

DOI 10.23683/2415-8852-2019-3-7-17

**«ЗАЧЕМ ВЫ БУДЕТЕ ЗАНИМАТЬСЯ ДОСТОЕВСКИМ?
МЫ ТАМ ВСЕ УЖЕ ИЗУЧИЛИ»**



Фото: Арина Кузнецова

Татьяна Касаткина – достоевист, культуролог, религиовед, доктор филологических наук, председатель Комиссии по изучению творческого наследия Ф.М. Достоевского научного совета «История мировой культуры» РАН, главный редактор журнала «Достоевский и мировая культура». Автор книг «Характерология Достоевского» (1996), «Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского» (2015), «Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания» (2019) и др.

В этом номере Р&I Татьяна Касаткина рассказывает о ключевых моментах биографии Ф.М. Достоевского и об истоках формирования стереотипов «Достоевский – слабый стилист» и «Достоевский – эксперт по загадочной русской душе». Беседовала Екатерина Максимова.

Татьяна Александровна, вы можете назвать лучшую биографию Достоевского на сегодняшний день?

Не думаю. И воспоминания современников, и тем более современные биографии в значительно большей степени говорят об их авторах, чем о Достоевском. Исследователи могут описать Достоевского только внутри своей шкалы, внутри своего объема. Это касается и восприятия событий, и анализа причин тех или иных поступков: как бы они подумали, как бы они поступили в той или иной ситуации. Конечно, мы сможем узнать что-то о Достоевском, но мы не сможем узнать Достоевского. Это можно сделать, только читая тексты, которые нам предъявляет сам писатель.

Тогда расскажите о последнем своем «открытии о Достоевском», извлеченном непосредственно из текста Достоевского. Как вообще в произведениях, с которыми работают несколько десятков лет, находят что-то новое?

Лет 30 назад у меня был разговор с Григорием Михайловичем Фридендером. Он как раз только закончил работу над тридцатитомником Достоевского; проходила конференция, и мы с ним разговорились. Помню его замечание, он сказал немного

удивленно: «Вы такая молодая, и зачем вы будете заниматься Достоевским? Смотрите, мы же уже все сделали». Вот вы смеетесь, потому что сейчас это звучит как шутка. Конечно, тогда все не просто не закончилось, но еще даже не началось – это огромное открытие Достоевского, которому мы сейчас свидетели. Сегодня в прочтении Достоевского возможно все, даже самое невероятное. Знаете, есть такие люди в человечестве, которые любой сродной душе готовы протянуть руку, и конечно, они своего значения никогда не растеряют. Данте уже 700 лет исследуют, и исследователей становится все больше.

У Достоевского в «Дневнике писателя» есть маленький четырехстраничный рассказ «Мужик Марей». Мне казалось, что я все, все совершенно знаю о нем, сколько я о нем написала, просмотрела его до последней запятой. Дни семинаров, часы обсуждений, серьезная работа с разными «герменевтическими кругами» (сообществами дополняющих видение друг друга читателей и исследователей). И вот мы с коллегами выпускаем книгу переводов художественных текстов из «Дневника писателя» на итальянский. Там не все тексты, только короткие рассказы, и «Мужик Марей» в их числе. Сразу после того, как вышел перевод, мы проводили семинар с итальянскими учителями литературы, которые преподают в начальной школе. И вот одна из участниц

семинара замечает, что в рассказе дважды у героев начинают дрожать губы. Переводчица – в расстроенных чувствах: как же так, перевод только вышел, а мы этого не учли, два слова переведены неправильно. Нужно помнить, что у Достоевского очень важно каждое слово, особенно из тех, что отсылают к определенным аллюзиям. Так что понимание связи двух контекстов через эти дрожащие губы значимо не только для перевода, но и для интерпретации. Это наблюдение связало две отдельные (на первый взгляд) линии, двух персонажей, которые, как выясняется, нуждаются в одном и том же, объединяются единой нуждой. В этом рассказе Достоевский подчеркивает, что пишет он именно про себя: он на каторге, второй день идет светлый праздник, Пасха, пир Господень, и видит он кругом исключительно пьяных каторжников. «В сердце моем загорелась злоба» – и он выбегает из казармы, подальше от этих «отверженцев». В этот момент он видит поляка М-цкого, у этого поляка «глаза сверкнули и губы затряслись». «Ненавижу этих разбойников», – говорит поляк. И вот герой, сам Достоевский, разворачивается и уходит обратно в казарму, из которой он только что убежал. С одной стороны, он сталкивается с человеком, которому он не может помочь. С другой, человек этот – отражение его злобы, которая загорелась в его сердце. Как только он покинул пир Господень,

