

УДК [821.161.1+821.112.2].091

Ольга Червинская

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО С „ФАУСТОМ” Й.В. ГЕТЕ („СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА”)

Провідна тема статті пов'язана з полемічним перегуком ідей між „Фаустом” Гете та текстом Достоевського „Сон смішної людини”. Інтертекстуальний вектор вказаної притчі дозволяє уточнити найбільш важливі аспекти сюжетики, хронологу, стилістики авторського письма, прочитання образу головного персонажа як своєрідної полемічної версії доктора Фауста, а також окреслити заторкнутий інтертекстуальним діалогом справжній тематичний спектр вказаного тексту російського класика.

Ключові слова: гріхопадіння, смерть, істина, пророцтво, інтертекст, притча, Ф.М. Достоевський, Й.В. Гете.

В данном случае мы хотим еще раз обратить внимание на притчу Ф.М. Достоевского „Сон смешного человека” из апрельского выпуска „Дневника писателя” за 1877 г. [6, с. 104–119], имевшую подзаголовок „фантастический рассказ” (обращает на себя внимание то обстоятельство, что в рукописном варианте такое определение отсутствует „Подзаголовок: Фантастический рассказ – нет.”) [6, с. 290], уточнить ее интертекстуальный исток. По замечанию В.А. Туниманова, эта работа выпала из поля зрения современной Достоевскому критики, кроме „одного незначительного отклика” [6, с. 406]. Однако на сегодня о ней уже сказано как много верного, так и немало противоречивого. Этот текст, за исключением его жанрового вектора, в различных аспектах был интерпретирован многократно.

Особым моментом следует считать тот факт, что семантический потенциал „Сна” выходит далеко за пределы возможностей сугубо литературной рецепции, он рассмотрен даже суицидологами. Так, В.С. Ефремов, как ученый-психиатр, найдя определенную аналогию между мыслями Сенеки, высказанными им в „Нравственных письмах к Луцилию”, и рассуждениями персонажа Достоевского, характеризует общий фон подобного состояния как ангедонию („утомление жизнью” – потерю способности к переживанию радости, т. е. то, что в XIX в. называлось скукой, сплином, хандрой и пр.) [8, с. 372–373]. Но он же как врач авторитетно настаивает и на следующем: „Не вызывает сомнений (по крайней мере, у меня лично), что описанные древнеримским философом и Достоевским переживания о том, что все стало „все равно”, а жизнь кажется уже „не нужной”, носят экзистенциальный, а не клинический характер и не имеют никакого отношения к психиатрии. Это в первую очередь духовный кризис, а не -

душевная болезнь” [8, с. 371]. Сказанное существенным образом должно влиять на допустимый контур рецептивного горизонта.

Не случайно и то, что притча удостоилась также оценки выдающегося писателя-богослова прп. Иустина (Поповича), автора двух отдельных исследований о Достоевском, написанных еще в начале 30-х гг. прошлого столетия [11, с. 202–205]. Указав на определенную связь образа Алеши Карамазова с уже преображенным „смешным человеком”, а также с самим автором (тем самым фактически отметив и автобиографический компонент повествования), сербский богослов в своих размышлениях над страницами „Сна смешного человека” коснулся темы Богочеловеческой природы всякой личности, даже пораженной грехом. Он указал именно на преобразующий смысл любви, говоря следующее: „В Богочеловеческой любви, которая исполняет все существа во всех Божьих мирах, христоносная душа достигает самой высшей полноты жизни. <...> В святилище своего существа христолика душа переживает горную радость, высшее блаженство, жизнь становится райской” [11, с. 201]. Случай „Сна” богослов перенес на самого автора: „Достоевский, озлобленный мятежник и ожесточившийся богоборец, принял мир, нашел в нем смысл и вечную ценность, и, таким образом, достиг высшей полноты жизни. Все дикие атеистические сомнения, все опустошающие анархические стремления, все самоубийственное расположение духа, все это отступило и закончило свое существование. <...> Некогда самый отчаявшийся из отчаявшихся исполнил свою беспокойную душу божественной гармонией, невиданной красотой, непреходящей истиной, всепобеждающей любовью” [11, с. 204]. Таким образом, прислушавшись к размышлениям прп. Иустина о подлинном смысле рассказанного Достоевским, мы должны согласиться, что перед нами наполненная самым первостепенным христианским содержанием притча, и это выводит наше внимание за пределы реалистического письма.

