

## SOLZE ZA HEKUBO (DOSTOJEVSKI, TURGENJEV, TOLSTOJ)

V ruski književnosti je recepcija Hamleta kot junaka in Shakespeara kot dramaturga povezana s posebnim kulturološkim statusom intertekstualnosti. »Tuji« vzorec je ruskemu pisatelju namreč potreben kot potrjevanje »svojega« sveta: v Hamletovih besedah Dostojevski odkriva lažnost življenja, ki sloni zgolj na ubesedeni predstavi stvarnosti (»solze za Hekubo«), Turgenjevu je Shakespeareov junak potreben kot dopolnilo ruskim »Don Kihotom«, popolnoma odklonilni odnos Tolstoja do Shakespeara pa je mogoče razumeti kot zahtevo po »poduhovljenju« družbe z izhodiščem v kmečki in verski zavesti ruskega naroda.

In Russian literature the reception of Hamlet as a literary character and of Shakespeare as a stage director depends on the special culturological status of intertextuality. The Russian writer needs a »foreign« model as a confirmation of »his own« world: in Hamlet's words Dostoevsky discovers the falseness of life, based only on the image of reality expressed in words (»the tears for Hecuba«); Turgenev needs a Shakespearean character to complement Russian »Don Quixotes«; Tolstoy's entirely negative attitude towards Shakespeare can be understood as a demand for the »spiritualization« of society originating in the peasant and religious consciousness of the Russian people.

## Hamlet modruje:

Kaj ni pošastno, da lahko ta igralec  
le z domišljijo, s sanjano strastjo  
tako prisili dušo, kot sam hoče,  
da mu od tega ves obraz zbledi,  
dobi solzé v oči, zmeden pogled  
in skrhan glas in vse lepo se ujame  
z zamisljivo? In vse za prazen nič!  
Za Hekubo!  
Kaj mu je Hekuba, kaj je on nji,  
da za njo joka? (*Hamlet*, II, 2)<sup>1</sup>

Dostojevski beleži: »Celo Hamlet se je čudil solzam igralca, ki je le igral svojo vlogo in se jokal za neko Hekubo: kaj je njemu Hekuba? se je spraševal Hamlet.« (*Dnevnik pisatelja za 1877. leto*).<sup>2</sup>

O Kraftu, junaku iz romana *Mladenič* (1875), Dostojevski pravi: »... ustrelil se je zaradi ideje, zaradi Hekube.«<sup>3</sup>

O Nekrasovu, »ljudskem« pesniku, ki je večkrat posvetil svoje verze nelahkemu kmečkemu življenju, se Dostojevski sprašuje: »Čemu takemu človeku... ljudstvo, kaj je njemu Hekuba? Potreba po očiščenju... Verz? Verzi niso nič drugega kot igralec v Hamletu. Hekuba.« (*Dnevnik pisatelja za 1877. leto*).<sup>4</sup>

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, prevedel Janko Moder, Ljubljana, 1993, 56–57 (ležeči tisk moj, I. V.).

<sup>2</sup> F. M. Dostoevskij, *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah*, Leningrad, 1972–1990, knj. XXVI, 123.

<sup>3</sup> Prav tam, knj. XIII, 129.

<sup>4</sup> Prav tam, knj. XXVI, 198.

Zato, da se iz zgodovinskega in literarno-zgodovinskega gledišča približamo razumevanju teh zapiskov in ocen, je potrebno določiti dvojno izhodišče:

1) poetološko, kot vprašanje o vlogi intertekstualnosti v ruski književnosti XIX. stoletja;

2) kulturološko, kot osnovno vprašanje o odnosu med življenjem in književnostjo v ruski kulturi XIX. stoletja.

