

Глебкин В.В.*

**КИРКЕГОР И ДОСТОЕВСКИЙ: ОПЫТ ПРОЧТЕНИЯ
«ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ»[©]**

Аннотация. Статья посвящена описанию типологии, предложенной П.П. Гайденко в книге «Трагедия эстетизма» на основе анализа произведений Киркегора, и использованию этой типологии для интерпретации романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». В статье проведено, в частности, сопоставление пар персонажей *Раскольников* – *Соня*, *Свидригайлов* – *Дуня*, уточняющее традиционный взгляд на Свидригайлова как «двойника» Раскольникова.

Ключевые слова: Достоевский; Киркегор; «Преступление и наказание»; демонический эстетизм; «рыцарь веры».

Поступила: 24.06.2023

Принята к печати: 17.07.2023

Для цитирования: Глебкин В.В. Киркегор и Достоевский: опыт прочтения «Преступления и наказания» // Вестник культурологии. – 2024. – № 1(108). – С. 81–93. – DOI: 10.31249/hoc/2024.01.05

**Глебкин Владимир Владиславович – заведующий Отделением теории и истории мировой культуры школы 1514 г. Москвы, доцент Школы актуальных гуманитарных исследований ИОН РАНХиГС, Москва, Россия; gleb1514@gmail.com*

Glebkin Vladimir V. – Head of the Department of Theory and History of World Culture, School 1514 of Moscow; Associate Professor at the School for Advanced Studies in the Humanities in ISS RANEPА, Moscow, Russia; gleb1514@gmail.com

©Глебкин В.В., 2024

Glebkin V.V.

**Kierkegaard and Dostoevsky: the experience of reading
“Crime and Punishment”**

Abstract. The article addresses the typology developed by P.P. Gaidenko in the book “The Tragedy of Aestheticism” based on the analysis of Kierkegaard's writings and uses this typology for the construal of F.M. Dostoevsky's novel “Crime and Punishment”. The article carried out, in particular, a comparison of pairs of characters *Raskolnikov–Sonya*, *Svidrigailov–Dunya*, which clarifies the traditional view of Svidrigailov as Raskolnikov's “doppelganger”.

Keywords: Dostoevsky; Kierkegaard; “Crime and Punishment”; demonic aestheticism; “knight of faith”.

Received: 24.06.2023

Accepted: 17.07.2023

For quoting: *Glebkin V.V.* Kierkegaard and Dostoevsky: the experience of reading “Crime and Punishment” // Herald of Culturology. – 2024. – № 1(108). – P. 81–93. DOI: 10.31249/hoc/2024.01.05

Введение

Данная статья является данью памяти Пиамы Павловны Гайденко, отечественного философа, историка философии, историка культуры. Точкой отсчета для статьи послужила работа Гайденко «Трагедия эстетизма», посвященная философии Серена Киркегора¹. Опубликованная в 1970 г. в условиях очевидных цензурных ограничений, она до сих пор остается, с моей точки зрения, одной из лучших работ по Киркегору, значимость которой осознана еще далеко не в полной мере. В статье сделана попытка показать, что предложенная автором интерпретация Киркегора может быть перенесена на текст «Преступления и наказания», что позволяет по-новому осмыслить важные особенности романа, не получающие, на мой взгляд, убедительного объяснения в рамках известных интерпретаций (в частности, в рамках интерпретации Бахтина).

Формат статьи не предполагает даже беглого анализа необозримого массива литературы как по Достоевскому, так и по Киркегору; статья представляет собой эссе, содержащее кратко аргументированную формулировку основной идеи, безусловно, требующую развернутого обоснования в рамках иных академических форматов.

Первая часть статьи посвящена трактовке мировоззрения Киркегора в книге Гайденко. По сути, ее можно назвать интерпретацией интерпретации: в ней опущены многие значимые для книги сюжетные линии и выделен лишь каркас, важный для обсуждения «Преступления и наказания», что с неизбежностью упрощает представленную в «Трагедии эстетизма» картину. Во второй части представленная модель используется для анализа романа Достоевского.

