

BOOK REVIEWS



РЕЦЕНЗИИ

Тэцуо Мотидзуки, *Микрокосмы Достоевского* (Дальний Восток, близкая Россия; вып. 7) (Белград: Границар, 2025), 166 с.

Проф. университета Хоккайдо Тэцуо Мотидзуки – специалист мирового значения по творчеству Ф. М. Достоевского и знаменитый представитель японского достоевсковедения. А упоминание японского достоевсковедения сразу же наводит мысль на одну из самых интересных и оригинальных традиций изучения творчества великого писателя, не тождественную ни русской, ни западным традициям, но по-своему включающую их все в свой кругозор. Японские русисты, по правилу, учитывают методы и темы всех этих школ, признают их достижения, пользуются ими на основе своих исследований, при том они сохраняют все особенности собственной культуры: непростое и оригинальное напряжение между открытостью внешнему миру и отстаиванием отечественной уникальности. От этого следует возможность найти у многих работ японских коллег новые перспективы анализа, открытие “третьего пути” в понимании известных фактов литературы. Такого драгоценного наследия является представителем проф. Мотидзуки, а появление собранных в одной книге его лучших работ о Достоевском должно обрадовать всю нашу научную общину.

Сборник написан полностью по-русски и разделен на восемь глав, семь из которых являются переработками статей, опубликованных по-русски или по-английски в течение двадцатилетия (с 1996 по 2017 г.). Восьмой главой фигурирует раньше неопубликованная работа, произвучавшая в виде специального доклада на XVIII Симпозиуме МОД в Нагое в 2023 г. Открывает сборник краткое предисловие «От автора», в заключении помещены «Список впервые опубликованных версий» представленных работ и библиография, отражающая богатые и разнообразные научные ориентиры автора.

Три из указанных восьми глав посвящены аспектам романа *Братья Карамазовы* (5-ая, 6-ая и 7-ая), остальные касаются разных произведений Достоевского: *Идиот* (1-ая), *Вечный муж* (2-ая), *Подросток* (3-ая), *Кроткая* (4-ая); 8-ая и последняя глава вводит интересный эволюционный параллелизм между фигурами Акульки из *Записок из мертвого дома* и Настасьи Филипповны из *Идиота*.

С тематической точки зрения особый интерес представляют главы, по-разному относящиеся к вопросам интерпретации времени. Мотидзуки отмечает центральность понятия Времени в творчестве До-

стоевского и со строго логической последовательностью анализирует его проявления, как объективного (“механического”), так и субъективного характера. Внутреннее время героя не только в корне отличается от механического времени часов и календарей – оно существенное, так как особенности субъективного восприятия, а в частности способность сознательного деления времени на мелкие синтагмы, наделенные автономным значением, приводят к парадоксу Зенона, т.е. к бесконечному дроблению времени, отождествлением которого в мире Достоевского являются князь Мышкин и смертники, им упомянутые в разные эпизоды романа *Идиот*. «Это роман о *конце*, т.е. история с отчетливым осознанием конца вообще и конца земной жизни Христа на Голгофе в частности» (с. 12). Японский ученый пробирается в вопросе о природе *конца* как философской проблемы в интерпретации Времени и Вечности: «очевидна проблема разрыва между смертью со стороны вечности и смертью со стороны жизни. Если смерть-конец является предпосылкой жизни, то как нам положительно оценить это ограниченное время и продолжать жить? Конец и вечность – антонимы или тесно связанные понятия»? (с. 13). И еще: «это пространство парадокса, где встречаются время ограниченное и время расширенное, открывается вечность внутри мгновения [...]. Без установления конца не состоялся бы парадокс Зенона, поскольку только признание конечного пункта делает возможной первую дилемму» (с. 14 и 16).

