создателей и апологетов ее, — трагичным оказался сам мир. Отсюда в культуре Ренессанса (особенно позднего) нарастающее чувство неблагополучия основ миропорядка, «достоевская» тревога о судьбе мироздания. С огромной силой мотив дисгармонии мироздания звучит в «Гамлете». «Распалась связь времен», «Мир распатался», «Век вывихнул сустав» — все эти переводы лапидарного шекспировского «time is out of joint» передают, каждый по-своему, один и тот же образ — образ расколотого, распатавшегося мира. Выразительный образ мироздания возникает и в горько ироничном монологе Гамлета: «На душе у меня так тяжело, что эта прекрасная храмина, земля, кажется мне пустынным мысом; этот несравненнейший полог, воздух, видите ли, эта великолепно раскинутая твердь, эта величественная кровля, выложенная золотым огнем, — все это кажется мне не чем иным, как мутным и чумным скоплением паров».²¹

Общность шекспировского и «достоевского» трагического мировосприятия отмечает Г. М. Фридлиндер: «У Шекспира несходные персонажи — короли и шуты <...> выражают общее для людей той эпохи убеждение, что мир трагически „вывихнут“ и нуждается в изменении. Так и у Достоевского <...> ощущают по-разному свое собственное „неблагообразие“ и „неблагообразие“ окружающего общества Мармеладов и Раскольников, Мышкин и Лебедев, Федор Павлович и Иван Карамазовы».²²

В приведенных словах акцент сделан на «земном» аспекте, на соотношении героя и общества. Но это же можно утверждать и о соотношении героя и вселенной. В своей последней книге о Шекспире Л. Е. Пинский пишет: «Трагедия Шекспира, начиная

²⁰ Шекспир У. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1959, с. 348.

²¹ Там же, т. 6, с. 57.

²² Фридлиндер Г. М. Достоевский в современном мире. — В кн: Достоевский. Материалы и исследования, т. 1. Л., 1974, с. 19.

с „Гамлета“, демонстрирует кризис извечной концепции разумности и единства личной, общественной и космической жизни, осознание „какой-то гнили“ в „датском королевстве“, в системе всего миропорядка („Дания — это мир“).²³

Осознание трагической дисгармонии бытия, мироздания в целом находит свое воплощение и в изобразительном искусстве Ренессанса. Таков мир композиций Иеронима Босха — «мир наизнанку, навыворот», мир, где Босх «выпустил дьявольское начало, самого дьявола и его слуг из того угла, куда они были загнаны, и придал им характер вселенской верховной власти».²⁴

Еще явственнее тема дисгармонии мира звучит в творчестве ученика и последователя Босха — Питера Брейгеля. Его «Слепцы» бредут наискось через все полотно — на фоне мирного пейзажа с церквушкой и прудом — бредут фантастически уродливые в своей беспощадной конкретности... Еще спокойно идут последние, а первый уже сорвался в воду, и лишь на мгновение замер второй... Мир, бредущий в пропасть, — более сильного обобщения живопись не знала до Брейгеля.

Не менее жуткий образ обезумевшего мира создал Брейгель в полотне «Безумная Грета»: «Безумная Грета у Брейгеля становится воплощением человеческого безумия, которое охватило мир... Кажущийся адом мир пылает, охваченный пожаром... Разномасштабность фигур и предметов, кипение человеческих тел и фантастических существ, красный отсвет пожара... рожают ощущение трагического хаоса на земле».²⁵

С живописью Босха и Брейгеля сходны по настроению строки Микеланджело:

Мир заблудился в непролазной чаще
Средь ядовитых гадов и ужей...²⁶

И почти ту же мысль читаем у Себастьяна Бранта:

... В ночь и тьму
Мир погружен, отвергнут богом, —
Глупцы кишат по всем дорогам.²⁷

Приведенные примеры (их круг можно значительно расширить) свидетельствуют о том, что два «достоевских» начала — причастность к мирозданию и осознание мироздания как хаоса и дисгармонии — присутствуют в модели мира, созданной культурой Ренессанса.

