

СТАТЬИ

В. В. ДУДКИН*

СОФОКЛ И ДОСТОЕВСКИЙ: СХОДНОЕ В НЕСХОДНОМ

(«Эдип-царь», «Эдип в Колоне» Софокла и «Преступление и наказание» Достоевского)

Ключевые слова: Достоевский, Софокл, «Эдип-царь», «Эдип в Колоне», «Преступление и наказание», жанр детектива, квазидетективная интрига, Провидение, судьба, рок.

В статье исследуется событийная структура пьес Софокла в сравнении с сюжетом романа Достоевского «Преступление и наказание», а также других его произведений. Выясняется значительная близость двух писателей в строительстве интриги, открывающей новые перспективы в постановке экзистенциальных вопросов и открывающей новые художественные возможности жанра детектива.

Начнем с того, что о прямом влиянии Софокла на Достоевского говорить не приходится. В последнем издании «Библиотеки Ф. М. Достоевского» среди перечня книг античной классики в пересказе Клифтона Коллинза в русском переводе Софокл отсутствует. Не упоминается он и в Полном собрании сочинений Ф. М. Достоевского в 30 томах. Эти факты, однако, не дают основания предполагать, что Достоевский не читал и ничего не знал о Софокле. Но, даже предположив это, присутствие великого древнегреческого трагика едва ли возможно как-то верифицировать.

Трагедия «Эдип-царь» была создана в 420 г. до н. э., когда Софоклу было 75 лет. Судьба Эдипа, какой она представлена в этой трагедии, не удовлетворяла, не «отпускала» его, и через 15 лет, на 90-м году жизни он вновь обращается к сюжету об Эдипе и завершает его в «Эдипе в Колоне». Вторая часть его трагедии об Эдипе очевидно перекликается не только с романом Достоевского «Преступление и наказание» в целом, но и с его эпилогом, хотя и в достаточно приближенном варианте.

* Виктор Викторович Дудкин, д-р филол. наук, профессор Новгородского университета им. Я. Мудрого — viktordudkin1@yandex.ru.

Главное же в сближении этих двух гениев заключается в том, что Достоевский не мог, даже в меру своего знакомства с античной литературой, не проникнуться духом античной драмы, особенно трагедии.

Сходное, бывает, лежит на поверхности, намеренно демонстративно выставляется некоторыми авторами, заимствующими от целого сюжета (как, к примеру, Вергилий в своей «Энеиде» у Гомера) до какого-то эпизода, мотива, образа и т. д., и тогда задача исследователя, занимающегося сравнительным литературоведением, — доказать, что это не подражание (а о плагиате здесь речи не может быть вообще), а, по выражению Т. Манна, парадокс «оригинального подражания». Иными словами, следует аргументированно выявить несходное в сходном. Но о каком сходстве, казалось бы, можно говорить у Софокла и Достоевского? Ведь их разделяют почти две с половиной тысячи лет и принадлежность к разным цивилизациям и культурам! Как и каким образом «сходное» под пером мастера преобразуется подчас до неузнаваемости в «чужое», так и за «чужим», очевидно, проступает некое «свое». К примеру, есть и общеизвестные факты глубокой связи европейской культурных эпох с античностью вообще и с древнегреческой в частности. Был Ренессанс, который уже своим названием подчеркивал ориентацию на античную культуру. А это три века (и каких!) в развитии европейской культуры. Еще два века доминировал классицизм, а в конце XIX в. он снова возродится под именем неоклассицизма, потом, в XX в. Это только один пример из великого множества других, касающихся как персоналий, так и жанров поэзии, о которых как-то неловко и говорить: настолько они общеизвестны. В данном контексте следует лишь упомянуть огромную роль античной (и в первую очередь древнегреческой) мифологии для всей мировой литературы, потенциал которой просто неисчерпаем.

Если говорить о названных в заглавии авторах и их конкретных произведениях, то их сближает в самом общем плане тема преступления, а именно убийства и расплаты за него, т. е. в самом общем плане — тема «преступления и наказания».

Софокл — не только гениальный трагик, он еще и творец трагедии, новатор жанра. Достоевский не только гениальный романист, он еще и новатор романа, создатель «романа-трагедии» (Вяч. Иванов)¹. И тут дистанция между ними сжимается до возможного — историко-культурного — минимума. Софокл, изображая действие сценически, т. е. зримо, рассказывает миф. Но этот рассказ специфичен и, согласно О. М. Фрейденберг, «представляет собой словесную “картину”, лишённую времени, подобие действительности, показ чего-то зримо-го воочию. Как в паллиате, где “старик смотрит за дверь комнаты, где его сын кутит с гетерой”, <...> субъект активно зрит и говорит; объект

¹ См. *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282–311.