Za rusko književnost intertekstualnost ni modni literarni postopek ali igra, temveč pot, po kateri je mogoče potrjevati ali odklanjati vrednote, zakoličene v že ubesedenem modelu stvarnosti. Ko iz že obstoječe književnosti ruski pisatelj črpa literarne prototipe in jih neposredno vključuje v svoj tekst, je seveda njegov odnos do njih lahko pritrjevalni ali odklonilni (kot za vsako citiranje): odklon od že obstoječe ubeseditve tega ali onega literarnega junaka pa pomeni v večini primerov tudi negacijo vrednosti, ki naj bi jo literarizirana upodobitev (modelizacija) človeka imela za ubeseditve »dejanske« stvarnosti oz. človeka v njej. Za večji del ruskih pisateljev je značilno, da svojega literarnega junaka pojmujejo kot verodostojnejši (včasih pa kar edini možni) model ubeseditve »dejanske« ruske stvarnosti.

Poetološki element intertekstualnosti je konstanta v ruski književnosti XIX. stoletja. Že Puškin je v *Jevgeniju Onjeginu* (1833) ubeseditel svoje junake na ozadju sočasne književnosti (in tako poudaril, da Onjegin *ne sodi mednje*). Prav to ozadje se kaže kot nezamenljiva referenčna točka za razumevanje odnosov med Onjeginom in Tatjano (ter med Lenskim in Olgo), saj se Tatjana ne zaljubi neposredno v mladega gospoda Jevgenija Onjegina, temveč v njegovo literarizirano podobo, ki mu jo predvsem v začetnih poglavjih nestvarno pripisuje in zaradi katere se ji Onjegin kaže zdaj kot Grandison (»angel varovanec«), zdaj kot Lovelace (»prekanjen izkušnjavec«), kar je v popolnem sozvočju z njeno samo-ubeseditvijo junakinje takrat izredno popularnih angleških in francoskih sentimentalno-ljubzenskih romanov (Klariso, Delfino, Julijo Wolmar). Večina konfliktov in nesporazumov med Puškinovimi junaki izhaja namreč iz domneve, da je »v očeh drugega« vsakdo od njih le personifikacija že literarno ubesedenega modela stvarnosti. Čeprav za nobenega od junakov to dejansko ne drži, je vendarle splošno »obzorje pričakovanja« naravnano v to smer (s posledičnim razočaranjem ob vsaki neskladnosti). Izjema je verjetno le Lenski, ki živi in umre v prepričanju, da je junak iz Schillerjevih del: kot avtor-junak lastnega »romana v verzih« Puškin, ki se te samo-ubeseditve dobro zaveda, dodaja tej prvotni literarizirani informaciji še drugo, dopolnilno in Lenskega opiše tudi iz gledišča vsakdanjega, banalnega in prav v ničemer junaškega življenja.

Kot razpoznavni primer »odklonilne« intertekstualnosti velja v ruski književnosti polemika, ki jo v svojem prvem »romanu v pismih« *Bedni ljudje* (1846) Dostojevski namenja Gogolju: če se »bedni uradnik« Makar Djevuškin želi potrjevati kot dejansko samostojna osebnost, se mora seveda ograditi od že izdelane literarne ubeseditve drugega »bednega uradnika«, ki se mu kaže kot nepravična in omejevalna. Od tod polemika z Gogoljem in z njegovim junakom iz *Plašča* (1842), Akakijem Akakijevičem, prototipom vseh ruskih uradnikov.<sup>5</sup> Sicer pa je za Dosto-

jevskega znano, da je večkrat uporabljal predhodne literarne junake kot dokaz literarne in življenjske neodvisnosti *svojih* junakov: tako je na primer mogoče odkrivati več namigov na Hugojevega Kvazimoda kot anti-prototipa »Schillerja v koži Kvazimoda«, ki sicer teži k dobremu, a se svoje »pošasnosti« ne zaveda,<sup>6</sup> ali pa, obratno, na Goethejevega Mefista, kot prototipa junaka, ki je »del tiste celote, ki hoče zlo, a dela dobro«.<sup>7</sup> V *Večnem možu* (1870) se Dostojevski neposredno navezuje na »navivnega rogonosca« Stupendjeva iz komedije Turgenjeva *Provincialka* (1851), zato da poudari literarno drugačnost svojega »zavestnega« rogonosca Trusockega<sup>8</sup> in nekaj podobnega, čeprav v obratni perspektivi, je mogoče opaziti v *Zločinu in kazni* (1866), v katerem je Raskolnikov večkrat prikazan (kot samo-ubeseditev) v luči zgodovinske osebnosti Napoleona.<sup>9</sup> Če k temu dodamo še Nekrasova, ki ga kot dejansko zgodovinsko osebo Dostojevski določa s pomočjo trojnega meta-literariziranega gledišča (prim. Hamletove »literarne« besede o »literarni« Hekubi, ki jih »deklamira« igralec oz. poustvarjalec), potem postaja jasno, da se ruska književnost suvereno in zavestno giblje v plodni kontaminaciji med literarno in zunaj-literarno intertekstualnostjo.