пусть явленный в столь неприглядном виде, он столкнулся с образом собственной злобы в лице другого человека. Он решает вернуться. И здесь происходит самое главное: он вспоминает, как однажды он сам, девятилетним ребенком, стоял с дрожащими губами перед мужиком, который избавил его от страха смерти. «Уж я тебя волку не дам» – говорит мужик перепугавшемуся до смерти мальчишке. Это простой мужик, такой, как те, от которых он только что выбежал из казармы. Вот она, сложная аллюзия, которую мы сразу не усмотрели и не учли при переводе. Это аллюзия на Изгнание с пира, на цитату из Апостола Павла о том, что «наша брань не против крови и плоти, но против начальств, против властей, против мироправителей тьмы века сего, против духов злобы поднебесной». Об этом, собственно, весь рассказ: с человеком ли надо бороться или с чем-то в человеке, с чем-то внутри себя самого.

С Достоевским случается событие преображения, но этого не происходит с поляком. И Достоевский чувствует свою ответственность за то, что с другим человеком этого не случилось. Его самого спасли дважды – сначала мужик Марей, потом поляк, который стал его зеркалом. Но он не смог помочь человеку, не смог избавить его от страха смерти, поляк и дальше будет видеть в ближнем только волка, который хочет тебя сожрать. У поляка нет

шанса на преображение, потому что у него нет таких детских воспоминаний, какие есть у Достоевского. Именно поэтому, спустя довольно большое количество времени, Достоевский пишет свой рассказ, создавая тем самым текст, который сможет работать внутри этого человека как детское воспоминание. Достоевский так именно формулирует задачу творчества уже в свои 17–18 лет в письмах к брату. Идея такая: я буду писателем, философом и поэтом для того, чтобы какая-то еще душа могла вырваться из мрака, проходя за мной мой путь. «Мужик Марей» как раз об этом: человек может осознать проблему радикального несовершенства окружающих как проблему своего глаза и своего сердца, и попытаться с ней справиться. Маленький, но на самом деле огромный, гениальный текст.

В общем, традиционная задача для настоящего русского писателя – спасти, воспитать читателя. У Толстого такая же, разве что с уклоном в растолковывание-рационализацию.

Да, Толстой считает, что он может все проговорить и от этого всем станет легче. Все проблемы человека, по Толстому, от того, что он не все узнал и не все понял еще. А вот если он еще немножко поднажмет, наткнется на важные вопросы и последует за Толстым в ряде его мыслительных операций (которые

по сути элементарны – искренне уверен Толстой), тогда он сразу начнет правильно поступать. Потому что, раз ты так ясно все увидел, ты же уже не можешь заблуждаться, как прежде. Стратегия Достоевского совсем другая. Нам все давно сказано. Но сказано так, что мы перестали это слышать и воспринимать. Истина, к которой мы стали глухи, так как слишком часто она повторена, превратилась в белый шум. Как будто стрела высказывания притупилась. Или, скорее, на нашем сердце в месте укола выросла мозоль. А значит, надо искать другие способы выражения, и это точно должно быть не через голову, не через мозг. Человек может согласиться или не согласиться, но это никак не меняет его поступков. Потому что наши поступки связаны с нашим опытом. С простроенными нейронными связями, которые при минимальных затратах поведут нас проторенным путем. И меняются эти связи только опытом, только повторением. Настоящее искусство рассчитано как раз на то, чтобы менять пути, которые мы протоптали. Достоевский в письмах говорит о своей уверенности, что на человека невозможно воздействовать прямым высказыванием. Прямое высказывание всегда кажется человеку насилием. Читатель должен двигаться не от писателя, не от его напора, а напротив, он должен двигаться к нему. Достоевскому очень важно это соработничество. Это совсем другим спосо-

бом полученное знание, которое уже трудно из человека исторгнуть. Как писатель он пользуется отступательным методом, каким, в сущности, пользуется Евангелие. Евангелие рассказывает истории. И Достоевский рассказывает истории. И все, что мы выносим из этих историй, мы выносим как достояние нашего сердца, а не как знание нашего ума. Именно поэтому художественный текст может быть адекватен по действию собственному воспоминанию.