Эта причастность к дисгармоничному миру рождает в человеке Ренессанса чувство, родственное тому, что испытывает у Досто-

²³ Пинский Л. Шекспир. М., 1971, с. 262.

²⁴ Гершензон-Чегодаева Н. М. Нидерландский портрет XV века. М., 1972, с. 173.

²⁵ Седова Т. А. Художественные музеи Бельгии. М., 1973, с. 150—151.

²⁶ Литературная газета, 1975, 5 марта, № 10. Перевод А. Вознесенского.

²⁷ Брант С. Корабль дураков. М., 1965, с. 23.

евского Ипполит и герой «Кроткой»: личная драма воспринимается как драма вселенская.

Как будто в мире страшное затмение,
Луны и солнца нет, земля во тьме,
И все колеблется от потрясения...²⁸

Так говорит Отелло после смерти Дездемоны. Этим строкам созвучны строки из «Антония и Клеопатры»:

Такая тьма вокруг,
Что в мире не найти уж мне дороги...²⁹

Другой шекспировский герой — Троиц — восклицает, видя измену Крессиды:

И если есть во всем закон и смысл —
Так это не она!³⁰

Но тем не менее это она, увы... «Закон и смысл» (rule in unity itself) бытия, самих основ миропорядка нарушены. Из этого открытия в культуре Ренессанса, как и в творчестве Достоевского, следуют два исхода: индивидуалистический бунт отчаяния и попытка гармонизировать мир.

Мотив вселенского бунта личности чрезвычайно важен в ренессансной культуре. «Невозможно представить себе массовое движение под лозунгами Ренессанса. Ренессансные завоеваниягодились только для индивида, но индивид оказался бессильным в катаклизмах нового времени...» — отмечает Б. Баткин.³¹

Ренессансный индивидуализм — в сущности оборотная сторона освобождения от средневекового всеобщего детерминизма, что хорошо продумал в свое время Вяч. Иванов: «Личность в средние века не ощущала себя иначе как в иерархии соборного соподчинения общему укладу, долженствовавшему отражать иерархическую гармонию мира божественного; в эпоху Возрождения она оторвалась от этого небесно-земного согласия, почувствовала себя одинокою и в этом надменном одиночестве своеначальною и самоцельною».³² Отсюда, собственно, и тянется ниточка к Парадоксалисту Достоевского, к его бунту против «дважды два четыре».

«Пафос нового человека, — утверждал Флоренский, — избавиться от всякой реальности, чтобы „хочу“ законодательствовало вновь строящейся действительностью, фантазмагоричной, хотя и заключенной в разграфленные клетки».³³

²⁸ Шекспир У. Полн. собр. соч., т. 6. М., 1960, с. 412.

²⁹ Там же, т. 7, с. 187.

³⁰ Там же, т. 5, с. 140.

³¹ Баткин Б. Парадокс Кампанеллы. — Вопросы философии, 1971, № 2, с. 140.

³² Иванов Вяч. Борозды и межи. М., 1916, с. 11.

³³ Флоренский П. А. Обратная перспектива. — Учен. зап. Тартуск. ун-та, 1967, т. 3, с. 390 (Труды по знаковым системам).

В культуре Ренессанса — в первую очередь в творчестве Шекспира — мы находим не только «земной», но и «вселенский» аспекты бунта личности: от своевольного «хочу» Лира, Клеопатры, Ричарда III и до предвосхищения тех вселенских мотивировок самоубийства, которые и входят в логическую цепь умозаключений Ипполита — Кириллова. Таков монолог Глостера перед предполагаемым самоубийством:

О боги! Я самовольно покидаю жизнь,
Бросаю бремя горестей без спросу...³⁴

Этот монолог — протест против несправедливости мира, полного страданий, бунт, адресованный «богам», т. е. основам миропорядка. Польский шекспировед Ян Котт пишет, что гротескное самоубийство Глостера имеет смысл только в том случае, если боги существуют. Но если нет богов, нет миропорядка, основанного на нравственности, то самоубийство Глостера ничего не меняет и не решает. Добавим: как не изменит и не решит ничего самоубийство Кириллова...

