

Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 3 (15).
Dostoevsky and World Culture. Philological journal, no. 3 (15), 2021.

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Научная статья / Research Article

УДК 821.16.1.0

ББК 83.3(2=411.2)

<https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-16-38>



© 2021. Т.Г. Магарил-Ильяева

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия.*

Комедия Вольтера «Блудный сын» в романе Достоевского «Подросток»

© 2021. Tatiana G. Magaril-Il'yaeva

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia.

Voltaire's Comedy *The Prodigal Son* in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*

Информация об авторе: Татьяна Георгиевна Магарил-Ильяева, научный сотрудник научно-исследовательского центра «Ф.М. Достоевский и мировая культура», Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, 121069 г. Москва, Россия.

<http://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Благодарности: Выражаю благодарность Марии Самсоновой за помощь в сверке перевода.

Аннотация: В статье на примере комедии Вольтера «Блудный сын» показано, что Достоевский, включая в свой роман «Подросток» тексты других авторов, актуализирует мировоззрения, жизненные стратегии, стоящие за образами как цитируемого автора, так и созданного им произведения. При этом писатель не просто демонстрирует варианты мировидения, но вступает с ними в диалог и трансформирует согласно собственной авторской задаче. Упомянутая вскользь комедия французского просветителя плотно вплетена Достоевским в ткань романа, писатель работает с ней сразу в нескольких взаимообусловленных направлениях. Взятая из предисловия, а не из самой пьесы, цитата акцентирует внимание как на темах, затронутых в предисловии, так и на самом предисловии как значимом композиционном элементе. Будучи присвоенной

Версиловым, французская фраза связывает его образ с образом Вольтера, каким видел его писатель. Тема блудного сына глубоко осмыслилась Достоевским в романе не только в библейском первоисточнике, но и в трансформированной версии Вольтера.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, «Подросток», комедия Вольтера «Блудный сын», концепт смеха, смех и веселость, притча о блудном сыне.

Для цитирования: Магарил-Ильяева Т.Г. Комедия Вольтера «Блудный сын» в романе Достоевского «Подросток» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал, 2021. № 3 (15). С. 16-38. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-16-38>

Information about the author: Tatiana G. Magaril-Il'iaeva, Associate Researcher, Centre "Dostoevsky and World Culture", A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25a, 121069 Moscow, Russia.

<http://orcid.org/0000-0001-7521-1898>

E-mail: vutka@yandex.ru

Acknowledgements: My thanks to Maria Samsonova for her help in checking the translation.

Abstract: Through the example of Voltaire's comedy *The Prodigal Son*, the article shows how Dostoevsky actualizes the worldview and life strategies behind the imagery of other authors, when using their texts in his novel *The Adolescent*. Nonetheless, Dostoevsky, not only repropose several different perspectives, but also engages in a dialogue with them and transforms them according to his aim as. Dostoevsky thoroughly weaves the slightly mentioned comedy by the French philosopher into the fabric of the text, and the writer works with it in several mutually dependent directions at once. The quote (taken from the preface, not from the play) stresses the matters that are raised in the preface and the preface itself as a significant element of the composition. The French sentence borrowed by Versilov relates his image with Voltaire's, as it was perceived by Dostoevsky. In the novel Dostoevsky reflects on the motif of the prodigal son as it is presented in the Bible and also in its transformed version by Voltaire.

Keywords: Dostoevsky, *The Adolescent*, Voltaire's comedy *The Prodigal Son*, the concept of laughter, laugh and mirth, parable of the Prodigal son.

For citation: Magaril-Il'iaeva T.G., "Voltaire's Comedy *The Prodigal Son* in Dostoevsky's Novel *The Adolescent*". *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 3 (15), 2021, pp. 16-38. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-3-16-38>

Роман Ф.М. Достоевского «Подросток» насыщен как прямыми упоминаниями, так и скрытыми аллюзиями на различные художественные тексты. Будучи таким образом введенными в произведение, они не просто составляют его контекст, но участвуют в формирова-

нии композиции текста¹, проявлении авторских концептов, а значит, служат для прояснения основной идеи романа. В данной статье будет продемонстрировано на примере комедии Вольтера «Блудный сын», как именно Достоевский работает с творчеством других авторов для решения собственных задач.

Предваряя рассказ Аркадия о первой встрече с ним, Версиров произносит следующую фразу: «Ты знаешь: *Tous les genres...*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 91]. Это начало известной цитаты из предисловия к пьесе Вольтера, которая полностью звучит так: «*Tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux*» («Все жанры хороши, кроме скучного»²) [Voltaire, 1738]. Упомянутая вскользь комедия французского просветителя плотно вплетена Достоевским в ткань романа. Можно сказать, что писатель работает с ней сразу в нескольких взаимообусловленных направлениях. Взятая из предисловия, а не из самой пьесы, цитата акцентирует внимание как на темах, затронутых в предисловии, так и на самом предисловии как значимом композиционном элементе, который встраивается в структуру романа. Будучи присвоенной Версировым, французская фраза связывает его образ с образом Вольтера, каким видел его писатель. И, конечно, сама тема блудного сына не только в библейском первоисточнике, но и в трансформированной версии Вольтера глубоко осмыслялась Достоевским в «Подростке». Начнем рассмотрение выделенных направлений с композиционной роли предисловия и тех тем, которые выделяет в нем писатель и переносит для рассмотрения в текст романа, одновременно «переформатируя» в собственные концепты.

Комедия «Блудный сын» без указания авторства с успехом шла на французской сцене с 1736 г. Однако отклики в прессе были зачастую неблагоприятны, отмечалось шокирующее для эпохи смешение комического и трагического («*mélange monstrueux de tragique et de comique*» [Mercure de France, décembre 1736, p. 2934]) [цит. по:

¹ Т.А. Касаткина в книге «Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания» вводит понятие «композиция текста». Исследовательница отмечает, что этим термином она обозначает «связь эпизодов и концептов, разведенных в архитектонике произведения и не связанных сюжетной последовательностью», так как «причинно-следственные связи [этих эпизодов и концептов] уходят из области событийного сюжета куда-то в иной план, где нам их нужно отследить, если мы хотим понять, о чем здесь в самом деле идет речь» [Касаткина, 2019, с. 35].

² Здесь и далее перевод мой. – Т. М.-И.