В аспекте своих жанровых характеристик, за исключением характеристики М. М. Бахтина, который первым, как известно, подчеркнул, что именно Достоевский творит „принципиально новую форму художественного видения человека” [1, с. 97], и отнес этот текст к ярким образцам мениппеи [1, с. 252–263], после его развернутого анализа указанный фрагмент „Дневника писателя” комментировался литературоведами крайне противоречиво и условно. Как правило, в основном ссылаются на работы самого М. М. Бахтина, а также Н. И. Пруцкова, В. Н. Белопольского, Т. Касаткиной, И. Р. Ахундовой [8, с. 369]. Не случайно С. Жожикашвили, очерчивая контуры достоевсковедения, сложившиеся к концу XX ст., цитировал как „общее место” реплику Ю. Карякина о том, что „Критики и литературоведы” проглядели „Сон смешного человека” [9]. Думается, однако, что точнее будет сказать: не проглядели, а всего лишь поразному его прочитали.

Давняя работа Отто Кауса – книга „Достоевский и его судьба” (1923 г.), на которую в свое время ссылался сам Бахтин в

анализе поэтики Достоевского, толковала творчество русского писателя как некое порождение „духа капитализма” и логично, что немецким исследователем в „Сне смешного человека” выделялись прежде всего черты социальной утопии на фоне духовной борьбы героев за Бога. Бахтин цитирует его: „Утописты всех оттенков могут находить свою радость в снах „смешного человека”, Верслова или Ставрогина, а религиозные люди – укреплять свой дух той борьбой за Бога, которую ведут в этих романах и святые и грешники” [1, с. 30]. Заметим, что книгу О. Кауса не слишком много времени отделяло от эпохи самого Достоевского – не чужой, возможно, и немецкому автору, но, тем не менее, уже тогда на страницах этой работы было предугадано, что в целом „при самой строгой критической добросовестности каждый может по-своему истолковывать последнее слово автора. Достоевский многогранен и непредвидим во всех движениях своей художественной мысли; его произведения насыщены силами и намерениями, которые, казалось бы, разделены непреодолимыми безднами” [1, с. 31]. Тем самым, едва ли не впервые здесь подчеркивалась необыкновенная емкость рецептивного ресурса этого и всех других текстов русского классика, а также заведомая относительность даваемых ему характеристик.

Наиболее значимую работу над текстом в свое время провел В.А. Туниманов, составляя комментарий и примечания ко „Сну” для академического тридцатитомника [6, с. 396–408]. Он подробно рассмотрел совмещение текста Достоевского с „фантастическим” наполнением и, опираясь на значимые литературоведческие разыскания, указал на его непосредственные соприкосновения, реминисценции, заимствования и аналогии с практикой письма Пушкина („Пиковая дама”), Гоголя („Записки сумасшедшего”), Гофмана („Кот Мурр”), По („Месмерическое откровение”, „Повесть скалистых гор”, „Черный кот”), Ш. Нодье („Жан Сбогар”) и, безусловно, Сервантеса („Дон-Кихот”). В схолиях также было сказано о большом значении философских рассуждений Н.Н. Страхова (статья „Жители планеты”, включенная автором в книгу „Мир как целое”) (см. об этом [6, с. 400].) и о глубоком впечатлении, произведенном на Достоевского мистическими фантазиями Сведенборга (книга „О небесах, о мире духов и об аде”) [6, с. 401–402]. Подчеркивалось и то, что „идеал „смешного человека” близок к основному завету „нового христианства” Сен-Симона” [6, с. 406]. Наконец, мотив самоубийства, использованный Достоевским в „Сне”, комментатор академического тома вписал в контекст всего творчества автора. Как вывод, здесь звучит следующее: „Универсальность сна („предания всего человечества”) позволяет в литературные и идейные источники рассказа зачислить почти всю старую и новую европейскую литературу” [6, с. 403–404]. Туниманов настаивал на выводе, что „с большей определенностью можно, однако, говорить об одном литературном произведении как настоящем литературном „источнике” – „Дон-Кихоте” Сервантеса” [6, с. 404].

И все же, похоже, осталась незамеченной одна интертекстуальная позиция – полемическая переключка данного текста Достоевского с гетевским „Фаустом”, хотя в целом об отношении Достоевского к наследию Гете заговорили почти сразу же после смерти писателя. Правда, не все однозначно оценивали этот вектор. Начиная с пражских студий о Достоевском Т.Г. Масарика (1892), к обсуждению темы о воздействии „Фауста” на русского классика подключались многие – А. Луначарский, Н. Мишеев, В. Розанов, Вяч. Иванов, А. Долинин, А. Бем, который первым и обобщил состояние этого вопроса на тот момент (1939) [3, с. 209–218]. Тема оказалась продуктивной на долгие годы и по сей день не исчерпала своей актуальности (самый свежий пример – диссертационная работа М.В. Педько, где автор на примере повести „Кроткая”, „частично привлекая романы „Бесы”, „Подросток”, „Братья Карамазовы”, в первую очередь утверждает свою идею о „многоуровневой персонажной структуре” у Достоевского, сближающей его с опытом Гете) [10].