Нерон, Дон Жуан, Фауст, Авраам

Заимствуя терминологию Бахтина, к идеям которого мы будем неоднократно обращаться в этой статье, можно сказать, что, на первый взгляд, творчество Киркегора представляет собой один большой полифонический роман. Основную часть своих работ он публиковал под различными псевдонимами, каждый из которых выражал определенную мировоззренческую позицию, определенную идею, но идею не абстрактную, а проживаемую, определенное *слово*, как сказал бы Бахтин. Возникает желание трактовать такие позиции как голоса в развернутом диалоге, который не кончается, а обрывается на самой высокой ноте. Однако, как показывает Гайденко, эти голоса не равноправны, они имеют разный вес, и авторская точка зрения может быть по крайней мере намечена, хотя она и не представляет собой законченной системы. Обсуждение предложенной в «Трагедии эстетизма» интерпретации требует отдельного анализа, нас же будет интересовать выделенная Гайденко в текстах Киркегора типология. Перейдем к ее краткому описанию.

Завязка проблемы находится в кандидатской диссертации Киркегора «Понятие иронии, рассмотренное с постоянным обращением к Сократу». Он определяет иронию как *бесконечную абсолютную отрицательность* и говорит, что «все сущее становится чуждым ироническому субъекту, а он становится чуждым всему сущему, и как *действительность* утрачивает для него свою законность, так и он в неко-

торой степени становится недействительным» (пер. А. Коськовой и С. Коськова) [Киркегор, 1993, с. 176]. Для нас важна, в первую очередь, критика Киркегором романтической иронии. Ирония романтиков, по Киркегору, берет свое происхождение из системы Фихте. У Фихте стержень развития системы состоит в противоречии между конечным, действительным, ставшим «я» и бесконечным, становящимся «я», которое отрицает его как несовершенное и тем самым обеспечивает возможность дальнейшего движения, которое никогда не может завершиться. Романтики прочитали Фихте буквально, они отождествили абсолютное «я» Фихте с конкретным, эмпирическим «я», существующим в истории, и тем самым перенесли метафизическую схему в плоскость быта, при этом кардинально трансформировав ее. В заданной ими системе координат все начинает рассматриваться как эстетический феномен, как игра, романтик «играет» в историю, религию, мораль, не связывая себя обязательствами, ощущая себя как существо бесконечное, несопоставимое с выбираемыми им ролями². Однако при этом он теряет свою укорененность в мире. «Иронизирующий ставит себя вне морали и добродетели... – пишет Киркегор. – Для него жизнь – драма, и больше всего его занимают ее замысловатые хитросплетения. Он всегда – зритель, даже тогда, когда он – действующее лицо. Иронизирующий восторгается подвигом самопожертвования, как восторгается им зритель в театре; он – суровый критик, всегда знающий, когда самопожертвование становится неискренним и пошлым. Он и сам может раскаиваться, но лишь эстетически, а не нравственно. В момент раскаяния он эстетически оценивает свое раскаяние, взвешивает, верно ли оно с поэтической точки зрения, подошло ли бы оно в качестве поэтической реплики персонажу.

С величайшим поэтическим вдохновением иронизирующий творит себя и окружающий мир, который становится миром возможностей и условностей, а его жизнь теряет тем временем присущую ей *непрерывность*. Он полностью растворяется в настроении, вся его жизнь – лишь смена настроений... Он то бог, то песчинка. Его настроения так же случайны, как превращения Брахмы. Так иронизирующий, который *мнит себя свободным*, подчиняется страшному закону мировой истории и становится рабом, обреченным на *ужасное рабство*» [там же, с. 192–193].

Киркегор называет трактованное им романтическое мировоззрение непосредственным эстетизмом и связывает его со следованием принципу непосредственного наслаждения как доминанты поведения. «Так как воззрение на жизнь этих людей лишено необходимой цельности и определенности и потому не может быть названо сознательным воззрением личности, – пишет Киркегор³, – то его и приходится называть воззрением рефлексивным, что же касается до содержания или значения самой личности этих людей, то оно заключается опять-таки в их непосредственности. Такие люди всегда непосредственны во всех своих желаниях, как бы утончены и прихотливы эти последние ни были: живя лишь данной минутой, эти люди, несмотря на все богатство и многосторонность своей натуры, живут именно непосредственной жизнью» (пер. П. Ганзена) [Киркегор, 1994, с. 260].

