

**Галина Потапова,**  
**Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»**  
(Galina Potapova, Scena iz "Fausta" v romane Dostoevskogo  
"Podrostok")

aus:

Analysieren als Deuten  
Wolf Schmid zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Lazar Fleishman, Christine Gölz und Aage A.  
Hansen-Löve

S. 461-482

## **Impressum für die Gesamtausgabe**

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Diese Publikation ist außerdem auf der Website des Verlags Hamburg University Press *open access* verfügbar unter <http://hup.rrz.uni-hamburg.de>.

Die Deutsche Bibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver Der Deutschen Bibliothek verfügbar unter <http://deposit.ddb.de>.

ISBN 3-9808985-6-3 (Printausgabe)

© 2004 Hamburg University Press, Hamburg

<http://hup.rrz.uni-hamburg.de>

Rechtsträger: Universität Hamburg

# Inhalt

<b>Vom nicht abgegebenen Schuss zum nicht erzählten Ereignis</b> .....	11
Schmid'sche Äquivalenzen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Kein Elfenbeinturm für Wolf Schmid</b> .....	19
15 Jahre Alexander-Sergejewitsch-Puschkin-Preis <i>Ulrich-Christian Pallach (Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., Hamburg)</i>	
<b>Critique of Voice</b> .....	31
The Open Score of Her Face <i>Mieke Bal (Amsterdam)</i>	
<b>Towards a Cognitive Theory of Character</b> .....	53
<i>Willem G. Weststeijn (Amsterdam)</i>	
<b>Literarische Kommunikation und (Nicht-)Intentionalität</b> .....	67
<i>Reinhard Ibler (Marburg)</i>	
<b>«Теснота стихового ряда»</b> .....	85
Семантика и синтаксис <i>Michail Gasparov (Moskau)</i>	
<b>О принципах русского стиха</b> .....	97
<i>Vjačeslav Vs. Ivanov (Moskau, Los Angeles)</i>	
<b>Эстетика тождества и «железный занавес» первого Московского царства</b> .....	111
<i>Marija Virolainen (St. Petersburg)</i>	
<b>Семантический ореол «локуса»</b> .....	135
Выбор места действия в художественном тексте <i>Tat'jana Civ'jan (Moskau)</i>	

<b>Из истории сонета в русской поэзии XVIII века</b> .....	151
Сонетные эксперименты. Случай «двуединого» сонета <i>Vladimir Toporov (Moskau)</i>	
<b>Фантазия versus мимезис</b> .....	167
О дискурсе «ложной» образности в европейской литературной теории <i>Renate Lachmann (Konstanz)</i>	
<b>„Korinnas Reiz macht mir das Herze wund“</b> .....	187
Zum quasinarrativen Element in Franciszek Dionizy Kniaźnins „Erotica“ (1779) <i>Rolf Fieguth (Fribourg)</i>	
<b>Zur Poetik von Schota Rustaweli</b> .....	219
<i>Winfried Boeder (Oldenburg)</i>	
<b>Литература по ту сторону жанров?</b> .....	231
<i>Igor' Smirnov (Konstanz)</i>	
<b>О поэтике первых переживаний</b> .....	259
<i>Jost van Baak (Groningen)</i>	
<b>Медленное чтение «Евгения Онегина» как курс введения в литературоведение</b> .....	277
<i>Aleksandr Ćudakov (Moskau)</i>	
<b>Поэзия как проза</b> .....	299
Нарратор в пушкинской «Полтаве» <i>Lazar Fleishman (Stanford, California)</i>	
<b>Poetry and Prose</b> .....	337
Pushkin's Review of Sainte-Beuve's "Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme" and the Tat'iana of Chapter Eight of "Evgenii Onegin" <i>David M. Bethea (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>«Не бось, не бось»</b> .....	353
О народном шиболете в «Капитанской дочке» <i>Natalija Mazur (Moskau)</i>	

<b>Der frühe russische Realismus und seine Avantgarde</b> .....	365
Einige Thesen <i>Aage A. Hansen-Löve (München)</i>	
<b>Где и когда?</b> .....	407
Из комментариев к «Мертвым душам» <i>Jurij Mann (Moskau)</i>	
<b>Сатирический дискурс Гоголя</b> .....	417
<i>Valerij Tjupa (Moskau)</i>	
<b>Macht und Ohnmacht des (Ich-)Erzählers</b> .....	429
F. M. Dostoevskijs „Belye noči“ <i>Riccardo Nicolosi (Konstanz)</i>	
<b>“Les jeux sont faits”</b> .....	449
Money and Roulette as a Literary Communicative Device in “The Gambler” <i>Boris Christa (Queensland, Australia)</i>	
<b>Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»</b> .....	461
<i>Galina Potapova (St. Petersburg)</i>	
<b>От «говорили» к «как-как-фонии»</b> .....	483
Отчуждение языка в «Даме с собачкой» <i>Peter Alberg Jensen (Stockholm)</i>	
<b>Die anthropologische Bedeutung und der poetische Aufbau Čechov’scher Erzählungen am Beispiel von „Nesčast’e“</b> .....	499
<i>Matthias Freise (Salzburg, Göttingen)</i>	
<b>Narration als Inquisition</b> .....	513
Čechovs Kurzgeschichte „Novogodnjaja pytko. Očerk novejšej inkvizicii“ <i>Erika Greber (München)</i>	
<b>Рождение стиха из духа прозы</b> .....	541
«Комаровские кроки» Анны Ахматовой <i>Roman Timenčik (Jerusalem)</i>	

<b>Кубовый цвет</b> .....	563
Из комментария к словарю Набокова <i>Aleksandr Dolinin (Madison, Wisconsin)</i>	
<b>Подводное золото</b> .....	575
Ницшеанские мотивы в «Даре» Набокова <i>Savely Senderovich, Elena Shvarts (Ithaca, NY)</i>	
<b>Zur Kohärenz modernistischer Texte</b> .....	591
Schulz' „Nemrod (Sklepy cynamonowe)“ <i>Robert Hodel (Hamburg)</i>	
<b>«Доктор Живаго» Б. Пастернака и «Хождение по мукам» А. Н. Толстого</b> .....	617
К вопросу о судьбах русского романа в двадцатом столетии <i>Vladislav Skobelev (Samara)</i>	
<b>„Ja k vam pišu...“ – mediale Transformationen des Erzählens</b> .....	631
Tat'janas Liebesbrief in Puškins Versroman „Evgenij Onegin“, Petr Čajkovskijs gleichnamiger Oper und Martha Fiennes' Verfilmung <i>Rainer Grübel (Oldenburg)</i>	
<b>Пушкин как персонаж лирической поэзии «ленинградского андеграунда»</b> .....	665
<i>Vladimir Markovič (St. Petersburg)</i>	
<b>Das ABC der russischen Katastrophen</b> .....	689
Tat'jana Tolstajas Roman „Kys“ <i>Christine Gölz (Hamburg)</i>	
<b>Schriftenverzeichnis von Wolf Schmid</b> .....	719
<b>Autorinnen und Autoren</b> .....	735

