

Максимилиан Александрович Волошин

# Отцеубийство в античной и христианской трагедии



# Максимилиан Александрович Волошин

## Отцеубийство в античной и христианской трагедии

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=22836226](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22836226)*

### Аннотация

«Осенью 1910 года Московским Художественным театром была сделана смелая попытка поставить „Братьев Карамазовых“ на сцене. Попытки инсценировок различных литературных произведений не представляют ничего нового сами по себе. Инсценировались и „Мертвые души“, инсценировалось и „Преступление и наказание“, инсценировались и сами „Братья Карамазовы“...»

# Содержание

# Максимилиан Волошин

## Отцеубийство в античной и христианской трагедии (*Братья Карамазовы* *и Эдип-царь*)

Осенью 1910 года Московским Художественным театром была сделана смелая попытка поставить «Братьев Карамазовых» на сцене.

Попытки инсценировок различных литературных произведений не представляют ничего нового сами по себе. Инсценировались и «Мертвые души», инсценировалось и «Преступление и наказание», инсценивались и сами «Братья Карамазовы». <sup>1</sup> Целью таких переделок обычно было – дать возможность тому или иному актеру воплотить литературный тип, ему близкий. Переделки эти совершались бесцеремонно грубыми руками драматических закройщиков, которые кромсали роман по живому мясу. Такие <sup>2</sup> переделки окончательно скомпрометировали в глазах русской публики

---

<sup>1</sup> Далее было начато: Эта

<sup>2</sup> Далее было: инсценировки

самый принцип<sup>3</sup> претворения романа в драму, и со стороны Художественного театра было немалою смелостью взяться за это предприятие, тем более что то, что считалось дозволительным случайным гастролерам и провинциальным театрам, было недопустимо на той сцене, которая в настоящее время является в России классической.

Художественный театр подошел к выполнению своей задачи со всею осторожностью и чувством ответственности, на себя принимаемой. Прежде всего он установил принцип неприкосновенности текста Достоевского: он позволил себе выбрать ряд сцен из романа, но в сценах выбранных не изменил ни одного слова. То обилие и нервность диалогов, которое отличает последние произведения Достоевского, облегчили театру его задачу; но для того чтобы не пропустить и не прибавить к тексту ни одного слова, в представление был введен новый элемент: чтец, который читает перед началом действия, а иногда, судя по надобности, и в середине его ремарки<sup>4</sup> автора, т. е. в данном случае повествовательные отступления Достоевского от чистого диалога.

Прием этот не представляет в истории театра слишком революционного новшества, так как еще в шекспировском театре перед началом пьесы часто отдельным актером читался пояснительный эпический пролог, излагавший события, предшествовавшие началу трагедии. Поэтому чтец в Худо-

---

<sup>3</sup> Далее было: переделки

<sup>4</sup> Далее было: и пояснения

жественном» театре, являвшийся, главным образом, символом честности его по отношению к тексту «Братьев Карамазовых» – не шокировал; он был незаметен, в чем и все его оправдание.

Театральные критики<sup>5</sup> встретили постановку «Братьев Карамазовых» очень несочувственно. Они судили<sup>6</sup> не столько осуществления, достигнутые театром, сколько самый принцип постановки на сцене романа. Вопрос ставился не о том, насколько Художественный театр хорошо выполнил задачу, им на себя принятую, а о том, вправе ли он был братья за подобное предприятие? Не является ли вообще кощунством переделка художественного произведения, осуществленного его автором в форме романа, в драму?<sup>7</sup>

Прежде<sup>8</sup> чем судить Художественный театр за его постановку, постараемся раньше выяснить вопрос: действительно ли принцип переделки романа в драму достоин безусловного осуждения?

Судя по тем образцам переделок, с которыми нам прихо-

---

<sup>5</sup> *Было:* Театральная пресса

<sup>6</sup> *В оригинале:* Она судила

<sup>7</sup> *Далее зачеркнуто:* (Обычно, когда закройщиком является какой-нибудь из обычных драматургов-ремесленников – моральная вина падает всецело на него, а театр судят только за осуществление. Здесь Художественный театр сам явился и драматическим закройщиком, и воплостителем; и потому является ответственным за все).

<sup>8</sup> *Было:* Но прежде

дится иметь дело ежедневно, это так. Но является ли<sup>9</sup> причиной этого безвкусице и неумелость закройщиков<sup>10</sup> или самый принцип?

Почему нельзя переделывать роман в драму? Ответ может быть один: художник имел причины выбрать, как форму воплощения для своего замысла, форму повествования, а не драмы. Какое же мы имеем право исказить его мысль и исправлять его произведение? Такой довод кажется особенно убедительным, когда он касается произведений такого мирового характера, как «Братья Карамазовы».

Но убедительность эта только кажущаяся. Если есть в художественном произведении что-нибудь безусловное и нетленное, то это дух, его животворящий, а не его форма. Художественное произведение никогда не остается неизменным, а постоянно растет, меняет~~ся~~ и преобразуется соответственно тому, как мы понимаем его; понимая, мы творим и непрестанно изменяем произведение искусства. Шекспир для своих современников, Шекспир для Вольтера (пьяный варвар), Шекспир для Шлегелей (мировой гений) и Шекспир нашего времени – четыре не похожих друг на друга писателей.

Когда существовало народное творчество, то мысль, идея, образ, рассказ были общим достоянием и каждый вносил, передавая его, частицу своего понимания, свой оттенок,

---

<sup>9</sup> *Было:* Но не является ли

<sup>10</sup> *Далее было:* а не

свою черту.

Анатоль Франс в рассказе «Певец из Кимее», где он дает портрет исторического Гомера, каким он мог быть в действительности, говорит:

«Когда Слепец пел своим слушателям древние сказания о героях, он часто прибавлял эпизоды и строфы, им самим сложенные,<sup>11</sup> и эти вставки были нисколько не хуже древних, потому что он был сам великим поэтом. Но он никогда не признавался в том, что он их сочинял сам, а говорил, что<sup>12</sup> узнал от своего учителя, так как иначе ему бы не поверили».

Творческие силы, созидающие произведения поэзии, теперь в сущности своей те же самые, что были и во времена народного творчества; только теперь они внешне видоизменились и встречаются в иных сочетаниях. Сперва письменность, потом книгопечатание внесли в область мысли понятие собственности, т. е. создали одну из наибольших нелепостей, существующих в человечестве, как будто чувство и мысль не составляют таких же стихийных по своему существу, принадлежащих всем, элементов жизни – как воздух, вода...