Однако установка на непосредственное наслаждение при своем последовательном воплощении ведет человека к мировоззренческому и нравственному тупику, что Киркегор демонстрирует на примере Нерона, весьма неожиданно трактуемого им как образец непосредственно-эстетической позиции. С точки зрения Киркегора, жизнь Нерона, «как бы порочна она ни была, умудрила его известным опытом и знаниями, и тем не менее в душе он остался ребенком, или, вернее, юношей, благодаря непосредственности своей натуры. Сознание его не может пробиться сквозь броню непосредственности, и он тщетно старается уяснить себе иную высшую форму земного бытия. Уясни себе это Нерон, и блеск трона власти, могущества – все померкло бы в его глазах. Для этого, однако, у него недостает нравственных сил, и он в отчаянии хватается за наслаждение. Весь мир должен изощрять свою изобретательность, чтобы постоянно предлагать ему новые и новые наслаждения: он отдыхает душой лишь в минуту наслаждения; стоит наслаждению прекратиться, и он опять задыхается от истомы. Сознание между тем по-прежнему стремится освободиться от лежащего на нем гнета, но без успеха, – его постоянно обманывают наслаждениями. Тогда сознание омрачается, гнев переполняет душу и переходит в трепет, не стихающий даже в минуты наслаждения. Вот почему взор Нерона так мрачен, что никто не может его выдержать, так зловещ, что все перед ним трепещут <...>. Не будь он повелителем Рима, он бы, пожалуй, давно готов был сам покончить с собой; самоубийство есть, в сущности, воплощение – в иной только форме – же-

лания Калигулы отрубить голову всему человечеству» [Киркегор, 1994, с. 263–265].

Чтобы выйти из описанного тупика, человек, с точки зрения киркегоровского этика, должен сделать выбор. Понятие выбора описывается в «Трагедии эстетизма» следующим образом: «Выбор представляет собой, по Киркегору, трудный и мучительный шаг, ибо при этом <...> индивид как бы расстается со своей былой свободой, хотя, как много раз подчеркивает Киркегор, это только мнимая свобода, сущность которой состоит в том, что человек еще не обрел самого себя (а потому, как ему представляется, стоит перед бесконечным числом возможностей и наслаждается иллюзией такой бесконечности). Выбирая себя, он как бы отказывается от всех возможностей, кроме одной, но зато последняя становится его реальностью; отныне он будет осуществлять ее, вместо того чтобы перебирать в воображении все возможности поочередно <...>».

Акт выбора совершается, по Киркегору, не с помощью разума человека; разум не выбирает, он вообще не в состоянии противопоставлять противоположности, он может их лишь примирять. Акт выбора – это волевой акт» [Гайденко, 1970, с. 154–155].

Как утверждает киркегоровский этик, «минута, когда человек осознает свое вечное значение, самый знаменательный момент в жизни. Человек чувствует себя захваченным чем-то грозным и неумолимым, чувствует себя пленником навеки, чувствует всю серьезность, важность и бесповоротность совершающегося в нем процесса, результатов которого нельзя уже будет изменить или уничтожить во веки веков, несмотря ни на какие сожаления и усилия. В эту серьезную, знаменательную минуту человек как бы заключает союз с вечной силой, смотрит на себя самого как на объект, сохраняющий значение во веки веков, осознает себя тем, что он есть, т.е. в действительности осознает свое вечное и истинное значение как человека» [Киркегор, 1994, с. 287].

Для дальнейшего важно сопоставить категорию выбора у Киркегора с категорическим императивом Канта. При определенном внешнем сходстве они обладают принципиальным различием, связанным с отношением к категории всеобщего: если категорический императив подчиняет человека общим нормам, характеризуя его свободное в кантовском понимании (т.е. внутренне детерминированное) сле-