Тема времени – центральная также ввиду ее тесной философской связи с вопросами о точке зрения и повествовании: нарратор может растягивать время, вечно удаляя его ожидаемый итог. Нужно «понять оригинальную стратегию повествования как манипуляцию со временем», пишет Мотидзуки (с. 5), и это не просто констатация того, что субъективное восприятие времени в любой наррации доминирует над механическим потоком, но и предупреждение о том, что нарратор может сознательно воспользоваться этим своим преимуществом, чтобы изменить в корне оценочные ориентиры читателя и его восприятие причинно-следственных связей повествования. Это видно не только по *Идиоту*, но и по повествовательным стратегиям повести *Кроткая*, где «рассказчику приходится начинать с конца (ее смерть) и возвращаться к началу (их встреча), [...] то есть рассказчик хочет откладывать концовку, с которой он начал [...]: то ли он на самом деле хочет разъяснить причины смерти жены, то ли он хочет дать выражение своей психике, которая отказывается от этого неизбежного результата» (с. 83-84). В *Кроткой* саморассказ одинокого мужа-повествователя таит в себе боль-

шой риск для читателя: точка зрения о прошедшем и об обоих персонажах едина и навязчива – ни точка зрения жены, ни какая-либо третья точка зрения в рассказе не только не присутствуют, но и не предполагаются. Читателю приходится почти бессознательно доверять субъективной и противоречивой речи отнюдь не нейтрального нарратора, без возможности проверки (что-то подобное происходило уже и в *Белых ночах*,¹ но это в общем черта всех мечтателей-повествователей Достоевского). А анализ Мотидзуки действует как своего рода разоблачение манипуляций повествователя такого разряда: «только благодаря планам и системам он может включить каждое нынешнее дело в свою историю реабилитации. [...] это (так же как его ретроспективный монолог) механизм создания замещающей реальности» (с. 79). Одновременно, литературовед не упускает из виду, что подобное сознание силы повествования – одно из главных творческих достижений Достоевского: не только его нарраторы, а сам писатель умеет пользоваться этим мощным и неоднозначным средством для создания повествовательной реальности и управления ей. По мнению Мотидзуки, центральность повествования не только для Достоевского, а в целом для русской литературы его эпохи, во многом связана с распространенным в ту пору ощущением исторической недоразвитости России: опираясь на первое *Философское письмо* П. Чаадаева и на его толкование Б. Гроиса, он заключает, что «русская мысль нового времени началась с осознания отсутствия исторического контекста для России и, следовательно, своего рода пустоты прошлого, настоящего и будущего для русских. [...] С этой точки зрения русская литература в целом работала как механизм, заполняющий эту огромную пустоту словами и образами и утешающий сирот времени» (с. 88). В этом убедительном ракурсе, большинство произведений Достоевского можно воспринимать как «истории о подпольном мечтателе, чью главную проблему мы условно называем диссонансом с настоящим временем» (с. 68).

В главе, посвященной слишком малоизученной повести *Вечный муж*, в центре внимания тонкого исследователя стоит умение Достоевского понимать человеческие поступки не столько как логическое выражение определенной психологии, сколько как своего рода перформанс, чья логика не всегда открыта и ясна. «Творчеству Достоевского присуще сознание игрового характера человеческого самовыражения или, скорее,

¹ Ср. об этом анализ Лауры Сальмон в статье о *Белых ночах*, помещенной в этом же выпуске журнала в разделе «Переводы».

театральной структуры самосознания человека», отмечает Мотидзуки (с. 40), а в повести *Вечный муж*, в частности, «логично характеризовать поведение героев как квазитеатральный перформанс по мотивам их прошлой жизни. [...] субъективная мотивация этой игры – стремление восстановить свою потерянную роль в жизни, свою идентичность, а ее объективный эффект – катарсис, т.е. душевная разрядка и нравственное освобождение. [...] Перед читателем – театр реабилитации для неудачных актеров, лишенных своих ролей» (с. 41-42).