И поэтому «каждое слово у Достоевского на своем месте»? А как это ваше утверждение уживается с расхожим мнением о том, что Достоевский «слабый стилист», что тексты его «грязноватые», «отдают черновиками» и вообще там «много лишних слов».

Да, а меж тем у нас есть история написания романа «Идиот», когда Достоевский уничтожил 15 авторских листов готового, написанного текста. А это, между прочим, объем среднего романа Тургенева. Аванс за этот текст был взят у Каткова и давно прожит, большой аванс, в 4 тысячи, и всего на нем 36 тысяч долгу после смерти брата. Это невероятные деньги, за эти деньги можно было купить дом огромный в центре Петербурга. Так что, уничтожая текст, Достоевский вполне осознанно загоняет

себя в долги. В итоге он написал совершенно новый текст, новый роман. Это к слову о наспех скроенных, неаккуратных текстах.

Конечно, о Достоевском в течение довольно большого периода времени писали в русле тех социальных проблем, которые в первом же романе вычитал Белинский: маленький человек, униженные и оскорбленные. И если смотреть на тексты Достоевского таким образом, то там и правда окажется немало «лишнего». Потому что это «лишнее» открывает совсем другие слои смыслов, другие уровни описываемого бытия. Да, текст будет создавать впечатление неаккуратного, потому что там увидят много висящих концов, которые непонятно куда ведут. Вот, например, в романе «Бесы» дается единственный комментарий к очень странному слову «астролом». Федька Каторжный говорит про Петра Степановича Верховенского, мол «Петр Степаныч астролом, и все божии планиды узнал». Словечко странное, а объяснение дается, что «это слово из каторжной тетрадки», дескать, так создается поле народного языка. Но в романе «Бесы» народный язык, как, кстати, и язык французский, никогда не появляется просто так.

Базовый текст «Бесов», его подкладка – это Откровение Иоанна Богослова. Петр Степанович появляется в романе в главе под названием «Премудрый змий» вместо того, кого называют премудрым змием прямо.

И еще у него «язык во рту вертится». Так что он довольно очевидный змей-дракон. Дракон в Откровении Иоанна хвостом сметает третью часть звезд. То есть он тот, кто ломает звездное небо. Вот вам, зачем понадобилось «народное словечко» «астролом».

А вот французский язык. В главе «Последнее странствование Степана Трофимовича» герой заказывает водочки. Только заказывает ее Степан Трофимович не по-русски, а по-французски. По-французски водочка – это *l'eau-de-vie*, то есть «вода жизни». Он не знает, куда он идет, но вдруг выясняет, что город называется Спасов и туда почему-то «все идут». “Il me semble que tout le monde va à Spassof” переводят обычно «все направляются в Спасов», хотя точнее бы было «весь мир идет в Спасов». Точнее не на уровне значения, но на уровне образа. В таком виде текст как прямая цитата соотносится с чрезвычайно важным для этой главы местом Евангелия от Иоанна: «весь мир идет за Ним». Весь мир движется к спасению, в объятия своего Спасителя. Так что рассказ о последнем странствии Петра Трофимовича – это история об идущем к Господу страннике, о человеке, проживающем свою жизнь. Оказывается, что просто так в Спасов не придешь – только на пароходе, через озеро. Ждут парохода на Спасов в Устье. Устье – это конец реки. От истоков к устью – это метафора конца жизни. Любая религия вам расскажет

о том, что с берега живых на берег мертвых перебираются через воду. И вот теперь напомню вам, что человек просит водочки, но не водочки, а *l'eau-de-vie*. «Водочка» была бы тем самым «лишним словом», но он просит «воду жизни». И, конечно, у Достоевского изумительный юмор, особенно в «Бесах». Дальше ведь идут рассуждения про русского человека, который, если вы попросите, он вам и так услужит с удовольствием, но если вы его попросите принести водки, то он это исполнит с особым трепетом. Вот такой Достоевский «слабый стилист». Он великий стилист, но только не в том смысле, что он подгоняет друг к другу слова и очень боится повторов. Наоборот, он постоянно повторяет слова, потому что ему нужен концепт. Он повторяет – значит, на эти слова и на эти контексты нужно обратить пристальное внимание, значит, здесь он хочет сказать что-то еще. Кстати, при переводе Достоевского часто пытаются «поправить», «улучшить», поэтому, как вы понимаете, повторяющиеся слова исчезают почти из всех переводов. Иностраный читатель Достоевского теряет сразу несколько пластов смысла.