Но та же преемственность, которая составляла основу народной поэзии, этим не нарушилась. Мы<sup>13</sup> в Мольере нахо-

---

<sup>11</sup> *Далее было начато:* но он никогда

<sup>12</sup> *Далее было:* выучил

<sup>13</sup> *Было:* Пусть над литераторами тяготеют нелепые обвинения в заимствованиях и плагиатах, но мы



дим сцены, взятые целиком из Скаррона и Сирано де Бержерака, а Скаррон и Сирано широко и свободно черпали в испанском «плутовском» романе, а испанцы в свою очередь заимствовали у арабов, а арабская литература не что иное, как энциклопедия всего древнего Востока – там и древний Египет, и Вавилон, и Семиты... Благодаря письменности народное творчество только превратилось в «международное». Я говорю все это к тому, чтобы показать, что никакая великая идея не может быть отшлифована всецело одним мастером, как бы велик он ни был. Она неизбежно переходит из рук в руки, воплощается постепенно, и если на некоторых произведениях лежит как бы вечное и незыблемое клеймо их создателя – на «Фаусте» имя Гёте, на «Божественной Комедии» имя Данта, то только потому, что и Гёте и Дант были последними и дали окончательную форму граням того бриллианта, который шлифовался тысячами рук темных и неизвестных средневековых поэтов, шлифовавших легенду о Докторе Фаусте и варьировавших тему легенды о сошествии в Ад и хождении по мукам. Имя Мольера целиком покрыло и Скаррона, и Сирано де Бержерака, и испанских авторов *romans picaresques*.

С одной стороны, постоянно новая обработка старых тем, с другой – постоянно меняющееся понимание существующих произведений – вот во что вылились в настоящую эпоху те силы, которые в древности образовывали народное творчество.

Может ли произведение казаться абсолютным самому художнику – его творцу?

«Да понимаете ли Вы сами, что Вы написали?» – кричал Белинский молодому Достоевскому, прочтя рукопись «Бедных людей». И Белинский был прав: он понимал в «Бедных людях» то, что не понимал еще в них их автор. Белинский уже провидел в них «Достоевского», а сам Достоевский еще ничего не знал о том, что ему суждено.

Никогда<sup>14</sup> ни для одного художника форма не является абсолютным выражением его замысла. По самому существу стихии творчества, для художника форма не может являться ничем окончательным. По отношению к замыслу она для него всегда несовершенна, всегда ограничивает и искажает его идею. Форма произведения является безусловной и непреложной только для читателя, который, не будучи творцом, не может себе представить данный замысел в ином виде. Художник же принужден для воплощения выбирать<sup>15</sup> только одну из представляющихся ему возможностей. Слова «Мысль изреченная есть ложь» – в устах художника – глубокая правда. В устах читателя они неверны. Для него правда раскрывается только в изреченном.

Мы можем<sup>16</sup> перечислить десятки романистов, которые

---

<sup>14</sup> *Было:* «...» такого мирового художника, как Достоевский. Но он неправилен в самой своей сущности: никогда

<sup>15</sup> *Далее было:* одну из тысяч

<sup>16</sup> *Было:* Поэтому мы можем

сами перекраивали свои романы для сцены или давали на это свою санкцию опытным театральным закройщикам. Особенно часто это во Франции, где роман и театр по своим задачам стоят друг к другу ближе, чем где-либо. Там театр имеет характер общественно-моральной трибуны, и роман для театра как бы готовит пути, формулирует моральные вопросы и коллизии, намечает основные маски новых характеров. То, что живо волнует общество в романе, физически не может остаться заключенным в желтой обложке книги, а неизбежно, самым общественным интересом, выносится на сцену и здесь конкретизируется.<sup>17</sup> И можно даже утверждать, что все наиболее свежее и острее<sup>18</sup> во французском театре, что определяло пути и направление драмы, приходило из романа. Стоит только вспомнить постановки на сцене «Fille Elisa» и «Germinie Lacerteux» Гонкуров, «Assommoire» Золя, «Les rois en exil» Додэ, «Воскресения» Толстого и т. д. Кто теперь помнит, что две такие до пошлости театральные пьесы, обошедшие все сцены Европы, как «Dame aux Camélias»<sup>19</sup> и «Maître de Forge», первоначально были написаны в виде романов.

Таким образом, мы имеем пример литературы, где роман и драма существуют в теснейшем взаимодействии, друг

---

<sup>17</sup> *Далее было начато:* Таким образом»

<sup>18</sup> *Далее было:* приходит

<sup>19</sup> *Вписано:* Marie Duplessy

в друга переливаясь и друг друга усиливая.<sup>20</sup> Не кроется ли в этом какого-то общего закона развития драматических форм?

Попробуем подставить на место частного понятия романа более общее понятие эпоса. Мы знаем, что трагедия возникает «на» почве эпоса. Конечно, дух трагедии, творческая стихия трагического имеет совершенно иную генеалогию, и я не хочу касаться «происхождения трагедии из духа музыки» – я хочу только указать, что раз трагический дух уже веет в душе народной, ему для его конкретизации необходим готовый материал: литературно и этически разработанный миф, т. е. народный эпос. Ни Эсхил, ни Софокл не могли бы возникнуть, если бы для их<sup>21</sup> творчества не было подготовлено огромных и прекрасно разработанных богатств народного мифа. Без Гомера Эсхил немислим.

Трагедия есть высшая форма искусства. Она не строит – она венчает. Зритель, который смотрит трагедию, заранее знает героев трагедии, их характеры, их судьбу, их внутреннюю борьбу, их трагическую гибель. Трагическое действие заключается только в тех путях, которые проходит душа героя в коллизиях антиномий, направляясь к неизбежному и заранее определенному концу. Дух трагедии не допускает неожиданностей. Он может творить только во всенародном, в общеизвестном, т. е. в мифе.

---

<sup>20</sup> *Далее было начато:* Нет ли

<sup>21</sup> *Далее было:* работы

Поэтому когда легенды о героях заменяются летописями и историческими хрониками, то на место античной трагедии, основанной на мифе, появляется историческая трагедия – создание новых времен. Исторические лица – это лишь более или менее удачный суррогат национальных героев. Ни исторические лица, ни исторические события, к каким бы важным событиям жизни народа они не относились, в большинстве случаев недостаточно<sup>22</sup> проработаны моральным чувством народа, недостаточно канонизированы, чтобы стать действительной заменой мифа. Отсюда, с одной стороны, необходимость характеристик действующих лиц, что уже превращает трагедию в драму, с другой стороны<sup>23</sup> – вынужденные отступления от исторической правды, так как трагедия требует иной кристаллизации характеров, чем дала история. Королева Елизавета не может быть на сцене не двуличной и не завистливой, Мария Стюарт обязана быть патетично благородной, Дон Карлос из исторического полуидиота становится рыцарственно-гениальным и т. д.<sup>24</sup>

[Взглянем теперь на развитие русского театра].<sup>25</sup> Русский театр во все время своего существования развивался в плоскости быта. Имея естественный для бытового театра уклон

---

<sup>22</sup> *Далее было:* обработаны

<sup>23</sup> *Далее было начато:* исторические

<sup>24</sup> *Далее было:* <...> определенному концу. Дух трагедии не допускает неожиданностей. Он может творить только во всенародном, в общеизвестном, т. е. в мифе. Запомним это.