Третья глава книги опирается на уже классическую монографию Деборы Мартинсен о стыде и лжи в творчестве Достоевского,² чтобы зафиксировать взгляд на “феноменологию стыда” в романе *Подросток*. Героя романа Аркадия Долгорукого одолевает чувство стыда, причинами которого являются наличие двух отцов и спутанный социальный статус в сочетании со внутренними противоречиями и подростковой психической нестабильностью. Весь роман, состоявший в попытках саморассказа и само выражения героя, движется между этим чувством стыда и стремлением его преодолеть. Знаменитая “идея” Аркадия возникает именно из желания иметь прочную твердыню на фоне дестабилизирующего действия стыда: «переживание стыда всегда находится в состоянии текучести, процесса, и окончательное решение или оценочное суждение постоянно откладывается. Универсальным средством, которое компенсирует двусмысленность подобных психических переживаний и упрочивает представление о себе, является “идея” героя» (с. 60). Но идея, возникшая в таких условиях, не может не превратиться в фетиш (в «идею-чувство»), т.е. в своего рода отражение того же стыда: «идеи человека прочно связаны с муками фатальной потери, унижения, стыда и гнева. Поэтому любая идея в равной степени эмоциональна, личностна, незаменима, человечна и трагически хрупка, подобно тому как человечная логика Иова была уязвима перед логикой Бога [...]. Такое прочное единство эмоции и идеи делает идеи героев Достоевского одновременно динамичными и замкнутыми. Идея-эмоция динамична, потому что она никогда не завершается и находится в диалогическом взаимодействии со своим субъектом. Идея-эмоция замкнута, потому что она личная и не может быть разделена или тем более раскритикована другими людьми» (с. 67).

Психологический механизм решения комплекса стыда через эту гибкую форму “идеи-эмоции” во многом похож на созданные мужем-по-

² Deborah MARTINSEN, *Surprised by Shame: Dostoevsky's Liars and Narrative Exposure* (Columbus: The Ohio State Univ. Publ., 2003).

вествователем в рассказе *Кроткая* “планы и системы”, призванные навязывать глубоко субъективную и самодостаточную версию событий и устраниять подобное же чувство стыда. В силу таких наблюдений, Мотидзуки находит интерпретативную формулу, так же убедительно применяемую и к многим другим сюжетам и персонажам Достоевского.

Пятая и шестая главы книги вертятся вокруг общей тематики – семантической роли иезуитов и связанных с ними понятий “казуистика” и “иезуитизм” в романе *Братья Карамазовы*. Исследователь отмечает тесную связь казуистики как метода и манеры этического поведения не только с идеологическим миром многих персонажей романа, но и с повадками модных адвокатов эпохи писателя («идея о вседозволенности у Ивана и Смердякова уже давно была фактически осуществлена в мире юриспруденции», с. 96). Но казуистикой как методом, как бы неоднозначно негативно ни звучало это слово в лексиконе Достоевского, отчасти пользуются и сам писатель и такие близкие ему персонажи, как Алеша и Зосима. В отличие от Смердякова или от адвоката Фетюковича, они казуисты “поневоле”. «Ивана тоже можно считать казуистом. Он обладает софистской способностью обозревать явления под нужным ему углом и делать удобные для себя выводы» (с. 97) – заключает Мотидзуки. Особенно интересно, хотя не бесспорно, его понимание “казуистики” Зосимы: «Образ старца, который с абсолютным доверием к Божьей благодати и Его Слову активно старается присутствовать при пробуждении веры у каждого человека, – это, вероятно, был ответ Достоевского на иезуитские катехизисы» (с. 103). В этом контексте, автор уместно излагает краткую историю присутствия иезуитов в России и отмечает в их трактовке Достоевским сходство с образами “бесов”-нигилистов.

Подобным образом, в седьмой главе Мотидзуки излагает краткую но аккуратную историю литературного изображения старообрядцев до Достоевского и в его эпоху с целью определить главные культурные и идеологические шаблоны, к ним навязанные и так или иначе действующие в его же произведениях. «Идея веротерпимости», – считает исследователь, – «составляет скрытую тему “Братьев Карамазовых”» (с. 132), она во многом восходит к богатому дебату о соотнесении официального православия и старообрядческих церквей, в котором значительную роль имел сильно интересующий Достоевского своим *Жизнеописанием* инок Парфений. Определенные идеи Парфения отражены в репликах Ивана и других персонажей романа, и в этом отношении исследователь уделяет особенное внимание высказываниям и поступкам Зосимы. В духе почвеннических идей, разработанных Достоевским

еще в 60-е годы, можно «охарактеризовать ряд основных направлений мышления Зосимы (связь, включение, веротерпимость, великодушие...) в свете идеи восстановления объединенной восточной церкви. Сама собой, она должна быть связана с почвеннической (или шеллингианской) идеей органического объединения раздвоенного идентитета человека и общества» (с. 145).

