

Ракурсы прочтения

К вопросу о театральности, или что начинается в повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон»?

Дагне Бержайте

Кафедра русской филологии
Институт языков и культур стран Балтии
Вильнюсский университет
E-mail: dagne.berzaite@ff.vu.lt

Аннотация. В статье рассматривается вопрос театральности, возникающий при рецепции повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон». До сих пор исследователи останавливались на внешних сценических элементах повести и не обращали особого внимания на характер монологов главной героини повести, где очевидна установка на режиссуру и актерство. Монологи Москалевой не только построены «в театральном ключе» и предвещают появление сложной диалогической структуры, характерной для основных романов Достоевского, но в них одновременно раскрываются черты, свойственные будущему герою – идеологу у Достоевского. А выявление шекспировского лейтмотива повести поддерживает представление о ней как о произведении, в котором театральные элементы переплетаются с прозаическими, и, вместе с тем, позволяет обнаружить важнейшие темы, характерные для дальнейшего творчества писателя.

Ключевые слова: Достоевский, театральность, повесть, диалог, монолог, Шекспир.

To the question of theatricality or what begins in the story of Dostoyevsky's *Uncle's dream*?

Dagne Berzaite

Department of Russian Philology
Institute for the Languages and Cultures of the Baltic
Vilnius University

Summary. The article discusses the issue of theatricality arising from the reception of Dostoevsky's novel *Uncle's Dream*. Until now, researchers have dwelled on the external scenic elements of the story and have not paid much attention to the nature of the monologues of the main heroine of the story, where the orientation to directing and acting is obvious. Moskaleva's monologues are not only built "in a theatrical manner" and foreshadow the emergence of a complex dialogical structure characteristic of Dostoevsky's main novels, but at the same time they reveal features characteristic of the future hero – the ideologist of Dostoevsky. And the identification of the Shakespearean leitmotif of the story supports the idea of it as a work in which theatrical elements are intertwined with the prosaic, and at the same time, it reveals the most important topics that are typical in the writer's further work.

Keywords: Dostoevsky, theatricality, story, dialog, monologue, Shakespeare

Received: 10/09/2019. Accepted: 30/09/2019

Copyright © 2019 Dagne Berzaite. Published by Vilnius University Press

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution Licence, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Среди написанного о повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон» (1859) доминируют суждения, так или иначе затрагивающие ее театральный¹ характер. О таком восприятии первого послекаторжного произведения писателя можно судить и по поисковым системам интернета: желая найти информацию об этой повести, вы в первую очередь столкнетесь как с многочисленным анонсированием спектаклей, поставленных по одноименному произведению, так и с различными рецензиями на них. Большинство исследований, посвященных анализу данной повести Достоевского, начиная с первого эпистолярного отзыва А. И. Плещеева, не обходятся без указания на присутствие комедийных элементов в ней. Исследователи часто вспоминают отрывок из письма Достоевского к А. Н. Майкову от 18 января 1856 года, где писатель упомянул о необычном для себя жанре:

Я шутя начал комедию и шутя вызвал столько комической обстановки, столько комических лиц и так понравился мне мой герой, что я бросил форму комедии, несмотря на то что она мне удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним. Этот герой мне несколько сродни. Короче, я пишу комический роман, но до сих пор всё писал отдельные приключения, написал довольно, теперь всё шиваю в целое.

(Достоевский 1996, 121)

Правда, не все авторы, указывающие на комедийный характер повести, обращают внимание на то, что с начала замысла произведения до его публикации прошло несколько лет, и вместо комедии Достоевский опубликовал текст, написанный в привычном для него к тому времени жанре малой прозы, о чем он упомянул в письме от 1858 года: «Величиной он («Дядюшкин сон» – Д.Б.) тоже с «Бедных людей»» (Достоевский 1996, 186).

Комедии, как и вообще никаких других произведений для сцены, Достоевский так и не написал. Не было необходимости. Как доказал М. М. Бахтин, всему, написанному Достоевским, итак присуще пристрастие все представлять «в одновременности, драматически сопоставить и противопоставить <...>, а не вытянуть в становящийся ряд» (Бахтин 1994, 39)², что характерно прежде всего для драматургии. Всем известно о скептическом отношении писателя к постановкам его произведений, что он объяснил в письме к В. Д. Оболенской от 20 января 1872 года:

Насчет же Вашего намерения извлечь из моего романа драму, то, конечно, я вполне согласен, да и за правило взял никогда таким попыткам не мешать; но не могу не заметить Вам, что почти всегда подобные попытки не удавались, по крайней мере вполне. Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не

¹ Театральность в данном случае мы понимаем в узком смысле, то есть как то, что имеет прямое или косвенное отношение к театру, содержит в себе некоторые характеристики этого вида искусства, сформировавшегося еще в античную эпоху. Подробнее с видами театральности можно ознакомиться в статье И. Давыдовой «Театральность как феномен культуры» (2007).

² Французский исследователь Луи Аллен считает, что именно по этой причине можно спорить с Бахтиным, главная ошибка которого состоит в том, «что он смешал эстетику романа с эстетикой театра» (Аллен 1996, 19).

найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме.