В некогда замечательно исполненном А.Л. Бемом сопоставлении отдельных образов и мотивов „Фауста” с персонажами произведений Достоевского, например, при сравнении Ставрогина с Фаустом, обнаруживается ряд ценных наблюдений, которые позволительно бы было считать справедливыми и в отношении „Сна смешного человека” [3, с. 215–244]. Однако и здесь, и во всех последующих исследованиях, касающихся темы „Гете-Достоевский”, отсутствует даже мимолетное упоминание о „Сне”.

Наиболее внимательно в последнее десятилетие осветил вопрос „русско-немецкого Фауста” В.В. Дудкин [7], утверждая Россию второй родиной этого персонажа („Со времен Пушкина и до Булгакова Фауст обрел в русской культуре еще одну родину”), а Достоевского – „одним из тех писателей, кто эту традицию создавал” [7, с. 226]. Автор, полагая мотив двойничества „не просто древним, а изначальным”, внимательно рассматривает „Двойника” как текст, ставший следствием встречи Фауста в преломлении пушкинских интерпретаций этого образа с рецепцией Достоевского. Как подчеркивается, „в „Двойнике” он впервые попытался объединить два мотива – мотив двойника и мотив Фауста” [7, с. 228]. Хотя в этой статье не упоминается „Сон”, однако справедливость выводов может быть распространена и на этот текст, о чем вспомним ниже.

Между тем, неоднократные отзвуки диалогов из „Фауста” между Всевышним и Мефистофелем, Всевышним и Архангелами (см. „Пролог на небе”) и даже переключка отдельных фрагментов сюжетов без труда обнаруживаются в различных нарративных проекциях и пунктирах этого текста Достоевского. Так, в частности, выразительной является реминисценция интерьера из „Фауста”, пародийно повторенная и в описании жилища „смешного человека”: „НОЧЬ. Тесная готическая комната со сводчатым потолком. Фауст без сна сидит в кресле за книгою...”:

О месяц, ты меня привык
 Встречать среди бумаг и книг
 В ночных моих трудах, без сна
 В углу у этого окна [4, с. 21–22].

Для сравнения – отрывок из текста Достоевского: „Комната у меня бедная и маленькая, а окно чердачное, полукруглое. У меня клеенчатый диван, стол, на котором книги, два стула и покойное кресло, старое-престарое, но зато вольтеровское.<...> Я ведь каждую ночь не сплю до самого рассвета и вот уже этак год. Я просиживаю всю ночь у стола в креслах и ничего не делаю” [6, с. 104–119].

Не менее очевидным является сходство вступительной медитации „смешного человека” о себе с подобного рода размышлениями Фауста, открывающими текст Гете. Сравним: „...прежде я тосковал очень оттого, что казался смешным. Не казался, а был. Я всегда был смешон, и знаю это, может быть, с самого моего рождения. Может быть, я уже семи лет знал, что я смешон. Потом я учился в школе, потом в университете и что же – чем больше я учился, тем больше я научался тому, что я смешон. Так что для меня вся моя университетская наука как бы для того только и существовала под конец, чтобы доказывать и объяснять мне, по мере того как я в нее углублялся, что я смешон. Подобно как в науке, шло и в жизни. С каждым годом нарастало и укреплялось во мне то же самое сознание о моем смешном виде во всех отношениях”. Это весьма похоже на пародирование прославленного персонажа. Сравним:

Фауст
 Я богословьем овладел,
 Над философией корпел,
 Юриспруденцию долбил
 И медицину изучил.
 Однако я при этом всем
 Был и остался дураком [4, с. 21].

Было бы весьма наивным принимать эту самооценку Фауста за некое самоуничижение. Здесь, конечно же, слышится не только специфическая гетевская интонация, но и характерный отзвук романтической иронии, даже откровенное антифилистерство – примечательное качество и „смешного человека”, который мог бы сказать о себе эти же слова:

Я ж и пред чертом не опешу, –
 Но и себе я знаю цену,
 Не тешусь мыслию надменной,
 Что светоч я людского рода
 И вверен мир моему уходу.
 Не нажил чести и добра
 И не вкусил, чем жизнь остра.
 И пес с такой бы жизни взвыл!.. [4, с. 21].

Одна из множества аналогий между персонажем Достоевского и Фаустом заключается также в общей для них, пусть и достигнутой разными путями, ситуации вторжения в мир потустороннего, открытие и острое ощущение себя в космосе, чувственное познание сущности бытия и, в конечном итоге, бессмыслицы исторической логики:

И к магии я обратился,
 Чтоб дух по зову мне явился
 И тайну бытия открыл.
 Чтоб я, невежда, без конца
 Не корчил больше мудреца,
 А понял бы, уединясь,
 Вселенной внутреннюю связь,
 Постиг все сущее в основе
 И не вдавался в суесловье [4, с. 21–22].