# Сцена из «Фауста» в романе Достоевского «Подросток»<sup>1</sup>

Галина Потапова

## I

Имена *Гете* и *Достоевский*, поставленные рядом, воспринимаются как иллюстрация известного речения о *des mots qui hurlent de se trouver ensemble*. Литературовед Ф. Штрих писал в 1925 г.: «Однажды в кругу Штефана Георге была сказана чеканная фраза: „Гете или Достоевский — здесь необходим выбор“, — и так в самом деле кажется, когда представляешь себе рядом немецкого и русского поэтов [...]».<sup>2</sup> Такое (небезосновательное) представление о Гете и Достоевском как об антиподах обычно влечет за собой убеждение в том, что Гете не оставил заметных следов в творчестве Достоевского. Тот же Штрих — один из несомненных авторитетов в гетеведении — считал, что «Гете заботил Достоевского мало».<sup>3</sup> Этого мнения придерживался и А. С. Долинин, писавший о Гете, «олимпийце», как об «од[ном] из немногих мировых гениев, которые оказались наиболее чуждыми вечно тре-

---

<sup>1</sup> Статья написана в рамках работы над проектом, поддержанным Гумбольдтовским фондом (Alexander von Humboldt-Stiftung). Пользуясь случаем, приношу искреннюю благодарность профессору Вольфу Шмиду за предоставленную мне счастливую возможность работать над этой темой в Германии, в Гамбургском университете.

<sup>2</sup> *Strich F. Goethe der Europäer: III. Goethe und Dostojewski // Die Horen. Monatshefte für Kunst und Dichtung. 1928/1929. Jg. 5. Bd. 1. S. 411.*

<sup>3</sup> *Ibid. S. 412.*

возможному духу Достоевского».<sup>4</sup> Показательно, что В. М. Жирмунский в своем фундаментальном труде *Гете в русской литературе* (1937) вообще не счел нужным касаться вопроса «Достоевский и Гете».

В опровержение этого распространенного мнения можно было бы сказать многое, и отчасти оно уже сказано теми авторами, которые придерживаются иной точки зрения на поставленную проблему. Не имея возможности в рамках данной статьи воспроизводить и анализировать уже приводившиеся аргументы, и тем более выдвигать новые, сошлюсь только на разговор героев в рассказе *Кроткая*:

- «Фауста» читали?
- Не... невнимательно.
- То есть не читали вовсе. Надо прочесть.<sup>5</sup>

Убеждение в том, что сам Достоевский был внимательным читателем Гете, и особенно *Фауста*, отнюдь не является новостью. У этой точки зрения уже были такие сторонники, как С. Н. Булгаков, Вяч. Иванов, А. Л. Бем, А. фон Гроника, И. З. Серман.<sup>6</sup> Не совпадая в своих подходах и манере изложения, названные авторы, тем не менее, делали сходные выводы. Основная их мысль была та, что Достоевский варьировал гетевские мотивы с большой оригинальностью и давал свои, самобытные, ответы на «фаустовские» вопросы.

Не отрицая справедливость этого вывода в целом, решусь высказать сомнение в одном, довольно существенном, пункте. У всех упом-

<sup>4</sup> Достоевский Ф. М. Письма / Ред. А. С. Долинин. Москва; Ленинград, 1928. Т. 1. С. 466.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Ленинград, 1972—1990. Т. 24. С. 9. Далее это издание цитируется в скобках в тексте статьи (с указанием тома и страницы).

<sup>6</sup> См.: *Булгаков С. Н.* Иван Карамазов как философский тип // Булгаков С. Н. От марксизма к идеализму: Сборник статей. Санкт-Петербург, 1903. С. 83—112; *Иванов Вяч.* Основной миф в романе «Бесы» // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 437—444; *Бем А. Л.* «Фауст» в творчестве Достоевского // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. Москва, 2001. С. 209—244; *Gronicka A. von.* The Russian Image of Goethe. Philadelphia, 1985. Vol. 2. Pp. 110—141; *Серман И. З.* Достоевский и Гете // Достоевский: Материалы и исследования. Санкт-Петербург, 1997. Т. 14. С. 46—57.

янутых авторов итог отношений Достоевского с творчеством Гете мыслится как что-то осуществившееся, решенное. Предполагается, что Достоевский преодолевает, «снимает» те *проклятые вопросы*, которые соединялись для него с именем Гете.<sup>7</sup> Мне это кажется спорным. Скорее, поправки Достоевского к Гете всегда проблематичны — в том смысле, что любая такая поправка тут же сама себя проблематизирует, сама в себе несет нечто такое, что не дает ей увенчаться непротиворечивым смысловым итогом. Смысл, интендируемый Достоевским-идеологом, оборачивается (по разным причинам) своим противосмыслом.<sup>8</sup> В рамках данной статьи я постараюсь продемонстрировать это только на одном примере, зато примере показательном, всегда приводившемся сторонниками той точки зрения, что Достоевский успешно преодолел «соблазны» Гете.

Речь идет о музыкальной фантазии, которую излагает подвыпивший Тришатов в *Подростке* (ч. 3, гл. 5, III). Ввиду важности этого фрагмента позволю себе процитировать его полностью:

Если б я сочинял оперу, то, знаете, я бы взял сюжет из «Фауста». Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только, воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:  
Dies irae, dies illa!

---

<sup>7</sup> Ср., например: «[...] можно ли через преступление прийти к правде? Сходясь с „Фаустом“ в общей постановке вопроса, Достоевский [...] дает понять, что путь разрешения этой проблемы у него будет свой. [...] Восхождение к добру через зло, равно как и делание добра без учета живой человеческой личности, ведет к гибели. [...] Сообразно с замыслом Достоевского, судьба русского Фауста иная. [...] Самоуверенному титанизму Фауста противопоставлен развенчанный аморализм „опустошенного русского Фауста“» (*Бем А. Л.* «Фауст» в творчестве Достоевского. С. 219, 236—237).

<sup>8</sup> О «противосмысле» и постоянной смысловой осцилляции у позднего Достоевского см.: *Шмид В.* «Братья Карамазовы» — надрыв автора, или роман о двух концах // Автор и текст: Сборник статей / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. Санкт-Петербург, 1996. С. 268—287.