Dostojevski seveda ni edini ruski pisatelj, ki vzpostavlja kritični »dialog« s predhodno in sodobno književnostjo: Turgenjev, na primer, napiše kar nekaj povesti, ki se v naslovu neposredno navezujejo na Shakespeara (*Stepni kralj Lear*, 1870: *Hamlet ščigrovskega okraja*, 1851) in na Goetheja (*Faust*, 1856) in podoben pristop je mogoče opaziti pri Leskovu in njegovi *Lady Macbeth mcenskega okraja*, 1864.<sup>10</sup>

Čemu torej tovrstno »intertekstualno vztrajanje«, ki se za razliko od sodobne postmoderne literarne intertekstualnosti dobesedno bori za uveljavljanje lastnega modela stvarnosti? Odgovor je samo delno mogoče odkrivati v splošni naravnosti evropskega romana XIX. stoletja, ki med svoje kategorije nedvomno uvršča »borbo za idejo« oz. za drugačno ubeseditev sveta. Predvsem je potrebno poudariti, da ruska literatura smotrno vzporeja literarne in zunaj-literarne junake (zgodovinske osebnosti) s prvenstvenim namenom preverjanja oz. zavračanja njihove dejanske ubeseditvene konsistence v odnosu do sodobnega ruskega življenja: poleg Napoleona, ki smo ga že omenili, Dostojevski v romanu *Besi* (1871) eksplicitno določa svoje junake s pomočjo vzajemnega vzporejanja med njimi in sodobnimi zgodovinskimi osebnostmi, kot sta bila na primer Karakozov, ki je leta 1866 izvedel atentat na carja Aleksandra II. in terorist Nečajev, avtor znamenitega »katekizma revolucionarja«.<sup>11</sup> V poetološki praksi Dostojevski ne razlikuje »fiktivnega« literarnega junaka od zgodovinskega, obratno, združuje ju v skupni imenovalc izraza določ-

<sup>5</sup> Prim. prav tam, knj. I, 63.

<sup>6</sup> Prim. prav tam, knj. IX, 102 in knj. XX, 28.

<sup>7</sup> Prav tam, knj. XXIV, 9.

<sup>8</sup> Prav tam, knj. IX, 23.

<sup>9</sup> Prim. prav tam, knj. VI, 204, 319, 321.

<sup>10</sup> Povest je znana tudi zaradi istoimenske opere Šostakoviča iz let 1932–33, predelane leta 1963 z naslovom *Katerina Izmajlova*.

<sup>11</sup> Prav tam, knj. XI, 279.

nega kulturnega modela oz. v kategorijo ubesedenega sveta, ki ga je prav zato mogoče »brati« in seveda primerno »interpretirati« (sodobna zgodovina in literarni junak se mu namreč razkrivata predvsem kot teksta.)