(Достоевский 1996, 491)

Итак, **ряды поэтических мыслей** «Дядюшкина сна» не поддались их реализации в драматургии. Поэтому разговор о нереализованных писательских замыслах, предназначенных для театра, в том числе и о первых, не найденных рукописях начала 40-х годов, в которых будто бы запечатлены опыты в драматургическом жанре, не представляется продуктивным. Подобный разговор можно заменить рассуждениями о специфической повествовательной логике писателя, построенной в «театральном ключе», «на “театральном эффекте”», где автора в значительной степени заменяют действующие лица литературного произведения, этакое подобие актеров на литературной сцене» (Аллен 1996, 15). А «Дядюшкин сон», по справедливому определению В. А. Туниманова, – «возможно, самое пестрое и смешанное (в жанровом отношении) произведение Достоевского: это и водевиль в прозе, и комическая повесть, и сатира с модным обличительным направлением, и драма. Точнее, все это в той или иной степени присутствует в повести, но ничто не преобладает» (Туниманов 1980, 15). Список можно было бы пополнить еще и жанром летописи («мордасовские летописи», как уточняется в названии произведения), а по Бахтину, еще и анекдотом с карнавальными элементами.

И все же наличие разностилевых, разножанровых элементов не отменяет яркой театральности данной повести. Например, в начале третьей главы очевидно сценическое видение действия и увлечение Достоевского драматургическим приемом ремарки: «Десять часов утра. <...> Перед зеркалами, на столиках опять часы. У задней стены – превосходный рояль, выписанный для Зины: Зина – музыкантша» (Достоевский 1988:1, 399–400)³. Все действие повести разворачивается на глазах у читателя, все основные интриги завязываются здесь и сейчас. Яркий скандал, стремительно собирающий на сцену действующих лиц произведения, динамичность, сбрасывание масок, наличие эволюции персонажей от маски до личностей, реплики в сторону – все эти элементы драматургической техники в той или иной степени здесь также присутствуют, без чего, кстати, впоследствии не обойдется ни один из романов Достоевского. А героиню повести Марью Александровну Москалеву Туниманов вообще называет «волевым, деспотичным “художником”, уверенно **режиссирующим** (выделено мной. – Д.Б.) бесплатным боготворительным спектаклем, в котором охотно принимают участие все представители мордасовского бомонда» (Туниманов 1980, 17).

В своей книге *Творчество Достоевского. 1854–1862* исследователь, проанализировавший, по его словам, рудименты театрального замысла первого послекаторжного произведения Достоевского («главы 3 – 6, 8 – 9, 12 – 14 представляют собой почти “чистые” явления комедии»; «действие в “Дядюшкином сне” почти всецело разви-

³ Далее страницы повести указываются в скобках.

вается на узком “театральном” пространстве – в “салоне” Марьи Александровны» [Туниманов 1980, 17, 24]), упоминает о слабых местах повести и к ним относит «длиннейшие, утрированные, в худшем смысле “сочиненные” (искусственные, фальшивые и совсем не “комические”) монологи Марьи Александровны», которые, с точки зрения исследователя, и не особенно нужны (Туниманов 1980, 25).

И здесь следовало бы остановиться и приглядеться к повести Достоевского более внимательно. Пространные монологи в пьесах обычно выступают в качестве главного выразителя процесса мысли. Театральные монологи обязательно предполагают обращение к кому-то или чему-то. Так и в этой повести монологи используются с целью воздействия на **другого**. Поэтому они только с первого взгляда могут казаться растянутыми, сбивчивыми, ретардирующими сюжетное действие. А если учесть весь контекст творчества Достоевского, то монологи в «Дядюшкином сне» вообще приобретают особое значение. Слово у Достоевского, как знаем еще по Бахтину, всегда двухголосое, любое высказывание в творчестве писателя направлено на другого, оно всегда диалогично, а сам диалог – <...> «всегда внесюжетен, т. е. внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом» (Бахтин 1994, 161). Растянутые монологи Москалевой – не исключение. Они изобилуют обращениями к другим персонажам, что не было особенно развито в более раннем творчестве Достоевского. Эти «до бесконечности, назойливо и однообразно» «заполняющие пустоту» монологи Москалевой (Туниманов 1980, 25) системно сменяются динамически развивающимся действием повести, насыщенной многочисленными героями и событиями.

Подобное, по определению Л. П. Гроссмана, чередование массовых сцен-**конклав** («собрание с важными задачами и непредвиденными осложнениями, раскрывающими главный узел сюжета» [Гроссман 1963, 435]) с развернутыми **диалогическими монологами** – один из излюбленных приемов Достоевского, получивший широкое распространение в его основных романах. И если сцены-**конклавы** держат внешнее действие произведения, то его идеологическое начало выявляется именно через диалог. Лучше всего подобный прием очевиден в *Бесах*, что, разбирая одну из «особенностей выразительного искусства произведения Достоевского – их *драматизм*», заметил еще К. В. Мочульский («после массовой сцены – ряд сцен диалогических» [Мочульский 1995, 436; 437]).