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое — как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это — тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска, безустанная, безвыходная и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше — и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха — у Страделлы есть несколько таких нот — и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма чин-ми — так, чтоб все потряслось на основаниях, — и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hossanna!» как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес! (13, 352—353)

Тришатов вольно излагает сцену в соборе (*Dom*), когда Гретхен во время молитвы слышит голос Злого Духа, сливающийся с церковным хором. Все комментаторы отмечали, что Достоевский (или, вернее, его герой) сочиняет неожиданный финал, не соответствующий ни тексту сцены у Гете, ни либретто известной оперы Гуно.<sup>9</sup> Долинин предположил, что Достоевский, пропустив несколько сцен, использовал те

<sup>9</sup> О соотношении фантазии Тришатова с музыкальными претекстами см.: *Бобров Е.* Мелочи из истории русской литературы: Ф. М. Достоевский и Франц Шуберт // Русский филологический вестник. 1907. № 1. С. 183—186; *Гозенпуд А. А.* Достоевский и музыкально-театральное искусство: Исследование. Ленинград, 1981. С. 143—148.

слова, которые звучат в финале первой части *Фауста*: «„Sie ist gerichtet!“ — *Stimme von oben*: „Ist gerettet!“»<sup>10</sup> («„Она осуждена!“ — *Голос свыше*: „Спасена!“»)<sup>11</sup>.

Более справедливо, на мой взгляд, брошенное мимоходом замечание Бема, что финал сцены, воображаемой Тришатовым, задуман в *pendant* к заключительной сцене второй части *Фауста*.<sup>12</sup> Действительно, хоры в финале трагедии, когда ангелы несут в небо душу Фауста, вырванную из лап Мефистофеля, соответствуют неожиданно мажор-

---

<sup>10</sup> *Goethe J. W. Gesammelte Werke: In 14 Bdn. / Hg. von E. Trunz. München, 1981. Bd. III. S. 145.*

<sup>11</sup> *Долинин А. С. Последние романы Достоевского: Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». Москва; Ленинград, 1963. С. 181 (ср. также комментарий Долинина в издании: Литературное наследство. Вып. 77: Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие комментарии. Москва, 1965. С. 504—505).* Как сказано выше, Долинин не относил Гете к «мировым гениям», оказавшимся существенно важными для Достоевского. В своем анализе он — следуя распространенной в советском литературоведении схеме — привлекает к делу сцену из *Фауста*, чтобы проиллюстрировать «художественное мастерство» Достоевского, проявляющееся, согласно эвристической логике указанного подхода, в совершенной обработке несовершенного (или, во всяком случае, менее совершенного) исходного материала. При таком подходе конечная расстановка оценок обусловлена уже самой исходной посылкой. Поэтому не удивительно, что Долинин приходит к следующим выводам: «[...] точно отвергая все дальнейшие сцены у Гете, вплоть до последней — они только вредят трагической целостности картины, — Достоевский берет из финала первой части „Фауста“ только два момента и ими кончает — молитву Гретхен и слова Мефистофеля [...] У Гете [Гретхен] падает в обморок со словами: „Соседка, ваш флакон!“ Это звучит почти комически, настолько они неуместны, — сплошная безвкусица. [У Достоевского] никаких слов: „Смятение. Ее поднимают, несут“. И тут торжественный финал: „хор вдохновенный, победоносный, подавляющий“ [...] У Гете же один только холодный намек: „Голос свыше: спасена!“» (*Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 181—182*). Не вдаваясь в детальную полемику, укажу только на то, что Долинин излагает содержание гетевской сцены с грубыми ошибками: «[...] невинная Гретхен должна быть осуждена на смертную казнь за гибель матери и брата, и она молится в последний раз. Но „злой дух“ Мефистофель смущает ее молитву» (*Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 180*). До того, как Гретхен будет передана в руки правосудия, ей предстоит еще родить и утопить ребенка, так что анализируемая Долининым сцена — это никак не молитва преступницы накануне казни. Кроме того, Злой Дух в этой сцене Гете не тождествен Мефистофелю.

<sup>12</sup> *Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского. С. 244.*

ному завершению музыкальной фантазии Тришатова в гораздо большей степени, чем финал первой части трагедии. Бем, а вслед за ним Гроника делают из этого вполне закономерный вывод, что автор *Подростка* подвергает ревизии весь смысл гетевской трагедии. Достоевский делает Гретхен героиней того апотеоза, который у Гете был приурочен Фаусту, — спасение через страдание и раскаяние противопоставлено спасению через интеллектуальное «мудрствование».<sup>13</sup> Бем замечает по этому поводу:

Так в творчестве Достоевского дозвучал гетевский Фауст. Обречение на жалкую смерть «опустошенного русского Фауста» — Ставрогина и величественная осанна страданиям Гретхен — так преломилось в художественном сознании Достоевского «величайшее создание» немецкого гения.<sup>14</sup>

Такой вывод вполне согласуется с убеждениями Достоевского-идеолога. О том, насколько желательно было бы для него заменить апотеоз Фауста апотеозом Гретхен, свидетельствует следующая параллель к «гетевскому» эпизоду *Подростка* (насколько мне известно, ранее это соответствие не отмечалось): в *Пушкинской речи* Достоевский, превознося Татьяну, развенчивает центрального героя, и даже полагает, что Пушкину следовало бы назвать роман не *Евгением Онегиным*, а *Татьяной Лариной*.<sup>15</sup>

Совпадение с *Пушкинской речью* очевидно, но не абсолютно. Поэтому что Достоевский-романист не может так легко осуществить то,

---

<sup>13</sup> Заметим попутно, что известные слова С. М. Соловьева по поводу тургеневского *Фауста*: «Был посрамлен Фауст, но возвеличена Гретхен» (*Соловьев С. М. Гете и христианство // Богословский вестник. 1917. Апрель—май. С. 503*) гораздо более оправданы применительно к Достоевскому, хотя и тут оправданы не абсолютно.

<sup>14</sup> Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского. С. 244.

<sup>15</sup> Еще одна занятая параллель по части переименований: *Фауст* Гуно стал с 1861 г. ставиться в Германии под именем *Маргарита* (подробнее см.: *Исаханов Г. Д. «Фауст» Гуно // Гетевские чтения. 1993 / Под ред. С. В. Тураева. Москва, 1994. С. 167—174*). Опера Гуно, с ликующим хором в конце, несомненно была учтена Достоевским в *Подростке*.

что ему удастся — с известной натяжкой — в роли публициста, пусть он субъективно и хотел бы этого.<sup>16</sup>

Импровизируемая Тришатовым сцена в соборе может восприниматься в мажорно-утвердительной тональности только при условии ее исключения из романного контекста. Именно так и поступают сторонники вышеизложенной точки зрения.<sup>17</sup> Далее я попытаюсь обозначить те внутритекстовые и межтекстовые факторы, которые мешают воспринять апотеоз Гретхен как свершившийся.