пассивно созерцаем. <...> В прямой речи субъект — он же объект — передает непосредственно себя и не себя, еще не имея обособленного объекта рассказа. Но суть такого рассказа в том, что его логический субъект получает функцию объекта, совершенно наглядно показывая процесс возникновения предмета рассказа из самого рассказчика. Впоследствии первый член в функции субъекта отсекается от второго члена в функции объекта и становится в рассказе авторской функцией в отличие от предмета рассказа»².

Специфика античного способа повествования, рассказывания, по мнению ученого, состоит в том, что «одно» рассказывается с помощью «другого». И это «другое» — «наррация». В частности, трагедия «дает действие, которое тут же комментируется наррациями хора, не имеющими отношения к сюжету»³. Таким образом, Софокл анарративен с элементами наррации, Достоевский же нарративен с тяготением к анаррации, подставляя вместо себя (по мере возможности) старика из паллиаты, иными словами, рассказчика, хроникера или делая таковым даже главного героя («Подросток»), хотя при всей активности по отношению к другим героям их субъективность есть лишь фикция, художественный прием. А подлинная субъективность, творческая созидательность есть исключительно прерогатива автора.

Экскурс в «несходное» в контексте поиска «сходного» представляется целесообразным, чтобы соблюсти дистанцию и помнить о том, что Софокл и Достоевский находятся на разных культурных орбитах, и «сходное» дает о себе знать лишь в точках их сближения или пересечения.

Первое, на что обращает внимание всякий неискушенный читатель, прочитавший или просмотревший на экране несколько детективных романов, — «Эдип-царь» «похож» на детектив, — и здесь он прав. Конечно, формально такая аналогия выглядит нонсенсом. Действительно, о каком детективе у Софокла может идти речь, если в его времена не было не только такого понятия, но даже и языка, словом из которого оно обозначается? Не говоря уже о самом жанре, который возник в XIX в. И всё же даже и такой неискушенный читатель прав. Преступление, в частности убийство, существует от века. И если убийца сразу же не заявляет о себе, как библейский Каин, то имеет место хоть какое-то если не расследование, то подобие его, и в роли дознавателя могут выступать разные лица, даже не подозревающие о том, что они своего рода сыщики, детективы. Налицо также элементы детективного жанра в виде ложных версий, которые было бы корректнее называть аристотелевскими перипетиями, и лихо закрученная детективная интрига, напряжение которой нарастает вплоть до финала. Жанр же

² Фрейдберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 213. См. также с. 213–214.

³ Там же. С. 215.

детектива, будь то роман, повесть, рассказ или драма, очень ограничен и не имеет возможности развития. Все его вариации не отходят от схемы: убийство, сыщик, который должен его раскрыть, нередко рядом с ним наивный или глуповатый помощник для создания ложных версий и обнаружения убийцы с неминуемой для него карой.

«Сходство» трагедии Софокла «Эдип-царь» с детективом имеет глубокие и, в общем, нелитературные корни в преступлении, субъект которого не всегда приобретал такую значимость, чтобы его искать и наказывать. Если бы так, то это и есть уже та изначальная литературная форма, которая по прошествии большого времени приобрела статус особого жанра, где сюжет всегда один и тот же, одна и та же завязка — убийство, и одна и та же развязка — раскрытие его. Трагедия «Эдип-царь» есть, тем не менее, нечто совершенно иное. И дело не только в том, что мы имеем дело с гением мировой литературы, несоизмеримым с лучшими сочинителями детективных произведений. Он, сам того не ведая, ставит крест на будущем жанра, когда в самом начале трагедии, после парода, в первом же эписодии, прорицатель Тиресий бросает такие слова, обращаясь к Эдипу:

Страны безбожный осквернитель — ты!⁴

Естественно, в этом случае детектив не состоялся, потому что, если убийца найден, то повествовать не о чем. Да и вообще миф об Эдипе был знаком древнегреческому зрителю, как и мифологические сюжеты других трагедий. Его влекло не «что», а «как», само представление, зрелище.

Так, сворачивая детективную интригу, Софокл мастерски и убедительно закручивает ее заново, используя табуированный в детективном жанре прием, когда убийца и сыщик — одно лицо⁵.