Ferrier)). Примечательно, что печатная версия пьесы появилась спустя только два года после премьеры, и помимо текста самой комедии в ней было помещено предисловие, по-видимому, специально посвященное прояснению зрительского недоумения. Подтрунивая в начале предисловия над классицистическим пониманием жанров, Вольтер, который и здесь продолжает скрывать свое имя, уверяет читателей, что рука, создавшая такое серьезное произведение, как «Альзира», не может принадлежать автору данной комедии³. Однако на самом деле француз искал новых форм – новизна для него есть важнейший признак успешного произведения. Так, он использует пятистопный ямб, в противовес традиционным четырехстопному и шестистопному⁴. Помимо этого Вольтер, несмотря на ироничное замечание о принципиальной разноприродности комедии и трагедии, пробует их соединить. Такой прием, по его мнению, должен сделать пьесу подлинным отражением человеческих нравов: «Если комедия должна отражать нравы, то эта пьеса как раз такого рода: в ней можно увидеть смешение серьезного и шуточного, комического и трогательного. Она так же пестра, как и жизнь людей»⁵.

С.С. Мокульский, советский литературовед и театральный критик, так комментирует новаторский прием драматурга: «Занимаясь поисками новых жанров, Вольтер не выходил, однако, за рамки классицистской эстетики. Поэтому его попытки создать драму нового типа приводили в лучшем случае к компромиссному сочетанию трагических и буффонных мотивов. Особенно показательна в этом отношении комедия Вольтера “Блудный сын” <...> Вольтер, не желая “вышучивать” серьезную тему и считая, что нравоучение

³ «L'Auteur ne s'est point encore déclaré. On l'a attribuée à l'Auteur de la Henriade & d'Alzire: nous ne voions pas trop sur quel fondement; le stile de ces Ouvrages est si différent de celui-ci, qu'il ne permet guères d'y reconnaître la même main» [Voltaire, 1738]. («Автор еще не заявил о себе. Ее [эту пьесу] приписывают автору “Генириады” и “Альзиры”: мы не уверены, на каком основании это делается; стиль этих произведений так отличается от стиля данной комедии, что едва ли позволяет узнать в нем ту же руку».)

⁴ «Quel que soit l'Auteur, nous présentons cette Piece au Public comme la premiere Comédie qui foit écrite en vers de cinq pieds; peut-être cette nouveauté engagera-t-elle quelqu'un à se servir de cette mesure : elle produira sur le Théâtre Français de la variété; & qui donne des plaisirs nouveaux, est toujours bien reçu» [Voltaire, 1738]. («Кто бы ни был автор, мы представляем эту пьесу публике как первую комедию, написанную пятистопным ямбом; возможно, это новшество привлечет кого-нибудь использовать эту меру: она будет идти на сцене Французского Театра варьете, где всегда дают новинки, хорошо встречаемые публикой».)

⁵ «Si la Comédie doit être la représentation des mœurs, cette Piece semble être assez de ce caractère: on y voit un mélange de sérieux & de plaisanterie, de comique & de touchant. C'est ainsi que la vie des hommes est bigarée <...>» [Voltaire, 1738].

и смех не должны мешать друг другу, расколосил свою пьесу “Блудный сын” на две половины – патетическую и комедийную. Каждая из этих самостоятельных линий пьесы имеет свой состав персонажей. К первой принадлежат отец и сын Эфемены и Лиза, а ко второй – младший сын Эфемена Фьеренфат, отец Лизы Рондон и баронесса де Крупиляк» [Мокульский, 1956–1957, т. 2]. Театровед справедливо отмечает, что в пьесе не случилось органического смешения смешного и трагического – легко прослеживаются две линии, каждой из которых соответствует группа персонажей. Однако вне зависимости от того, каким образом распределяются серьезные и комические роли в произведении Вольтера, суть произведенного автором смешения заключается не в характерах, а в том, что **сакральная история переводится в разряд профанной**. То есть новаторское или «монструозное» смешение произошло не на уровне сюжета, а на уровне самой идеи произведения – евангельская притча, радикально трансформированная автором, преподносится как комедия. Данный эффект, несмотря на очевидно противоположное намерение автора, усилился в печатной версии, так как перед текстом, озаглавленным «Блудный сын», появляется техническое рассуждение о приемах, обеспечивающих успех произведению, в частности, комедии – выделяются эффекты, делающие ее по-настоящему смешной для зрителя. Автор стремится объяснить читателю, что нет особых тем или жанров, над которыми нельзя было бы посмеяться – «лучший жанр тот, с которым обошлись лучше всего»⁶.

Появившееся таким образом предисловие выстроило следующую композицию в печатной версии пьесы: рассуждение о приемах смешного и последующая история встречи сына с отцом (в пьесе обыгрывается именно момент обратного пути сына, об обстоятельствах его ухода из дома зритель узнает из воспоминаний героев). Данная композиция будет дважды повторена Достоевским в романе «Подросток». Причем в первый раз в качестве рассуждения о смехе будет использована именно отсылка к вольтеровскому предисловию.

Сначала данная композиция выстраивается писателем в сцене фактического знакомства читателя с Версиковым, в которой и звучит цитата из Вольтера (несмотря на то, что Аркадий с самого начала своих записок постоянно обращается к фигуре отца, как действующее лицо тот появляется только в шестой главе первой части). Итак, Ар-

⁶ «<...> si on me demandoit quel genre est le meilleur, je répondrais : celui qui est le mieux traité» [Voltaire, 1738].

кадий, пообещавший матери больше не грубить Андрею Петровичу, через пару минут сталкивается с ним и оказывается не в состоянии сдержать себя. Чтобы сгладить зарождающийся конфликт, подросток стремится «хоть на миг перебить все в шутку» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 90]. Молодой человек настойчиво приглашает присутствующих смеяться и в качестве «анекдота» предлагает историю о том, как «один отец в первый раз собирается встретиться со своим милым сыном». Версилов же соглашается выслушать эту историю, если только она будет действительно смешной и уточняет: «а это будет ... не скучно? Ты знаешь: *tous les genres...*» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 91]. Трудно представить, что можно предлагать в качестве анекдота историю оставленного ребенка и рассуждать о ней в категориях скучно/весело. Однако Версилов готов выслушать любой рассказ, если только он будет представлен надлежащим образом – чтобы обеспечить себе достойное слушанье, он берет в союзники Вольтера, который однажды уже перекроил подобную историю в анекдот и поэтому «готов дать совет», как это лучше сделать. Таким образом, перед нами вырисовывается уже знакомая композиция: рассуждение о смехе, заимствованное у французского автора, затем воспоминания Аркадия о его встрече с отцом.

Вторая сцена в романе, построенная схожим образом, – это момент знакомства Аркадия и его «другого отца», Макара Ивановича Долгорукого. После длительной болезни молодой человек первый раз поднимается с постели, услышав слова незнакомого ему человека: «Господи, Иисусе Христе, Боже наш, помилуй нас» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 283-284]. Подросток направляется в бывшую комнату матери и Лизы, из которой донесли эти слова. В комнате он обнаруживает старика, и прежде чем приступить к описанию их первого разговора вставляет «длинную тираду о смехе». Таким образом, перед нами вновь оказывается та же композиция: рассуждение о смехе, затем встреча с отцом.