Вообще роман *Бесы* с нас интересующим «Дядюшкиным сном» объединяет не только подобный принцип художественного построения текста. Исследователи уже обращали внимание на очевидное совпадение образов рассказчиков-хроникеров, которые, «не обладая самым необходимым качеством летописца – объективностью, беспристрастностью, заинтересованно, с сочувствием излагают слухи», распространяемые в провинциальных городах (Туниманов 1980, 16). Примечательно, что в обоих произведениях хроникеры начинают свои рассказы аналогичной фразой «приступаю» (в «Дядюшкином сне» – «Итак, приступаю [395]; в *Бесах* – «Приступая к описанию недавних и столь странных событий...» [Достоевский, 1990, 7]), также оба хроникера одновременно являются и очевидцами событий, и личными

приятелями главных героев, что позволяет им выразить собственное мнение как по поводу происходящих событий, так и их участников («Признаюсь, я несколько пристрастен к Марье Александровне» [Достоевский 1988, 394], «Он (Степан Трофимович – Д.Б.) тоже меня насквозь понимал, то есть ясно видел, что я понимаю его насквозь и даже злюсь на него, и сам злился на меня за то, что я злюсь на него и понимаю его насквозь» [Достоевский 1990, 79]).

Мочульский обратил внимание и на два других очевидных совпадения в обоих произведениях: первое – это «изнеженные интонации, французские словечки и “дворянские” манеры» князя из «Дядюшкиного сна», которые, по словам исследователя, перешли к «духовному отцу другого “русского европейца” – Степану Трофимовичу Верховенскому» (Мочульский 1995, 302; 301), и второе – на повторяющуюся, как в повести, так и в *Бесах*, идею первой знатной дамы города выдать замуж за старика, в одном случае, свою дочь, в другом – воспитанницу.

Но в *Бесах* получает развитие не только идея, главный «проект» Марьи Александровны Москалевой. Сам ее образ раздваивается, расширяется, от нее берут начало и «женщина-классик, женщина-медценатка» Варвара Петровна Ставрогина, и губернаторша Юлия Михайловны фон Лембке. Последняя, как сказано в *Бесах*, «старательно поработала над супругом» (Достоевский 1990, 294) Андреем Антоновичем, который добился высокого положения в городе исключительно благодаря удачной женитьбе, точно так же, как и муж Марьи Александровны Афанасий Матвейч, который «на месте сидел единственно только через гениальность своей супруги» (393). Марья Александровна Москалева – единственная героиня-женщина в творчестве Достоевского, которая одна управляет происходящим, и одна всему задает тон.

Уместно вспомнить, что обычно в творчестве Достоевского героиням не предоставляется роль генераторов ни действия, ни идей. В его текстах женщины всегда находятся в зависимом положении, выполняют вспомогательную функцию⁴. Данная повесть словно подтверждает правило в качестве его исключения. Все действие «Дядюшкина сна» так или иначе разворачивается или *по*, или *против* личной воли Москалевой: ее дочь Зина по велению матери вынуждена расстаться с возлюбленным Васей; муж Марьи Александровны только благодаря ей получает высокую должность, а после того, как «возбудил гнев приехавшего ревизора» (393), той же женой «ссылается» в деревню; старый князь вынужден остановиться в доме Марьи Александровны и посвататься к Зине; Мозгляков то подчиняется, то сопротивляется желаниям первой дамы Мордасова и т. д. Не за «искусственным» дядюшкой, этим «мертвецом на пружинах» (408), а именно за Марьей Александровной наблюдает и хроникер, в рассказе которого иногда явно пробивается ее отчетливый голос (например, «А что Зина не замужем, так это понятно: какие здесь женихи? Зине только разве быть за владетельным принцем. Видали ль вы такую красавицу из красавиц? Правда, она горда, слишком горда» [394]).

⁴ Героиню незаконченного романа *Неточка Незванова* можно было бы считать исключением, но и она, по большому счету, находится в зависимом положении по отношению к остальным действующим лицам этого произведения.

В повести выделяются три основных пространственных диалогических монолога Марьи Александровны Москалевой, которые обращены к трем остальным главным героям повести: Зине, дядюшке и Мозглякову. Все три эпизода объединены общими чертами – самим рассказом (историей) и типом рассуждения. В самой истории, кроме желания убедить собеседников поступать по его придуманному плану, очевидно увлечение Москалевой собственным «гением» – ее готовность идти напролом, несмотря на вполне возможную неудачу («Но Марью Александровну увлекал ее гений»; «Конечно, проект был выгоден, но в случае неудачи покрывал изобретательницу необыкновенным позором. Марья Александровна это знала, но не отчаивалась»; «Как женщина вдохновенная, одаренная несомненным творчеством, она уже успела создать план своих действий. Но план этот был составлен вчерне, вообще, en grand и еще как-то тускло просвечивал перед нею». [440–441]). Обмен репликами между героями всегда завершается проникновенными монологами Марьи Александровны. И их функция – отнюдь не в «заполнении пустоты», как считал Туниманов. Все три монолога соотнесены с тремя этапами реализации основного проекта Москалевой – выдать дочь замуж за старого князя. Первый этап – это зарождение и проверка идеи, пока еще очень туманной для самой героини, в разговоре с дочерью ей важно проговорить саму идею и зажечь саму себя; второй – осуществление конкретных шагов по достижению цели, и здесь идея проверяется уже на практике – старик все же сватается к Зине; третий – попытка устранения препятствий, которые подразумевались уже в начале задуманного и возникли в лице Мозглякова. Во всех трех диалогах с «объектами» проекта (Зиной и старым князем) и его «препятствием» (Мозгляковым) присутствует мотив колебания, когда, убеждая других, главная героиня одновременно пытается убедить и себя в правильности задуманного. Не случайно после раскрытия своего плана перед Зиной Марьей Александровной овладевают сомнения: «Одного боюсь: не слишком ли я ей доверилась? Не слишком ли откровенничала, не слишком ли я расчувствовалась? Пугает она меня, ох пугает!» (439). И в разговоре с князем она, словно в типичном театральном монологе, поощряя себя, бросает реплику в сторону: «он совсем раскис» (455). А «усмирив» Мозглякова, Москалева успокаивает себя следующими словами: « – Ну, проводила одного дурака! <...> Остались другие!» (465).