Несомненны также точки пересечения и во многом другом – например, привычные физические измерения пространства и времени, которые в классических художественных текстах отражаются, как правило, во всевозможных попытках имитировать непрерывность и линейность, тут, в обоих сюжетах, принципиально искривлены, в намерения данных текстов не входит стремление копировать хронотоп реальности [2]. Точнее говоря, в обоих случаях наблюдается переплетение упорядоченной эпической (родовой) „линейной” динамики фабулы с различными пространственно-временными девиациями сюжета.

Так, в частности, довольно простая фабульная рамка „Сна смешного человека” „вечер (герой заснул) – утро (он проснулся)” вобрала в себя ряд на первый взгляд самостоятельных сюжетных отклонений (эпизодов), емких стилистическим разнообразием своих деталей, резко изменяющейся пространственно-временной оптикой каждого из них. Сначала: „мрачный, самый мрачный вечер, какой только может быть”, промозглый вечер „третьего ноября” – полуголодный „смешной человек” скучно провел его у „знакового инженера” в компании еще двух приятелей и „в одиннадцатом часу вечера” возвращается домой. Достоевский многократно повторяет затем дату (например, „мой сон третьего ноября”), дважды уточняет время („в одиннадцатом часу”), чуть ли не с точностью синоптика описывает апокалипсический колорит осеннего пространства:

„...помню, я подумал, что уж не может быть более мрачного времени. Даже в физическом отношении. Дождь лил весь день, и это был самый холодный и мрачный дождь, какой-то даже грозный дождь, я это помню, с явной враждебностью к людям, а тут вдруг, в одиннадцатом часу, перестал, и началась страшная сырость, сырее и холоднее, чем когда дождь шел, и ото всего шел какой-то пар, от каждого камня на улице и из каждого переулочка, если заглянуть в него в самую глубь, подальше, с улицы. Мне вдруг представилось, что если б

потух везде газ, то стало бы отраднее, а с газом грустнее сердцу, потому что он все это освещает”.

Затем, следующий, функционально первостепенный эпизод, в котором „смешной человек” грубо обошелся с несчастным, кричавшим „от чего-то в ужасе” ребенком. Достоевский во всех подробностях описывает этот мимолетный факт, ставший для „смешного человека” онтологически переломным; текст разворачивает минуту в некую условную бесконечность, определившую весь сюжет. Вслед за этим происходит обратное – пространство сужается до комнаты в номерах, стола и пистолета. И это „сужение” до определенного предела продолжает перетекать в сон, в котором „застрелившийся” герой ощущает себя зарытым в могиле.

Могилы становятся тем пределом пространства и времени, за которым вступают в текст иные их измерения, а, точнее, время и пространство вовсе лишаются каких-либо измерений, утрачивают свой обыденный смысл (ср. в Фаусте: „*Мефистофель*: Кто так сопротивлялся мне, бывало, / Простерт в песке, с ним время совладало, / Часы стоят. *Хор*: Стоят. Молчат, как ночь”) [4, с. 423]. Эта тема времени, лишённого смысла, устами „смешного человека” варьируется не раз: „Я лежал и, странно, – ничего не ждал, без спору принимая, что мертвому ждать нечего. Но было сыро. Не знаю, сколько прошло времени, – час или несколько дней, или много дней”. Или: „Я не помню, сколько времени мы неслись, и не могу представить: совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце”. Или: „Мы неслись в темных и неведомых пространствах”. Или: „Я знал, что есть такие звезды в небесных пространствах, от которых лучи доходят на землю лишь в тысячи и миллионы лет. Может быть, мы уже пролетали эти пространства”. Безусловно, такая усложненная организация хронотопа – „подвижной контрапункт” (по музыкальной терминологии) – выступает значимым жанровым признаком, который в очередной раз указывает на притчевый характер повествования. Здесь следует упомянуть, что специфическая функция хронотопа в жанровой модели „Фауста” не случайно рассматривается Б. Б. Шалагиновым в соотношении с философскими идеями Платона, высказанными, в частности, в диалоге „Государство”. Ученый подчеркивает „тот поразительный факт, что Платон в своей „протоутопии” выходил за пределы принятой парадигмы времени, которая отводила высшему совершенству свое особое место во временном пространстве, а именно – в виде „золотого века” в прошлом” [13, с. 206]. Следует отметить, что плодотворность темы творческого преломления платоновских идей, в целом вполне закономерная в философии Достоевского, также еще не исчерпана.