дование им, то выбор – это индивидуальный волевой акт, который может приводить к разным позициям в отношении всеобщего (ср.: [Гайденко, 1970, с. 167–183]). Киркегоровский этик, судя по предложенному в «Или – или» описанию, если и не встраивается, то, с определенными оговорками, соотносится с заданными Кантом рамками, но Киркегор обозначает и два других типа, характеризующихся принципиально иным отношением ко всеобщему. Мировоззрение первого типа может быть названо демоническим эстетизмом, и Киркегор рассматривает Дон Жуана и Фауста как иллюстрацию двух стадий в его рамках [Гайденко, 1970, с. 183–212]. Демонический эстетизм, в отличие от непосредственного эстетизма, представляет собой осознанную позицию, результат выбора, но этот выбор, в отличие от выбора этика, принципиально противостоит всеобщему. Как отмечает Гайденко, говоря о Дон Жуане, «не просто женщина есть предмет желания эстетика Жуана; скорее, он наслаждается собственным наслаждением, доставляемым ему сознанием нарушения определенного запрета, преступления закона, вступления в единоборство с принципом» [там же, с. 186]. При этом Дон Жуан не склонен к рефлексии по поводу своего демонизма. Нарушение общих норм не осознается им как содержательная составляющая получаемого им наслаждения. Фауст представляет собой следующую ступень в рамках описываемого типа. «Фауст демоничен, так же как и Дон Жуан, – пишет Киркегор, – хотя он и выше своего предшественника. Чувственное обретает для него значение только после того, как он потерял весь предшествующий мир, однако сознание этой потери не стирается, оно постоянно присутствует, и потому он ищет в чувственном не столько удовольствия, сколько умственного развлечения. Его усомнившаяся душа не находит ничего, в чем она могла бы успокоиться, – и вот теперь он цепляется за любовь, отнюдь не потому, что он верит в любовь, но просто потому, что в ней есть некий момент настоящего времени, в котором он на мгновение может обрести покой, – а вместе с тем есть и стремление, которое увлекает за собою и смещает внимание в сторону от тщетности и пустоты его сомнения» (пер. Н. Исаевой, С. Исаева) [Кьеркегор, 2011, с. 239].

Принципиально иной по сути, но также находящийся по ту сторону всеобщего тип обозначен Киркегором как «рыцарь веры» и представлен фигурой Авраама. «Трагедию Авраама, – пишет Гайденко, –

нельзя понять – он и не может ее выразить. В самом деле, в чем состоит его трагедия? Есть ли здесь столкновение склонности и этического долга? Нет, напротив, они полностью согласны, совпадают. В самом деле, этически понятый долг Авраама состоит в том, чтобы “любить собственного сына больше, чем самого себя”, и этому долгу не противоречит “склонность” – он действительно любит сына больше, чем себя, сына, которого бог послал ему и Сарре уже на склоне лет. Обычной для трагедии коллизии, как видим, здесь нет. Но тем страшнее ситуация Авраама: бог требует, чтобы он принес в жертву Исаака. Это требование бога исходит *лично* от него и направлено *лично* Аврааму, оно не приобретает всеобщей формы, а потому, если его выразить вслух, звучит совершенно абсурдно и не может быть понято ни одним живым существом.

<...> Но именно потому, что поступок, который хочет совершить Авраам, в принципе антинравственен, противоречит принципу этики, Аврааму не только никто не может соболезновать, его просто никто не может понять. <...>

Это как раз и приводит к тому, что рыцарь веры оказывается в полной изоляции, его судьба – находиться в полном одиночестве, и как бы ни хотел он сломать стену между собой и другими людьми, как бы ни жаждал он сочувствия и поддержки, для него она принципиально невозможна. <...>

Молчание, одиночество рыцаря веры Авраама – это внешнее выражение того, что он предпочел всеобщему – единичное, поставил единичное выше всеобщего. На языке самого всеобщего, на языке этики нет средств для различения преступника и рыцаря веры. Это различие происходит уже по ту сторону этического, по ту сторону добра и зла» [Гайденок, 1970, с. 167–183].

Последний абзац будет особенно важен для нас при обсуждении «Преступления и наказания», к которому мы и переходим.