Последняя глава книги открывается трогательным посвящением памяти Деборы Мартинсен, так как тема возникает с одной из ее последних работ – о неспособности прощать Настасьи Филипповны.³ «Трагедия непрощения, т.е. неспособности простить обидчика», – пишет Мотидзуки, – «означает тупиковую ситуацию. Ведь тогда обиженный человек не может ни морально, ни ментально преодолеть травму, освободиться от негативных чувств и эмоций» (с. 146). Сложность в том, что «прощение требует радикального изменения перспективы» (с. 147). Тут уже заметили, что «сюжет прощения обидчика обиженной женщиной, не удавшийся в “Идиоте”, был уже предварительно осуществлен в иной форме в рассказе “Акулькин муж”» (с. 149), и по этому исследовательскому руслу Мотидзуки проводит свою попытку разъяснения генетической и тематической связи между двумя героями.

У Мотидзуки есть метод: он часто для начала опирается на одну или, чаще, несколько литературоведческих работ, предложивших определенные сильные интерпретации рассматриваемой темы; при их сопоставительном анализе, ему удается углублять и расширять горизонт вопроса, выделять плюсы и минусы каждой интерпретации с целью просеять все ценное, в них содержащееся и привести дело к оригинальным выводам.

В данном случае, ученый сопоставляет интерпретации рассказа *Акулькин муж* Р. Л. Джексона, Г. Розеншильда, Р. Миллер, Г. Кокса и, в первую очередь, он берет начало от недавно появившейся монографии Сесилии Дильфорт, предложившей оригинальное прочтение этого эпизода из *Записок из мертвого дома*.⁴ Главная заслуга Дильфорт, по словам Мотидзуки, в том, что она «обращает внимание на функцию народной песни как носителя крестьянского слова и традиции [...]»; хотя Достоевский и не пересказал весь рассказ языком народной поэзии, все же в кульминационный момент, рассказывая об уличной встрече

³ Deborah MARTINSEN, “The Idiot: A Tragedy of Unforgiveness”, *Dostoevsky Studies*, vol. 23, 2020, pp. 29–56.

⁴ Cecilia DILWORTH, *Between Death and Resurrection: Dostoevsky’s Note from the House of the Dead on the Eve of the Peasant Emancipation* (Stockholm: Stockholm University, 2022), pp. 78–118.

Фильки и Акульки, он переходит к балладной поэтике, включая и лексику, и стиль, оттачивая репрезентацию своей идеи» (с. 153). Такой подход к сюжету рассказа позволяет по-новому смотреть на логику поведения персонажей. Очередной раз главным в творчестве Достоевского окажется вопрос о точке зрения, повествовательный эксперимент: отсутствует, на этот раз, ожидаемая дистанцированность между сознательной и логичной речью главного повествователя *Записок* с одной стороны, и наивным, помутненным взглядом крестьянина-каторжника, рассказавшего ему свою кровавую историю, с другой. Такой прием приближает творчество Достоевского к фольклорному пространству, где поведение героев и цепь причин-последствий получают иные, ритуализованные и коллективные обоснования. Это то, что не могло быть в петербургском пространстве *Идиота* и, в частности, для сильно индивидуализированных поступков и решений Настасьи Филипповны: «В ее словах и поступках ярко ощущается не только желание “прощения”, т.е. желание преодолеть свою прошлую травму и начать новую жизнь, но и требование справедливости. Она принуждена критически анализировать собственную историю жизни и, одновременно, стать режиссером своей драмы» (с. 158).

В заключение, чтобы еще раз подтвердить значение работ проф. Тэцуо Мотидзуки для современного достоевсковедения, хочется процитировать, среди прочих, эти его проникнутые глубоким философским сознанием размышления о том, что такое чтение, и что – интерпретация:

Наверно, чтение – это, так же как любовь ревнивая, бесконечный акт накопления огромного количества впечатлений и психических стимулов, большинство которых не осуществляется в жизни, а интерпретация литературного произведения – своего рода «театр как катарсис» для каждого читателя, помогающий ему освобождаться от такой нагрузки и смотреть на произведение (и на жизнь) под новым углом (с. 45).

Стефано Алоэ