Vse to je mogoče razumeti, če upoštevamo posebno funkcijo ruske književnosti, ki je v tem posebnem pogledu sploh ni mogoče primerjati z zahodno. Redkokdaj je namreč v zahodno-evropski književnosti XIX. stoletja mogoče zaslediti pisatelje (izjeme so mogoče le Dickens, Hugo in Zola), ki bi se v odnosu do sodobne stvarnosti postavljali kot znanilci »nove besede« (ta termin je uporabljal Dostojevski) in to vsakič, ko bi se njihove teme dotikale splošnih kulturnih in političnih vprašanj sodobne družbe. Vzroke za tak, na prvi pogled »odmaknjen« pristop do bistvenih družbenih vprašanj gre pripisati tudi dejstvu, da so v zahodni družbi razmišljanja o politiki, ekonomiji, sociologiji ali filozofiji tradicionalno našla svoje posebno mesto v celovitosti družbenega »teksta« in temu primerno tudi svoj (ne-literarni) govor in svoj (ne-literarni) model pisanja. Ruska kultura je ta posebna področja večjidel vsrkala v književnost, v popolnem sozvočju s svojo osnovno paradigmo, ki je v XIX. stoletju (in, kajpak, tudi prej in kasneje<sup>12</sup>) sprejemala književnost kot življenjski model. Iz tega zornega kota je tudi jasno, zakaj literarni junak ali realna zgodovinska osebnost ne moreta biti zgolj »literarni« ali »zgodovinski tekst«, ki ga je mogoče prebirati v »odmaknjenem« salonskem pogovoru, temveč živa vsakdanost, ki lahko usodno vpliva na bodočnost Rusije.<sup>13</sup> Usoda naroda je torej, vsaj potencialno, lahko odvisna od uvoženih (zahodnih) kulturnih modelov ali pa od modelov, ki so, kljub svoji »ruskosti«, neprimerni za (umišljeno) predstavo o ruskem življenju in bitka proti vsemu, kar pooseblja »tuj« ali »potujčeno« kulturo, je obenem bitka za lastno kulturno avtonomijo (politično, socialno, filozofsko itd.). Znano je, na primer, da je v drugi polovici XIX. stoletja ruska družba sprejemala idejo o ženski emancipaciji kot tipično zahodno oz. »uvoženo« idejo: radikalni »zahodnjaški« pisatelj Černiševski to idejo uporablja kot anti-tradicionalno ideološko zastavo v svojem romanu *Kaj delati?* (1863).<sup>14</sup> Na prvih straneh romana *Bratje Karamazovi* (1878) pa Dostojevski pripoveduje o prvi ženi Fjodora Pavloviča, ki se je odločila za poroko pod »očitnim odmevom (...) tujih mod« tudi zato, da bi pokazala »svojo žensko neodvisnost« in jo primerja z žensko, ki se zaradi povsem umišljene »nesrečne« ljubezni vrže v »dovolj globoko in deročo reko (...) izključno zato, da bi bila podobna Shakespearovi Ofeliji«. <sup>15</sup> Tu se literarni in kulturo-zgodovinski model pokrivata, Dostojevski pa odklanja oba, ker naj ne bi bila v sozvočju z dejansko rusko stvarnostjo: živeti »v skladu s književnostjo« je sicer mogoče, to priznava sam Dostojevski, več ruskih pokolenj je težilo k schillerovskemu idealu »vzvišenega in

<sup>12</sup> Tu mislim tudi na socialistični realizem, ki je po srednjeveški kulturni paradigmi normativno zahteval od književnosti »exemplum vitae«.

<sup>13</sup> Ko govorimo o vlogi inteligence v razvoju ruske družbe, ne smemo pozabljati, da govorimo predvsem o »literarni« inteligenci.

<sup>14</sup> Prav temu gre pripisati izredni uspeh, ki ga je ob izidu roman doživel med rusko mladino.

<sup>15</sup> Prav tam, knj. XIV, 8.

lepega«, vendar čemu iskati literarni in zgodovinski vzorčni tekst v kulturi, ki je po mnenju pisatelja neskladna z rusko?

O Turgenjevu Dostojevski pravi: »Hamlet in Don Kihot. Turgenjev sploh ne pozna ruskega življenja...«<sup>16</sup>

Pripomba se nanaša na znameniti govor *Hamlet in Don Kihot* (1860), v katerem je Turgenjev v dveh tipičnih figurah zahodne evropske književnosti odkrival »dva načina odnosa do lastnega ideala«. <sup>17</sup> Po njegovem mnenju Don Kihot »bere« stvarnost iz zornega kota lastnega ideala, v prepričanju, da se »resnica« nahaja zunaj »posameznika«, medtem ko je Hamlet junak, ki »podreja ideal analizi svoje misli«, <sup>18</sup> prepričan v moč samozavesti oz. v ontološko nedokazljivost Resnice. Don Kihot se stalno ukvarja s stvarnostjo »kakršna mora biti«, Hamlet izključno s stvarnostjo »kakršna je« (vključno s samim seboj). <sup>19</sup> Turgenjev bi rad odkril sintezo obeh, saj so po njegovem mnenju Don Kihoti mogoči le tedaj, ko obstajajo Hamleti: »Brez teh smešnih Don Kihotov, brez teh čudaških prenoviteljev, se človeštvo ne bi premaknilo za en sam korak; ničesar ne bi bilo, o čemer bi Hamlet lahko razmišljal.«<sup>20</sup>