Точно та же модель – попытка убедить другого в том, в чем сомневаешься сам – повторяется и в других произведениях Достоевского. Вот что по этому поводу пишет Бахтин, разбирая главу «У Тихона» в *Бесах*: «Убежденный тон Ставрогина, с которым он говорил тогда <...>, тон “учителя, вещавшего огромные слова”, объяснялся тем, что он на самом деле убеждал еще только себя самого» (Бахтин 1994, 171). И вообще, «акцент глубочайшего убеждения в речах Достоевского в огромном большинстве случаев – только результат того, что произносимое слово является репликой внутреннего диалога и должно убеждать самого говорящего. Повышенность убеждающего тона говорит о внутреннем противоборстве другого голоса героя» (там же).

Возвращаясь к речам Москалевой, следует отметить, что ей приходится убеждать в правильности придуманного не только себя, но и другого при помощи обращения

к его скрытому, вслух не проявленному голосу. Вот два типичных примера красноречия Марьи Александровны. Первый – из разговора с дочерью:

Какая мать осудит меня за мой тогдашний испуг, за принятые меры, за строгость суда моего? Но теперь, теперь, видя твои двухлетние страдания, я понимаю и цену твои чувства. Поверь, что я поняла тебя, может быть, гораздо лучше, чем ты сама себя понимаешь. Я уверена, что ты любишь не его, этого неестественного мальчика, а золотые мечты свои, свое потерянное счастье, свои возвышенные идеалы.

(425–426);

второй – из обращений к Мозглякову:

Скажите: за кого ж выйдет Зина, как не за вас? Вы такой дальний родственник князю, что препятствий к браку не может быть никаких. Вы берете ее, молодую, богатую, знатную, – и в какое же время? – когда браком с ней могли бы гордиться знатнейшие из вельмож! Через нее вы становитесь свой в самом высшем кругу общества; через нее вы получаете вдруг значительное место, входите в чины. Теперь у вас полтора ста душ, а тогда вы богаты; князь устроит всё в своем завещании; я берусь за это. И наконец, главное, она уже вполне уверена в вас, в вашем сердце, и в ваших чувствах, и вы вдруг становитесь для нее героем добродетели и самоотвержения!..

(464)

Бахтин в связи с подобным типом введения диалога у Достоевского вспоминает беседы Порфирия Петровича с Раскольниковым: «Порфирий говорит намеками, обращаясь к скрытому голосу Раскольникова <...> Цель Порфирия – заставить внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его рассчитанно и искусно разыгранных репликах» (Бахтин 1994, 172).

Конечно, в «Дядюшкином сне» еще не стоит искать тонких психологических игр, которые ведут герои *Преступления и наказания* или *Бесов*. Персонажи повести, за исключением ее главной героини, пока еще плоски и статичны. Особенно этим отличается образ красавицы Зины, пока предвещающий только внешние портреты героинь *Идиота*⁵. И если упоминать о слабых местах повести, то как тут не процитировать один из ее эпизодов, словно пародирующий провинциальную мелодраму: «Но Зина не могла ее слушать. Она лежала в постели, лицом в подушках: она обливалась слезами и рвала свои длинные, чудные волосы своими белыми руками, обнаженными

⁵ Сравним портрет Зины: «Это одна из тех женщин, которые производят всеобщее восторженное изумление, когда являются в обществе. Она хороша до невозможности: росту высокого, брюнетка, с чудными, почти совершенно черными глазами, стройная, с могучею, дивною грудью. Ее плечи и руки – античные, ножка соблазнительная, поступь королевская. Она сегодня немного бледна; <...> Выражение ее серьезно и строго» (Достоевский 1988, 400–401) с описанием внешности Настасьи Филипповны: «На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина» (Достоевский 1989, 32); «Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь <...> Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота!» (Достоевский 1989 (2), 83), или с собирательным портретом сестер Епанчиных: «Все три девицы были барышни здоровые, цветущие, рослые, с удивительными плечами, с мощною грудью, с сильными, почти как у мужчин, руками...» (Достоевский 1989 (2), 38). Интересно, что Настасья Филипповна «унаследует» от Зины замечания о необыкновенной красоте и указания на ее внутреннее тревожное состояние, тогда как в Епанчихах получит продолжение больше телесная сторона портрета Зины.