## II

Едва ли не единственным, кто выразил сомнение в аутентичности тришатовской поправки к Гете для самого Достоевского, был О. Хансен-Лёве, отметивший, что вся сцена из *Фауста* в *Подростке* вложена в уста фиктивного персонажа, далекого от того, чтобы быть рупором авторских идей. Исследователь полностью снимает с Достоевского ответственность за оперный замысел Тришатова, рассматривая всю эту сцену как один из многих случаев столкновения между декларируемой враждою повествователя, Аркадия Долгорукого, ко всяческому «литераторству» и реальной перенасыщенностью его записок услов-

---

<sup>16</sup> Ср. замечание М. М. Бахтина: «[...] мы должны рассматривать идеи самого Достоевского-мыслителя как *идеи-прототипы* некоторых образов идей в его романах [...]. В самом деле, идеи Достоевского-мыслителя, войдя в его полифонический роман, меняют самую форму своего бытия, превращаются в художественные образы идей: они сочетаются в неразрывное единство с образами людей (Сони, Мышкина, Зосимы), освобождаются от своей монологической замкнутости и завершенности, сплошь диалогизуются и вступают в большой диалог романа на *совершенно равных правах* с другими образами идей [...]. Совершенно недопустимо приписывать им завершающую функцию авторских идей монологического романа. Они здесь вовсе не несут этой функции, являясь равноправными участниками большого диалога» (*Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского*. Москва, 1972. С. 154—155).

<sup>17</sup> Помимо уже цитировавшейся статьи Бема, стоит указать на анализ «фаустовской» сцены *Подростка* в работе Гроника: *Gronicka A. von. The Russian Image of Goethe*. Vol. 2. Pp. 137—138. Ср. также: *Гозентуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство*. С. 143.

ными литературными ассоциациями и интертекстуальными связями.<sup>18</sup> По словам Хансен-Лёве, «в идее пошлого Тришатова написать оперу на тему *Фауста*» интертекстуальность приобретает «трагикомические черты».<sup>19</sup>

Мнение исследователя излишне категорично, как и его приговор «пошлomu Тришатову».<sup>20</sup> И дело здесь даже не в симпатичности или бессимпатичности персонажа (в порядке оправдания Тришатова упомяну все же, что Аркадий находит своего нового знакомого милым и даже решительно заявляет Ламберту: «Нет, Тришатов — не мерзавец»; 13, 355). Как настоятельно подчеркивает В. Шмид, для Достоевского важны именно такие ситуации, когда читатель должен «опознать» правду даже в устах самого «неподходящего» персонажа, зачастую гораздо менее привлекательного, чем Тришатов. Поэтому, если импровизация на тему из *Фауста* вложена автором в уста отнюдь не идеального героя, это еще не означает безнадежной компрометации ее содержания и пафоса. Сомнения в правомерности однозначно «позитивной» трактовки этой сцены возникают по другой причине: дело не в том, что поправка вложена в уста фиктивного персонажа, а, скорее, в том, что оперный замысел Тришатова представлен как заведомо неосуществимый.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст. С. 237, 244—245.

<sup>19</sup> Там же. С. 244.

<sup>20</sup> Ср. замечание А. Г. Горнфельда об эпизоде импровизации Тришатова: «Не следует, впрочем, забывать, как все-таки индивидуально и как прекрасно рассказывает эту свою тему бедный мальчик, талантливый и порочный идеалист, гибнущий по безволию в гнусной моральной грязи, как хорошо он изображает именно музыкальную сторону сцены [...]» (Горнфельд А. Задача музыкантам // Летопись Дома литераторов. 1921. 1 ноября. № 1. С. 4). Гозенпуд замечает по поводу того же эпизода: «Одной этой страницы достаточно, чтобы понять, как глубоко чувствовал музыку Достоевский» (Гозенпуд А. А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. С. 143).

<sup>21</sup> Любопытную параллель нереализуемому happy end тришатовского оперного замысла можно видеть в рассказе Макара Ивановича о «чуде в городе Афимьевском» (ч. 3, гл. 3, IV). Купец Скотобойников, который самодурными благодеяниями довел до самоубийства мальчика-сироту, дает указания местному живописцу,

Опера Тришатова — это подчеркивается — никогда не будет написана, она так и останется фантазией. Тришатов создает эту сцену «так, в голове только»:

Нет, знаете, если б я мог, я бы что-нибудь сделал! Только я ничего уж теперь не могу, а только все мечтаю. Я все мечтаю, все мечтаю; вся моя жизнь обратилась в одну мечту, я и ночью мечтаю. (13, 353)

Это не только черта к характеристике персонажа. В металитературном плане это можно истолковать как свидетельство проблематичности предложенного завершения *Фауста* для автора-Достоевского.

Проблематизация осуществляется также посредством вплетения сцены из *Фауста* в систему сюжетных мотивов романа. Импровизация Тришатова имеет непосредственное касательство к судьбам героев *Подростка*, хотя незадачливый импровизатор об этом даже не подозревает.

В этом смысле совсем небезразлично, что импровизация принадлежит именно Тришатову. Если перенести на второстепенных героев романа ту классификацию, которая была разработана Т. В. Цивьян применительно к главным героям, то Тришатову, конечно, принадлежит роль «персонажа-устроителя добра»<sup>22</sup>, а не зла. В последних главах его вмешательство в ход событий приносит очевидным образом благотворные последствия. Он попадает на пути Аркадия как раз вовремя, чтобы помочь своими предупреждениями. В решающий момент он

---

как надо представить на картине смерть своего любимца. Повеление изобразить «все, как есть»: и реку, и спуск, и перевоз, и всех людей, которые там были, и мальчика именно таким, как он там стоял, — купец завершает неожиданным и невероятным восполнением реальности: «И раскрой ты перед ним с той стороны, над церковью, небо, и чтобы все ангелы во свете небесном летели встречать его» (13, 319). Живописец, подумав, находит этот замысел неудобоисполнимым: «Нет, говорит, в таком виде нельзя писать. [...] Потому что грех сей, самоубийство, есть самый великий из всех грехов. То как же ангелы его будут встречать после такого греха?» (13, 319). В отличие от оперы Тришатова, картина в действительности пишется, но ангелов заменяет на ней луч, сходящий с неба.

<sup>22</sup> Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток» // Russian Literature. 1976. Vol. IV (3). С. 208.

направляет героя по правильному следу, и намечавшаяся кровавая развязка оказывается предотвращена не в последнюю очередь именно усилиями Тришатова. Все это он проделывает как бы случайно, ничего толком не понимая в запутанных отношениях остальных героев. Его функция, как можно догадываться, в том и состоит, чтобы без большого участия собственной воли наводить других на верный след. И в своей импровизации Тришатов тоже невзначай угадывает что-то важное для самого Подростка.