Бесспорным общим знаковым пунктом при сопоставлении текста Достоевского с „Фаустом”, при множестве и других разнообразных переключений, является также то, что оба их персонажа сближаются в общем сюжетном мотиве – это отказ от задуманного самоубийства в

самый последний момент исполнения замысла: разочарованный в смысле своего существования Фауст замедляет испить собственноручно приготовленный яд [4, с. 32], а „смешной человек” откладывает в сторону уже заряженный пистолет. В обоих случаях этому предшествуют важные мгновения: Фауста останавливает пасхальный благовест, а персонажа Достоевского – раздумье по поводу жестокости собственной реакции на крик о помощи несчастного ребенка.

Далее сюжетные векторы расходятся. Однако и этого достаточно, чтобы убедиться в том, что перед нами – мировоззренческий диалог русского писателя с классической фаустовской темой именно в разработке Гете. Переключка очевидна, но, вероятно, увлекательные компаративные поиски аналогий должны подождать другого исследователя. По крайней мере, несколько фрагментов из „Фауста” стоит здесь привести. Например:

В а г н е р

Но мир! Но жизнь! Ведь человек дорос,
Чтоб знать ответ на все свои загадки.

Ф а у с т

Что значит, знать? Вот, друг мой, в чем вопрос.

На этот счет у нас не все порядке.

Немногих, проникавших в суть вещей

И раскрывавших всем души скрижали,

Сжигали на кострах и распинали,

Как вам известно, с самых давних дней [4, с. 28].

Полемиически перекликается с приведенной цитатой и текст „Сна смешного человека”: „...я скоро понял, – говорится о людях безгрешного мира, ведавших „живое и непрерывное единение с Целым вселенной”, – что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иные. <...> они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена”. Но, развратившись, общество в ответ на проповедь о возрождении духа любви грозит „смешному человеку” сумасшедшим домом.

Даже в общем сюжете „Сна смешного человека” можно видеть своеобразную интерпретацию традиционной фаустовской фабулы как таковой. Подавая ее конспективно, А. Аникст подчеркивал, что „во всех преданиях Фауст неизменно изображался человеком, который, не удовлетворяясь современной ему наукой, отверг религию и связался с чертом, чтобы при помощи нечистой силы получить возможность превращать неблагородные металлы в золото и наслаждаться жизнью вволю. Дьявол помогал ему в течение двадцати четырех лет, после чего забирал душу Фауста в ад” [4, с. 443]. Однако персонаж Достоевского, подобно Фаусту разочарованный во всем, словно бы возрождает самого себя для всемирной проповеди о спасительном значении любви, о которой он прежде и не задумывался. Его достаточно спорное возрождение осуществляется именно через пережитый во сне смертный

ОПЫТ – в данном случае, вновь можно процитировать мефистофелевскую реплику из „Фауста“:

Душа нейдет из грязной оболочки,
 Ей дорога вонючая дыра,
 Пока ее не сгонят со двора
 Враждующие меж собой стихии.
 Сиди, гадай, когда она и как
 Решит уйти и хитрости какие
 Готовить ей, чтоб не попасть впросак.
 Смерть на руку уже не так скоро,
 Сражает не ударом топора.
 Застынет труп, его б уж класть в гробницу,
 Ан смотришь, ожил он и шевелится [4, с. 425].

Из гетевского „Фауста” автором „Сна смешного человека” масштабно берется на рассмотрение мысль о приоритете науки в постижении истины. Хотя во многом тема науки у Достоевского является как будто согласованным по отношению к тексту Гете вектором, но все же самостоятельно выверенным. В отличие от Фауста, русский персонаж выглядит скорее образованным обывателем, чем ученым мужем. Фауст же вступил в союз с Мефистофелем именно как разочарованный в науках потомственный интеллигент, сын алхимика, весьма скептически отзывающийся об опытах своего отца:

...охватывает стыд
 И за себя, и за дела отцовы.
 Отец мой, нелюдим-оригинал,
 Всю жизнь провел в раздумьях
 о природе.
 <...> Алхимии тех дней забытый столп,
 Он запирался с верными в чулане
 И с ними там перегонял из колб
 Соединенья всевозможной дряни [4, с. 41].

Особость гетевского доктора Фауста прежде всего проступает в особом его статусе и авторитете, в частности, и у простых крестьян. Они боготворят его за то, что, помогая своему отцу, он бесстрашно спасал деревенский люд „в дни черной язвы моровой”. Притом, прогуливаясь в компании своего ученого поклонника Вагнера, подчеркнем – за считанные мгновенья до встречи с черным пуделем (Мефистофелем!), внезапно окруженный этими благодарными людьми, Фауст уверяет, что их спас Бог („Вам следует благодарить / Того, кто всех учил любить” [4, с. 40]), а затем он в ярких красках повествует Вагнеру о своем религиозном состоянии того времени:

Часто я бывало,
 На той скале сидел среди тишины,
 Весь от поста худой и отощальный.
 Ломая руки, я мольбой горел,

Чтоб Бог скорей избавил нас от мора
 И положил поветрию предел.
 Так уповал и верил я в ту пору!
 И для меня насмешкою звучит
 Тех тружеников искреннее слово [4, с. 41].