Hamleti, o katerih razpravlja Turgenjev, so iz zgodovinskega gledišča mlajša ruska inteligenca v 40.-60. letih prejšnjega stoletja, Don Kihoti pa se bodo pojavili nekoliko kasneje v »dejavni« inteligenci 70. let. Znano je, da se po mnenju radikalnega kritika Dobroljubova ta razlika ubeseduje v književnosti s pojavom »odvečnega človeka«, ki se zaveda vseh slabosti ruske družbe, ni pa sposoben dejanja (Onjegin Puškina, Čackij Gribojedova, Pečorin Ljermontova ter Oblomov Gončarova). Naslednji korak je pojava »dejavnega človeka«, ki se zgodovinsko maksimalno razkrije v t.i. »pohodu v narod« ruskih populistov. Kljub znamenitosti in razširjenosti teze o »odvečnem človeku« pa je za rusko kulturo to razlikovanje v sami osnovi nesprejemljivo in je sploh »tuje« ruskemu načinu razmišljanja, saj je dihotomija med teorijo in prakso popolnoma odsotna v avtohtoni ruski filozofiji (po svoji naravi je ruska filozofija lahko samo »načrtna«). Od tod skepsa Dostojevskega: Rusija je prepolna »Hamletčkov«, <sup>21</sup> ki se utapljuje v dvomu in se imajo za »liberalce« samo zato, ker svoje življenje končujejo s samomorom (podobno ženskam, ki bi rade bile »emancipirane«), v resnici pa so povsem nesposobni edinega tehtnega vprašanja, ki si ga Hamlet postavlja: »Kaj bo tam, potem?«<sup>22</sup> Vprašanje,

<sup>16</sup> Prav tam, knj. XXIV, 91.

<sup>17</sup> Prim. I. S. Turgenjev, *Sobranie sočinienij v dvenadcati tomah*, Moskva, 1975–1979, knj. XII, 194.

<sup>18</sup> Prav tam, 195.

<sup>19</sup> Prav tam, 196.

<sup>20</sup> Prav tam, 208.

<sup>21</sup> F. M. Dostoevskij, n. d., knj. XX, 136.

<sup>22</sup> Prav tam, knj. XV. 124, 354, 364. Dostojevski misli na besede iz znamenitega Hamletovega monologa (*Hamlet*, III, 1):

»Biti ali ne biti (...)

Kdo bi nosil pezo,

kdo stokal, se potil v težkem trpljenju,

če ne bi *ah nam pred nečim po smrti*,

ki si ga je Shakespeare in posredno z njim Hamlet zastavljal, je po mnenju Dostojevskega povsem realno in je bilo prisotno v zavesti velikega angleškega dramaturga: »Shakespeare je s Kristusom«, zdaj pa se je »vse spremenilo v literaturo«. <sup>23</sup> Podobno je z Don Kihoti: žene jih ideja o »napredku«, s katero so nadkrilili stvarnost in ne razlikujejo več med idejo o narodu in stvarnostjo, ki je dejansko prisotna v kmečki in verski stvarnosti ruskega naroda. Hamleti in Don Kihoti ne presegajo meja literarne podobe, umišljeno prevedene v vsakdanjost življenja: rezultat tega »prevoda« so nič več kot »predstavniki bednega samoljubja«. <sup>24</sup> Ideja o Dobrem jim je potrebna le zato, da rešujejo svoje eksistencialne probleme: Dostojevski sarkastično beleži, da se med njimi najdejo tudi taki, ki načrtovani samomor sicer izvedejo »v tišini«, ampak »le zato, ker nimajo niti groša, da bi si najeli ljubico«. <sup>25</sup>