То, что история с Гретхен, как и дальнейшее содержание импровизации, имеет какое-то отношение к событиям, совершающимся в фиктивном мире романа, остается скрыто не только от Тришатова. Аркадий тоже не усматривает в этом разговоре какого-то особого смысла — или не сознается в этом, предпочитая спрятать что-то в подсознание. Читатель сначала тоже воспринимает импровизацию Тришатова как захватывающий, но совсем не обязательный вставной номер, не более того. Вообще, сцена из *Фауста* сплетена с событиями внутрироманной действительности настолько артистично и тонко, что взаимосвязи остаются незамеченными при первом, особенно беглом, чтении. По-видимому, внимательное повторное чтение этого фрагмента входит в авторскую стратегию, в чем можно убедиться, если дочитать сцену импровизации до конца.

Сначала, как уже сказано, не возникает и мысли, что фантазии Тришатова имеют какое-то отношение к романному действию. Но чем дальше, тем заметнее становятся точки соприкосновения между его фантазиями и событиями в фиктивном мире романа. Возникающие ассоциации, сначала трудноуловимые, становятся все более определенными, все более поддающимися верификации, — и наконец появляется такая отчетливая отсылка к событиям из жизни Подростка и его семейства, что проглядеть это уже нельзя. Справедливости ради стоит сказать, что сам Аркадий, может быть, как раз и проглядел столь очевидное сходство, но для читателя это не должно быть препятствием, потому что по ходу сцены в ресторане, как и во многих других ситуациях романа, он уже привык многое понимать раньше героя.

Итак, Тришатов вдруг перескакивает с Гете на Диккенса:

- Ах, Долгорукий, читали вы Диккенса «Лавку древностей»?
- Читал; что же?
- Помните вы... Пойдите, я еще бокал выпью, — помните

вы там одно место в конце, когда они — сумасшедший этот старик и эта прелестная тринадцатилетняя девочка, внучка его, после фантастического их бегства и странствий, приютились, наконец, где-то на краю Англии, близ какого-то готического средневекового собора, и эта девочка какую-то тут должность получила, собор посетителям показывала... И вот раз закатывается солнце, и этот ребенок на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка — солнце, как мысль божия, а собор, как мысль человеческая... не правда ли? Ох, я не умею это выразить, но только бог такие первые мысли от детей любит... А тут, подле нее, на ступеньках, сумасшедший этот старик, дед, глядит на нее остановившимся взглядом... Знаете, тут нет ничего такого, в этой картинке у Диккенса, совершенно ничего, но этого вы вовек не забудете, и это осталось во всей Европе — отчего? Вот прекрасное! Тут невинность! Э! не знаю, что тут, только хорошо. Я все в гимназии романы читал. Знаете, у меня сестра в деревне, только годом старше меня... О, теперь там уже все продано и уже нет деревни! Мы сидели с ней на террасе, под нашими старыми липами, и читали этот роман, и солнце тоже закатывалось, и вдруг мы перестали читать и сказали друг другу, что и мы будем также добрыми, что и мы будем прекрасными — я тогда в университет готовился и... Ах, Долгорукий, знаете, у каждого есть свои воспоминания!.. (13, 353)

Тришатов понятия не имеет, насколько он тут, что называется, попал в точку: ведь Аркадий мучается в том числе и мыслями об участии сестры, Лизы — с которой они совсем недавно, в конце первой части романа, солнечным осенним утром шли веселые по улице и тоже клялись быть всегда добрыми и прекрасными и не забыть никогда «этого дня и вот этого самого часа» (13, 161). Как важно это погожее осеннее утро в смысловой архитектонике романа, явствует уже из того, что оно печальным эхом откликается в эпилоге, в воспоминаниях Аркадия («...и я все припоминал про себя то солнечное утро, когда мы, прошлую осенью, шли с нею по улице, оба радуясь и надеясь и любя друг друга. Увы, что случилось после того?»; 13, 451).

Прозрачная эквивалентность пары «Тришатов и его сестра» с парой «Аркадий и Лиза», внушаемая финалом приведенного фрагмента и пе-

далированная прямой апелляцией к внутреннему опыту собеседника («...у каждого есть свои воспоминания!...»), заставляет читателя ретроспективно усомниться в том, так ли уж обособлено от романских событий содержание всей вышеприведенной, казалось бы совершенно необязательной, болтовни изрядно захмелевшего героя.

Сначала подозрение остается только смутным подозрением, хотя уже на этой стадии похвалы Тришатова «прекрасному и невинному», воплощенному в героине Диккенса, и его воспоминания о собственной сестре подталкивают читателя к тому, чтобы вспомнить о Лизе, о ее былой невинности — и соотнести ее уже не с Нелли, а с согрешившей Гретхен, под сердцем которой шевелится незаконный ребенок. Но в целом соотнесения еще туманны. Сцена из Диккенса пока как бы повисает в воздухе. В сознании читателя посеяно подозрение — этим дело и ограничивается.

Однако эквивалентности с *Лавкой древностей* достраиваются уже в следующей главе. Когда Подросток, после описанного разговора в ресторане, добирается наконец домой, он обнаруживает, что странник Макар Иванович скончался от разрыва сердца:

Макар Иванович сидел, по обыкновению, на своей скамеечке, но как бы в каком-то бессилии, так что Лиза придерживала его руками за плечо, чтобы он не упал [...]. Я стремительно шагнул ближе, вздрогнул и догадался: старик был мертв.

Он только что умер, за минуту какую-нибудь до моего прихода. За десять минут он еще чувствовал себя как всегда. С ним была тогда одна Лиза; она сидела у него и рассказывала ему о своем горе, а он, как вчера, гладил ее по голове. (13, 364)

Получается, как раз в то время, когда Тришатов пересказывал Аркадию сцену со стариком и девочкой из Диккенса, Макар Иванович сидел на своей скамеечке подле Лизы и слушал ее. Эквивалентность между Нелли из *Лавки древностей* и сестрою Аркадия дана не прямо, она маскируется своим отстоянием по тексту, и тем не менее эта эквивалентность вполне определена. Пара «старик — девочка» зеркально отражает расстановку персонажей в *Лавке древностей*: там Нелли, во-

площенное долготерпение и самоотверженность, ободряла как могла своего сумасшедшего деда, а в *Подростке* странник Макар ободряет падшую духом и выведенную из равновесия Лизу.<sup>23</sup> Как выясняется, импровизация Тришатова вплетена в романную действительность до виртуозности незаметным образом. Этот пример лишний раз убеждает в том, как несправедливо до сих пор бытующее представление о поспешном, сумбурно экстагическом письме Достоевского.<sup>24</sup>

Соотнесенность диккенсовского эпизода с романной действительностью *Подростка* еще усиливается в следующей, седьмой главе, когда слова Тришатова о закатывающемся солнце явственно отзываются в рассказе Версилова о привидевшемся ему под впечатлением картины Клода Лоррена *Асис и Галатей* «заходящем солнце первого дня европейского человечества», обратившемся наяву в «заходящее солнце последнего дня европейского человечества» (13, 375).