<sup>25</sup> *Зачеркнуто карандашом*

в сторону комедии, он создал бытовую драму Островского и, пройдя сквозь успокоенный и опрозраченный театр Тургенева, закончился драматическим пейзажем в образе театра Чехова. Таким образом, русский театр XIX века обнаружил<sup>26</sup> парадоксальное стремление<sup>27</sup> стать эпосом. Это ему удалось. Чехов был последним этапом. И после него русская драматическая литература иссякла.<sup>28</sup>

В области сцены, несмотря на высокие достижения, русский театр не создал за XIX век ничего окончательного и безусловного. Он творил уже в готовых сценических формах, взятых с Запада, стараясь приспособить их к свойствам своего духа. Но это не удалось ему, потому что все, что было трагического в русской душе, выразилось не в театре, а в романе XIX века. Но мировое значение Достоевского и Льва Толстого совсем не в том, что они<sup>29</sup> создали новый роман. Если их рассматривать только как романистов, то Тургенев по законченности стиля и по совершенству формы окажется выше их. Их сила, их гений не в этом, а в том, что они вы-

---

<sup>26</sup> *Далее было:* какое-то

<sup>27</sup> *Далее было:* не выйти из эпоса, а

<sup>28</sup> *Далее было:* Русская историческая трагедия в лице [своего лучшего представителя] хотя бы Алексея Толстого обнаружила все обычные слабости исторической трагедии. Историческая канва – лишь несовершенный суррогат мифа. Исторические события, к каким бы важным моментам истории народа они не относились, недостаточно проработаны моральным чувством народа, недостаточно канонизированы, чтобы стать заменой мифа. Историческая хроника по внутреннему своему духу есть нечто совершенно иное, чем трагедия.

<sup>29</sup> *Далее было начато:* были

разили трагическую стихию русской души и определили ее трагические пути.

Можно спросить: почему же они не творили в формах театра? Потому, что они творили трагический миф, а не трагедию. Судьба Атридов была трагична до тех пор, когда Эсхил претворил ее в «Агамемнона», в «Хоэфоров» и в «Эвменид». Но трагический миф должен был предшествовать. В Толстом и Достоевском мы найдем весь цикл трагических мифов, на почве которых может возникнуть русская трагедия. Мы даже можем проследить известный параллелизм между основными эллинскими мифами и мифами, заложенными в нашем романе. Разве «Война и мир» не может послужить для русского театра тем, чем «Троянская война» послужила для эллинского? В «Анне Карениной» мы можем прозревать прообраз нашей «Федры».

«Преступление и наказание» может послужить нам «Орестейей», в «Бесах» можно почувствовать трагическую атмосферу «Семи против Фив».<sup>30</sup> Наконец, несомненно, что судьба Атридов выражена в «Братьях Карамазовых» и что трагедия Эдипа созвучна трагедии Ивана Карамазова.<sup>31</sup> Не будем продолжать и углублять этих сравнений.<sup>32</sup> Они произвольны. Это только уподобление, а не аналогия. Я говорю только о характере трагического пафоса в самом широком смысле

---

<sup>30</sup> *Было:* «Семи против Фив» и мифов об Эдипе.

<sup>31</sup> *Было:* Мити Карамазова.

<sup>32</sup> *Было:* уподоблений.

слова.

«Братья Карамазовы» – трагедия в точном смысле стихии трагического. Я надеюсь это доказать в следующей части моей лекции, но Достоевскому, я думаю, и в голову не приходила мысль написать «Карамазовых» в форме драматической и сценической. У него не было данных для этого. Он не только не захотел, он и не сумел бы написать театральной пьесы. Для этого нужно не только творчество, но и знание сцены. Знание же было невозможно потому, что не было в его время<sup>33</sup> такого театра, который бы мог вместить его стихийный и хаотический трагизм. Для того чтобы писать трагедию для театра, надо самому стоять высоко над своими героями, быть самому<sup>34</sup> руководящим Демиургом, бес«ст»растной судьбой, правящей поступками своих героев<sup>35</sup>. Это у Достоевского не было. Он сам был одержимым, бесноватым, и вся русская жизнь, вся ночная славянская душа вопили из него многими голосами. Войдите в его романы: ничего не видно – ни лиц, ни фигур, ни обстановки, ни пейзажа – одни голоса спорящие, торопливые, страшно разные, страшно индивидуальные, ни один на другой не похожий, и если изредка встает зрительное видение, то только на один момент с мучительной четкостью всех деталей – и это всегда не реальность, а призрак, бред, галлюцинация...

---

<sup>33</sup> *Далее было начато:* таких театральных

<sup>34</sup> *Далее было начато:* творящим»

<sup>35</sup> *В оригинале:* бес«ст»растной судьбой правящий поступками своих героев.



В нем все элементы трагедии, но еще нет театра.<sup>36</sup>

[Русский театр после смерти Чехова остался совсем без репертуара. Старые, традиционные источники иссякли. А между тем это истощение драматической литературы совпало вовсе не с упадком сцены, а с ее громадным напряжением, ее перерождением, быть может, с возрождением. Оно совпало с тем моментом, когда все заговорили о всенародном театре, о всенародной трагедии, о трагическом, о Дионисе, об оркестре, о возрождении трагедии. Внутри самого театра шла усиленная и напряженная работа, самоанализ, самопроверка, производились опыты. И все это при полном отсутствии своего репертуара, пользуясь заемным театром Метерлинка, Ибсена, Гамсуна, Пшибышевского...

Это отсутствие собственной драматической литературы при таких громадных замыслах и толках о значении театра невольно подрывало доверие к театральным теоретикам и к философам, жаждавшим движения трагедии.

Художественный театр<sup>37</sup> постановкой «Братьев Карамазовых» делает первый серьезный шаг в сторону осуществления национальной русской трагедии, что требует отнестись<sup>38</sup> к этому шагу со всею серьезностью и строгостью.

---

<sup>36</sup> *Далее было:* <...> в самом широком смысле. Итак, наш вывод, что переделка «Братьев Карамазовых» для сцены не только законна, но и неизбежна.

<sup>37</sup> *Было:* Мне представляется, что Художественный театр

<sup>38</sup> *Далее было:* к нему

Обратимся<sup>39</sup> к самому роману «Братья Карамазовы» и постараемся выделить все элементы трагедии, в нем заключенные, и отделить их от элементов повествования и рассуждения].<sup>40</sup>

Трагедия Карамазовых – это трагедия отцеубийства.

И Дмитрий Карамазов, и Иван<sup>41</sup> – оба убивают своего отца – один чувством, другой<sup>42</sup> мыслью. Ни один из них не поднял руки для убийства, но старик отец Феодор Павлович Карамазов лежит мертвый в своем кабинете с проломленным черепом. Ненависть Дмитрия и брезгливое равнодушие Ивана нашли незваного, но призванного исполнителя своих волей – лакея Смердякова.<sup>43</sup> Собственное исчадие (потому что ведь и Смердяков – сын Феодора Павловича) подымается против отца и казнит его. Ни Дмитрий, ни Иван фактически не виновны, но несут на себе; весь ужас вины отцеубийства, потому что убили в духе.