Создав дублирующие друг друга схемы, Достоевский предлагает читателю отнестись к «тираде о смехе» и ряду других элементов сцены не только как к самостоятельным размышлениям и образам, но и как к ответу на рассуждения Вольтера и рифму к образу Версилова. Проанализируем оба предисловия.

Вольтер, помимо общих рассуждений об условиях, обеспечивающих успешность театрального произведения, стремится разобраться через анализ известных комедий в том, что же является самым смеш-

ным для зрителя. По его наблюдениям, всеобщий и самый громкий смех вызывают пьесы, в которых присутствует ошибка, состоящая в том, что одного персонажа принимают за другого: «Одним словом, ошибки, двусмысленность подобного рода, переодевания, вызывающие эти ошибки, и возникающие в результате контрасты вызывают всеобщий смех»⁷. Вольтер отмечает, что есть и другие комические приемы, но они вызывают иную гамму чувств, а не безудержный хохот. Например, такие персонажи, как Триссотин и Вадиус (герои пьесы Мольера «*Les femmes savantes*») «вызывают непередаваемое удовольствие, но едва ли гомерический хохот»⁸.

Примечательно рассуждение Вольтера о комических, но порочных персонажах. Такие образы, по мнению драматурга, вызывают удовольствие серьезного характера, а не смех: «Бесчестный человек никогда не вызовет смех, так как в смехе присутствует веселость, которая несовместима с презрением и негодованием»⁹. Отметив веселость как эмоцию иноприродную низменным качествам и хоть присутствующую в смехе, но более возвышенную и потому не равную ему, Вольтер отказывается развивать тему дальше. Драматург утверждает, что такие чувства как веселость, любознательность, интерес, слезы – прерогатива трагических авторов, но и они не должны рассуждать о природе этих эмоций, а лишь вызывать их посредством специальных приемов – театральная пьеса не место для философских трактатов, ведь главное, чтобы зритель не заскучал. Процесс пробуждения определенных эмоций в зрителе Вольтер называет «разворачиванием пружин». Человек оказывается механизмом, реагирующим определенным образом на внешние раздражители, подобрать удачную комбинацию которых и есть задача автора при создании произведения.

Резюмируя размышления Вольтера, можно сказать, что смех для него может быть только над кем-то или чем-то. Такой смех разъединяет того, кто смеется, с тем, над кем смеются, так как осмеиваемый оказывается в неприятном, унижительном положении (совершаемая ошибка ставит его в это положение), поэтому он не может разделить смех со смеющимся. Также важно отметить, что

⁷ «En un mot les méprises, les équivoques de ce genre, les travestissemens qui occasionnent ces méprises, les contrastes qui en sont la suite, excitent un rire général» [Voltaire, 1738].

⁸ «<...> font un plaisir inexprimable, ne permettent guères le rire éclatant». [Voltaire, 1738].

⁹ «Un malhonnête homme ne fera jamais rire, parce que dans le rire il entre toujours de la gaieté incompatible avec le mépris & l'indignation» [Voltaire, 1738].

смех, по Вольтеру, не рождается изнутри человека, а вызывается внешними обстоятельствами. Такой смех оказывается не просто механистичен, но разрушителен для человеческого единства.

Совсем иначе подступает к вопросу о природе смеха Аркадий. Примечательно, что свои рассуждения он называет «одним из серьезнейших выводов из жизни» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 286]: смех для него не механическая реакция, а проявление глубинной сути человеческой природы. Смех есть вернейшая проба человека. Аркадий утверждает удивительные вещи: «Чрезвычайное множество людей не умеют совсем смеяться. Впрочем, тут уметь нечего: это – дар, и его не выделаешь. Выделаешь разве лишь тем, что перевоспитаешь себя, разовьешь себя к лучшему и поборешь дурные инстинкты своего характера: тогда смех такого человека, весьма вероятно, мог бы перемениться к лучшему». Самый же искренний и беззлобный смех он называет **веселостью**. Подросток отмечает, что только в высшей точке своего развития человек научается **веселиться** «**сообщительно**, то есть неотразимо и добродушно»¹⁰ [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 285]. В совершенстве умеют смеяться дети, их смех – «луч из рая», «откровение из будущего, когда человек станет чист и простодушен как дитя» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 286]. Смех Аркадия, в противовес вольтеровскому, в своей высшей точке есть, с одной стороны, глубочайшее проявление духовной природы человека, которая в полноте явится только в будущей жизни, а с другой, момент **сообщения**, то есть объединения людей. Примечательно, что Аркадий делает ровно то, что считал недопустимым Вольтер – вставляет в произведение «философское рассуждение» о природе смеха.

Таким образом, перед нами два принципиально разных взгляда не только на смех, но и на жизнь в целом: видеть только различные внешние формы и стремиться их подчинить своей воле – или пытаться взглянуть в глубину в поисках единства и осмысленности мира, не посягая на мир, но постигая его. При первом варианте взгляда на мир, смех – это внешне обусловленная реакция и знак абсолютного разъединения людей на смеющихся и осмеиваемых, а при втором – высшая точка общительности человека с самим собой и другими людьми.

¹⁰ Здесь и далее полужирный шрифт в цитатах мой. – Т. М. -И.

В этом противопоставлении раскрывается одна из центральных идей романа. В подготовительных материалах Достоевский пишет: «Разложение – главная видимая мысль романа» [Достоевский, 1972–1990, т. 16, с. 17]. К.В. Мочульский так рассуждает об этой идее: «Эпиграфом к роману можно было бы поставить слова Гамлета: “Распалась связь времен”. Человечество ушло от Бога и осталось одиноким на земле. Вместе с идеей Бога распалась и идея всеединства мира. Человечество не составляет более единой семьи, все обособилось, братское общение заменилось враждой, гармония – “беспорядком»» [Мочульский, 1995, с. 474]. «Исчезла единая скрепляющая и обобщающая мысль в человечестве, исчезла как-то вдруг, в одночасье, сохранились лишь мысли второстепенные, которые способны объединять партии, но не человечество в целом» [Касаткина, 2004, с. 412] – пишет Т.А. Касаткина. Вольтер и создаваемые им образы воплощают начало и самую суть исторического процесса, приведшего Европу и Россию к наличествующему на момент написания романа духовному состоянию общества. Утрата «идеи Бога» как обобщающей идеи приводит к тому, что объединение возможно только против кого-то («партии, но не человечество в целом»). Выбранная Достоевским метафора смеха очень точно отмечает именно это свойство эпохи. Можно смеяться с кем-то над кем-то, рискуя постоянно оказаться исторгнутым из круга смеющихся в круг осмеиваемых, но не всем вместе от избытка внутренней веселости, рождающейся от осознания сообщительности всех со всеми.