до локтей. Изредка вздрагивала она, как будто холод в одно мгновение проходил по всем ее членам» (466). Мелодраматичность данной сцены, видимо, должна была подчеркнуть отчаяние героини, которая ради спасения возлюбленного готова идти на сговор с матерью. Но читателя подобная сцена уже не убеждает, потому что после обращения Москалевой к дочери он уже услышал в нем этот **другой**, не выраженный голос Зины, позволивший увидеть иную, пока еще неясно обозначенную сторону ее натуры – не только романтическую, но и не лишенную эгоизма, не так уж сильно оторвавшуюся от мордасовских нравов. Интересно, что вскоре после «Дядюшкина сна» Достоевский приступит к созданию романа *Униженные и оскорбленные* (1861), герой которого князь Валковский, злодей, обличающий гуманистическую ложь (Мочульский 1995, 325), будет настаивать на том, что «в основании всех человеческих добродетелей лежит глубочайший эгоизм. И чем добродетельнее дело, тем больше тут эгоизма» (Достоевский 1989, 244). Слова Валковского, сказанные о другой героине, вполне уместны и для характеристики ситуации с Зиной:

Я бы отнял у ней наслаждение быть несчастной вполне из-за меня и проклинать меня за это всю свою жизнь <...>, в несчастии такого рода есть даже какое-то высшее упоение сознавать себя вполне правым и великодушным и иметь полное право назвать своего обидчика подлецом <...>, чем громче и крупней человеческое великодушие, тем больше в нем самого отвратительного эгоизма...

(Достоевский 1989:1, 246)

Марья Александровна в своих диалогах, обращаясь к слушателям с целью воздействия, предвещает идеи Валковского – героя, у которого, по словам Мочульского, «большое потомство: по одной линии от него происходят “сладострастники” (Свидригайлов, Федор Павлович Карамазов и бесчисленные старички – Тощки, Епанчины, Сокольские и др.), по другой – “сверхчеловеки” (Раскольников, Кириллов, Иван Карамазов). Обе линии соединяются в Ставрогине» (Мочульский 1994, 324). Москалева прекрасно отгадывает и разоблачает тайные желания других, их амбициозные прожекты, и сама за них произносит то, что пока еще, возможно, не до конца определилось в их сознании. Нужно заметить, что в этом сравнительно раннем тексте Достоевского героиня проявляет способность в различении голосов, уже получивших свои очертания. Приведем, к примеру, фрагмент ее слов, обращенных к князю:

Неужели вы считаете себя уже недостойным внимания женщины? Не молодость составляет красоту. Вспомните, что вы, так сказать, обломок аристократии! вы – представитель самых утонченных, самых рыцарских чувств и... манер! Разве Мария не полюбила старика Мазепу? Я помню, я читала, что Лозён, этот очаровательный маркиз двора Людовика... я забыла которого, – уже в преклонных летах, уже старик, – победил сердце одной из первейших придворных красавиц!.. И кто сказал вам, что вы старик? Кто научил вас этому! Разве люди, как вы, стареются? Вы с таким богатством чувств, мыслей, веселости, остроумия, жизненной силы, блестящих манер!

(451–452)

Это только в произведениях, написанных после «Записок из подполья», герои смогут предвосхищать реплики другого, находящиеся пока в зачаточном состоянии.

Так, в дочери Марья Александровна Москалева угадывает невероятную гордыню и эгоизм, не исключаящие благородство, перемешанное с расчетом, в старом князе – наивного человека, играющего роль «рыцаря средних веков» (454), обожаемого дамами, а в Мозглякове – глупость, всегда граничащую с претензией казаться выше, чем ты есть на самом деле, этакую «ветошку с амбициями», знакомую еще по повести «Двойник». Интересно, что история с Мозгляковым получает продолжение в «Записках из подполья», в произведении, которое стало «вторым подходом к освоению замысла “Двойника”» (Баршт 2014), и в котором впервые, по признанию самого автора, была намечена тема «душевного подполья». Мозгляков в основном только под влиянием случайных обстоятельств: мокрого снега, непредвиденных блужданий по незнакомой части города, после того, как его облаяли собаки, и он сам, оступившись, еще слетел с тротуара в сугроб этого отвратительного снега («усталый и измученный, плюя от злости, проклинал все прежние идеи, внушенные ему Марьей Александровной [«А чтобы черт побрал все эти высокие идеи!»] <476>) решился на подлый поступок. Точно так же под воздействием внешних и не очень значительных обстоятельств, таких, как, например, желтое пятно на панталонах или неразговорчивость слуги Аполлона, не говоря уже о мокром снеге, подпольный парадоксалист изменится в своем отношении к Лизе. Подобные психологические детали в характеристике Мозглякова можно отнести к открытиям Достоевского, найденными за пять лет до появления поворотного произведения, каким обычно принято считать «Записки из подполья».

В психологическом плане образ Мозглякова, наверно, единственный в повести приближается к образу Москалевой, умной, тонкой, сообразительной, коварной и расчетливой, действительно **первой дамы** у Достоевского. А в «растянутых» монологах этой героини незатейливого водевиля Достоевского содержится больше, чем просто отдельные элементы знаменитых диалогов основных героев-идеологов Достоевского. Ее способ ведения разговора предвещает появление сложной структуры диалогов у Достоевского. И эту тенденцию мы также наблюдаем еще до появления переходных «Записок из подполья».