Vprašanje o »bednem samoljubju« je tudi povod za polemiko med Dostojevskim in Tolstojem: »Kot literarni junaki so vsi, od Silvija in *Junaka našega časa* pa vse do kneza Bolkonskega in Levina, nič drugega kot predstavniki bednega samoljubja, kar je nedvomno *slabo*; ti *slabo vzgojeni* junaki so sposobni kesanja samo zato, ker se zrcalijo v zglednih modelih...« Resnična tragedija »podtalnega človeka« pa je v »zavesti o dobrem in o nezmožnosti njegovega udejanjenja.« Kljub temu pa »se Bolkonski kesa, ko zagleda, kako režejo nogo Anatoliju in ob tem kesanju mi bralci točimo grenke solze; pravi podtalni človek se ne bi nikoli kesal.« <sup>26</sup> Klasični primer »dobrega« kesanja sledi izdelanim in preverjenim mišljenjskim koordinatam: Dostojevski se sprašuje, kako je mogoče jokati, trpeti in se kesati samo zato, ker tako zahteva ideja o stvarnosti, kakršna »bi morala bila«, ideja, ki izhaja iz književnosti in korenini v zavesti o »naravni« človekovi dobroti po filozofskem vzorcu J.J.Rousseauja. Prav zato ruski pisatelj postavlja nasproti domneveni (literarno umišljeni) katarzi kneza Bolkonskega (življenjsko) ne-katarzo svojega junaka iz podtalja.

Dostojevskemu ni bilo dano, da bi spoznal Tolstojem umetniški in predvsem filozofski razvoj in njegova polemika je naravnana na avtorja romana *Vojna in mira* v 60. letih. Leta 1906, ko je od smrti Dostojevskega preteklo že 25 let, Tolstoj napiše dolgo in popolnoma odklonilno razpravo o Shakespearu (*O Shakespearu in o dramih. Kritični oris*), ki v svetovni literaturi velja kot eden od najbolj neizprosnihih izpadov proti angleškemu dramatikumu. Naj citiram le »nepremagljiv odpor«, ki v Tolstojem vzbujajo njegova dela, skupno z ugotovitvijo, da ne gre »ne za velikega, genialnega, temveč niti ne za povsem povprečnega pisatelja«, <sup>27</sup> opažanja o »značaju«

*pred neodkritim krajem, od koder se  
ne vrne noben potnik, begal volje,  
da rajši nosimo vse zdajšnje muke,  
kot bi bežali k drugim, še neznanim?  
(W. Shakespeare, n. d., 61–62, ležeči tisk moj, I.V.).*

<sup>23</sup>F. M. Dostojevskij, n. d., knj. XXIV, 167.

<sup>24</sup>Prav tam, knj. XVI, 239.

<sup>25</sup>Prav tam, knj. XXII, 5.

<sup>26</sup>Prav tam, knj. XVI, 329–330.

<sup>27</sup>L. N. Tolstoj, *Sobranie sočinienij v dvadcati dvuh tomah*, Moskva, 1978–1985, knj. XV, 259.

ledaliških junakov, ki so »epskega« in ne »dramatskega« značaja<sup>28</sup> ter obsodbo njegovega »zlagano sentimentalnega jezika«. <sup>29</sup> Tolstoj dalje meni, da je potrebno Shakespeara odklanjati predvsem zaradi pomanjkanja slehernega etičnega načela v njegovih delih in zaradi njegove »hamletovske« ravnodušnosti v ločevanju med Dobrim in Zlom.<sup>30</sup> Glede na morebitne kulturne modele, ki naj bi jih književnost upodabljala ter ponujala kot vzor, so Tolstojeve besede jasne: »... nauk o življenju, dokler ni prave verske drame, (je treba) iskati pri drugih virih«, nikakor pa ne tam, kjer je odsotna »razlaga verske zavesti (edinega nečela, ki trdno družijo ljudi med seboj)«. <sup>31</sup>