Достоевский писал «Преступление и наказание» во второй половине XIX в., когда детективный жанр уже существовал, и он часто в своем творчестве прибегал к отдельным и существенным элементам этого жанра, что подтверждает в частности и роман «Преступление и наказание» со всей очевидностью, начиная с самого его заглавия. Но Достоевский не смог втиснуть ни один свой сюжет в узилище детективного жанра, который исключает жанровую гибкость и свободу романа, где детективная интрига есть лишь тупиковое ответвление от основной, магистральной линии его развития. «Преступление и наказание» можно назвать детективом только метафорически, в высшем смысле, как психолого-философскую попытку приблизиться к столь влекущей писателя

⁴ Софокл. Трагедии. М., 1979. С. 19.

⁵ Лишь только в начале XIX в. появился преступник и сыщик в одном лице, но уже в комедии — у Г. фон Клейста «Разбитый кувшин» и позже — как неудачный опыт в одном из романов А. Кристи.

«тайне» человека. Поэтому он сразу же открывает преступника, убийцу и все мотивы его преступления. Хотя там, где детектив, едва начавшись, уже исчерпал себя, у Достоевского, как и у Софокла, квазидетективная интрига только набирает обороты с ее ложными версиями и со всеми странностями (неожиданностями) в поведении убийцы, который, как и у Софокла, является протагонистом романа. Нестандартно по сравнению с каноном детектива — с большим опозданием — появляется у Достоевского и следователь Порфирий Петрович. Здесь, в отличие от Софокла, преступник и дознаватель, сыщик, как и должно в детективе — это два разных персонажа. Но это совершенно нетипичный сыщик. Ему, собственно, нечего расследовать. Он появляется на страницах романа, зная, кто есть настоящий убийца, и признания всяких «миколок» — при его проницательности — это несерьезно. Но он не спешит «заарестовать» убийцу, потому что вступает с ним в философско-психологический поединок, цель которого — склонить Раскольникову самому признаться в содеянном. Преступник, которого все знают, сыщик, которому изначально всё известно, — это уже не детектив.

И правомерно поставить вопрос: насколько корректно и корректно ли вообще рассматривать Софокла и Достоевского в детективной оптике. Сошлемся на авторитет О. М. Фрейденберг, которая в своих статьях и книгах неукоснительно придерживалась принципа историзма. Иначе получится вот что: «Анализировать одинаковым способом Софокла и Байрона... — да это равносильно тому, как в эпоху Людовика XIV наряжали Федру и Ипполита в придворные французские костюмы...»⁶

Но, с другой стороны, мы не можем смотреть (читать) Софокла глазами античного грека. Нам доступно его восприятие только в модусе современного культурного сознания, которое владеет двойной оптикой «сходного» и «несходного». Вот еще одно высказывание О. М. Фрейденберг: «Идея Софокла (речь идет об “Антигоне”. — В. Д.) — это есть подлинный реалистический образ, как и для нас, читателей XX века. Эту реалистичность я не оспариваю. Я подчеркиваю ее, но я хочу сказать, что понятие “морской бури” возникло у Софокла из мифологического образа и представляет собой не просто понятие, а мифологический образ, ставший понятием»⁷. Точно так же как и детективная интрига, в «Эдипе-царе» есть миф, представленный (и рассказанный) в этой трагедии Софокла.

Таким образом, только при сравнительно-историческом сопоставлении — в данном случае, Софокла и Достоевского, — и возникает сама проблема «сходного» в «несходном». То есть при сравнении их Достоевский открывает нечто ранее незамеченное у Софокла и наоборот, у Достоевского в его романе «Преступление и наказание» открывается иная перспектива видения. Если, например, спроецировать

⁶ Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. С. 178.

⁷ Там же. С. 350.

софокловского Эдипа, который есть в одном лице и убийца, и сыщик, на роман Достоевского, то нельзя не заметить, что Порфирий Петрович есть в некотором роде alter ego Раскольникова. То, к чему стремится следователь, убийца несколько раз до встречи с ним порывается сделать — признаться в своем преступлении. А их пространные диалоги о «статейке» Раскольникова, где изложена его теория о вседозволенности избранных, Наполеонов, как-то наводит на мысль, что это просто иносказание внутреннего диалога Раскольникова. Ведь при его уме, при всех его «рго» не могли не возникать и «сопга», каковые отстаивает Порфирий.