Раскольников, Свидригайлов, Соня

Предметом анализа в данном разделе станет пара Раскольников – Свидригайлов и, в частности, место Свидригайлова в сложно организованном и многоаспектном, но от этого не становящемся менее артикулированным высказывании Достоевского, которым является «Пре-

ступление и наказание». Это место не получило, на мой взгляд, убедительного объяснения в исследованиях, посвященных роману. В частности, Бахтин рассматривает Свидригайлова как двойника Раскольникова [Бахтин, 2002, с. 36, 101, 144]. Однако и само понятие двойника кажется слишком размытым, чтобы его можно было использовать как строгую научную категорию, и мировоззренческие и ценностные установки Раскольникова и Свидригайлова слишком далеки друг от друга, чтобы такую интерпретацию можно было считать корректной. Правильнее, кажется, говорить о них как персонажах, оказавшихся «по ту сторону этического», если использовать терминологию Гайденко. Фактически роман Достоевского – это детальное исследование состояния человека, оказавшегося по ту сторону этического.

Начнем с Раскольникова. Совершив преступление, он испытывает чувство мучительного одиночества и невозможности нормального общения даже с самыми близкими людьми, вполне отчетливо осознаваемое им. Это наглядно видно, например, в приведенном ниже фрагменте:

«– Полноте, маменька, – с смущением пробормотал он, не глядя на нее и сжав ее руку, – успеем наговориться!

Сказав это, он вдруг смутился и побледнел: <...> опять ему вдруг стало совершенно ясно и понятно, что он сказал сейчас ужасную ложь, что не только никогда теперь не придется ему успеть наговориться, но уже ни об чем больше, никогда и ни с кем, нельзя ему теперь *говорить*. Впечатление этой мучительной мысли было так сильно, что он, на мгновение, почти совсем забылся, встал с места и, не глядя ни на кого, пошел вон из комнаты» [Достоевский, 1973, с. 176].

Как и киркегоровский Авраам, Раскольников не в состоянии говорить, потому что он не в состоянии быть понятым⁴. Это непонимание неоднократно подчеркивается Достоевским, иногда достигая масштаба иронического абсурда, описанного Киркегором и позднее экзистенциалистами. Одно из наиболее ярких свидетельств этому – сцена, когда Раскольников после разговора с Соней идет признаваться в преступлении и вспоминает слова Сони: «Поди на перекресток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и пред ней согрешил, и скажи всему миру вслух: “Я убийца!”»:

«Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз.

– Ишь нахлестался! – заметил подле него один парень.

Раздался смех.

Все эти отклики и разговоры сдержали Раскольникова, и слова “я убил”, может быть, готовившиеся слететь у него с языка, замерли в нем»⁵ [Достоевский, 1973, с. 405]⁶.

Различие между теоретическими построениями Раскольникова и его экзистенциальным выбором⁷ неоднократно подчеркивается Достоевским на разных уровнях композиционной структуры романа. Совершив убийство, Раскольников быстро понимает, что он не Наполеон, что убить человека без содрогания и тем самым «переступить» он не может, но Достоевский вводит в роман образ, соответствующий его идеалу, – образ Лужина, который без всякого стеснения переступает через мораль, положив Соне в карман сторублевый билет, и, видимо, точно так же, ничтоже сумняшеся, убил бы, если бы это убийство было полезно ему в практических целях. Лужин – это как бы живая пародия на идею Раскольникова, которую тот не замечает⁸.

О расхождении между формальной калькуляцией, сводящей человека к рационально действующей машине, и его внутренней сутью, определяющей повседневное поведение, говорит и Порфирий Петрович, противопоставляющий остроумную интеллектуальную игру выдающей человека *натуре* [там же, с. 405]. Однако и взгляд на Раскольникова самого Порфирия Петровича, соотносящийся по сути с установками Канта, не в полной мере отражает реальную картину. Он полагает, что, раскаявшись и пострадав, Раскольников может вернуться в область этического, стать нормальным человеком («Ну что ж, что вы в другой разряд людей перейдете? Не комфорта же жалеть, вам-то, с вашим-то сердцем?» [там же, с. 351]). Однако в тексте романа есть отчетливые свидетельства того, что Раскольников *никогда* больше не сможет стать *нормальным* человеком: и в разговоре с Соней, и в разговоре с Дуней перед явкой с повинной он постоянно подчеркивает, что перед теми, кто остался по эту сторону круга, в области этического, ему не в чем каяться, его покаяние совсем иного рода.