Сформированный Достоевским концепт смеха и веселости раскрывает свое содержание во многих эпизодах романа. Например, в сцене беседы доктора и Макара Ивановича наличие в человеке «веселости» определяется самим героем как знак принятия присутствия божественной природы в нем: «Татьяна Павловна, совсем не знаю по какому поводу, вдруг назвала доктора безбожником: “Ну уж все вы, докторишки – безбожники!..” – Макар Иванович! – вскричал доктор, преглупо притворяясь, что обижен и ищет суда, – безбожник я или нет? – Ты-то безбожник? Нет, ты – не безбожник, – степенно ответил старик, пристально посмотрев на него, – нет, слава Богу! – покачал он головой, – ты – человек веселый» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 301].

Применяемый к образам разных героев, данный концепт раскрывает их связь с глобальной идеей романа. Так, обращает на себя внимание тот факт, что при описании первых встреч с отцами

подросток вспоминает именно то, как те рассмеялись при виде него. Вот как он описывает первый смех Версилова: «Я как сейчас вас вижу тогдашнего, цветущего и красивого <...> горящие и темные глаза и сверкающие зубы, особенно когда вы смеялись. Вы именно рассмеялись, осмотрев меня, когда я вошел; я мало что умел тогда различать, и от улыбки вашей только взвеселилось мое сердце» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 93].

Из описания следует, что Версиров смеется пусть и беззлобно, но над Аркадием. Молодой же человек отмечает, что мало что умел тогда различать, поэтому он не понимал, что смеются над ним. Точнее, он, видимо, не знал, что смеяться можно над кем-то. Описывая свои первые годы жизни, Аркадий отмечает, что с ним никогда «грубо не обходились», все говорит о том, что он был окружен хоть и не родительской, но любовью и уважением. Поэтому у него не было опыта разъединяющего смеха – окружающие смеялись вместе с ним, а не над ним. Достоевский подчеркивает эту особенность юного Аркадия, дублируя ситуацию нераспознавания им насмешки: «Через полчаса, когда Тушар вышел из классной, я стал переглядываться с товарищами и пересмеиваться; конечно, они надо мною смеялись, но я о том не догадывался и думал, что мы смеемся оттого, что нам весело» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 97] (обратим внимание, что наличие веселости исключает саму идею осмеивания кого-то).

Однако Достоевский в этих неузнаваниях Аркадия стремится воплотить гораздо более глубокую мысль, нежели неопытность и юношескую чистоту молодого человека. Т.А. Касаткина отметила, что употребленное здесь Достоевским словосочетание «взвеселилось мое сердце» отсылает к 15 псалму, в котором есть следующие строки: «Предзрѣхъ Гóспода предó мною вѣну, яко одеснѣю менѣ есть, да не подвижуся. Сего ради **возвеселися сѣрдце мое**, и возрадовася язык мой, ещѣ же и плоть моя вселится на уповании. Яко не оставиши дѣшу мою во аде, ниже даси преподобному Твоему видети истления. Сказал ми еси пути животá, **исполниши мя веселия** с лицем Твоим, красотá в деснице Твоей в конецъ» (Пс. 15:8-11). Сердце человека взвеселяется, когда рядом с собой чувствует присутствие Бога, человек исполняется веселием перед лицом Бога. Сердце же подростка взвеселяется при виде смеющегося отца. В связи с этой цитатой становится понятна фраза Аркадия, описывающая его детское отношение к Версирову: «Я с самого детства привык воображать себе этого человека, этого “будущего отца моего” почти в каком-то сия-

нии <...>» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 17]. Живущая в Аркадии жажда обретения отца через эти эпизоды раскрывается как жажда обретения Богоотцовства, возвращения к Богу отцу. В своем докладе «Где живет Бог?» [Касаткина, 2021] Т.А. Касаткина показывает, как Достоевский помещает Бога в каждого из героев романа. Однако исследовательница отмечает, что, как в истории Иова, действия/ присутствие Бога в жизни одного человека могут не просто не распознаваться им, но восприниматься как враждебные по отношению к себе, в то время как для другого они могут стать моментом Богообщения. Аркадий узнает Бога во многих героях, например, он видит его в кровном и названном отцах, а свою мать называет «небесной царицей» и т.д. Версиров же, напротив, при всем своем, казалось бы, стремлении уверовать (проповеди, вериги) не способен узнать Бога нигде и ни в ком. Так, в трактате о смехе Аркадий вспоминает высказывание Версирова об отсутствии веселости в «наш» век: «<...> а где в людях в наш век веселость, и умеют ли люди веселиться? (О веселости в наш век – это замечание Версирова, и я его запомнил.)» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 285]. Включив в себя всю полноту смысла через введенную Достоевским цитату из псалма, слово «веселость» в этой фразе маркирует неспособность Версирова видеть Бога рядом с собой и «взвеселять» свое сердце этим.

Совершенно иначе описывается первый смех Макара Ивановича: «Он не шевельнулся, меня увидев, но пристально и молча глядел на меня, так же как я на него, с тою разницею, что я глядел с непомерным удивлением, а он без малейшего. Напротив, как бы рассмотрев меня всего, до последней черты, в эти пять или десять секунд молчания, он вдруг улыбнулся и даже тихо и неслышно засмеялся, и хоть смех прошел скоро, но светлый, веселый след остался в его лице и, главное, в глазах, очень голубых, лучистых, больших, но с опустившимися и припухшими от старости веками, и окруженных бесчисленными крошечными морщинками. Этот смех его всего более на меня подействовал» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 284-285]. В этом описании нет причинно-следственной связи между разглядыванием Аркадия и последующим смехом: Макар смеется не над видом подростка, а от его присутствия, и этот смех оставляет видимые следы – свет и веселость. Примечательно, что для изображения смеха Версирова рассказчик описывает сверкающие **зубы**, которые стали видны; у Макара же он описывает большие лучистые **глаза** – главные органы, через которые является истинный смех.

Обратимся еще к одной сцене романа, в которой данный концепт играет важную роль. Это сцена последнего разговора Версилова и Ахмаковой. Андрей Петрович в исступлении допытывается у Катерины Николаевны, почему едва возникшая с ее стороны любовь к нему прошла. Версилов понимает, что, разглядев его как следует, она обнаружила, что он вовсе не то, что ей нужно, поэтому звучит вопрос: «Что же вам надо?». «Что мне надо? – отвечает Ахмакова – Да я самая обыкновенная женщина; я – спокойная женщина, я люблю... я люблю **веселых людей**» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 414]. Не понимая всей значимости ее ответа, Версилов продолжает допрос: «Что же? Ради Бога, говорите все прямо». «Ну, я вам скажу это прямо, потому что считаю вас за величайший ум... Мне всегда казалось в вас **что-то смешное**» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 415]. Что-то смешное – это то, над чем, а не от чего можно посмеяться – вольтеровский смех. В процессе такого смеха неважно, смеешься ты или над тобой, важно, что мир в этот момент разделен, в нем нет всеобщей скрепляющей «идеи Бога», а только партии. Женщине же оказывается необходима совсем иная глубина бытия, которая появляется только тогда, когда человек умеет «веселиться», то есть сердце его не потеряло способность чувствовать присутствие Бога и радоваться ему.