Со временем, в процессе рационализации, древнегреческий миф превратился в сказку, в кладезь сюжетов для постантической европейской литературы, который не иссяк и поныне. Это касается и мифа об Эдипе. Но если сравнить этот миф, к примеру, с мифом об Атридах, то последнему «повезло» куда больше, как по количеству, так и по качеству художественных воплощений сообразно конкретной культурной эпохе. Миф об Эдипе оказался неподатливым, особенно с утверждением христианства. И камнем преткновения был тот факт, что Эдип — это судьба, а судьба — это Эдип. Дело в том, что в христианском вероучении отсутствует идея судьбы как элемент язычества, а вместо нее утверждается догмат о Провидении, Божественном Промысле. В античном политеизме судьба всемогуща, а в его архаических формах ее власть распространяется не только на людей, но и на богов, включая самого Зевса.

Участь человека определялась мойрами («мойра» в переводе с древнегреческого означала «долю», «часть», т. е. участь). Их матерью была Ананке (т. е. «необходимость», «неизбежность»). Одна из мойр — Лахесис определяет жребий человека еще до его рождения (случай Эдипа), Клото прядет нить его жизни, а Атропос отрезает ее.

Но в процессе становления и утверждения монотеистической религии идея судьбы не исчезла. Слишком глубоко лежат ее корни в архетипических глубинах человеческой психики. Христианство, конечно, стремилось искоренить языческие верования разными способами: от жестких («жестоких») гонений на них вплоть до адаптации элементов язычества новой религией и даже до контаминативных форм с ним. К тому же само понятие судьбы в Древней Греции заметно эволюционировало, и уже в александрийскую эпоху на первый план выходит богиня судьбы Тюхэ, которая не есть неумолимый и жестокий рок и может не только покарать, но и осчастливить.

В Европе начиная со Средних веков приобрел широкую популярность древнеримский вариант Тюхэ — богиня Фортуна, атрибутом которой было колесо, возносящее вверх, но и низвергающее вниз. Совсем не случайно Тюхэ в александрийскую эпоху отдается предпочтение перед Мойрами, что было выражением растущего

индивидуализма, ставшего одним из родовых признаков древнеримской литературы.

А что уж говорить о XIX в., когда христианство успевает утвердиться и достичь своего апогея и уже клонится к закату, когда индивидуализм непомерно разрастается и на его почве произрастают новые мифы вроде предания о Наполеоне! Этот миф стал своего рода неоязычеством (наряду со «сверхчеловеком» Ницше), adeptом которого был, к примеру, Жюльен Сорель или тот же Раскольников (разумеется, в разных его индивидуальных преломлениях).

Но вернемся к мифу об Эдипе. Почему он — в сравнении с мифом об Атридах — оказался куда более неподатливым для адаптации в любую из постантичных эпох? И почему все версии Эдипа в европейской литературе нельзя признать, выражаясь дипломатично, не очень удачными, и не только в сравнении с Эсхилом и Софоклом? Даже в творчестве тех авторов, которые брались за этот материал, их «Эдипы» едва ли выходили из тени их лучших творений (Корнель, Расин, Вольтер, А. Жид, Гофман, Сталь и др.)? Ответ прост: Судьба и Эдип — это одно целое. Но судьба — уже в античной модели верования — не «работала». Да уже у Софокла имеет место частичная рационализация мифа. Но рационализация должна найти в каждом явлении (следствии) причину. Рок же Эдипа принципиально акаузален, абсурден. Иное дело — Атриды. Здесь все основные действия не суть проявления слепого и беспощадного рока, но вполне вписываются в рационалистическую парадигму, т. е. имеют свою причину (проклятие богов, а в романтической «трагедии рока» — проклятие отцов). Другой мотив — кровная месть, не изжитая и поныне.

Иррациональная, ничем не объяснимая судьба Эдипа скрыта в неисследимых даях доистории и докультуры. По определению А. Ф. Лосева, судьба «есть нечто такое, что движет всем и в то же время непознаваемое»⁸. Но разум стремится всё объяснить, даже необъяснимое. Поэтому существует множество определений и концепций судьбы⁹. Иными словами, всякое познанное открывает горизонты непознанного. По этой причине непознанному составляет вечный антитезис непознаваемое. Познанное со временем становится даже чем-то привычным, банальным. Но непознанное есть вечный стимул стремления к познанию, оно увлекает «тайной».

Но ведь и Провидение, как и судьба, есть тайна. Подчас и то и другое сливаются почти до неразличимости. Ибо библейскому Иову благодаря его несокрушимой вере (и одновременно строптивому неприятию свалившейся на него несправедливой участи) удастся познать

⁸ См. *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. С. 209.