Особенно показателен для понимания Раскольникова его первый приход к Соне. Он не излагает сразу Соне свою идею, как это было

бы, если бы он был ей фанатично предан (потом он даже говорит ей, что не в идее дело, что он просто «озлился» на мир из-за тяжелой жизни), цель его визита – в другом. Он ощущает на себе невероятную тяжесть, которая заставляет его метаться между мыслями о самоубийстве и мыслями о явке с повинной, и, видя в Соне человека, также оказавшегося «по ту сторону этического»⁹, пытается понять, что дает ей силы переносить тяжесть, с которой он не может справиться. Вот фрагмент из романа, где это сформулировано предельно отчетливо: «Но тем не менее ему опять-таки было ясно, что Соня с своим характером и с тем все-таки развитием, которое она получила, ни в коем случае не могла так оставаться. Все-таки для него составляло вопрос: почему она так слишком уже долго могла оставаться в таком положении и не сошла с ума, если уж не в силах была броситься в воду? <...> Что же поддерживало ее? Не разврат же? Ведь этот позор, очевидно, коснулся ее только механически; настоящий разврат еще не проник ни одною каплей в ее сердце: он это видел; она стояла перед ним наяву...» [Достоевский, 1973, с. 247].

Итогом этого разговора становится осознание Раскольниковым того, что «по ту сторону этического» можно существовать, и он обретает фактически учителя и собеседника, благодаря поддержке которого начинает свою трансформацию в «рыцаря веры», обозначенную в эпилоге романа.

Параллельной линией является отношение Свидригайлова и Дуни. Свидригайлов представляет собой «чистый случай» «демонического эстетика» в рамках типологии Гайденко (Раскольникова нельзя, в строгом смысле, назвать «демоническим эстетиком», однако и в его случае можно говорить о злой воле, сделавшей сознательный выбор). Сцена свидания Свидригайлова с Дуней симметрична разговору Раскольникова с Соней, к которому мы обращались выше. Сопоставляя эти сцены между собой, можно показать, что Свидригайлов ищет в Дуне то, что Раскольников находит в Соне, – точку опоры и надежду на спасение. Однако Дуня, в отличие от Сони, – «этик», в терминологии Киркегора, и не в состоянии ни понять Свидригайлова до конца, ни спасти его. Самоубийство Свидригайлова становится неизбежным следствием этой ситуации.

Подведем итог. Ключевым вопросом, к которому Достоевский как христианский писатель обращается в «Преступлении и наказании»,

является вопрос о возможности спасения человека, сделавшего выбор, за которым стоит «злая воля», и тем самым оказавшегося «по ту сторону этического». Его ответ может быть реконструирован следующим образом: такой человек не способен спастись сам, для его спасения нужна помощь другого человека, также находящегося «по ту сторону» («рыцаря веры», в текстах Достоевского это обычно женщина), в противном случае единственным исходом для него оказывается самоубийство.

Примечания

¹ В отечественной традиции более распространено написание *Кьеркегор*, но я буду следовать в этой статье транскрипции, используемой Гайденко, которая также является допустимой (напр.: [Новая философская энциклопедия, 2000–2001, т. 4, с. 358]). Аргументация Гайденко, кратко объясняющая ее выбор, приведена в: [Гайденко, 1970, с. 3].

² Ср. высказывание Фридриха Шлегеля: «Подлинно свободный и образованный человек должен бы по желанию уметь настраиваться на философский или филологический лад, критический или поэтический, исторический или риторический, античный или современный, совершенно произвольно, подобно тому, как настраиваются инструменты – в любое время и на любой тон» (пер. Ю.Н. Попова) [Шлегель, 1983, т. 1, с. 283].

³ Данная цитата взята из той части работы «Или – или», в которой Кьеркегор говорит от имени этика, поэтому вопрос о соотношении этой позиции с позицией Кьеркегора требует отдельного обсуждения (см., напр.: [Гайденко, 1970, с. 139, 153, 183]). Однако в диссертации «О понятии иронии» он предлагает интерпретацию, не отличающуюся, по сути, от приведенной здесь. Можно сказать, что в критической части позиция киркегоровского этика по отношению к романтизму близка позиции самого Кьеркегора, хотя, возможно, и выражена более прямолинейно и упрощенно, с опусканием ряда важных деталей и оговорок.