Таким образом, Мефистофель берется искушить все еще верующего, благородного и, как полагается думать, крепкого духом гуманиста – „высокую душу, залог награды”, как он сам говорит о Фаусте в финале [4, с. 431]. Следует заметить, что, как правило, принято говорить о союзе Фауста с Мефистофелем. Одной из проекций этого союза и вырисовывается в дальнейшем продуктивный для искусства мотив двойничества. В частности, как отмечается, „Достоевский был художником экстремальных состояний, каковым, в том числе, является и двойничество. Гете в изображении пары Фауст – Мефистофель избежал двойничества” [7, с. 231].

Но читатель не должен оставлять без внимания одну важную деталь: черный пудель кругами кружит именно вокруг двух гуляющих собеседников, а не просто одинокого Фауста – следовательно, тут значение образа сопровождающего его Вагнера неоспоримо. Это в его уста вложена фраза, которая не могла не привлечь внимания Достоевского; в изображенном им темном, загадочном проводнике „смешного человека” по черным вселенским просторам следует видеть развернутую реминисценцию этой реплики Вагнера:

Не доверяйте духам темноты,
 Роящимся в ненастной серой дымке,
 Какими б ангелами доброты
 Не притворялись эти невидимки.
 Пойдемте, впрочем. На землю легла
 Ночная сырость, нависает мгла,
 Хорош по вечерам уют домашний! [4, с. 44].

Однако, с точки зрения читателя романтической эпохи, спутник доктора Фауста по всем своим параметрам должен был представляться последовательно заурядным. Мы не должны заблуждаться насчет его страсти к чтению – по тем временам это было типичной и едва ли не единственной формой досуга. В наши дни тип Вагнера, естественно, должен бы был изображаться иначе: сегодня вместо книг такие люди в тепле и уюте потребляют бесконечные телесериалы (в данном случае справедливо вспомнить концепт Й. Хейзинги об условном и изменчивом соотношении форм жизненного уклада с формами мышления [12]):

В а г н е р:
 Меня леса и нивы не влекут,
 И зависти не будят птичьи крылья.
 Моя отрада – мысленный полет
 По книгам, со страницы на страницу.
 Зимой за чтеньем быстро ночь пройдет,

Тепло по телу весело струится,
А если попадетс я редкий том,
От радости я на небе седьмом [4, с. 43].

По романтическим меркам, подобный персонаж никак не мог быть достойным внимания князя тьмы. Напротив, Фауст – не Вагнер, он насквозь проникнут духом двойственности, и, по мысли Гете, на этих струнах дьяволу, конечно, интереснее „играть” свою мелодию:

Фауст (Вагнеру):
Ты верен весь одной струне
И не задет другим недугом,
Но две души живут во мне,
И обе не в ладах друг с другом.
Одна, как страсть любви, пылка
И жадно льнет к земле всецело,
Другая вся за облака
Так и рванулась бы из тела.
О, если бы не в царстве грез,
А в самом деле вихрь небесный
Меня куда-нибудь унес
В мир новой жизни неизвестной! [4, с. 43].

Творческая полемика с Гете, как „представителем бюргерской эпохи” (по известному определению Т. Манна), у Достоевского, как человека следующей эпохи, выражается в том, что его как будто начитанный, но банальный „смешной человек” может быть воспринят и как своеобразная версия этого самого Вагнера. Но, возможно, еще точнее будет полагать, что в персонаже „Сна” контрастная дихотомия „Фауст/Вагнер” сливается именно в одну личность. По меткому замечанию Лидии Гинзбург, „Достоевский изображал по преимуществу интеллектуального человека, что естественно для романа идей. Но он не считал интеллектуальность обязательной принадлежностью напряженной и сложной душевной жизни” [5, с. 222].

В сравнении с доктором Фаустом „смешной человек” Достоевского лишен какой-либо родовой предистории – он является всего лишь одним из жильцов одного из доходных петербургских домов, под крышей которых мог селиться кто угодно, и его личная ситуация формируется иными жизненными обстоятельствами. В тексте это подчеркивается:

„Рядом, в другой комнате, за перегородкой, продолжался содом. Он шел у них еще с третьего дня. Там жил отставной капитан, а у него были гости – человек шесть стрюцких, пили водку и играли в шtos старыми картами. В прошлую ночь была драка, и я знаю, что двое из них долго таскали друг друга за волосы. Хозяйка хотела жаловаться, но она боится капитана ужасно. Прочих жильцов у нас в номерах всего одна маленькая ростом и худенькая дама, из полковых, приезжая, с тремя маленькими и заболевшими уже у нас в номерах детьми. И она и

дети боятся капитана до обмороку и всю ночь трясутся и крестятся, а с самым маленьким ребенком был от страху какой-то припадок. Этот капитан, я наверно знаю, останавливает иной раз прохожих на Невском и просит на бедность. На службу его не принимают”.