Версилову эта глубина не только недоступна, но и неясно ее истинное содержание, более того, попытки проникнуть в нее вызывают тоску и отторжение: «Вы любите употреблять слова: “высшая мысль”, “великая мысль”, “скрепляющая идея” и проч; я бы желал знать, что, собственно, вы подразумеваете под словом “великая мысль”? – Право, не знаю, как вам ответить на это, мой милый князь, – тонко усмехнулся Версилов. – Если я признаюсь вам, что и сам не умею ответить, то это будет вернее. Великая мысль – это чаще всего чувство, которое слишком иногда подолгу остается без определения. Знаю только, что это всегда было то, из чего истекала живая жизнь, то есть не умственная и не сочиненная, а, напротив, нескучная и веселая; так что высшая идея, из которой она истекает, решительно необходима, к всеобщей досаде разумеется. – Почему к досаде? – Потому, что жить с идеями скучно, а без идей всегда весело» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 178]. В декабрьском номере «Дневника писателя» за 1876 год, разъясняя идею, высказанную в статье «Приговор», Достоевский дает определение, что есть «высшая скрепляющая идея» и «живая жизнь»: «Статья моя

“Приговор” касается основной и самой высшей идеи человеческого бытия – необходимости и неизбежности убеждения в бессмертии души человеческой. Подкладка этой исповеди погибающего “от логического самоубийства” человека – это необходимость тут же, сейчас же вывода: что без веры в свою душу и в ее бессмертие бытие человека неестественно, немислимо и невыносимо» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 46]. «Словом, идея о бессмертии – это сама жизнь, живая жизнь, ее окончательная формула и главный источник истины и правильного сознания для человечества» [Достоевский, 1972–1990, т. 24, с. 49-50]. Версиров, чувствуя потребность в живой жизни, не готов принять ее «окончательную формулу» – необходимость и неизбежность убеждения в бессмертии души человеческой, то есть необходимости уверовать, то есть «взвеселить» свое сердце. Вне принятия этой «окончательной формулы» все проповеди Версирова становятся смешными, о чем и говорит Ахмакова. На это же свойство преобразования великого в смешное в действиях Версирова, из-за отсутствия в нем важнейшего элемента – собственной искренней веры, обращает внимание старый князь: «Веришь ли, он держал себя так, как будто святой, и его мощи явятся. Он у нас отчета в поведении требовал, клянись тебе! Мощи! En voilà une autre! Ну, пусть там монах или пустынный, – а тут человек ходит во фраке, ну, и там всё... и вдруг его мощи! Странное желание для светского человека и, признаюсь, странный вкус. Я там ничего не говорю: конечно, всё это святыня и всё может случиться... К тому же всё это de l'incognu, но светскому человеку даже и неприлично. Если бы как-нибудь случилось со мной, или там мне предложили, то, клянись, я бы отклонил. Ну я, вдруг, сегодня обедаю в клубе и вдруг потом – являюсь! Да я насмешу!» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 31-32].

Примечательно, что Достоевский в письме Соловьеву 1876 года, говоря о невозможности прямо и до конца проговаривать идею присутствия Бога в своих рассуждениях, отмечает, что в случае отсутствия такой идеи проговоренное до конца высказывание оказывается смешным. Важно отметить, что примером автора таких «смешных» высказываний оказывается именно Вольтер: «Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца, и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и *comme il faut*, доведите же иное рискованное слово до конца, скажите, например, вдруг: “вот это-то и есть Мессия”, прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое

последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать всё, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, – то, поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того: над ними бы только **посмеялись** <...>». [Достоевский 1972–1990, т. 29₂, с. 102].

Одна из главных причин, почему Аркадий категорически не хотел причислять себя как автора записок к кругу литераторов, – это отсутствие цели в их деятельности: «<...> литератор пишет тридцать лет и в конце совсем не знает, для чего он писал столько лет» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 5]. В свете вышесказанного можно предположить, что под целью подразумевается именно высшая скрепляющая идея, теряющаяся у современных литераторов, как базовое условие и назначение творчества. В ее отсутствие текст теряет глубину, однако, оказывается, что глубину может потерять не только текст, но и человек, оторвавшийся от высшей идеи: «Главное, я наконец постиг этого человека [Версилова], и даже мне было отчасти жаль и как бы досадно, что всё это оказалось так просто: этого человека я всегда ставил в сердце моем на чрезвычайную высоту, в облака, и непременно одевал его судьбу во что-то таинственное, так что естественно до сих пор желал, чтобы ларчик открывался похитрее» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 388] – пишет в конце своих записок Аркадий размышляя о судьбе отца.

Важно отдельно проговорить еще одно свойство смеха, которое отчасти уже нами было рассмотрено при анализе диалога Ахмаковой и Версилова. В тираде о смехе Аркадий произносит фразу, которую сам характеризует как очень странную для подростка: «И особенно рекомендую ее [тираду о смехе] тем девушкам-невестам, которые уж и готовы выйти за избранного человека, но все еще приглядываются к нему с раздумьем и недоверчивостью и не решаются окончательно» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 286]. Почему он решил позаботиться о девушках-невестах, которые затрудняются в выборе жениха? Дело в том, что эта фраза – ответ на поставленную проблему в басне Крылова, чтение которой маленьким Аркадием так восхитило Версилова в их первую встречу. Название басни – «Разборчивая невеста», речь в ней идет о невесте, которая выдвигала слишком строгие требования к женихам и в каждом, даже самом достойном,

умела отыскать недостатки, в результате ее молодость прошла, и, чтобы не остаться одной, ей пришлось выйти замуж за калеку. В басне прямо утверждается, что беда невесты была в ее излишней спесивости и гордости. Аркадий же совершенно иначе предлагает отнестись к проблеме невесты. Суть ее оказывается в том, что у нее не было верного критерия для выбора жениха. Подросток же такой критерий нашел – истинный смех. То есть узанный в другом образ будущего преображенного человека или Христа, Того, Кто однажды уже явил миру Свой преображенный образ, Того, Кто есть истинный жених для ждущей его невесты.