Zaradi vrednosti, ki jo oba pripisujeta verski zavesti človeka, sta si Dostojevski in Tolstoj verjetno sorodna, vendar si je težko zamišljati popolno soglasje med obema: Dostojevski je Shakespeara cenil, obregnil se je le na razvado literarnega podoživljanja stvarnosti: Shakespeareu je priznaval dejansko »čutenje s Kristusom«, grobi anti-shakespearovi Tolstojevi nastrojenosti pa bi verjetno očital »bedno samoljubje«, ki rešuje predvsem samega sebe. Dostojevski je dejansko slutil nevarnost, da se tudi verska zavest spremeni v »literaturo« in kot »ideja o življenju« že spet prekrije dejansko življenje ter se ustoliči kot resnica. Življenje kot tako, ki ga za Dostojevskega lahko upodablja le Kristus s svojimi realnimi življenjskimi izbirami, bi spet trpelo v svoji avtentičnosti in škodljiva tipologija Hekube bi ostala nespremenjena.

Kajti Hekuba je za Dostojevskega, kot tudi za Hamleta, dejansko le »sanjana strast« in življenja ni mogoče opredeliti na osnovi »domišljije«, ko »vse lepo se ujame z zamisljivo«. *Solze za Hekubo* so namreč solze za idejo o trpljenju, za njegovo ubeseditiv, za lažno literaturo. Dostojevskemu je paradigma kristalno jasna: Hekuba je *ideja o trpljenju*, ki je igralcu potrebna zato, da na odru toči grenke solze (in se realizira kot igralec), Hekuba je za Nekrasova *ideja o narodu*, ki mu je potrebna zato, da piše verze (in se realizira kot pesnik), Hekuba je za Turgenjeva *ideja o napredku*, ki mu je potrebna zato, da razglša nujno spajanje Rusije z Evropo (in se realizira kot ruski »zahodnjak«), Hekuba je za Tolstoja *ideja o verski zavesti*, ki mu je potrebna zato, da osnuje svojo religiozno filozofijo o preroditvi Rusije (in se realizira kot njen prerok), Hekuba je za Dostojevskega *nič več kot ideja oz. upodobitev življenja*, ki nikakor ne more zamenjati življenja samega, četudi je njena naravnost usmerjena k upanju in Dobremu. Še manj pa se *ideja* lahko postavlja kot dominantno gledišče, iz katerega bi bilo mogoče opomenjati svet. Je samo znak hrenjenja v našem stvarnem življenju.

(citiram po: L. N. Tolstoj, *O umetnosti in družbi*, prevedel Janko Moder, Ljubljana, 1980, 235–236).

<sup>28</sup> Prav tam, 282 (citiram po slovenskem prevodu, n. d., 260).

<sup>29</sup> Prav tam (citiram po slovenskem prevodu, n. d., 259).

<sup>30</sup> Prav tam, 296–297.

<sup>31</sup> Prav tam, 314 in 311 (citiram po slovenskem prevodu, n. d., 293 in 290).

## РЕЗЮМЕ

Русская литература неоднократно обращалась к “чужим” моделям преимущественно с целью убедиться в “правоте” собственных положений. У Достоевского гамлетовские “цезы Гекубе” являются исходным пунктом для полемического отрицания “чужой идеи”, основанной не на восприятии русской действительности, а на его мнимом словесном изображении. Восстанавливая традиционную для русской интеллигенции модель мира, Достоевский сопоставляет “жизнь” с “литературой” и возражает любой попытке разрешения ключевых политических и “культурных” вопросов русского народа на основе “чужих” литературных моделей. Отсюда берет свое начало и его полемика с теми писателями, которые “оплакивают Гекубу” лишь для того, чтобы за счет “чужого горя” потешить свое мелкое самолюбие.

Для Достоевского парадигма ясна: Гекуба – идея горя в которой нуждается актер для того, чтобы лить на сцене горькие слезы (то есть, чтобы актером), Гекуба – идея народа, которая Некрасову нужна для того, чтобы писать стихи (то есть, чтобы быть поэтом), Гекуба – идея необходимости “прогресса” русского общества, в свете которой Тургенев осмысливает как Гамлетов, так и Дон Кихотов (и себя как представителя “западного” мышления), Гекуба – идея религиозного сознания русского мужика, из которой Толстой черпает свои начала, но только для того, чтобы создать свою философию о необходимости русского возрождения (и, естественно, чтобы быть его пророком).