⁹ См. коллективную монографию, насколько известно, единственную в отечественной филологии: Понятие судьбы в контексте разных культур / Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 1994.

Провидение, удастся пообщаться с самим Господом Богом. Так же и верующему Достоевскому удалось по гаданию на Евангелии распознать глас Провидения и без колебаний принять его, т. е. перейти в мир иной.

И еще один пример несовпадения языческого Рока и христианского Промысла Божьего. Так, в протестанстве Провидение почти сливается с судьбой, как, скажем, в учении Лютера. Но в кальвинизме удел человека — предназначено ли ему посмертное райское блаженство или муки ада — определен уже до его рождения (как в случае Эдипа). Но поскольку христианство предоставляло человеку свободу (выбора), то и в кальвинистском догмате нет фатализма, поскольку эта христианская конфессия требует от верующего активности, чтобы доказать всей своей жизнью, что он избран для лучшей участи.

Есть еще такой аргумент в пользу живучести и неистребимости понятия судьбы, прошедший испытания в разных и порой существенно различных больших культурных контекстах. Это само слово «судьба». Сошлемся на А. В. Михайлова: «Есть такая древняя сфера, которая хранит себя от человека; она в отличие от овеществленных знаний, книг, всяких прочих культурных достояний не дается до конца в руки человеку... и эта сфера есть Слово. Сберегая свою духовность, мы можем с надеждой воззреть на Слово, являющее нам пример крепости. Именно ключевым словам культуры принадлежит прежде всего такая способность сохранить себя в неприступности и непритронутости». В уже указываемой монографии судьбе как «ключевому слову культуры» посвящена статья В. И. Постоваловой¹⁰.

Подтверждение этой мысли дает «Толковый словарь живого великорусского языка» В. И. Даля, где «провидение» объясняется синонимами, где фигурирует «рок», «судьба», а «судьба» объясняется и такими словами, как «провидение», «определение Божеское».

Тем не менее отношение к судьбе у Софокла и Достоевского не может не быть иным. Следует признать, что в языке эти понятия если не путаются, то в чем-то сближаются, а именно в том, что А. Ф. Лосев применительно к судьбе сказал: она «непознаваемая». Но ведь это качество нельзя не заметить и в Провидении. Знает будущее только Бог, а человеку это знание недоступно и непосильно (неисповедимы пути Господни). А «книга за семью печатями» — это «Откровение святого Иоанна», а не языческие мифы.

Герои древнего мифа, как и Лаий и Иокаста у Софокла, хотели знать, что им судьбой предначертано. В этом плане Раскольников судьба не интересует (хотя и сейчас найдется немало людей, которые хотели бы знать, как сложится их жизнь, и тут роль прорицателей часто берут на себя всякого рода знахари, ясновидящие и астрологи). Наверное, потому, что его положение не оставляет иллюзии относительно его уде-

¹⁰ Постовалова В. И. Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А. Ф. Лосевым (фрагмент типологии миропониманий) // Понятие судьбы... С. 207–214.

ла. Но он хочет — и тут сказывается огромная разница в уровне индивидуального сознания, который едва соизмерим с таковым у Эдипа — сам определять свою судьбу. Иными словами, самому разом изменить свою жизнь, вывести ее на некий новый уровень — это в его понимании и есть его предназначение. К этому выводу приходит он сам, услышав разговор студента с офицером, где были высказаны такие мысли, которые «в собственной голове его только что и зародились... такие же точно мысли... <...> Станным всегда казалось ему это совпадение. Этот ничтожный, трактирный разговор имел чрезвычайное на него влияние при дальнейшем развитии дела: как будто действительно было тут какое-то предопределение, указание...» (6, 55). Конечно, в некотором роде студент и офицер невольно выступили в роли софокловского Тиресия. Но в контексте романа это было не столько прорицание, сколько стимул перейти от слов к действию. Следующий за трактирной сценой эпизод однозначно подтверждает, что Раскольников определился. Всегда мучительное «быть или не быть» исчезло. «Он спал долго и крепко. А утром после сна ему грезились райские картины в Африке или Египте» (6, 56), что не может не вызвать ассоциации с Колоном-раем у Софокла. А ведь Раскольников был отнюдь не мечтателем. И видения эти были лишь иносказанием разрядки, умиротворения и определенности после мучительных раздумий «pro» и «contra».