Исследователями не раз отмечалось, что евангельская притча о блудном сыне крайне важна для романа «Подросток», она прямо цитируется в тексте и проступает в сюжете¹¹. Однако в своем произведении Достоевский обращается не только к библейской истории, но и к комедии Вольтера «Блудный сын», точнее к тем трансформациям, которые тот произвел с оригиналом. Эти трансформации, будучи сообразны воззрениям и эпохе их автора, неизбежно оказываются связаны с наличествующей на момент создания романа ситуацией в духовная жизни как Европы, так и России, о чем много уже было сказано в первой части статьи. Здесь мы продолжим рассматривать «диалог» Достоевского с Вольтером, то есть те размышления, воплощенные в художественных образах, которые предлагает своим читателям русский писатель в качестве ответа на действия французского просветителя, редуцирующие и искажающие смыслы евангельской притчи.

Для начала кратко опишем основные изменения, осуществленные Вольтером. Французский автор меняет сыновей местами – отчий дом покидает старший сын. Оставшийся с отцом младший, *Fierenfat*¹², оказывается жадным до денег и власти. Будучи юристом, он уверен, что даже в случае внезапного возвращения загулявшего брата, которого он, к слову, никогда не видел, сможет беспрепятственно заключить того в тюрьму. Поэтому на протяжении практически всей пьесы младший сын убеждает отца, доброго и благородного старика, отдать ему право первородства. Отец в общем согласен,

¹¹ См., например: [Шараков, 2020; Федорова, 2021].

¹² С французского это имя можно перевести как «гордец в тщеславии» (*fiere* – гордый, *fat* – тщеславный).

но алчность и грубость Фьеранфа отталкивают его, да и тоска по старшему, хоть и опозорившему, но все еще милому его сердцу сыну, мешает твердо принять решение о передаче права наследования. Вольтер подчеркивает связь отца и старшего сына, дав им одно имя на двоих – Euphemon¹³.

Стоит отметить, что уход и возвращение старшего сына происходят не в результате его собственного волевого решения, а в силу случайных обстоятельств. В юности Эфемон связывается с дурной компанией, которая тайно пользуется деньгами его отца. Чтобы скрыть преступление, друзья увозят молодого человека из родного дома. Спустя годы, когда все деньги растрачены, приятели отвернулись, а сам Эфемон чуть не погиб от тяжелой болезни в тюрьме, на помощь ему приходит верный слуга Jasmin. Жасмин увозит Эфемона в места своей молодости, где он когда-то служил в знатном доме. Внезапно оказывается, что бывший хозяин Жасмина, Rondon, является отцом брошенной Эфемоном невесты Lise. Еще в детстве Эфемон и Лиз были сосватаны друг за друга, между ними была душевная близость, но, несмотря на это, подросший жених сбегает с друзьями, предав девушку и отца. Поэтому Рондон сговаривается с оставшимся младшим сыном, чтобы тот вынудил своего отца Эфемона отдать ему право первородства, что превратит его в главного наследника и завидного жениха, за которого Рондон и отдаст свою дочь Лиз. Однако Эфемон-сын успеваает вовремя вернуться, он полон раскаянья, уверяет, что только любовь Лиз спасла его – она стала тем огнем, который выжег в нем все пороки. Он готов отдать брату богатства, оставив себе только любовь. Это предложение вполне устраивает Фьеранфа, так как Лиз он все равно не любил. Зато он решает жениться на богатой вдове, баронессе де Крупияк, которая давно домогалась его внимания и даже была готова идти в суд, так как когда-то он обещал стать ее супругом, но соблазнился предложением Рондона и нарушил свое слово.

Отмеченное Мокульским резкое разделение на трагических и буффонных персонажей оказывается не равно делению на однозначно положительных и отрицательных героев. Перед читателем предстают прекрасные Эфемоны и Лиз, для которых любовь в семье

¹³ Значение этого имени с древнегреческого можно перевести как «благо желающий» (Εὖ - благо, θυμός – желание). Есть вариант перевода этого слова θυμός как «душа», тогда значение имени – «благая душа».

есть высшая ценность¹⁴, и Фьеранфа, Рондон и баронесса де Крупияк, которых интересует деньги и положение в свете. Обе группы достигают желаемого, более того, младший брат получает право первородства. Несмотря на явное сочувствие Вольтера отцу и сыну Эфемонам, в то время как Фьеранфа, Рондон и Крупияк предстают в гротескном комическом свете, принципиальной ценностной разницы между двумя путями в пьесе не показано. «Разложение – главная видимая мысль» – ценности определяются сиюминутным личным предпочтением, а не онтологической вневременной значимостью. В этом и заключается принципиальное искажение Библейской истории, осуществленное Вольтером.

В Евангелии от Луки притча звучит в ответ на укор фарисеев Христу в том, что тот разделяет трапезу с грешниками, однако именно наличие безусловной ценности Богообщения, явленной воочию как возможность для любого человека из любой точки его падения вернуться к Богу, позволяет действия, совершенные в перспективе

¹⁴ Семейному счастью как воплощению человеческих чаяний посвящен в пьесе большой пассаж, который можно встретить во французской литературе и как отдельный стих, то есть он достаточно известен:

À mon avis, l'hymen et ses liens
Sont les plus grands ou des maux ou des biens.
Point de milieu; l'état du mariage
Est des humains le plus cher avantage,
Quand le rapport des esprits et des cœurs,
Des sentiments, des goûts, et des humeurs,
Serre ces nœuds tissés par la nature,
Que l'amour forme et que l'honneur épure.
Dieux! quel plaisir d'aimer publiquement,
Et de porter le nom de son amant!
Votre maison, vos gens, votre livrée,
Tout vous retrace une image adorée;
Et vos enfants, ces gages précieux,
Nés de l'amour, en sont de nouveaux nœuds.
Un tel hymen, une union si chère,
Si l'on en voit, c'est le ciel sur la terre.
Mais tristement vendre par un contrat
Sa liberté, son nom, et son état,
Aux volontés d'un maître despotique,
Dont on devient le premier domestique;
Se quereller ou s'éviter le jour;
Sans joie à table, et la nuit sans amour;
Trembler toujours d'avoir une faiblesse,
Y succomber, ou combattre sans cesse;
Tromper son maître, ou vivre sans espoir
Dans les langueurs d'un importun devoir;
Gémir, sécher dans sa douleur profonde;
Un tel hymen est l'enfer de ce monde [Voltaire, 1738].

этой ценности, перевести из кажущейся бессмысленной или порочной горизонтали в вертикаль духовного смысла. Вольтер же убирает онтологический уровень из повествования, из-за чего любые человеческие проявления, будучи отрезанными от вертикали смысла, рассыпаются в горизонталь, оказываясь равнозначно бессмысленными.