Когда Эдип-царь,<sup>44</sup> мудрый, справедливый, надменный и милосердный к страданиям фиванского народа, гибнущего от моровой язвы, стоя на крыльце своего царского дворца, клянется сделать все, чтобы очистить город и спасти его от

---

<sup>39</sup> Было: Поэтому обратимся

<sup>40</sup> Фрагмент зачеркнут карандашом.

<sup>41</sup> Далее было: и Смердяков – все

<sup>42</sup> Далее было: мыслью: третий конкретным пресс-папье.

<sup>43</sup> Далее было начато: Но и Смердяков сын

<sup>44</sup> Далее было: стоит

казни богов, и говорит:

Нет никого, чья скорбь равна моей,  
Затем, что каждый за себя страдает,  
А я за всех – за город и себя –

он так же ничего не знает о свершенном им самим преступлении, как; Дмитрий в Мокром и Иван при первых<sup>45</sup> разговорах со Смердяковым не знают о своем отцеубийстве.

Приходит Креон и передает оракул Аполлона: для того чтобы Фивам очиститься от проклятья, они должны изгнать или смертью наказать убийцу царя Лайоса. Зрители трагедии знают то, чего не знает сам Эдип, – то, что он сын Лайоса и убийца своего отца. Трагическая ирония, свойственная эллинам, диктует Софоклу тот монолог Эдипа, в котором он говорит, что он, наследник убитого Лайоса, принявший от него державный скиптр и разделивший с его супругой ложе, чувствует его – невинно погибшего – себе дорогим, как собственного отца, и заклинает всех указать ему убийцу, обещая, не причинив вреда, удалить из Фив, но посылая ему проклятия:

Да будет вами проклят он вовек,  
Чтоб жизнь его в мученьях угасала,  
И если б был он мой любимый друг,  
И я в своем дому его укрыл бы, –

---

<sup>45</sup> *Сверху вписано карандашом: Великом Инквизит<оре>*

То проклял бы я самого себя,  
Как ныне я злодея проклиная!

Не напоминает ли этот сарказм<sup>46</sup> рока того, что и Иван Карамазов до последнего свидания своего со Смердяковым уверен, что отца действительно убил Дмитрий?

Когда вещий Тирезий бросает Эдипу: «Ты убийца. Ты сам над собою произнес приговор» – это звучит почти параллельно тому, когда Алеша внезапно под каким-то наитием говорит Ивану: «Не ты убил!»

Параллелизмы эти, оговоримся заранее, лежат в самой трагической теме. Достоевский, разумеется, ни разу и не подумал об Эдипе, когда писал «Карамазовых», но пути трагического касаются самых первичных глубин человеческой души, и извилины их не могут не совпадать. Наша конечная цель вовсе не в том, чтобы найти сходство Эдипа с Карамазовыми, которых, конечно, немного<sup>47</sup> во внешнем движении, а в том, чтобы выяснить на этих примерах разницу понимания трагического в мире античном и в мире христианском. Сопоставить то символическое значение, которое имело отцеубийство Эдипа для древних эллинов, и тот христианский символ, который разоблачается отцеубийством в «Братьях Карамазовых».

Оставим же пока Карамазовых и вспомним те ступени, по

---

<sup>46</sup> *Далее было:* судьбы то,

<sup>47</sup> *Далее было:* и притом они лишь (*зачеркнуто карандашом*)

которым идет развитие трагического действия «Эдипа-царя».

Эдип не верит<sup>48</sup> обличению Тирезия, обвиняет его в том, что он подговорен Креоном, в гневе осуждает Креона на казнь. Хор и Иокаста молят его о пощаде. И вот постепенно из рассказа Иокасты начинает разворачиваться и выясняться дьявольская западня, расставленная ему судьбой. Оказывается, что он действительно, защищая свою жизнь, убил в Фокиде на перекрестке трех дорог царя Лайоса и его слуг, не ведая, кто это, перед тем как прийти в Фивы и разгадать загадку Сфинкса и этим спасти город, который в благодарность избрал его царем и вдову царя выдал за него замуж. Но этого мало. Из уст Иокасты он узнает о том, что у нее был сын, о котором было предсказано, что он убьет отца и женится на своей матери. Но этот сын былброшен в горы и погиб. Он сам – Эдип считает себя сыном коринфского царя Полиба, но ему пифийский Аполлон предсказал тоже, что он убьет своего отца и женится на своей матери. Тогда он бежал из Коринфа,<sup>49</sup> мысля убежать от своей судьбы, и после роковой встречи на перекрестке трех дорог и разгадки загадки Сфинкса стал царем в Фивах.

Но вот обе истории начинают сплетаться и отождествляться. Вестник из Коринфа приносит весть, что царь Полиб, которого Эдип считает своим отцом, умер своей смертью. Эдип

---

<sup>48</sup> *Далее было:* обвинению

<sup>49</sup> *Далее было:* чтобы убежать

страшится<sup>50</sup> осуществления предсказания относительно матери своей Мэропы. Вестник, чтобы утешить его, сообщает, что он не сын Полиба и Мэропы, а найденыш: он сам его нашел в горах с пронзенными и связанными ногами. Пастух, которому Иокаста и Лайос поручили убить ребенка, замыкает последнее звено цепи: Эдип, вопреки всем своим усилиям обмануть прорицания Дельфийского Аполлона,<sup>51</sup> оказывается и отцеубийцей, и мужем своей матери.

Теперь, когда мы читаем «Эдипа-царя» [или видим потрясающую игру Мунэ-Сюлли],<sup>52</sup> мы потрясены бываем, конечно, и этим нарастанием ужаса человека, который узнает, что он, убегая от самого ужасного, на самом деле шел ему навстречу, и мастерской психологией, но для нас остается загадкой,<sup>53</sup> чья же воля, такая пронизательная, яснови- дящая<sup>54</sup> и насмешливая, подготовила с такой злостной утонченностью те пути, которые привели Эдипа к исполнению всех прорицаний Аполлона? За что именно он – Эдип, [такой]<sup>55</sup> благородный и прямой даже в своем гневе и в своей несправедливости, осужден на такую судьбу? Для нас зрителей XX века – психология и моральное значение «рока»

---

<sup>50</sup> *Далее было:* предсказания о матери своей Мэропы.

<sup>51</sup> *Далее было:* все же

<sup>52</sup> *Зачеркнуто карандашом*

<sup>53</sup> *Далее было:* чье же сознание

<sup>54</sup> *Далее было:* злая

<sup>55</sup> *Зачеркнуто карандашом Далее было начато: честный*

остаётся тайной.

Но для зрителя античного такой тайны не могло быть, иначе трагедия потеряла бы весь свой смысл. Та атмосфера, в которой творились мифы, была насыщена символами и знаками, понятными каждому и зрителей древности, но не понятными современным людям. Но у нас есть пути, по которым мы можем разгадать тайный смысл судьбы, по крайней мере, смысл и символическое значение судьбы Эдипа.