Обнаружение вполне ощутимых соответствий с *Лавкой древностей* позволяет уже с большим правом заподозрить наличие эквивалентностей между романной интригой и «фаустовской» частью импровизации. Усложненная и замедленная процедура выяснения сюжетных переключек не должна смущать: такое ретроспективное достраивание нормально для *Подростка*, поскольку в развертывании сюжета здесь вообще доминирует свойство, хорошо отмеченное Цивьян: «Задача отождествления отсылок с соответствующими эпизодами возложена

---

<sup>23</sup> Соотношения между *Подростком* и *Лавкой древностей*, к сожалению, не могут быть рассмотрены в данной статье более обстоятельно. Укажу только на то, что уже в самом «пересказе» Тришатова детали из романа Диккенса скомбинированы и перетолкованы чрезвычайно вольно. Ср. замечание Долинина: «Помнил ли Достоевский хорошо в деталях пятьдесят третью главу, когда он рисовал эту свою картину? Если помнил, то почти лукавыми кажутся его слова здесь: „Знаете, тут нет ничего такого, в этой картинке у Диккенса, совершенно ничего“ [...]. Именно нет *такого*, нет того, что создано здесь целиком Достоевским» (Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 183).

<sup>24</sup> Ср. замечание Бахтина, что «кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского [...] для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого акцента, каждого неожиданного поворота события, каждого скандала, каждой эксцентричности» (Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 109—110).

на читателя; при обычном, т. е. однократном, дискурсивном, чтении это не только весьма сложно, но почти неосуществимо».<sup>25</sup>

Предполагая связь «оперной» вставки с событиями самого романа, мы, однако, попадаем в зону еще меньшей определенности, чем было это в случае с Диккенсом, потому что эквивалентности между «фаустовским» *mise en abyme* и внутрироманной действительностью не поддаются однозначному закреплению — они множественны. Как уже было отмечено выше, Гретхен ассоциируется с Лизой, сестрою Подростка, ждущей незаконного ребенка и оставленной соблазнителем. В этом контексте возможно возникновение и другой, более факультативной ассоциации, бросающей иронический ответ на положение самого Аркадия в этой печальной истории. Возникает эквивалентность между Подростком и Валентином из *Фауста*. Брат, идущий на поединок за честь сестры, — в этом амплуа Аркадий уже воображал себя несколько ранее, в седьмой главе второй части.<sup>26</sup> Сопоставление с Валентином позволяет яснее ощутить всю «негероичность» поведения Аркадия в этом эпизоде. Узнав о бесчестье сестры, он не вызвал князя на поединок — в нем «сказался вдруг маленький ребенок»: Аркадий — в присутствии оскорбителя — «упал на диван и всхлипывал. „Лиза! Лиза! Бедная, несчастная!“» (13, 236).

Но и на этом цепь ассоциаций не кончается. Лиза со своим незаконно зачатым ребенком отчасти повторяет судьбу матери, Софьи,<sup>27</sup> а

<sup>25</sup> Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток». С. 203—204. Впрочем, Цивьян имеет в виду такие отсылки к еще не изложенному дальнейшему ходу событий, которые исходят от самого рассказчика, забегаящего вперед по сравнению с осведомленностью читателя.

<sup>26</sup> «Да мне-то что теперь делать? [...] Я не знаю, как поступить! Я не знаю, как в этих случаях поступают братья... Я знаю, что заставляют жениться с пистолетом в руке... Поступлю, как надо честному человеку! А я вот и не знаю, как тут надо поступить честному человеку!..» (13, 237). Ранее, в первой части романа, Аркадий собирался вызвать князя на дуэль за оскорбление, нанесенное Версилону в Эмсе (в этой истории тоже фигурировал внебрачный ребенок, которого родила от князя Сокольского падчерица Ахмаковой, Лидия).

<sup>27</sup> Эквивалентность между судьбой Лизы и матери намечает сам Аркадий в разговоре с Лизой, после того как для него перестает быть тайной ее беременность от князя Сергея Сокольского (ч. 2, гл. 7, I) : «Ну, пусть ты осмеиваешь роль брата, глу-

значит, образ Гретхен начинает ассоциироваться и с этим женским образом. В ассоциативное поле, окружающее Софью, ведут слова дьявола: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» (13, 352). Для читателя эти слова звучат как реминисцентная отсылка к той сцене первой части (гл. 6, III), когда Подросток вспоминает свои первые, детские впечатления от редких свиданий с матерью:

Помню еще около дома огромные деревья, липы кажется, потом иногда сильный свет солнца в отворенных окнах, палисадник с цветами, дорожку, а вас, мама, помню ясно только в одном мгновении, когда меня в тамошней церкви раз причащали и вы приподняли меня принять дары и поцеловать чашу [...]. (13, 92)

В данном случае интересно и следующее: если трактовать возникающую эквивалентность буквально, то с Гретхен следовало бы соотнести самого Аркадия: ведь это он, подобно Гретхен, в детстве приходил с матерью в церковь. Слушая Тришатова, Подросток едва ли отдает себе отчет в том, что и он сам в каком-то уголке души — тоже Гретхен. Но не потому ли он так подробно фиксирует импровизацию Тришатова в своих записках? Как отметил Хансен-Лёве, для рассказчика *Подростка* вообще характерно «обнажение „женственности“ внутри собственного „я“, или, вернее, женственности подсознания».<sup>28</sup> Эквивалентность между Аркадием и Гретхен подтверждает эту гипотезу, равно как и другое наблюдение Хансен-Лёве, касающееся «принципа *обобщенности*», который действует в *Подростке*: «Как в терапевтической игре, в ходе повествования каждый герой или участник принимает признаки и качества, оценки и функции других».<sup>29</sup>

---

пого брата, когда он говорит о пистолетах, но мать, мать? Неужели ты не подумала, Лиза, что это — маме укор? Я всю ночь об этом промучился; первая мысль мамы теперь: „Это — потому, что я тоже была виновата, а какова мать — такова и дочь!“» (13, 238).

<sup>28</sup> Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». С. 237.

<sup>29</sup> Там же. С. 245.

Действительно, на роль Гретхен можно подставлять разных персонажей: Лизу, Софью, самого Подростка. Интертекстуальная аллюзия становится толчком к цепной реакции, приводящей к возникновению всевозможных ассоциаций, которые, реализуясь, как бы снимают и нейтрализуют одна другую. Внутри романной действительности события развиваются иным, не менее драматическим, но гораздо менее оптимистическим образом, чем в фантазии Тришатова. О весьма относительном апотеозе можно говорить — в конце романа — только применительно к Софье. Что касается Лизы, то она оказывается малоудовлетворительной претенденткой на роль Гретхен (особенно в героизирующей версии Тришатова). Сила духа явно оставляет ее, она впадает в грех уныния, и рассказчик в эпилоге дает лишь слабую надежду на то, что для Лизы возможен какой-то выход из владеющего ею отчаяния.