В образе Москалевой свои контуры приобретают черты будущего героя-идеолога у Достоевского. Родоначальником подобного типа героя опять же принято считать подпольного парадоксалиста или хотя бы князя Валковского. Подобные герои свое слово обычно строят на определенном фундаменте, в качестве которого выступают какие-нибудь тексты из прошлого. Князь Валковский в своей идеологии, например, отталкивается от Шиллера, считая его миропонимание началом всех бед наивного романтика, которого он так и называет «вечно юным Шиллером», «каким-нибудь Шиллером» (Достоевский 1989:1, 237, 241). С той же целью несравнимо менее грамотная Москалева в своих рассуждениях употребляет имя Шекспира, который в ее сознании ассоциируется не только с наивностью и глупостью, но и с некой опасностью. В этом небольшом по объему произведении Шекспир упоминается

девять раз⁶, причем сама Марья Александровна его имя произносит семь раз, а один раз оно употребляется в рассказе хроникера, который вслед за главной героиней повторяет, что романтическая Зина «начиталась “этого дурака” Шекспира с “своим учителяшком”» (501). В сознании Москалевой переплелись две тенденции восприятия английского драматурга, укрепившиеся в русском обществе к середине XIX века. Шекспир, с одной стороны – это своеобразный синоним романтизма, ведь именно так вслед за немецкими романтиками к нему стали относиться в России еще в пушкинское время⁷, с другой – Шекспиром стали особенно увлекаться новые люди 40-х годов, например Белинский⁸. Для многих имя Шекспира ассоциировалось не только с мечтательностью, но и с разночинцами и всем тем новым, не аристократическим, низким, следовательно, опасным для старых устоев общества. Старый князь, например, своего лакея прямо называет коммунистом: «Вообразите: нахватался, знаете, каких-то новых идей! Отрицание какое-то в нем явилось... Одним словом: коммунист, в полном смысле слова! Я уж и встречаться с ним боюсь!» (411). А Марье Александровне Шекспир в первую очередь напоминает возлюбленного дочери, бедного учителя Васю, в характеристике которого угадываются черты типичного деятеля эпохи 40-х годов: «... мальчик, сын дьячка, получающий двенадцать целковых в месяц жалованья, кропатель дранных стишонков, которые из жалости печатают в *Библиотеке для чтения*, и умеющий толковать только об этом проклятом Шекспире» (424). Поэтому Шекспир в ее речах упоминается в уничижительном контексте: «... вы начитались там какого-нибудь вашего Шекспира! Поверьте <...> ваш Шекспир давным-давно уже отжил свой век и если б воскрес, то, со всем своим умом, не разобрал бы в нашей жизни ни строчки» (405); «забудьте вашего Шекспира» (там же); «Можно ли обвинять меня, друг мой, что я смотрела на эту привязанность как на романтизм, навеянный этим проклятым Шекспиром, который как нарочно сует свой нос везде, где его не спрашивают» (425).

Для Достоевского Шекспир всегда был «символом высокого искусства» (Захаров 2008, 270), «одним из главных “составляющих”... достигнутого человечеством знания» (Степанян 2016, 30). Поэтому подобное отношение к английскому драматургу – лучшая характеристика главной героини повести. Ведь, как отмечает Н. В. Захаров, «в истолкование Шекспира Достоевский вкладывал и свой собственный идеал» (Захаров 1988, 150). И хотя героями «Дядюшкина сна» упоминаются и другие известные имена (правда, всегда некстати): Мозгляков говорит про Фета и Гейне («Я едва слушаю, сажусь, лечу, словно с цепи сорвался. Есть что-то подобное у Фета, в какой-то элегии» [402]; «Но превозмогло человеколюбие, которое, как выражается Гейне, везде суетя со своим носом» [там же]), старый князь – про Канта и Байрона

⁶ К. Степанян в своей монографии указывает, что имя Шекспира особенно часто встречается в произведениях раннего Достоевского. См.: (Степанян, 2016, 26–32).

⁷ Подробнее об этом можно прочитать в монографии Ю. Д. Левина *Шекспир и русская литература XIX века* (1988), а также в книге Н. В. Захарова *Шекспиризм в русской классической литературе: тезаурусный анализ* (2008). О значении употребления имени Шекспира пишет и К. Степанян в книге *Шекспир, Бахтин и Достоевский. Герои и авторы в большом времени* (2016).

⁸ Левин пишет, что именно «Белинский стимулировал переводчиков Шекспира» (Левин 1988, 115).

(«Иной раз смотрю и засматриваюсь [на своего лакея – Д.Б.]: решительно диссертацию сочиняет, – и такой важный вид! – одним словом, настоящий немецкий философ Кант или, вернее, откормленный жирный индюк» [412]; «Лорда Байрона помню. Мы были на дружеской ноге. Восхитительно танцевал краковяк на Венском конгрессе» [там же]), а Москалева вспоминает еще и Фонвизина, Грибоедова и Гоголя (412), именно имя Шекспира становится своеобразным лейтмотивом повести.

Шекспировский лейтмотив поддерживает внешний театральный характер произведения, намекает как на сценичность произведения, так и на искусственность, условность, некую нереальность (словно во сне!) всего происходящего в городе Мордасове. Здесь, как в трагедии «Гамлет», которая для Достоевского всегда оставалась одним из любимых произведений⁹, все обманывают и самообманываются, пародируют чувства¹⁰, притворяются, разыгрывают друг перед другом спектакли, подслушивают – кажется, что все здесь пытаются один другого поймать в **мышеловку** своих планов. Название спектакля, придуманного Гамлетом, очень подходит к затеянному Москалевой – если не старого князя, то другого богатого жениха для своей дочери ей все же удалось заполучить. Москалева, словно Полоний, ради дочери готова зайти далеко, забывая об интересах той же дочери. Здесь каждый, даже самый благородный, думает только о себе.