Кстати об иностранном читателе. Как вы относитесь к мнению, что Достоевский, в отличие, скажем, от Чехова, который распознается европейцем как «свой», интересен в мире именно как писатель,

отвечающий за «русскость», за все крайности «загадочной русской души», за своего рода экзотику?

Нет, Достоевский совершенно точно пишет не о русском человеке, он пишет о человеке вообще. Вот эта фраза из «Братьев Карамазовых», которую цитируют регулярно, «широк русский человек, я бы сузил», там ведь нет слова «русский». «Широк человек, я бы сузил», – говорит Митя Карамазов. В этом мировая привлекательность Достоевского: он не говорит о человеке на том уровне, где людей можно поделить по национальному признаку. Он и о национальностях когда говорит, имеет в виду народное тело, в котором есть какой-то ведущий признак. Пожалуй, самое точное и самое красивое, что он сказал в этом смысле о русских, что «мы первые объявим миру, что нет никакой несовместимости между разными ветвями древа человеческого». Деревья, прорастающие в разных местах – это всходы, идущие от большого ствола, который упал, поврежденный во время грехопадения. И вот они прорастают, как могут, и их задача – давать свои ветви для прививки, менять состав друг друга, чтобы вновь соединить человечество в единое прекрасное дерево. В общем, мне кажется, что все проблемы интерпретации Достоевского связаны с тем, что интерпретатор просто очень односторонне с ним знаком. Что поделаешь, мы

любим компактные знания и компактные определения для больших явлений.

Но есть другая сторона. Когда исследователи утверждают, например, что совсем непонятно, кто убил старика Карамазова. И вовсе не в метафизическом смысле, а на уровне вербализованного сюжета. Или Раскольников, например, не убивал старушку, иначе зачем там еще один потенциальный «убийца» возникает.

Правильно. Одна крайность связана с чрезмерным доверием к себе, с безудержной верой в свою способность интерпретатора, а вторая – с недоверием к писателю. Когда говоришь: но он же здесь написал прямо, а тебе отвечают: мало ли, что он написал, он хотел всех запутать. Конечно, если читать «Братьев Карамазовых» как детектив, там практически сразу понятно, «кто убийца», кому же такое понравится. А про Раскольникова мы вообще все сразу знаем. Никуда не годится. Какие только изумительные версии не создаются в попытке помочь Достоевскому сделать тексты «поинтереснее». Скажем, знаете ли вы, что мещанин в халате из «Преступления и наказания» – это был Порфирий Петрович, который переодевался и ходил таким образом пугать Раскольникова? А в «Братьях Карамазовых» отца убивали все герои по

очереди. Что поделаешь. Еще любят говорить о разных философских влияниях на Достоевского. Например, о влиянии великого русского философа Владимира Соловьева на писателя Достоевского. Совершенно не мысля об этом в образах. А ведь достаточно это просто представить. Двадцатилетний Соловьев приходит к пятидесятилетнему Достоевскому, и тут-то, видимо, и начинается «история влияния».

Лучшая экранизация Достоевского.

Мультфильм Александра Петрова «Сон смешного человека». И балет «Братья Карамазовы» Бориса Эйфмана. Здесь я совершенно солидарна с самим Достоевским: для того, чтобы представить его текст на языке другого искусства, этот текст нужно полностью переработать. Самая страшная штука – это иллюзия следования за автором. Ни одна экранизация не позволит сохраниться тексту полностью. А все, что окажется за кадром, никак компенсировано не будет. Моя любимая фраза из довольно известного письма Достоевского, когда он отвечает даме, просившей его разрешения переделать для сцены «Преступление и наказание» такая: такие попытки обычно не имеют успеха, но вы могли бы взять ту же мысль и совершенно изменить сюжет. Звучит неожиданно. Всего-то: «взять ту же мысль» и выразить ее посредством «совсем нового

сюжета». Оказывается, по Достоевскому, это, во-первых, вполне возможно и, во-вторых, единственный возможный способ адекватной роману театральной постановки.