Второй и последний раз Раскольников вспоминает о судьбе, но говорит о ней пренебрежительно. Он сетует лишь на то, что погиб так слепо, безнадежно, глухо и глупо, по какому-то приговору слепой (sic!) судьбы, и должен смириться и покориться пред «бессмыслицей» какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя. И далее: «И хотя бы судьба послала ему раскаяние — жгучее раскаяние, отгоняющее сон, такое раскаяние, разбивающее сердце, отбивающее сон, такое раскаяние, от ужаса и мук которого мерещится петля и омут!» — это слова муки раскаяния, подобной той, которую переживает Эдип. Но Раскольников этим мукам бы только обрадовался: «О, он бы только обрадовался ему (раскаянию)! Муки и слезы — ведь это тоже жизнь. Но он не раскаялся в своем преступлении» (6, 417). В этом пассаже Раскольникова судьба — это удел слабых. Она его не берет, потому что он ничего не боится, лишения каторги ему нипочем, а совесть — а это важно, что совесть его — «спокойна». Не состоявшись, по его собственному признанию, как Наполеон, он пока еще очень далек от того, чтобы стать человеком, в котором он видит всего лишь «тварь дрожащую». В его типологии пока нет места человеку, и открытие человека в человеке — только смутно обозначенное как возможное — должно «составлять тему нового рассказа» (6, 422). Так, если в древнегреческой трагедии благополучная развязка только зарождается («Орестея» Эсхила и «Эдип в Колоне» Софокла), то в «золотой век» русской культуры она изживается в силу ее банальности и искусственности.

Таким образом, в понимании Раскольниковца судьба — это утешение для слабых, тех, кто неспособен сделать свободный выбор и принять за него всю полноту ответственности. Иванов пишет о «третьей идее», трансформировавшейся в романе-трагедии Достоевского — «идее рока и обреченности». «Этой идее христианский мистик, естественно, противопоставляет свою, отличающуюся от нее лишь высотой восхождения к метафизической первопричине. То, что в глазах древних являлось неисповедимым предопределением судьбы, Достоевский возводит к сверхчувственному поединку между Богом и духом зла из-за обладания человеческой душой, которая или обращается к Богу... или уходит от него... чувствует себя одинокою и замкнутою от мира... и утомленною откуда-то навязанным ей кошмаром... и ищущею страхнуть его конечным погружением в небытие»¹¹.

А что Эдип? С незапамятных времен люди хотели знать, как сложится их жизнь. А если судьба не сулила ничего хорошего, то, следуя инстинкту самосохранения, человек хотел увильнуть от нее, избежать, перехитрить ее. Именно так поступили родители Эдипа, узнав о том, что их сын, став взрослым, убьет своего отца и женится на матери. По общему согласию они решили избавиться от новорожденного, бросив его на съедение диким зверям. Но пастух, которому было поручено сделать это, пожалел младенца и передал его другому пастуху — из Коринфа, где правила бездетная царская чета. Так Эдип вырос царевичем, но уже коринфским, и, спросив оракула о своей судьбе, услышал то же самое, что и его настоящие родители. И точно так же, как и они — фиванский царь Лай и его супруга Иокаста — он решил избежать той жуткой доли, которую возвестил ему Аполлон. Но, покидая Коринф, он не изменил предсказанной судьбы, а сам того не ведая, приступил к ее исполнению.

Судьбу часто называют слепой. Но в случае с Эдипом — уникальным в греческой мифологии — она производит впечатление очень проницательного психолога: безошибочно просчитав наперед все возможности спастись, она направляет своих жертв с какой-то непостижимой глумливостью и садизмом — беспричинно и при этом целенаправленно, при полном отсутствии к тому побудительных мотивов — к предреченной им всем гибели, а это можно назвать и полным безразличием.

Судьба, рок есть в данном случае следствие без причины, что с точки зрения *ratio* есть вещь невозможная, нонсенс, абсурд.

Поэтому рационализм со временем абсурдность судьбы свел практически на нет, находя почти в каждой судьбе свою причинность и логику. Но перед мифом об Эдипе, даже когда мифология перестала быть религией и стала сказкой, разум пасует. Но если неизъяснимость Рока разделит пращура Эдипа с его дальним потомком Раскольниковым, то поведение Эдипа, как и поведение его родителей, с большими или меньшими оговорками, обусловленными столь отдаленными друг от друга культу-

¹¹ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское... С. 301.