В „благородное” соглашение с Мефистофелем благородный Фауст вступает, как он полагает, полным благих намерений.

Ф а у с т

Увы, тебя я не надую.

Я – твой, тебе принадлежу,

Раз обещаю к платежу

Себя и жизнь свою пустую,

Которой я не дорожу.

Чем только я кичиться мог?

Великий дух миропорядка

Пришел и мною пренебрег.

Природа для меня загадка.

Я на познание ставлю крест.

Чуть вспомню книги – злоба ест [4, с. 63].

По мысли Фауста, все зло заключается в том, что наука и книги отрывают человека от человечества, а потому не могут дать счастья:

С тех пор как я остыл к познанию,

Я людям руки распростер.

Я грудь печалю им открою

И радостям – всему, всему,

И все их бремя роковое,

Все беды на себя возьму [4, с. 63].

И Достоевский соглашается с этим, но все-таки расставляет свои собственные акценты. Его персонаж, как и Фауст, в конечном итоге тоже жаждет пострадать за падший мир, но важно то, что каждый из них приходит к этому с противоположных концов: для Фауста это начало нового опыта, а для „смешного человека” – его завершение.

В тексте „Сна” полемическая нота в адрес многочисленных идей „Фауста” звучит неоднократно. Так, она выражается в словах „смешного человека” о противополжении *нашей науки* (реальный мир) и истинного *знания*, никак не тождественного *познанию* (которым владеет идеальный мир): „...мне, как современному русскому прогрессисту и гнусному петербуржцу, казалось неразрешимым то, например, что они, зная столь много, не имеют нашей науки. Но я скоро понял, что знание их восполнялось и питалось иными проникновениями, чем у нас на земле, и что стремления их были тоже совсем иные. Они не желали ничего и были спокойны, они не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена. Но знание их было глубже и высшее, чем у нашей науки; ибо наука наша ищет объяснить, что такое жизнь, сама стремится сознать ее, чтоб научить других жить; они же и без науки знали, как им жить”. Наука, по

Достоевскому, является закономерным следствием развращения невинного общества: „Они познали скорбь и полюбили скорбь, они жаждали мучения и говорили, что Истина достигается лишь мучением. Тогда у них явилась наука”.

Таким образом, еще одним важным фрагментом в тексте Достоевского, где несомненно звучит отголосок основной темы Гете, является апология научного знания, присущая падшему человечеству, и затем ее решительное отрицание: „Пусть мы лживы, злы и несправедливы, мы *знаем* это и плачем об этом, и мучим себя за это сами, и истязаем себя и наказываем больше, чем даже, может быть, тот милосердный Судья, который будет судить нас и имени которого мы не знаем. Но у нас есть наука, и через нее мы отыщем вновь истину, но примем ее уже сознательно. Знание выше чувства, сознание жизни – выше жизни. Наука даст нам премудрость, премудрость откроет законы, а знание законов счастья – выше счастья”. Но итогом всех этих размышлений „смешного человека” звучит следующее отрицание: „„Сознание жизни выше жизни, знание законов счастья – выше счастья” – вот с чем бороться надо! И буду”. И Фауст, и „смешной человек”, каждый по-своему, познали истину. Но, однако, различие обнаруживается не только в том, что герой Гете сознательно искал истину, а „смешному человеку” она была дана как откровение, но и в том глубоком различии смыслов, какими наделялось само это понятие.

И, наконец, связующим моментом диалога Достоевского с Гете становится основной для каждого из них предмет философских размышлений – любовь. Гетевский эпилог на небесах изображает драматическую борьбу демонических и ангельских сил за душу Фауста и загубленной им Гретхен. Оправдание этих грешных душ тут, по тексту, осуществляется благодаря заступничеству хора кающихся грешниц, Марии, омывавшей слезами и мирром ноги Спасителя, жены Самарянки, Марии Египетской и, наконец, самой Божией матери. Окончательная победа света над Мефистофелем прочитывается как дар Творца. Однако вовсе не случайно текст „Фауста” завершается другой мыслью – своеобразным дирижерским жестом (пуантом). Это закрывающая текст и в то же время открывающая его в перспективу многозначных толкований и споров, едва ли не намеренно провоцирующая последующие поколения мыслителей на встречные размышления песня Chorus mysticus (Мистического хора):

Все быстротечное –
Символ, сравненье.
Цель бесконечная
Здесь в достиженье.
Здесь – заповеданность
Истины всей.
Вечная женственность
Тянет нас к ней [4, с. 440].