Все это означает, что идеальный проект (задуманный в исправление Гете!) не выдерживает проверки на прочность. Но еще важнее следующее. Если оперный набросок Тришатова завершался безусловным торжеством страдающей добродетели, то при соотнесении сцены из Фауста с сюжетными линиями романа этот смысл «распыляется», в результате чего возникает игра постоянно сменяющихся смыслов. Всевозможные ассоциации в итоге взаимно нейтрализуют друг друга, не выводя к какому-либо позитивному итогу. Возникает та сеть связей между персонажами, о которой хорошо сказала Цивьян:

В определенном смысле ситуацию можно описать как калейдоскоп, где ограниченное число стеклышек при малейшем повороте или даже дрожании руки, держащей калейдоскоп, складывается в бесчисленные и как будто не повторяющиеся [...] комбинации.<sup>30</sup>

---

<sup>30</sup> Цивьян Т. В. О структуре времени и пространства в романе Достоевского «Подросток». С. 243. Ср. замечание Хансен-Лёве, что соотношение фигур в романе Достоевского организуется при помощи «субверсивного принципа ассимиляции и диссимиляции» (Хансен-Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток». С. 246).

## III

Проблематичность апотеоза Гретхен усугубляется и некоторыми обстоятельствами творческой истории романа. Есть основания полагать, что импровизируемая Тришатовым сцена подспудно соотносится с одной из записей Достоевского, сделанной им на ранней стадии работы над *Подростком*: «Застрелившийся и бес вроде Фауста. Можно соединить с *поэмой-романом*, и т. д.» (16, 5). Последние слова — отсылка к предшествующей записи: «Фантастическая *поэма-роман*: будущее общество, коммуна, восстание в Париже, победа, 200 миллионов голов, *страшные язвы*, разврат, истребление искусств, библиотек, замученный ребенок. Споры, беззаконие. Смерть» (16, 5). Долинин, первым опубликовавший эти записи, полагал, что в печатном тексте эпизод с самоубийцей нашел «далекое отражение в идейном самоубийстве Крафта»<sup>31</sup>. Против этого осторожного предположения едва ли можно что-либо возразить. Зато чрезвычайно спорной выглядит другая гипотеза исследователя: что под «бесом вроде Фауста» следует понимать персонаж, предвосхищающий будущего Версилова.<sup>32</sup> Не естественнее ли полагать, что Достоевский подразумевал совсем не демонического героя, похожего на Фауста, а просто «беса», как у Гете в *Фаусте*? Речь идет, таким образом, о фигуре вроде Мефистофеля. Это заставляет вспомнить рассказ Ставрогина о явлениях черта (в журнальной редакции романа *Бесы*) и, конечно, предвосхищает главу о кошмаре Ивана Федоровича в *Братьях Карамазовых*.<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 37.

<sup>32</sup> Ср.: «Может быть, то, что рядом с застрелившимся стоит „бес вроде Фауста“, есть самый первый момент зарождения образа Версилова: в черновиках Версиров, скептик и циник, долго сопоставляет себя, свою „подлую живучесть“ с идейным фанатизмом Крафта, который не может мириться с третьестепенной ролью России в истории всего человечества и застреливается» (Долинин А. С. Последние романы Достоевского. С. 37).

<sup>33</sup> Ср.: Гроссман Л. П. Последний роман Достоевского // Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Москва, 1935. Т. 1. С. 18. Разговор Сатаны с Молодым человеком присутствует также в наброске 1875 г. *Сороковины* (17, 6; о связи этого замысла с будущими *Братьями Карамазовыми* см.: Серман И. З. Достоевский и Гете. С. 52)

Неясным остается, каким образом хотел соединить Достоевский намеченную линию самоубийцы с «поэмой-романом». Долинин полагал, что этот эпизод должен был относиться к фантастическому будущему (новая французская революция), о котором говорит Достоевский в уже процитированной записи. Исследователь реконструировал ситуацию следующим образом: «Кто-то из тех, кто обладает особенно чуткой совестью, из идейных фанатиков, не выдерживает, должно быть, краха всей европейской культуры, разубеждается в своей вере и погибает».<sup>34</sup> Это приурочение эпизода с самоубийцей к фантастическому будущему не бесспорно. (Анти)утопические «вставные номера» нередки у Достоевского, но они у него всегда притчеобразны и лишены той психологической проработки, которая предполагается реконструкцией Долинина. К тому же само замечание Достоевского о том, что эпизод самоубийства «можно соединить» с фантастической поэмой, свидетельствует с достаточной ясностью: первоначально мысль о таком эпизоде промелькнула *вне* связи с «поэмой-романом». Кроме того, «соединить» не обязательно означает «включить». Не мог ли Достоевский уже здесь подразумевать «соединение» другого порядка? А именно: психически раздвоенный герой-интеллектуал мог быть *автором* «фантастической поэмы-романа», а не ее действующим лицом. Тогда предвосхищение будущих *Братьев Карамазовых* в этой черновой записи к *Подростку* было бы еще очевиднее.

Так или иначе, наличествует сильнее или слабее выраженная связь между записью о самоубийце, искушаемом «бес[ом] вроде Фауста», и кошмаром Ивана Карамазова. Но тогда получается, что эпизод с Гретхен и «песней дьявола» словно бы вклинился между этими двумя эпизодами сатанинского искушения героя-интеллектуала. Нереализованный эпизод, присутствовавший в сознании Достоевского в начале работы над *Подростком*, был будто бы на время вытеснен, чтобы затем реализоваться в *Братьях Карамазовых*. Заместив на время «мужского» героя, бесхитростная Гретхен вновь уступила место вернувшейся — окрепшей и оформившейся — «интеллектуальной» теме.

---

<sup>34</sup> Там же. С. 37.

Каких-либо доказательств того, что Достоевский, работая над «фаустовским» эпизодом *Подростка*, вспомнил про свою подготовительную запись к роману, конечно, не существует. И все же эпизод с Гретхен лежит, так сказать, на линии движения от записи о самоубийце к главе об Иване и черте в *Братьях Карамазовых*. Это подтверждается соприкосновениями между сценой из *Фауста* в *Подростке* и сценой кошмара Ивана Федоровича.

На конструктивное сходство этих двух сцен указал М. М. Бахтин, увидевший в них характерные примеры драматической объективации «второго голоса», звучащего в сознании героев. Голос дьявола и в том и в другом случае являет собой «нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с перемещенным акцентом»<sup>35</sup>, с целью внушить герою мысль о его собственной виновности. Но сходство здесь не ограничивается типовой для Достоевского ситуацией «сочетания голосов». Между названными эпизодами существуют прямые текстуальные соприкосновения. Подобно тому, как Гретхен бессильна противиться «песне сатаны», которая «все не умолкает, все глубже вонзается в душу как острие» (13, 353), Иван, даже зажав себе уши, не может заставить замолчать голос своего жуткого собеседника («Оставь меня, ты стучишь в моем мозгу как неотвязный кошмар...»; 15, 81). Отношениями контрастного подобия связаны сцена обморока Гретхен и психического припадка Ивана в суде. Сравним:

*Подросток*

Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острие, все выше [...]