⁴ Следует отметить, что в этом Раскольников отличается, в частности, от Мармеладова, который при всем ощущении своего падения имеет возможность высказаться и сохраняет надежду на понимание и сострадание.

⁵ Ср. у Кьеркегора: «В одном театре загорелись кулисы. Клоун выбежал, чтобы предупредить публику. Но все подумали, что это шутка, и начали аплодировать; он твердит свое – все еще больше веселятся. Думаю, что мир будет гибнуть при всеобщем веселье умников, полагающих, что всё это Witz» [Кьеркегор, 2011, с. 239].

⁶ Еще один показательный момент – мысль Разумихина, тщетно пытающегося осмыслить произошедшие в поведении Раскольникова изменения, о том, что Раскольников – политический заговорщик [Достоевский, 1973, с. 340–341].

⁷ Это различие можно соотнести с киркегоровской оппозицией «знать истину» – «быть в истине» [Гайденко, 1970, с. 9–10].

⁸ Правильнее, на мой взгляд, говорить о Лужине не как о пародийном двойнике Раскольникова (см., напр.: [Бахтин, 2002, с. 144]), а как о пародии на идею Раскольникова.

⁹ В рамках предложенной в работе Гайдено типологии Соня, безусловно, относится к «рыцарям веры», что показывает разговор Раскольникова с ней и его интерпретация ее поведения [Достоевский, 1973, с. 246–251]. Однако развернутое сопоставление позиции Сони с позицией Авраама у Киркегора требует отдельного анализа, выходящего за рамки данной статьи.

Список литературы

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собрание сочинений. – Москва : Русские словари : Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6. – С. 5–301.
- Гайдено П.П. Трагедия эстетизма. – Москва : Искусство, 1970. – 248 с.
- Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в тридцати томах. – Ленинград : Наука, 1973. – Т. 6 : Преступление и наказание. – 424 с.
- Киркегор С. О понятии иронии // Логос. – 1993. – № 4. – С. 176–198.
- Киркегор С. Наслаждение и долг. – Киев : Air Land & Новый круг, 1994. – 512 с.
- Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни : в 2 ч. – Санкт-Петербург : Изд-во РХГА : Амфора, 2011. – 823 с.
- Новая философская энциклопедия : в 4 т. – Москва : Мысль, 2000–2001. – Т. 4. – 606 с.
- Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. – Москва : Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.

References

- Bahtin, M.M. Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]. In Bahtin M.M. *Sobranie sochinenij* [Bakhtin M.M. Collected works]. Moscow, Russkie slovari; Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2002. Vol. 6, pp. 5–301. (In Russ.)
- Gajdenko, P.P. *Tragediya estetizma* [The tragedy of aestheticism]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1970. 248 p. (In Russ.)
- Dostoevskij, F.M. *Polnoe sobranie sochinenij v tridcati tomah* [The complete works in thirty volumes]. Leningrad, Nauka Publ., 1973. Vol. 6. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and punishment]. 424 p. (In Russ.)
- Kirkegor, S. O ponyatii ironii [About the concept of irony]. In *Logos*, no 4, 1993, pp. 176–198. (In Russ.)
- Kirkegor, S. *Naslazhdenie i dolg* [Pleasure and duty]. Kiev, Air Land & Novyj krug Publ., 1994. 512 p. (In Russ.)
- K'erkegor, S. *Ili – ili. Fragment iz zhizni: v 2 ch.* [Either–or. Fragment from life: in 2 parts]. Saint Petersburg, Izd-vo RHGA ; Amfora Publ., 2011. 823 p. (In Russ.)
- Novaya filosofskaya enciklopediya: v 4 t.* [The New Philosophical Encyclopedia: in 4 volumes]. Moscow, Mysl' Publ., 2000–2001. Vol. 4. 606 p. (In Russ.)
- Shlegel', Fr. *Estetika. Filosofiya. Kritika. V 2-h t.* [Aesthetics. Philosophy. Criticism. In 2 volumst]. Moscow, Iskuststvo Publ., 1983. Vol. 1. 479 p. (In Russ.)