рами, понятно и приемлемо. Остается только уточнить, в какой мере. Очевидно, что Эдип не сжимается от страха перед своим злым роком, как кролик перед удавом. Но и не бунтует против судьбы, как Раскольников, который сам становится своей судьбой. Эдип не смиряется. Он осуждает своих родителей: ведь они ведали то, что открылось ему только в конце жизни. У Раскольникова судьба — это посягательство на его индивидуальность, на его свободу («среда» Достоевского). У Эдипа всё сложнее. С одной стороны, изгнание из Фив — это воля Аполлона и самих фивян, с другой стороны, это и добровольное решение самого царя Фив. О его последствиях написан «Эдип в Колоне», в котором, напомним, нетрудно разглядеть своеобразный аналог эпилога «Преступления и наказания». Можно предположить, что сюжет «Эдипа-царя» не отпускал его все эти годы, вероятно, какой-то недосказанностью. Ничем не оправданное жестокое и унижительное наказание невинного Эдипа требовало воздаяния. Такая логика может показаться анахронизмом, но она подсказывается самой трагедией «Эдип в Колоне».

О воздаянии возвещает пространный монолог протагониста во втором эпизоде трагедии-эпилога. Эдип однозначно дает понять, что не он учинил все злодейства и позорные деяния своей жизни, что таковой была воля богов:

Вот так и я попал в беду,
Ведомый бессмертными...¹²

Но это не бунт против богов, скорее лишь мотивация этого самого воздаяния, дарованного ему теми же «бессмертными»:

Бессмертных озаренный благодатью,
Для пользы здешних граждан я пришел¹³.

Но однозначно: если бунта нет, то есть активное — невербальное, но однозначное — неприятие своей злой доли.

Как бы его назвать? В поисках ответа на этот очень, на наш взгляд, непростой вопрос, приходит ответ как будто со стороны — из библейского предания об Иове, которого Бог попустил Сатане подвергнуть жесточайшему наказанию, а потом с лихвой вернуть ему былое процветание.

Эдип не смиряется с судьбой или, как говорит Раскольников, «смириться и покориться пред “бессмыслицей какого-то приговора” (“судьбы”. — В. Д.), если хочет сколько-нибудь успокоить себя» (6, 417), т. е. снять с себя ответственность за убийство.

Но Раскольникову остается только мечтать о раскаянии, ибо совесть его, совершившего — намеренно и обдуманно — убийство, спокойна.

¹² Софкл. Трагедии. М., 1979. С. 109.

¹³ Там же. С. 78.

Эдип же совершил свои преступления «по неведению», по умыслу высших сил. Однако его возмущенная совесть, стремящаяся к реабилитации в себе человека, находит воплощение в конкретных поступках, некоторые из которых красноречиво говорят сами за себя.

Если бы Эдип — в возможной по тем временам форме — не противопоставил бы себя злой воле богов (а примеров состязания человека с богами найдется достаточно в древнегреческой мифологии), то он не был бы Эдипом. И древнегреческая трагедия не могла бы возникнуть, если бы не было ее субъекта, т. е. человека, который противопоставляет себя существующему порядку вещей, хотя он утверждает и не свое индивидуальное «я», как, например, Раскольников, а некие общие, традиционные представления, но воспринимает их как сущность своей личности. И Эдип заявляет свою личность в полной мере, беря на себя ответственность за свою судьбу. Он испытывает жгучее чувство вины и стыда, боль за участь своих несчастных детей. Он ослепляет себя и хотел бы лишиться и слуха, превратить свое тело в живую могилу, чтобы добраться до своей уже настоящей, «святой» могилы в Колоне, куда он без свидетелей нисходит сам. И как только совершится последний акт его земной жизни, родится новый Эдип, святой покровитель Афин.

Вот вопрос: почему Софокл заставил завершить «крестный путь» своего героя именно в Колоне, на своей родине? «Слово “колон”... означает название аттического дема, но и могилу, “могильный курган”. По мифу, Эдип находит смерть в могильном царстве, имя которого — Курган. Это блаженная страна... вечно цветущая... Что это за страна — ясно: это утопический край изобилия, блаженства и красоты, каким рисуется мифологический рай»¹⁴. Вот почему Эдип называет свою могилу «священной»¹⁵, а потому же после смерти он возрождается к новой, посмертной жизни святого покровителя Афин. Назвать конец истории Эдипа счастливой развязкой язык не поворачивается, она непохожа на счастливую развязку удела библейского Иова и — в осторожном приближении — как некое предчувствие Воскресения Иисуса Христа после мучительной и позорной смерти, а также в сугубо человеческом измерении — уход самого Достоевского из жизни по призыву Господа, которому он последовал, подчинившись Его воле, открывшей ему в гадании на Евангелии. Ну а у Раскольникова, каким он предстает в финале романа, конечно же, иной удел...