Мотивы дерзкого вселенского бунта мы находим и в лирике Микеланджело:

Как небо к моим жертвам равнодушно —
Так я плюю на милости небес.³⁵

Мотив вселенского бунта дополняется в ренессансной культуре мотивами вселенского же, беспредельного одиночества. Это прекрасно почувствовал Выготский: «Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединенности, в самом „я“, в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек, и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи... Каждый из нас — бесконечно одинок. На этой изначальной скорби бытия построен „Гамлет“». Но, с другой стороны, отмечает далее исследователь, в ходе трагедии «восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединенность... Смысл трагедии именно в этой воссоединенности...»³⁶

Последнее замечание Выготского — о преодолении отъединенности — подводит нас к следующей типологической черте категории мироздания в ренессансной культуре: к попыткам воссоединить распавшийся, распавшийся мир, преодолеть дисгармонию вселенского хаоса.

Такую попытку восстановить разрушенное единство мира представляют собой странствия Дон-Кихота — предшественника и собрата Льва Николаевича Мышкина. Общеизвестно, что «Ры-

³⁴ Шекспир У. Полн. собр. соч., т. 6, с. 532.

³⁵ Литературная газета, 1975, 5 марта, № 10. Перевод А. Вознесенского.

³⁶ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. 492—493.

царь Печального Образа» был одним из любимейших литературных героев Достоевского: ему посвящен очерк «Ложь ложью спасается», к нему обращался писатель, работая над «Идиотом» (см., например, письмо к С. А. Ивановой от 1 января 1868 г.).

Сравнение Мышкина с Дон-Кихотом проходит через весь роман, иногда прорываясь неожиданной реминисценцией, много говорящей вдумчивому читателю: записка Мышкина к Аглае вложена в томик Сервантеса; в разговоре о пушкинском «бедном рыцаре» звучит прозрачный намек на Рыцаря Печального Образа и т. д. Важно за этими общеизвестными частностями увидеть нечто большее, что объединяет двух героев. Исходная точка общности Мышкина и Дон-Кихота — глобальная жажда гармонии, мысль «всемирного боления». Эта мысль не дает Дон-Кихоту нравственного права спокойно жить в Манче, пока мир трагически расколот. Казалось бы — вот она, та благородная сила, которая, по выражению Достоевского, «спасет мир», на которую можно уповать. Да здравствуют Дон-Кихоты! Если бы на этом восклицании можно было бы поставить точку... Но Сервантес, как впоследствии и Достоевский, не захотел оказаться в положении Дон-Кихота, «ложь ложью спасающего». Истина же — сколь это ни печально — заключается в том, что Дон-Кихоты не способны привнести гармонию в этот безумный мир. Причины краха Дон-Кихота раскрыл Вячеслав Иванов: «Напрасно „Рыцарь Печального Образа“ делает героическую попытку восстановить старую рыцарскую цельность мирозерцания и жизнеустроения: сам мир восстает, с одобрения Сервантеса, против личности, выступившей под знаменем вселенской идеи».³⁷

Итак, пути назад, к стабильной гармонии Средневековья, нет. И титаны Ренессанса предпринимают поистине титанические попытки собрать воедино расколовшееся мироздание, но уже на новой основе. Создание принципиально новой модели гармонического мира — квинтэссенция романа Рабле: «Пространственно-временной мир Рабле — вновь открытый космос эпохи Возрождения <...> Рабле в своем романе как бы раскрывает перед нами ничем не ограниченный вселенский хронотоп человеческой жизни».³⁸

Титаны Ренессанса признавали себя равными богу-творцу, ибо, как и он, они были творцами новой Гармонии из Хаоса.

Когда я созидаю на века,
подняв рукой камнедробильный молот,
тот молот об одном лишь счастье молит,
чтобы моя не дрогнула рука.
Так молот Господа наверняка
мир создавал при взмахе гневных молний.
в Гармонию им Хаос перемолот,—

писал Микеланджело.³⁹

³⁷ Иванов Вяч. Борозды и межи, с. 12.

³⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 391.

³⁹ Литературная газета, 1975, 5 марта, № 10. Перевод А. Вознесенского.