*Братья Карамазовы*

— Оставь меня, ты стучишь в моем мозгу как неотвязный кошмар, — болезненно простонал Иван, в бессилии пред своим видением [...]  
Иван сидел, зажав себе уши руками и смотря в землю, но начал дрожать всем телом. Голос продолжал [...]

<sup>35</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 381.

Гость говорил, очевидно увлекаясь своим красноречием, все более и более возвышая голос [...]

Иван хотел было кинуться к окну; но что-то как бы вдруг связало ему ноги и руки. Изо всех сил он напрягался как бы порвать свои путы, но тщетно. [...]

Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор. [...] а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес! (13, 352—353)

Но все уже заволновалось. [...] стража уже подросла, его схватили, и тут он завопил неистовым воплем. И все время, пока его уносили, он вопил и выкрикивал что-то несвязное.

Поднялась суматоха. (15, 81, 83—84, 118)

То, что Гретхен, все-таки нашедшая в себе силы для наивной молитвы, покидает сцену под аккомпанемент «громового хора», а Иван — под аккомпанемент собственных кликушеских воплей, вполне вписывается в систему оценок, которую стремится внушить читателю Достоевский-идеолог. Но тот факт, что спасение Гретхен не становится последним словом Достоевского в обработке «фаустовского» сюжета, заставляет констатировать, что при всем желании дать «хорошего», исправленного *Фауста* с христианским концом Достоевский так и не смог осуществить это в действительности.

До какой степени сомнительным был для Достоевского-романиста тот вариант завершения *Фауста*, который намечен в импровизации Тришатова, обнаруживается также при соотнесении *Подростка* с *Братьями Карамазовыми*. Я имею в виду один из пассажей черта в разговоре с Иваном. «Осанна», рвущаяся из груди всего человечества в оперной фантазии Тришатова, явилась будто бы генеральной репетицией той «осанны», к которой в *Братьях Карамазовых* едва не присоединился сам черт:

Я был при том, когда умершее на кресте Слово восходило в небо [...], я слышал радостные взвизги херувимов, поющих и вопиющих: «Осанна», и громовый вопль восторга серафимов [ср. в фантазии Тришатова: «И тут вдруг громовый хор» —

Г. П.], от которого потряслось небо и все мироздание [ср. в *Подростке*: «хор вдохновенный, победоносный, (...) чтобы все потряслось на основаниях, — и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: «Hosanna!» как бы крик всей вселенной (...)» — Г. П.]. И вот, клянусь же всем, что есть свято, я хотел примкнуть к хору и крикнуть со всеми: «Осанна!» (15, 82)

Совпадения между *Подростком* и *Братьями Карамазовыми* разительны. Но в *Подростке* голос дьявола прерван, заглушен ликующим хором. Напротив, в *Братьях Карамазовых* торжествующая всеобщая «осанна» — это не более как вставной номер в речи черта.

Значимость последнего обстоятельства была очевидна и для самого Достоевского, как явствует из его заметки к несостоявшемуся выпуску *Дневника писателя*: «Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя осанна прошла, как говорит у меня в том же романе черт» (27, 86). Часто пишущие о Достоевском предпочитают оборвать цитату и не приводить последних слов. И неудивительно, потому что ссылка на черта совсем не лишена лукавства. Из-за плеча Достоевского-проповедника выглядывает-таки Достоевский-писатель вместе со своими не всегда заслуживающими доверия персонажами. Опять все карты смешиваются и смысловый итог остается подвижным.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Можно заподозрить, что черт Достоевского читал предисловие Э. Губера к переводу *Фауста*, изданному осенью 1838 г. У Губера утверждалось, что смысл гетевской трагедии состоит в следующем: Фауст, как любой человек, должен пройти через «горнило сомнений» на пути к «отрадному успокоению религии» (*Гете И. В. Фауст* / Пер. Э. Губера. Санкт-Петербург, 1838. С. XXIX, XXVIII). Поскольку черт, явившийся Ивану Федоровичу, сам ссылается на Мефистофеля как на своего предшественника, реминисценция из Гете (в русской адаптации Губера) очень возможна и применительно к «горнилу сомнений». Молодой Достоевский, вероятно, познакомился с переводом Губера вскоре по выходе его в свет. В статье Сермана высказывается предположение об определенной автобиографичности следующей подготовительной записи к *Кроткой*, данной от лица главного героя: «Я оставлен был один, в школе [...] Мне только что прислали 3 целковых, и я тотчас же побежал купить „Фауста“ Губера, которого никогда не читал. Я есмь зло, которое творит добро» (24, 330; ср.: *Серман И. З. Достоевский и Гете*. С. 48). Что касается молодого Достоевского, то сам он в том же 1838 г., еще до появления перевода Губера, принимался читать *Фауста* в оригинале (см. письмо Достоевско-

19 января 1881 г., за десять дней до смерти, Достоевский получил примечательное письмо. Его отправительница, А. М. Черницкая, экзальтированная петербургская курсистка, писала:

Наш Шекспир, Федор Михайлович!

Осмеливаюсь побеспокоить Вас вопросом.

Может ли русский Фауст найти себе исход, почему не нашел его Иван Карамазов, почему Аполлон Александрович Григорьев, понимая гений Христа, этот вечный идеал красоты и правды, почему и он не нашел исхода?

Достаточно одного Вашего слова «может» или «не может», и я поверю этому Вашему слову, потому что...

Вечный Суд Вам дал

Всеведенье пророка.

Беспредельно Вам верящая

А. Черницкая.<sup>37</sup>

Достоевский отметил в своей последней записной тетради: «Отвечать на вопрос о Фаусте» (27, 117), но написать ответное письмо, по-видимому, уже не успел. И в этом факте есть нечто символическое. Может быть, ответа на вопрос Черницкой не последовало не только потому, что в распоряжении Достоевского оставались считанные дни. Едва ли будет большой натяжкой сказать в заключение: история с ненаписанным письмом явилась словно бы знаком того, что окончательный итог остался неподведенным. Прийти к последней определенности в вопросе о Гете и его Фаусте Достоевскому так и не удалось.

---

го к брату от 9 августа 1838 г. — 28<sub>1</sub>, 51, 403). Реплики Достоевского на известные ему русские переводы *Фауста* будут специально рассмотрены в другой работе.

<sup>37</sup> Неизданные письма к Достоевскому // Достоевский: Материалы и исследования. Ленинград, 1983. Т. 5. С. 269—270.