Именно здесь прочитываются также все основные узловые моменты и текста „Сон смешного человека”: его притчевый характер, телеологический вектор – тема человеческого предназначения, интерпретация „вечного” вопроса об Истине, онтологическое содержание любви. В сравнении с „Фаустом” в притче Достоевского „размагничивается” это самое понятие: сближаясь у него по своей сути с Эросом Платона, в философском смысле оно становится на порядок обобщеннее и значительнее, поскольку любовь здесь обретает статус основного условия, оправдания и даже формы бытия в целом.

Таким образом, разбирая „Сон смешного человека” преимущественно в контексте своеобразного „поля идей”, даже академический комментарий не исчерпал всего вопроса, обнаруживая пробел именно в плане скрытого творческого диалога и полемики Достоевского с непомерным и беспрекословным идейным авторитетом гетевского „Фауста”, по тому времени еще совсем недавно предложившего актуальную тему европейской литературе XIX ст. Несомненно, за „смешным человеком” главным образом таится текст немецкого классика.

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – Изд. 3-е. – М. : Худож. лит., 1972. – 471 с.
2. *Бахтин М.М.* Время и пространство в произведениях Гете / Михаил Михайлович Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 204–237.
3. *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе / Альфред Людвигович Бем ; сост. С.Г. Бочарова ; предисл. и коммент. С.Г. Бочарова и И.З. Сураг. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 448 с. – (Studia philologica).
4. *Гете И.В.* Собрание сочинений : в 10-ти т. / Иоганн Вольфганг Гете ; пер. с нем. Б. Пастернака; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта ; коммент. А. Аникста. – М. : Худож. лит., 1976. – Т. 2. „Фауст”. Трагедия. – 510 с.
5. *Гинзбург Л.* Человек за письменным столом: Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования / Лидия Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 608 с.
6. *Достоевский Ф.М.* Сон смешного человека / Федор Михайлович Достоевский // Полн. собр. соч. : в 30 т.. – Л. : Наука, 1983. – Т. 25. – С. 104–119.
7. *Дудкин В.В.* Русско-немецкий Фауст / В.В. Дудкин // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 225–232.
8. *Ефремов В.С.* Самоубийство в художественном мире Достоевского / Владимир Сергеевич Ефремов. – СПб. : Диалект, 2008. – 584 с.
9. *Жожикашвили С.* Заметки о современном достоевковедении / Сергей Жожикашвили // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 126–161.
10. *Педько М.В.* Наследие Гете в творчестве Ф.М. Достоевского: структура и динамика персонажа : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 10.01.01 „Русская литература” / М.В. Педько. – СПб., 2006. – 20 с.

11. *Прп. Иустин (Попович)*. Достоевский о Европе и славянстве / Прп. Иустин (Попович) ; пер. с серб. Л.Н. Даниленко. – СПб. : Издательский дом „Адмиралтейство”, 1998. – 271 с.
12. *Хейзинга Й.* Осень средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV вв. во Франции и Нидерландах / Йохан Хейзинга. – М. : Наука, 1988. – 540 с. – (Памятники исторической мысли).
13. *Шалагінов Б.Б.* „Фауст” Й.В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18-19 ст. : монографія / Борис Борисович Шалагінов. – К. : Вежа, 2002. – 280 с.

Аннотація

Основная проблема статьи связана с полемической переключкой идей „Фауста” Гете и „Сон смешного человека” Достоевского. Интертекстуальный вектор указанной притчи позволяет уточнить наиболее важные аспекты сюжетики, хронотопа, стилистики авторского письма, прочтения образа главного персонажа как своеобразной полемической версии доктора Фауста, очертить затронутый интертекстуальным диалогом подлинный тематический спектр текста русского классика.

Ключевые слова: *грехопадение, смерть, истина, пророчество, интертекст, притча, Ф.М. Достоевский, Й.В. Гете.*

Summary

The main theme of the article is connected with the polemic interconnection of ideas between „Faust” by Goethe and „The Dream of a Ridiculous Man” by Dostoyevky. The intertextual vector of the fable indicates the most important aspects of the plot, chronotope, idiolect, reading of the protagonist image as a peculiar version of doctor Faust as well as tries to outline the real thematic spectre of „The Dream of a Ridiculous Man” by Dostoyevky.

Key words: truth, love, temptation, death, prophecy, chronotope, intertext, fable, F.M. Dostoyevsky, J.W. Goethe.

Стаття надійшла до редколегії 30.09.2011 р.