Исследователи, разбирая влияние Шекспира на Достоевского и русскую литературу в целом, не случайно выделяют два типа этого влияния: шекспиризм и шекспиризацию, где под первым понимают «художественно эстетический комплекс идей, который характеризует шекспировское видение и понимание истории и современности, прошлого и будущего», а под вторым – «подражание образцам, освоение тем, образов, мотивов, сюжетов» (Захаров 2008, 36, 37). Обе тенденции стекаются в «Дядюшкином сне», действие которого можно охарактеризовать словами из пьесы Шекспира «Как вам это понравится»: «Мир – театр; В нем женщины, мужчины, все – актеры»¹¹ (Шекспир 2002). В маленьком мирке Мордасова все не хуже датского королевства – здесь точно также «весь свет во лжи»¹² (Шекспир 1968, 209). В основе комической повести Достоевского – по-шекспировски трагическая тема лжи.

Через много лет другой герой Достоевского уже из другого сна, «Сна смешного человека», скажет: «Они научились лгать и полюбили ложь и познали красоту лжи. О, это, может быть, началось невинно, с шутки, с кокетства, с любовной игры, в самом деле, может быть, с атома, но этот атом лжи проник в их сердца и понравил-

⁹ С «Гамлетом» Достоевский познакомился еще в ранние годы и как раз вовремя работы над «Дядюшкиным сном» много думал об этой пьесе. Фома Опискин, герой повести «Село Степанчиково и его обитатели», над которой Достоевский работал параллельно «Дядюшкиному сну», указывает на свое родство именно с этой трагедией Шекспира: «Если хотите узнать о том, как я страдал, спросите у Шекспира: он расскажет вам в своем «Гамлете» о состоянии души моей» (Достоевский 1988:2, 179). Более подробно о вхождении английского драматурга в мир идей Достоевского можно прочитать в выше упомянутой книге Степаняна, а также в статье Ю. Д. Левина «Достоевский и Шекспир» (Левин 1974, 108–134).

¹⁰ А. Жолковский пишет о пародийном характере «Гамлета». См.: А. Жолковский. «Разгадка Гамлета».

¹¹ Перевод П. Вейнберга.

¹² Перевод Б. Л. Пастернака.

ся им» (Достоевский 1995, 134). «Дядюшкин сон» как раз и был такой невинной шуткой и игрой.

Литература

- Баршт, К. 2014. Двойной повествователь и двойной персонаж в «незакрытом» диалоге Ф.М. Достоевского. *Вопросы философии* 2, 107–118. Режим доступа: https://www.fedordostoevsky.ru/pdf/barsht_2014.pdf [см. 28 08 2019].
- Бахтин, М. 1994. *Проблемы творчества/поэтики Достоевского*. Киев: «NEXТ».
- Гроссман, Л. 1965. *Достоевский*. Москва: Молодая гвардия.
- Давыдова, И. 2007. Театральность как феномен культуры. *Общественные и гуманитарные науки*. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-kak-fenomen-kultury> [см. 01 09 2019].
- Достоевский, Ф. 1988:1. Дядюшкин сон. *Собр. соч. в 15 т.* С.-Петербург: Наука. Т. 2.
- Достоевский, Ф. 1988:2. Село Степанчиково и его обитатели. *Собр. соч. в 15 т.* С.-Петербург: Наука. Т. 3.
- Достоевский, Ф. 1989:1. Униженные и оскорбленные. *Собр. соч. в 15 т.* С.-Петербург: Наука. Т. 4.
- Достоевский, Ф. 1989:2. Идиот. *Собр. соч. в 15 т.* С.-Петербург: Наука. Т. 6.
- Достоевский, Ф. 1990. Бесы. *Собр. соч. в 15 т.* С.-Петербург: Наука. Т. 7.
- Достоевский, Ф. 1995. Сон смешного человека. *Собр. соч. в 15 т.* С.-Петербург: Наука. Т. 14.
- Достоевский, Ф. 1996. Письма. *Собр. соч. в 15 т.* С.-Петербург: Наука. Т. 15.
- Жолковский, А. 2016. Разгадка Гамлета. *Журнальный зал*. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2016/10/razgadka-gamleta.html> [см. 01 09 2019].
- Захаров, Н. 2008. *Шекспиризм русской классической литературы: тезаурусный анализ*. Москва: Издательство Московского гуманитарного университета.
- Левин, Ю. 1974. Достоевский и Шекспир. *Достоевский. Материалы и исследования*. Ленинград: Наука, 108–134. <https://doi.org/10.1524/slav.1974.19.1.609>.
- Левин, Ю. 1988. *Шекспир и русская литература XIX века*. Ленинград: Наука.
- Мочульский, К. 1995. *Гоголь. Соловьев. Достоевский*. Москва: Республика.
- Степанян, К. 2016. *Шекспир, Бахтин и Достоевский. Герои и авторы в большом времени*. Москва: Глобал Ком.
- Туниманов, В. 1980. *Творчество Достоевского. 1854–1862*. Ленинград: Наука.
- Шекспир, В. 1968. Гамлет. Москва: Издательство «Художественная литература».
- Шекспир, В. 2002. Как вам это понравится. Режим доступа: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_how2.txt [см. 06 09 2019].