Жизнь самого Достоевского – это набор невероятных сюжетов. Можно ее на язык фактов перевести? Не знаю, выбрать три ключевых, поворотных события в его судьбе, благодаря которым Достоевский стал Достоевским.

Я думаю, что нельзя сказать, когда из Достоевского был сделан Достоевский. Человек родился, и началась его история. Так что первое из трех событий – это рождение. Второе очевидное событие – это смерть. И здесь у Достоевского есть опыт, который мало кому удавалось пережить. Несостоявшаяся смерть. Казнь, которую отменяют в последний момент, – это настоящее мистериальное посвящение. Опыт, который был доступен человеку в древних культурах и вдруг исчез из жизни человечества в христианстве. А этому человеку удается получить такой опыт, причем в очень редкой полноте. Он совершенно точно идет на смерть. Он переживает все, что должен пережить человек «за пять минут до смерти». Весь второй, послекаторжный период творчества Достоевского проходит в осознании, что человеческая жизнь кардинально меняется

в зависимости о того, входит ли смерть в область человеческой жизни или человек живет, не помня о смерти. И ставит ли он себе цели, которые превосходят область человеческой жизни, или он живет целями исключительно в пределах человеческой жизни, имея смерть вот этой самой непреходимой границей, о которой не задумываются. Потому что смерти не может быть в пределах тех задач, которые ставятся только о здешней жизни. И потому что все эти цели и задачи обесцениваются, как только смерть входит в область человеческого существования. И здесь Достоевский становится необходимым современному человеку автором. Потому что он говорит о самом важном и самом насущном, говорит, как человек, имеющий опыт бытия-в-смерти. А третье событие – это каторга, это опыт бытия в народном теле. Это практический опыт, который тоже обычно получают только посмертно, опыт построения единого человеческого тела, опыт существования в неслиянности и нераздельности, причем в самом неподходящем для этого виде, вроде Пира Господня, явленного как пьяное каторжное веселье на Пасху. Народное, общечеловеческое тело, от которого хочется убежать, но нет шансов из него вырваться и от него отделиться. Вот здесь, пожалуй, и рождается тот Достоевский, который, будучи абсолютно последовательным борцом за человеческую личность, за свободу

каждого человека, говорит о единственно возможном существовании для человека в едином теле человечества. Конечно, дойти туда, куда дошел Достоевский, можно было, только заплатив эту страшную цену. Конечно, нельзя советовать: «Хотите быть хорошим писателем? Сначала смертный приговор, а потом на каторгу». Но Достоевского никто не спрашивал, готов ли он заплатить эту цену – с него ее просто взяли.

А как вы нашли Достоевского? Или он вас.

Когда мне было 11 лет, я прочла роман «Идиот». Это было время, когда нас пытались убедить, что в мире существует только то, до чего можно дотронуться или обо что можно удариться. Это было очень страшно, на самом деле: материализм сводил весь многомерный мир к очень небольшому числу измерений. В этом мире не было Евангелия, просто не существовало тогда этой книжки, без которой можно заблудиться во тьме. И вот мне навстречу вышел Достоевский. В 11 лет я нашла единомышленника. Я поняла тогда, что это не со мной что-то не так, раз мне тесно в таком мире, раз мне мало предложенных объяснений. Что есть человек, который видит не меньше, а даже гораздо больше, и жизнь совсем других мерностей открывается в его текстах. И вот с тех пор мы вместе живем.

Tatyana Kasatkina – a specialist in Dostoevsky, a cultural critic, a religious scholar, Doctor of Philology, Chairman of the Commission for the study of F.M. Dostoevsky’s heritage at Russian Academy of Sciences, and an editor-in-chief of “Dostoevsky and World Culture” journal. She is the author of the monographs “Characterology of Dostoevsky” (1996), “The Sacred in the Mundane: a two-part image in the works of F.M. Dostoevsky” (2015), “Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: an artistic way of saying” (2019), etc.

In this issue of P&I, Tatyana Kasatkina talks about the key moments of Dostoevsky’s biography and misconceptions about Dostoevsky as “a bad stylist” and as “an expert on the mysterious Russian soul”. Interview by Ekaterina Maximova.