Вспомним, что у дунайских славян, главным образом в тех местах где существовала ересь богумилов, сохранилось несколько преданий о Иуде, тождественных с мифом об Эдипе. Иуда так же, как Эдип, оказывается сыном царя, которому предсказано, что он будет убит своим сыном, который потом женится на своей матери. Слуге поручают убить ребенка, но тот отдаёт его чужим людям. Иуда растёт при дворе Пилата, считает его своим отцом, убивает своего настоящего отца и женится на своей матери. После, когда он узнаёт об этом, он идёт искать спасения к Иисусу.

Здесь легенда об Иуде прерывается. Богумилы были, как известно одно из разветвлений манихейства, а именно в манихействе роли Иуды, придавался иногда характер совершенно отличный от традиционного евангельского и церковного. По учению некоторых из таких сект Иуд являлся вовсе не предателем, а, напротив, самым чистым, высоким и посвящённым из всех учеников Христа, который именно поэтому принимал: на себя роль первосвященника, принося-

щего Агнца в жертву. Рука, *предающая* жертву на смерть, должна быть чиста<sup>56</sup> и высока.<sup>57</sup>

Какое же отношение это<sup>58</sup> имеет к мифу об Эдипе?

Мы имеем право предположить, что античный зритель «Эдипа-царя» за внешними реальными и психологическими обстоятельствами трагедии читал не ясный для нас язык символов. В отцеубийстве и кровосмешительстве Эдипа, предназначенном судьбою, не было бы ничего трагического, это был бы «несчастный случай», если бы предназначенность Эдипа не была обоснована символически. Древний Рок – это не простая случайность, в его путях есть разоблачение таинственной воли, руководящей людьми. И вот какой смысл должны были представлять для античного зрителя бессознательные деяния Эдипа.

Эдип – отгадчик загадки Сфинкса.

Загадка Сфинкса такова:

«Кто утром на четырех, днем на двух, вечером на трех ногах?» Эдип угадывает: «Человек».

Очевидно, в этой криптограмме Сфинкса были записаны непонятным ныне для нас способом священные откровения и пророчества о прошлой, настоящей и будущей судьбе человека.

---

<sup>56</sup> *Далее было:* и честна.

<sup>57</sup> *Далее карандашные знак вставки и приписка:* Иуда в Notre-Dame. Иуда и Арджума. Иуда у Луки

<sup>58</sup> *Далее было:* может иметь



Эдип угадывает конечную тайну человечества. Достичь этого познания он может, только став выше человечества, т. е. освободившись от уз телесной, плотской преемственности, которая<sup>59</sup> замыкает нас в тесные ряды сменяющихся поколений, другими словами – символически – убив своего отца.

И вот, когда загадка разгадана, он приобщается неизбежно древнему первичному тайному познанию человечества, сосудом которого является женщина. По представлениям древних, в крови человека скрыто было тайное древнее Знание. Женщина-мать является охранительницей тайн крови, потому что она – то звено, которое фактически, кровью связывает сменяющиеся поколения. В кровосмесительстве древние видели нарушение тайн крови. Поэтому Эдип, поднявшийся отцеубийством до разгадки вопроса о конечных судьбах человека, вступает в брак со своей матерью. Тот же самый миф повторен и об Иуде, в тех манихейских учениях, которые считали его самым высоким и самым посвященным из учеников Христа.

Но в таком познании тайны, насильно раскрывающем свои первоисточки, греки видели нечто кощунственное и преступное. Кровь, которая несет в себе тайны человека, не может видеть солнца – она свертывается и чернеет, будучи пролита. Так и Эдип, познавший тайны крови, не имеет права видеть Солнце – он вырывает себе глаза. Вещий провидец

---

<sup>59</sup> *Далее было:* ставит

должен стать слепым, как кровь.

Но все же конечная вина Эдипа лежит не в нем. Он не своей волей узнал запрещенные тайны. Он случайно оступился над бездной. Припомните сдержанно-стыдливый диалог между Эдипом и Хором в «Эдипе в Колонне».

**Хор.**

Старое, спящее горе будить  
Страшно, – но все ж спросить мы хотели...

**Эдип.** О чем?

**Хор.**

О несказанном, неизгладимом  
Явном страдании твоём.

**Эдип.**

Именем Зевса молю вас, о милые,  
Не обнажайте позорного.

**Хор.**

Здесь о тебе уже слышали многое, –  
Ныне же знать мы всю правду хотим.

**Эдип.** Тяжко.

**Хор.** О друг, умоляем...

**Эдип.**

Увы мне, увы!

Зло я терпел, лишь терпел, но, свидетель мне Бог,

Сердце мое и не чаяло –

Все против воли...

**Хор.** Какое же зло?

**Эдип.**

Люди меня сочетали, не зная, что делают

С матерью в мерзостном браке!

**Хор.**

И несказанную святость родимого ложа

Ты осквернил, говорят?

**Эдип.**

Горе мне! Смерть – это слышать; молчите!

Боже, ведь это родные мои...

**Хор.** Что говоришь?

**Эдип.** Эти дочери – обе проклятые!

**Хор.** Зевс!

**Эдип.** Сыном зачаты – о мерзость! – от матери!

**Хор.** Это дети твои!..

**Эдип.** Дети и сестры отца.

**Хор.** Страшно.

**Эдип.** Страшно воистину: узел из тысячи бед!

**Хор.** Ты терпел!..

**Эдип.** То, чего не забыть никогда.

**Хор.** Совершил...

**Эдип.** Не свершал ничего...

**Хор.** Как?

**Эдип.**

Увы! Только принял в подарок от Города то,  
Что не должен был брать я, несчастный.

**Хор.** Бедный, ты – и убийца?..

**Эдип.** Что вы? Тише! О ком говорите?..

**Хор.**...Отца?

**Эдип.** Рана за раною – сжальтесь!

**Хор.** Убил?..

**Эдип.** Да, – но слушайте, есть у меня...

**Хор.** Что? Кончай...

**Эдип.** Оправданье.

**Хор.** Какое?

**Эдип.**

Убил – отречься не буду: но разве я знал  
Что творю? Я пред Богом невинен!

В таком безвыходном круге с исполненною недоумений душою, чувствуя себя игрушкой богов, стоит Эдип. Примиренья нет. Смерть покрывает все, но не примиряет. Когда он совершает очистительные обряды в роще Эвменид, дверь Аида тихо раскрывается и поглощает его целиком с невинным духом и согрешившей плотью. Но этим судьба его на земле не погашена: остаются еще его дочери и его сыновья, на которых тяготеет проклятие их преступного рождения. С какой бы стороны<sup>60</sup> не подходили бы мы, люди настоящего времени, к трагедии Эдипа, все-таки в конце концов, глубоко на дне сердца, у нас останется нечто неразрешенно«е» и непримиренное, потому что между Эдипом и нами лежит новое христианское самосознание.