Вопросом о наличии в жизни безусловной ценности будет постоянно задаваться Аркадий. В небольшом предисловии к своим запискам он пишет странную фразу в качестве очередной претензии литераторам: «Размышления же могут быть даже очень пошлы, потому что то, что сам ценишь, очень возможно, не имеет никакой цены на посторонний взгляд» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 5]. Как было показано в первой части статьи, претензии Аркадия к литераторам заключаются именно в отсутствии у тех «высшей идеи», которая бы определяла конечную цель их творчества. Теперь можно добавить, что высшая идея необходима и в качестве критерия для определения истинной ценности того, что выбирает творец в качестве предмета своего творчества, а на самом деле – любой человек, сталкивающийся с выбором на своем жизненном пути. С вопросом об истинной цене человеческой жизни подросток обращается к кружку Дергачева, рассуждающему о всеобщем благе: чем они могут прельстить его? Ведь за «часть срединной выгоды» они требуют «всю его личность», а это ощущается подростком как неравноценный обмен. Совсем иную перспективу рисует перед Аркадием Макар Долгорукий, предлагающий отдать жизнь за веру («Ты, милый, церкви святой ревнуй, и аще позовет время – и умри за нее <...>» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 330]), потому что «станешь богат паче прежнего в бесчисленно раз; ибо не пищею только, не платьями ценными, не гордостью и не завистью счастлив будешь, а умножившеюся бесчисленно любовью. Уж не малое богатство, не сто тысяч, не миллион, а целый мир приобретешь!» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 311].

Достоевский жестко развенчивает идею Вольтера о том, что человеческие дела, совершенные даже из лучших побуждений, но вне «идеи Бога», могут обернуться благом. «Совесть без Бога есть ужас. Она может заблудиться до самого безнравственного», [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 56] – напишет Достоевский в записной тетради в конце жизни.

Писатель как будто берет отдельные фрагменты из истории, предложенной французским драматургом, и разворачивает их реальные последствия. Приведем некоторые примеры. Так, цитата из

пьесы Вольтера звучит в сцене первого появления Версилова перед читателем, и первое, что читатель узнает, это то, что Андрей Петрович выиграл дело о наследстве у князей Сокольских. К этому моменту уже известно, что это его способ существования, ведь Версиров уже прожил «в свою жизнь три состояния» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 7]. Примечательно, что известие о получении очередного наследства вовсе не радует его близких, несмотря на возможность выйти из стеснённого материального положения. Когда же Версиров возвращает наследство Сокольскому, чего не ожидал никто, Аркадий говорит о нем, как о блудном сыне, «был мертв и ожил, пропадал и нашелся» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 152]. Однако в притче сын не возвращает наследство, а сам возвращается к отцу. От наследства во имя любви «благородно» отказывается блудный сын Вольтера. В романном мире Достоевского этот «благородный» жест влечет за собой только смерть. Погибает бедная девушка Ольга, с которой не успел поговорить Версиров и убедить ее в честности своих намерений, так как хлопотал по делу об отказе от наследства. Да и для Сокольского вернувшиеся деньги обернулись страшным соблазном, с которым тот не смог совладать.

Можно сказать, что история любви Лизы и Сокольского внешне напоминает историю Лиз и Эфемона: чистая и благородная девушка стремится исцелить заблудшее, но на самом деле доброе сердце юноши. В пьесе Вольтера Лиз и ее служанка, вспоминая Эфемона, соглашались с тем, что он был рожден для добра, но молодость и плохие друзья сбили его с пути¹⁵. Вернувшись спустя годы, Эфемон полон раскаянья и сообщает Лиз, что после своего падения он может только уйти на войну и там обрести свою смерть¹⁶, что, конечно, не осуществляется, так

¹⁵ «Marthe
Même dans ces mélanges
D'égaremens, de sottises étranges,
On découvroit aisément dans son cœur,
Sous ses défauts, un certain fond d'honneur.
Lise
Il étoit né pour le bien, je l'avoue» [Voltaire, 1738].

«Ses faux amis, indigens scelerats,
Qui dans le piège avoient conduit ses pas» [Voltaire, 1738]

¹⁶ «Je vais chercher le trépas à la guerre,
Changeant de nom aussi bien que d'état,
Avec honneur je servirai Soldat,
Peut-être un jour le bonheur de mes armes
Fera ma gloire, & m'obtiendra vos larmes,

как девушка спешит принять его обратно. Достоевский практически дублирует вольтеровские характеристики героя, однако показывает их истинную цену. Например, Васин так описывает натуру князя Сокольского: «Он полон честных наклонностей и впечатлителен, но не обладает ни рассудком, ни силою воли, чтобы достаточно управлять своими желаниями» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 138]. Сам Аркадий в разговоре с Лизой отмечает: «О, он склонен к раскаянью, он всю жизнь непрерывно клянет себя и раскаивается, но зато никогда и не исправляется <...> Ищет большого подвига и пакостит по мелочам» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 239]. Но и Лиза в романе оказывается не той, кто стремится воскресить честное сердце жениха, а той, кто советует скрыть позорящий его честь обман, что в итоге сводит Сокольского с ума. Разоблачается такой союз смертью ребенка, того плода, который должна по закону жанра принести любовь.

Однако Достоевский не только показывает трагическую перспективу развития созданных Вольтером образов, но и демонстрирует возможность восстановления высшей идеи притчи, причем с отсылкой на предложенные Вольтером обстоятельства. В романе, как и в пьесе, два отца, с одним из которых Аркадий делит имя (фамилию). Тема имени особенно подчеркнута в тексте романа – родной отец не имеет права передать его Аркадию, а с именем названного отца, которое досталось Аркадию, он никак не может совладать. Достоевский ювелирно соотносит своих двух отцов с отцами Вольтера. Так, фамилия Версиров (от *versus* (лат.) – поворот) удивительно созвучна с именем Rondon, которое происходит от французского слова круг (*rond*). Идея кружения, верчения будет подчеркнута автором через слова самого Андрея Петровича, вспоминающего о знакомстве с Макаром: «<...> но все же он был такой молодец, а я перед ним такой вертун» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 109]. Это верчение или хождение по кругу замыкает обоих отцов на самих себе, лишая их возможности по-настоящему выйти на встречу другому. И если Аркадий готов давать бесконечное количество шансов своему родному отцу, а его сердце способно почувствовать в том божественный образ, то равноценного встречного движения от Версирова он никогда не получает. Или то, что он получает, оказывается всегда несоразмерным запросу, то есть гораздо более мелким и поверхностным: «Я тогда его засыпал вопросами, я бросался на него, как голодный на хлеб. Он всегда

Par ce métier l'honneur n'est point blessé,
Rose & Fabert ont ainsi commence» [Voltaire, 1738].