References

- Bakhtin, M. 1994. *Problemy poetiki/tvorchestva Dostoevskogo*. [Problems of Dostoevsky's Poetics/ Art]. Киев: "NEXТ" Publ.
- Barsht, K. 2014. Dvoynoy povestvovatel' i dvoynoy personazh v «nezakrytom» dialoge F. M. Dostoevskogo. [A Double Narrator and a Double Character in an "Open" Dialogue F. M. Dostoevsky]. *Voprosy filosofii*. [Problems of Philosophy]. 2, 107–118. Available at: https://www.fedordostoevsky.ru/pdf/barsht_2014.pdf. Accessed at: 28 August 2019.
- Grossman, L. 1965. *Dostoevsky*. Moscow: Molodaya gvardia Publ.
- Davydova, I. 2007. Teatral'nost' kak fenomen kultury. [Theatricality as a Cultural Phenomenon]. *Obchestvennyye i gumanitarnyye nauki*. [Social Sciences & Humanities]. Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnost-kak-fenomen-kultury>. Accessed at: 1 September 2019.
- Dostoevsky, F. 1988:1. Diadiushkin son. [Uncle's Dream]. *Sobr. soch. v 15 t.* [Collection of works in 15 vol.]. St. Petersburg: Nauka Publ. Vol. 2.
- Dostoevsky, F. 1988:2. Selo Stepanchikovo i ego obitately. [The Village of Stepanchikovo]. *Sobr. soch. v 15 t.* [Collection of works in 15 vol.]. St. Petersburg: Nauka Publ. Vol. 3.

- Dostoevsky, F. 1989:1. Unizhenyje i oskorblionyje. [Humiliated and Insulted]. *Sobr. soch. v 15 t.* [Collection of works in 15 vol.]. St. Petersburg: Nauka Publ. Vol. 4.
- Dostoevsky, F. 1989:2. Idiot. *Sobr. soch. v 15 t.* [Collection of works in 15 vol.]. St. Petersburg: Nauka Publ. Vol. 6.
- Dostoevsky, F. 1990. Besy. [The Possessed]. *Sobr. soch. v 15 t.* [Collection of works in 15 vol.]. St. Petersburg: Nauka Publ. Vol. 7.
- Dostoevsky, F. 1995. Son smeshnovo cheloveka. [The Dream of a Ridiculous Man]. *Sobr. soch. v 15 t.* [Collection of works in 15 vol.]. St. Petersburg: Nauka Publ. Vol. 14.
- Dostoevsky, F. 1996. Pis'ma. [Letters]. *Sobr. soch. v 15 t.* [Collection of works in 15 vol.]. St. Petersburg: Nauka Publ. Vol. 15.
- Levin, J. 1974. Dostoevsky i Shekspir. [Dostoevsky and Shakespeare]. *Dostoevsky. Materialy i issledovaniya.* Leningrad: Nauka Publ., 108–134.
- Levin, J. 1988. *Shekspir i russkaya literatura XIX veka.* [Shakespeare and Russian Literature of the 19th Century]. Leningrad: Nauka Publ.
- Mochul'sky, K. 1995. *Gogol'. Solovjev. Dostoevsky.* Moscow: Nauka Publ.
- Shekspir, W. 1968. Gamlet. [Hamlet]. Moscow: Khudozhestvenaja literatura Publ.
- Shekspir, W. 2002. Kak vam eto ponravitsja. [As You like it]. Available at: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/shks_how2.txt. Accessed: 6 September 2019.
- Stepanian, K. 2016. *Shekspir, Bakhtin i Dostoevsky. Geroi i avtory v bol'shom vremeni.* [Shakespeare, Bakhtin and Dostoevsky. Heroes and Authors in Great Time]. Moscow: Global Kom Publ.
- Tunimanov, V. 1980. *Tvorchestvo Dostoevskovo. 1854–1862.* [Works of Dostoevsky. 1854–1862]. Leningrad: Nauka Publ.
- Zacharov, N. 2008. *Shekspirizm ruskoj klasicheskoj literatury: tezaurny analiz.* [Shakespeareism of Russian Classical Literature: Thesaurus Analysis]. Moscow: Moskovsky gumanitarny universitet Publ.
- Zholkovsky, A. 2016. Razgadka Hamleta. [The answer to Hamlet]. *Zhurnal'ny zal.* Available at: <https://magazines.gorky.media/inostran/2016/10/razgadka-gamleta.html>. Accessed: 1 September 2019.

Apie teatrališkumą, arba kas prasideda

F. Dostojevskio apysakoje „Dėdulės sapnas“?

Dagnė Beržaitė

Santrauka. Straipsnyje aptariami dramaturgijos elementai, akivaizdūs pirmajame po katorgos parašytame Dostojevskio kūrinyje „Dėdulės sapnas“ (1859). Teatrališkas apysakos pobūdis jau ne kartą buvo atsidūręs dostojevistų akiratyje, tačiau šį kartą nagrinėjami pagrindinės apysakos personažės Moskaliovos monologai, atskleidžiantys jos akivaizdų siekį vaidinti pačiai ir režisuoti kitų veikėjų elgesį. Apysakos monologų pobūdis ir struktūra leidžia teigti juose esant sudėtingų ideologinio dialogo elementų, būdingų vėlyvojo Dostojevskio kūrybai, o pačią personažę priskirti prie herojų. Dostojevskio kūryboje vadinamų ideologais. Lygia greta straipsnyje pastebima, kad devynis kartus apysakoje pasikartojanti Šekspyro pavardė ne tik tampa apysakos leitmotyvu sustiprindama išorinį teatrališką apysakos efektą, bet ir numato atskiras temas, būdingas vėlyvajai Dostojevskio kūrybai.