Пафос создания новой гармонии мира объединяет все творения Бруно; этим пафосом проникнуты онтология, гносеология, этика великого ноланца. «Это был поворот от идеи статической гармонии бытия к идее кинематической гармонии», — подводит итог открытиям Джордано Бруно Б. Кузнецов.⁴⁰

Но Бруно воспринимал процесс создания новой гармонии как сложный, диалектический. Он знал, что новая гармония мира достанется человечеству дорогой ценой. И не случайно появляется в его стихах образ Актеона — мифического охотника, дерзнувшего заглядеться на богиню, которая за это обратила его в оленя. Оленя растерзали его же псы... Заключительная строфа стихотворения об Актеоне более чем знаменательна:

О разум мой! Смотри, как схож я с ним:
Мои же мысли, на меня бросаюсь,
Несут мне смерть, рвя в клочья и вгрызаясь.⁴¹

С образом Актеона перекликается другой поэтический образ Бруно — образ бабочки, неотвратимо летящей в огонь, один из сквозных образов «Героического энтузиазма»:

Когда летит на пламя мотылек,
Он о своем конце не помышляет;
Когда олень от жажды изнемог,
Спеша к ручью, он о стреле не знает.

Когда сквозь лес бредет единорог,
Петли аркана он не замечает;
Я ж в лес, к ручью, в огонь себя стремлю,
Хоть вижу пламя, стрелы и петлю.⁴²

Человек удивительной нравственной силы, соизмеримой, пожалуй, лишь с пророческой силой его могучего интеллекта, Джордано Бруно ноланец заплатил за новую интерпретацию Вселенной ценой пламени костра на поле Цветов в Риме — там, где сейчас стоит памятник...

Мысль о непомерно большой «плате» за гармонию звучит, на наш взгляд, и в финале шекспировского «Короля Лира». Зло наказано, Лир прозрел, познав всю мудрость мира. Вот тут-то и должна бы наступить гармония. Но на руках у Лира — безжизненное тело Корделии... В финале шекспировской трагедии — невысказанная мысль Ивана Карамазова: «...если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети... и зачем им покупать страданиями гармонию?.. Слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход» (14, 222—223).

⁴⁰ Кузнецов Б. Джордано Бруно и генезис классической науки. М., 1970, с. 122.

⁴¹ Бруно Д. О героическом энтузиазме. М., 1953, с. 39.

⁴² Там же, с. 54—55.

Лир «заплатил за вход» слишком дорогой ценой — ценой гибели своего дитя. Стоит ли гармония Корделии?

«Я считаю, что человеческую жизнь по ее ценности нельзя уравновесить всеми благами мира», — заявлял Т. Мор.⁴³

В этой мысли великого утописта — и отрицание гармонии («всех благ мира») ценой человеческой жизни, и гуманистическая вера в человека. В этой своей конечной вере титаны Ренессанса опять-таки смыкаются с Достоевским. Так и Шекспир, трагически потрясенный неустроенностью и разладом мира, все-таки приходит в финале к надежде на гармонию, символом которой является музыка. Уповая на музыку, врачующую души, «Просперо, последний герой Шекспира, откликается на радостный возглас дочери: „Как род людской прекрасен!“ Просперо, а вместе с ним покидающий театр Шекспир, заново обращает надежды к человеку».⁴⁴

Таким образом, основные типологические черты мотива мироздания, обнаруженные в творчестве Достоевского (причастность героя к мирозданию, осознание мира как хаоса, бунт против основ этого мира и попытка гармонизировать его, горечь и отчаяние от мысли о непомерной цене за гармонию — и все-таки упование на нее), выявлены и в культуре Ренессанса.

На более общие выводы настоящая статья, являющаяся лишь первым подступом к типологическому анализу соотношения «Достоевский и Ренессанс», претендовать не смеет. Плодотворность и необходимость дальнейшей работы над указанной проблемой представляется несомненной.

⁴³ Антология мировой философии. Т. 2. Европейская философия от эпохи Возрождения по эпоху Просвещения. М., 1970, с. 99.

⁴⁴ Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир, его герой и его время. М., 1964, с. 26.