В основе учения Христа лежит именно то, что в истории Эдипа, символически, является его отцеубийством.

«Не мир пришел Я принести, но меч.

Ибо Я пришел разделить человека с отцом его и дочь с матерью ее.

И враги человеку домашние его.

Кто любит отца или мать более, нежели Меня, недостоин Меня; и кто любит сына или дочь более, нежели Меня, недостоин Меня.

И кто не берет креста своего и не следует за Мною, тот не достоин Меня».

---

<sup>60</sup> *Было*: Как бы и с какой бы стороны

На место сыновней преемственности плоти Христос ставит преемственность и сыновность в Духе. Это символическое отцеубийство в христианстве ведет к познанию тех же тайн, что открылись для Эдипа. Но тайны древнего мира разоблачаются Христом:

«Нет ничего сокровенного, что не открылось бы, и тайного, что не было бы узнано. Что говорю вам в темноте, говорите при свете; и что на ухо слышите, проповедуйте на кровлях».

То, что составляло радостную весть освобождения от ига древних тайн крови и запрещений, на них лежавших, заключено в отношении Христа к внутреннему человеческому «Я».

Ветхозаветный Бог говорит человеку:

«Аз есмь твой Бог. И да не будет тебе богов иных, кроме Меня!»

Христос пришел не нарушить этот закон, а укрепить и углубить его. И в христианстве эта первая заповедь звучит так:

«Я – есть твой Бог. И да не будет тебе богов иных, кроме твоего Я, поэтому не сотвори себе кумира ни на небесах, ни на земле, всякое познание Бога возможно не во внешнем мире, а только в глубине твоего Я».

Христос – это само внутреннее духовное Я человека. Поэтому всюду, где он говорит «Я», мы должны читать «сознание внутреннего человеческого Я».

Это сознание «Я», непосредственно исходящего от Бога, приносит на землю меч; это «Я» должно разделить человека с отцом и с матерью его, родившими его во плоти, но не в духе.

Вот та глубочайшая перемена человеческого сознания о своем месте на земле, которая легла между отцеубийством Эдипа и отцеубийством «Братьев Карамазовых».

Отцеубийство в «Эдипе» бессознательно и конкретно, отцеубийство в «Карамазовых» сознательно и совершено только в сознании и в чувстве.<sup>61</sup>

Трагедия и Дмитрия, и Ивана, и Алеши Карамазовых в том прежде всего, что они *Карамазовы*, в том, что они чувствуют в себе отцовскую плоть, насыщенную грехом и извращениями, в том, что для того чтобы перестать быть Карамазовыми, они прежде всего должны в себе преодолеть своего отца. Христос кладет на детей обязательство преодолеть в себе своих родителей, для того чтобы подняться до сознания своей сыновности Божьей. Но чем преодолеть: отрицанием или любовью? Христос говорит, с одной стороны: оставь отца и мать, а с другой стороны, подтверждает древний закон: «Чти отца своего и мать свою».

Каждый страстный и безоглядный порыв человека к духу связан неизбежно с отречением от плоти. А отрицание плоти – отцеубийство. Аскетизм, убиение плоти – в христианстве равносильно отцеубийству Эдипа. Вот почему отце-

---

<sup>61</sup> Далее было начато: Христос кладет на своих учеников обязательство

убийство, как трагическая коллизия, лежит неизбежно в основе христианской трагедии.

Но эта трагедия не безвыходна: кроме убийства и отречения от плоти, возможно ведь еще возлюбить ее, освятить, преобразить, одухотворить ее, покрыть ее собою, принять и всю свою жизнь оправдать свою физическую наследственность.

Если перед Дмитрием и Иваном Карамазовыми Достоевский ставит безвыходность отцеубийства, то Алеше он раскрывает последний, святой выход, которого Христос требует от человека. «Братья Карамазовы» являют все элементы трагического действия в духе: Дмитрий всю страсть пожелал смерти отца, проклиная в нем свою карамазовскую плоть, Иван разумом осудил отца и карамазовщину; ни один не убил физически. Но страсть одного и логика другого, не чудесно, а совершенно естественными путями создали убийцу Смердякова, и оба они несут трагические последствия своей вины, как если бы они были фактическими отцеубийцами. Все, что лишь помыслено, все, что лишь почувствовано, – уже становится конкретным фактом жизни – вот закон христианского трагического действия.

Безликая судьба, руководящая Эдипом, сведена в «Карамазовых» до конкретной и живой фигуры Феодора Павловича Карамазова. Феодор Павлович – сладострастник, циник, прирожденный приживальщик, казуист и кошунник, засеивает свою плоть в разных матерях.



Двигающая пружина трагедии в том, что все четыре брата Карамазовых, несущие в себе карамазовскую плоть, одухотворены различными женственными стихиями, унаследованными от разных матерей.

Плоть Феодора Павловича, сочетавшись с Аделаидой Ивановной Миусовой – «дамой горячей, смуглой, смелой, нетерпеливой, которая, по преданию, била его», родила Дмитрия. Материнская стихия сказывается в Дмитрие и в неудержимом буйстве характера, в той страстной жажде правды и высшей красоты, которая сотрясает его в самые унижительные моменты жизни. Дмитрий чувствует отца внутри себя как «сладострастное насекомое». Он ненавидит отца, потому что ненавидит все<sup>62</sup> подлое в самом себе. Он может только истребить, каблуком раздавить насекомое, и самого себя<sup>63</sup> истребить вместе с ним. Он не убивает отца только потому, что «верно, мать в то время молилась за меня», и принимает обвинение в отцеубийстве как законное возмездие за всю свою жизнь и за желание убить. Поэтому в его гибели есть возможность и обетование воскресения.

От брака Феодора Павловича с кроткой Софьей Ивановной в первый год рождается Иван. Иван – огромный ум, устремленный к Богу. Но у этого ума нет иных путей познания, как разум. За две секунды непосредственной веры он готов бы был пройти квадрильон лет. Карамазовская плоть

---

<sup>62</sup> Далее было: дурное

<sup>63</sup> Далее было: раздавить

сказывается в Иване не страстными судорогами и приступами, как в Дмитрие, – она отравила его ум. «Если есть который из сыновей, более похожий на Феодора Павловича по характеру, то это Иван Федорович», – суфлирует Смердяков прокурору. Бессилие ума Ивана в том, что он подчинен циничной и подлой логике вещества,<sup>64</sup> до того, что у него нет путей не согласиться с умом Феодора Павловича. «Папенька наш Феодор Павлович, хотя и был поросенок, но мыслил он правильно». Он совершает отцеубийство не в порыве страсти, а холодно и обдуманно словами: «Пусть один гад убьет другую гадину». Как может он предполагать, что мысль может убить? А между тем его мысль воплощается в Смердякова и убивает. И узнав, что убийца – он сам и есть, он внутренне не принимает на себя убийства, как Дмитрий. Он дает против себя показания на суде, исполняя формальный долг спасти брата. Поэтому жертва его не принята и весь его ум, как камень, падает на него же самого и поражает его безумием. Роман оставляет его в горячке между жизнью и смертью. Но трагическая логика говорит нам, что это<sup>65</sup> гибель.