ответчал мне с готовностью и прямодушно, но в конце концов всегда сводил на самые общие афоризмы, так что, в сущности, ничего нельзя было вытянуть» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 171]. Аркадий же искал ответы на жизненно важные для себя вопросы: «Я хочу знать, что именно мне делать и как мне жить?» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 172]. Искомые ответы Аркадий находит у Макара Ивановича, подробно об этом можно прочитать в статье Т.А. Касаткиной «Роман Ф.М. Достоевского “Подросток”: “Идея” героя и идея автора» [Касаткина, 2004, с. 420–422], здесь же мы покажем, как Достоевский через одну фразу Макара восстанавливает утерянную у Вольтера связь отца Эфемона с образом Бога отца и одновременно дает Аркадию базовый онтологический критерий для выбора жизненной стратегии, которую подросток настойчиво выпрашивал у Версилова.

Итак, вот что завещает Аркадию Макар: «Только вот что еще: что благое делать замыслишь, то делай для Бога, а не зависти ради» [Достоевский, 1971–1990, т. 13, с. 330]. Имя Эфемон, как было сказано выше, означает «жаждущий блага». Так как Вольтер намеренно отрезает всю сакральную историю, переводя сюжет в бытовую план, то благо, определяющее самое существо двух главных героев, в частности отца Эфемона, оказывается, с одной стороны, всем – сколько людей столько и индивидуальных благ, а с другой стороны, ничем, так как потеряно его истинное значение божественного атрибута, ибо «никто не благ, как только один Бог» (Мф. 19:17). Произнося свое наставление, Макар возвращает полноту смысла благого дела, как дела, совершаемого во имя Бога. Одновременно в этом высказывании Аркадию предлагается тот самый критерий, который подскажет, «что делать и как жить», который тот так стремился выведать у Версилова. Таким образом, Достоевский показывает, что именно утрачено в пьесе Вольтера – и какие катастрофические последствия такая утрата влечет.

Список литературы

1. Достоевский, 1972–1990 – *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
2. Касаткина, 2004 – *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского, как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.
3. Касаткина, 2019 – *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания / отв. ред. Е.А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 336 с.
4. Касаткина, 2021 – *Касаткина Т.А.* «Где Он живет?»: вопрос о месте обитания Бога в романе «Подросток». Международная конференция «Роман Ф.М. Достоевского “Подросток”: Современное состояние изучения». 02.02.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=gr8сАРМН6zQ> (дата обращения: 06.06. 2021).
5. Мокульский, 1956–1957 – *Мокульский С.С.* История западноевропейского театра: в 8 т. М.: Искусство, 1956–1957.
6. Мочульский, 1995 – *Мочульский К.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М.: Республика, 1995. 606 с.
7. Шараков, 2020 – *Шараков С.Л.* Мотив блудного сына в романе «Подросток» // Ученые записки Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2020. № 3 (28). URL: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_43024779_82866494.pdf (дата обращения: 06.06. 2021).
8. Федорова, 2021 – *Федорова Е.А.* Церковный календарь, евангельский и литургический текст в романе «Подросток» и «Дневнике Писателя» (1876) Ф.М. Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 1. С. 258-282.
9. Ferrier – *Ferrier B.* Le genre de la parabole démystifié sur les scènes de théâtre : lectures renouvelées de *L'Enfant prodigue* (1707-1736). URL: <https://journals.openedition.org/theoremes/2705#bibliography> (дата обращения: 17.06.2021).
10. Voltaire, 1738 – *Voltaire.* L'Enfant prodige: comedie en vers dissillabes. Paris: Chez Prault. 1738. 122 p. URL: <https://archive.org/details/lenfantprodiguec00volt> (дата обращения: 06.06. 2021).

References

1. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [Complete Works: in 30 vols]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
2. Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost' slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vyschem smysle”* [On the Poietic Nature the Word. The Ontology of the Word in the Work of F.M. Dostoevsky as the Fundament of “Realism in a Higher Sense”]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)
3. Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [Dostoevsky Philosopher and Theologian: the Artistic Way of Expression]. Moscow, Volodei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

4. Kasatkina, T.A. “‘Gde On zhivet?’: vopros o meste obitaniia Boga v romane ‘Podrostok’” [“‘Where Does He Live?’: The Question of the Residence of God in the Novel *The Adolescent*”]. *Roman F.M. Dostoevskogo ‘Podrostok’: Sovremennoe sostoianie izucheniiia* [“*Roman F.M. Dostoevsky’s The Adolescent: Current State of Research*”], International Conference, 02 Feb. 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=gp8cAPMH6zQ> Accessed 06 June 2021. (In Russ.)
5. Mokul’skii, S.S. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra v 8 tomakh* [History of Western European Theater in 8 vols]. Moscow, Iskustvo Publ., 1956–1957. (In Russ.)
6. Mochul’skii, K. *Gogol’. Solov’ev. Dostoevskii*. Moscow, Respublika Publ., 1995. 606 p. (In Russ.)
7. Sharakov, S.L. “Motiv bludnogo syna v romane ‘Podrostok’” [“The Prodigal Son Motive in *The Adolescent*”]. *Uchenye zapiski Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Jaroslava Mudrogo*, no. 3 (28), 2020. https://www.elibrary.ru/download/elibrary_43024779_82866494.pdf Accessed 06 June 2021. (In Russ.)
8. Fedorova, E.A. “Tserkovnyi kalendar’, evangel’skii i liturgicheskii tekst v romane ‘Podrostok’ i ‘Dnevnik Pisatel’ia’ (1876) F. M. Dostoevskogo” [“Church Calendar, Gospel and Liturgical Text in the Novel *The Adolescent* and *A Writer’s Diary* (1876)”]. *Problemy istoricheskoi poetiki*, vol. 19, no. 1, 2021, pp. 258–282. (In Russ.) <https://doi.org/10.15393/j9.art.2021.9182>
9. Ferrier, Béatrice. “Le genre de la parabole démystifié sur les scènes de théâtre : lectures renouvelées de L’Enfant prodigue (1707-1736)”. *ThéoRèmes*, 14 2019, <http://journals.openedition.org/theoremes/2705>. (In French) <https://doi.org/10.4000/theoremes.2705> Accessed 06 June 2021.
10. Voltaire. *L’Enfant prodige: comedie en vers dissillabes*. Paris, Chez Prault, 1738. 122 p. <https://archive.org/details/lenfantprodiguec00volt> Accessed 06 June 2021. (In French)

Статья поступила в редакцию 15.05.2021
Одобрена после рецензирования 30.05.2021
Принята к публикации 01.06.2021
Дата публикации: 25.09.2021

The article was submitted 15 May 2021
Approved after reviewing 30 May 2021
Accepted for publication 01 June 2021
Date of publication: 25 Sep. 2021