В заключение вернемся к двум вышеозначенным формулам «сходного в несходном» и «несходного в сходном». Между этими полюсами и располагается пространство, подведомственное сравнительно-историческому литературоведению (при условии, что объекты сравнения принадлежат разным литературам). Но при ближайшем рассмотрении это не две формулы, а одна двуединая формула, потому что сход-

¹⁴ Фрейдберг О. М. Миф и литература древности. С. 350.

¹⁵ Софокл. Трагедии. С. 129.

ное присутствует в каждой из них. Только в первой оно есть искомое, а в другой — данное. А «сходное» — это всё то, что повторяется.

Исключительно важную роль повторению придавал С. Кьеркегор, посвятив этому феномену, рассмотренному в экзистенциальном плане, отдельное сочинение, так и озаглавленное — «Повторение» (1843, русский перевод был впервые опубликован в 1997 г.). В самом начале там сказано: «Греки учили, что всякое познание есть припоминание, новая же философия будет учить, что вся жизнь — повторение»¹⁶. Но «повторение» он понимал своеобразно, и это отдельный вопрос.

Повтор же предполагает ограниченность всего сущего. А если принять это предположение за истину, то получится «вечное возвращение» того же самого Ницше.

Нильс Бор допускал возможность «вечного возвращения», но только в неживой природе, что ранее высказал Гегель (кстати, сейчас астрофизики ставят вопрос об ограниченности вселенной, чем и мотивировал Ницше свою идею возвратности). Ранее ее высказал, как известно, черт в кошмаре Ивана Карамазова, обозвав ее «скупищей неприличнейшей».

В человеческом мире и в литературе в частности тавтологические повторы просто невозможны. Это, скорее всего, квазиповторы, но в этом качестве их насчитывается великое множество. Они привносятся в литературу свою ритмическую интонацию и на свой манер подтверждают ее континуум, ее единство. А эти ее качества проявляются в вечном, «магистральном сюжете» всех литератур мира, уже ставших историей, существующих и, будем надеяться, будущих. И неважно, формулировал ли художник этот «магистральный сюжет» или нет, он неизменно остается его «сверхзадачей». Достоевский облек эту «сверхзадачу» в чеканную и лаконичную форму: «Человек есть тайна».

Все художники призваны ее разгадывать, но никому не дано ее разгадать. И в этом смысле Софокл и Достоевский — вечные современники, при том что их разделяет дистанция почти в половину века всей человеческой культуры.

Библиографический список

- Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия. Родное и вселенское. М., 1994.
- Кьеркегор С.* Несчастнейший. М., 2002.
- Постовалова В. И.* Судьба как ключевое слово культуры и его толкование А. Ф. Лосевым (фрагмент типологии миропониманий) // Понятие судьбы в контексте разных культур. М., 1994. С. 207–214.
- Софокл.* Трагедии. М., 1979.
- Фрейдберг О. М.* Миф и литература древности. М., 1978.

¹⁶ Кьеркегор С. Несчастнейший. М., 2002. С. 31.

**Dudkin V.V. Sophocles and Dostoevsky: the similar in the dissimilar
(*Oedipus the king*, *Oedipus at Colonus* by Sophocles
and *Crime and Punishment* by Dostoevsky)**

Key words: Dostoyevsky, Sophocles, *Oedipus the king*, *Oedipus at Colonus*, *Crime and Punishment*, the genre of detective, quasi-detectiv intrigue, the Providence, fate, doom.

The article examines the event structure of the plays of Sophocles in comparison with the plot of Dostoevsky's novel *Crime and Punishment* and other of his works. It shows a considerable proximity of the two writers in the construction of intrigue, opening up new perspectives on the formulation of existential questions and new possibilities of the detective genre.

References

- Frejdenberg O. M. *Mif i literatura drevnosti*. Moskow, 1978.
Ivanov Vjach. *Dostoevskij i roman-tragedija. Rodnoe i vselenskoe*. Moskow, 1994.
Kierkegaard S. *Neschastnejshij*. Moskow, 2002.
Postovalova V.I. Sud'ba kak kljuchevoe slovo kul'tury i ego tolkovanie
A. F. Losevym (fragment tipologii miroponimanij). *Ponjatie sud'by v kontekste raznyh kul'tur*. Moskow, 1994. P. 207–214.
Sofokl. *Tragedii*. Moskow, 1979.