После нескольких лет брака София Ивановна, уже ставшая кликушей, рождает Алешу. Первое, что запомнил в жизни Алеша, это исступленное и прекрасное лицо матери, которая протягивает его к образу Богоматери. В Алеше этот

---

<sup>64</sup> *Далее было:* до того даже с умом Феодора Павловича не может не согласиться.

<sup>65</sup> *Далее было:* смерть.

исступленный порыв веры,<sup>66</sup> этот экстаз женщины, в которой сгорело все земное, побеждают карамазовскую плоть. Алеша – ангел. Но карамазовская плоть потенциально в нем присутствует. Трагедии Алеши в романе<sup>67</sup> нет, потому что весь роман в его Целом служит только прологом к ней. Но мы можем угадать по роману, в чем эта трагедия должна была заключаться. Алеша знает, что он Карамазов. Он говорит Дмитрию: «Разница между нами только в том, что ты стоишь где-то на тридцатой ступеньке, а я ступил лишь на первую. Но кто ступил на первую, тот пройдет и остальные».<sup>68</sup> Старец Зосима, умирая, не позволяет Алеше оставаться в монастыре, он посылает его в мир и заповедует ему «пожениться». Ясно, что Алеша должен воплотиться и до конца сознать свою карамазовскую плоть, чтобы вступить с ней в борьбу и победить ее. Для Дмитрия и для Ивана на всех путях жизни, ведущих от плоти к духу, стоит отцеубийство. У них трагическая безвыходность: или самим духовно погибнуть, или отца убить. А убийство<sup>69</sup> мыслью или желанием, в той атмосфере, в какой развивается действие романа, становится реальным убийством. Очевидно, что Достоевский предназначал Алеше не убить, а преобразить в себе Карамазова, стать спасителем грешной и изолгавшейся плоти Феодора Павло-

---

<sup>66</sup> Было: женской веры,

<sup>67</sup> Далее было: не дано

<sup>68</sup> Вписано карандашом: «Великий грешник»

<sup>69</sup> Далее было: в мысли или в желании,

вича. В том, что Федор Павлович уже после смерти должен был быть спасен сыном кликуши, которую, может, одну во всю свою жизнь<sup>70</sup> на минуту полюбил и пожалел искренно и бескорыстно, может, была тайная мысль Достоевского. Не была ли кликуша «луковкой» Федора Павловича?

Наконец, от кощунственного насилия Федора Павловича над юродивой и идиоткой Лизаветой Смердящей родился лакей Смердяков, который фактически убивает своего отца, являясь орудием волеий Дмитрия и Ивана. Смердяков – урод с душой, не просвещенной никакой искрой духа, идущей от женщины, унаследовавший хамский разум<sup>71</sup> Федора Павловича, презирающий мать и ненавидящий отца, является<sup>72</sup> на землю как бы только для жеста трагического возмездия Федору Павловичу Карамазову, пораженному исчадием самого кощунственного из своих поступков. Совершив единственное дело, для которого он родился, – отцеубийство, Смердяков вешается. Его самоубийство не обусловлено никакой определенной причиной: ему просто больше нечего делать в жизни.<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> *Далее было:* минутами любил и жалел

<sup>71</sup> *Далее было:* отца,

<sup>72</sup> *Было:* приходит

<sup>73</sup> *Далее зачеркнуто:* Вот схема основных драматических течений, заключенных в «Братьях Карамазовых». Что же из этой сложной драматической трилогии об Иване, Дмитрии и Алеше, все три части которой развиваются одновременно, может быть удержано и передано на сцене? Элемент диалога преобладает в романах Достоевского. Еще Мережковский отметил необычайную силу диалога

Трагедия Дмитрия и трагедия Ивана начата и закончена в романе. Трагедия Алеши только проецируется из него.

В общем плане романа есть большая последовательность и стройность, гармоничность замысла, редкая для Достоевского.

Трагедия Дмитрия идет нарастая ровно до половины романа, где действие надламывается катастрофой – смертью Федора Павловича. Достоевский так ведет нарастание гнева и безвыходности положения Дмитрия, что когда он ставит многоточие после тех строк, где Митя подбегает к окну и видит отца, то у читателя остается несомненное чувство, что он не может не убить.

Трагедия Ивана начинается только тогда, когда трагедия Дмитрия окончена. Первая часть шла к убийству, вторая развивается от убийства. Нарастание ужаса в трагедии Ивана именно то же самое, что в «Эдипе-царе»: он обвиняет в отцеубийстве брата и вдруг начинает узнавать, что отцеубийца – он сам. Это постепенно«е» разоблачение его виновности совершается так же постепенно, неизбежно и страшно, как у Софокла.

---

Достоевского, основанную на поразительной индивидуализации речи каждого из действующих лиц. Даже больше: в диалогах у Достоевского ясно слышишь характер и тембр говорящих голосов – это то, что не удавалось ни одному писателю. И странно при такой индивидуализации множества голосов в то же время в каждом из них чувствуется единый перводвигатель их. Иногда кажется, читая Достоевского, что слышишь бесноватого, через уста которого вопят демоны множеством несхожих и спорящих голосов. Это обличает великого трагика, скрытого в Достоевском.

Когда Иван говорит Алеше о том, что есть «собственноручный Митенькин документ, математически доказывающий, что он убил Феодора Павловича», Алеша восклицает: «Не он убил отца, такого документа быть не может».

«Иван Феодорович вдруг остановился.

– Кто же убийца по-вашему? – как-то холодно спросил он, и какая-то высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

(Вспомним, как высокомерен Эдип с Тирезием и Креоном).

– Ты сам знаешь кто, – тихо и проникновенно проговорил Алеша.

– Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте? О Смердякове? Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

– Ты сам знаешь кто, – бессильно вырвалось у него. Он задыхался. (Алеша проходит через все моменты душевного состояния Тирезия, который отказывается отвечать Эдипу на его вопросы, заклиная не спрашивать ради собственного своего счастья).

– Да кто, кто? – уже почти свирепо вырвалось у Ивана. Вся сдержанность его вдруг исчезла (как она исчезает в этот момент у Эдипа).

– Я знаю только одно, – все так же почти шепотом проговорил Алеша, – убил отца *не ты*».

Вот оборот, сделанный вполне в духе гения греческой трагедии!

До сих пор Иван поймал себя только на одном: ночью, за

день до отъезда в Москву, он вставал, потихоньку выходил на лестницу, прислушиваясь<sup>74</sup> со странным любопытством к тому, что делается в комнатах отца. Ждал убийства, сам себе в том не сознаваясь. Этого «поступка» он стыдился больше всего и считал самым подлым в своей жизни. Но в этом стыд, а не преступление. И вот идут три последовательных разговора со Смердяковым, архитектурно соответствующие рассказу Иокасты об заброшенном в горы ребенке, рассказу вестника о царе Полибе и рассказу пастуха об том, как он спас ребенка Эдипа.

Смердяков, глядя в глаза Ивану, говорит саркастически:

«Не надоест же человеку! С глазу на глаз сидим, с чего бы, кажется, Друг друга-то морочить, комедь играть? Али все еще на меня одного свалить хотите, мне же в глаза? Вы убили, вы главный убийца и есть, а я только вашим приспешником был, слугой Личардой верным, и по слову вашему это дело и совершил».

Смердяков всюду сопровождает Ивана, как его двойник, как его хамское подобие. В Смердякове в чистом виде воплощена та подлая, кощунственная, казуистическая карамазовщина, которая в Иване сильнее, чем в Дмитрие. И когда Иван после этого третьего, окончательного разговора выходит от Смердякова и тот вешается у себя в комнате, в это самое время у Ивана происходит разговор с Чертом. Черт Ивана Феодоровича – это мировое преображение Смердякова,

---

<sup>74</sup> Было: как бы прислушиваясь

истинный дух Смердякова, гений карамазовщины. Черт говорит мысли Ивана, но говорит их тоном, ужимками и оборотами Смердякова. В его лице встает перед Иваном та логика вещества, против которой он боролся путем отцеубийственным, но отцеубийство не уничтожило, а только освободило грозящие ему силы.

Тот же параллелизм, который существует между Иваном и Смердяковым, можно уловить между Дмитрием и Алешей. Только Алеша воплощает<sup>75</sup> те духовные силы, которые лежат в Дмитрие. В сходстве Ивана со Смердяковым лежит его гибель. В сходстве Дмитрия с Алешей возможность «воскресения из мертвых».

Достоевский намеренно как бы, чего он никогда не делал, подчеркнул этот параллелизм.

В ту самую ночь, когда в монастыре лежит тело почившего «святого» старца Зосимы, духовного отца Алеши, его отец по плоти – грешный старик Феодор Павлович Карамазов, лежит в своем кабинете с проломленным черепом.

В эту же самую ночь Митя мчится на тройке в Мокрое и молится исступленно:

«Господи, прими меня в моем беззаконии, но не суди меня. Пропусти мимо без суда твоего... Не суди, потому что я сам осудил себя, не суди, потому что я люблю тебя, Господи! Мерзок сам, а люблю тебя: во ад пошлешь, и там любить буду, и оттуда буду кричать, что люблю тебя во веки веков».

---

<sup>75</sup> *Было:* Только в Алеше воплощены



И Достоевский спешит отметить, что это была та самая ночь и тот самый час, когда Алеша вышел из кельи, где стояло тело старца Зосимы, только что проснувшись от того сна, когда ему<sup>76</sup> было вещее видение о пире в Кане Галилейской:

«Над ним широко, необозримо опрокинулся небесный купол, полный тихих, сияющих звезд. С зенита до горизонта двоился еще неясный Млечный Путь. Свежая и тихая до неподвижности ночь облегла землю. Белые башни и золотые главы собора сверкали на яхонтовом небе. Осенние, роскошные цветы в клумбах около дома заснули до утра. Тишина земная как бы сливалась с небесною, тайна земная соприкасалась со звездной... Алеша стоял, смотрел и вдруг, как подкошенный, повергся на землю.

Он не знал, для чего обнимал ее, он не давал себе отчета, почему ему так неудержимо хотелось целовать ее всю, но он целовал ее, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить ее во веки веков. „Облей землю слезами радости твоея и люби сии слезы твои...“ – прозвенело в его душе. О чем плакал он? О, он плакал в восторге своем даже об этих звездах, которые сияли ему из бездны, и не стыдился иступления сего. Как будто нити от всех этих бесчисленных миров божьих сошлись разом в душе его, и она вся трепетала, соприкасаясь мирам иным. Простить ему хотелось всех и за все и просить прощения, о! не себе, а за всех, за все и за вся, а „за меня и другие просят“, прозвенело

---

<sup>76</sup> *Далее было: приснился*

опять в душе его. Но с каждым мгновением он чувствовал явно, как бы осязательно, что что-то твердое и незыблемое, как свод небесный, сходило в душу его. Какая-то как бы идея воцарялась в уме его – и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом, и сознал и почувствовал это вдруг, в ту же минуту своего восторга. И никогда, никогда не мог забыть Алеша во всю жизнь свою потом этой минуты. „Кто-то посетил мою душу в тот час“, – говорил он потом с твердой верой в слова свои...

Через три дня он вышел из монастыря, что согласовалось и со словом покойного старца его, повелевшего ему „пробывать в миру“.

Я целиком прочитал эту страницу потому, что она является<sup>77</sup> центральной точкой всего романа. Без того света, которым озаряет она мрачные страницы «Братьев Карамазовых», трагедия Карамазовых была бы так же безвыходна, как трагедия Эдипа. В этом экстазе любви к земле, к плоти, ко всему существу Достоевский раскрывает тот путь, которым карамазовщина может быть преодолена без отцеубийства; тот путь, на котором требование: «оставь отца и мать и иди за Мною», не нарушает, а утверждает заповедь: «чти отца своего и мать свою».

Как известно, те «Братья Карамазовы», которых мы имеем в настоящее время, по замыслу Достоевского должны бы-

---

<sup>77</sup> Далее было: центральным пунктом

ли стать только прологом к большому роману, который бы охватывал всю жизнь Алеши. Этого романа Достоевский не написал, потому что умер или, как было сказано [в этом году]<sup>78</sup> – умер, потому что не мог бы написать.

Мы не знаем, как бы должен был разрешиться в обстановке обыденной жизни этот пророчесственный момент экстаза, какими путями должна была разрешиться борьба Алеши с отцовскою злою плотью.

Но мы знаем по предисловию, что действие этого второго романа должно было происходить в 1880 году, т. е. в страшно напряженной общественной атмосфере, сходной с атмосферой 1905 года. Мы имеем право предположить, что многое в нем могло напоминать «Бесы», но что вопросам, оставшимся неразрешенными в «Бесах», здесь должно было быть дано разрешение. Было ли бы это так или нет, во всяком случае загадка о судьбе Алеши Карамазова есть основная загадка русского духа. До сих пор отцеубийственного во всех своих порывах и революционных<sup>79</sup> устремлениях.

Трагические пути Алеши – вот к чему неизбежно сведутся все осуществления в области русской трагедии в той или иной форме.

Но окончательного ответа, конечно, не сможет дать ни один гений будущих времен, как не дал<sup>80</sup> и Достоевский, по-

---

<sup>78</sup> *Зачеркнуто карандашом*

<sup>79</sup> *революционных вписано карандашом*

<sup>80</sup> *Далее было: его 58*

тому что он сможет разоблачиться только «в» конечных исторических судьбах всего русского народа.