

«Фауст» в творчестве Достоевского¹

1

Тема «Гёте и Достоевский» чаще ставилась в историософском, чем в историко-литературном разрезе. При этом особенно повезло сближению Фауста и Ивана Карамазова. Наиболее характерно в этом отношении сопоставление, сделанное Сергеем Булгаковым в его известной статье «Иван Карамазов как философский тип»². С. Булгаков тщательно отмежевывается от сопоставления «Братьев Карамазовых» с «Фаустом» по формальному, т. е. историко-литературному, признаку, а остается в области исключительно идейной. «Сопоставление (Фауста с Иваном Карамазовым)», пишет он, «не касается, конечно, формы обоих произведений, которая не сравнима, а их идейного содержания. А с точки зрения этого последнего Фауст и Карамазов находятся в несомненной генетической связи, один выражает собой сомнения 18 века, другой—19-го, один подвергает критике теоретический, другой—практический разум». Не трудно заметить, что прямым предшественником С. Булгакова в таком понимании Ивана Карамазова является Т. Г. Масарик, который еще в своей статье о Достоевском в 1892 г. писал, что «Братья Карамазовы» это «эпос 19 столе-

¹ Напечатано в Записках Научно-исследовательского Объединения, т. V (Прага, 1937. С. 109—135). Подробный реферат см. Wladimir Weidle. «Goethe et Dostoïevsky» (*«Le mois»*, Paris, 1938, № 9 С. 153—157). Для настоящего издания текст вновь просмотрен и исправлен.

² Вопросы Филос. и Психол., 1902, № 1 (61), с. 826—863 и сборник «От Марксизма к Идеализму». П., 1903. С. 83—112.

тия» и, насколько знаю, первый назвал Ивана Карамазова «русским Фаустом»³. Вероятно, независимо от Масарика, это наименование прочно утвердилось за Иваном Карамазовым и в русской литературе. Под этим заглавием появилась в 1902 г. статья А. Луначарского, так озаглавил свое исследование о Достоевском и Н. Мишев⁴. По пути сопоставления Ивана Карамазова с Фаустом идет и В. Розанов в своей известной книге «Легенда о Великом Инквизиторе», и Вяч. Иванов в статье «Достоевский и роман-трагедия». Совершенно прав А. Долинин, когда находит, что эти сближения в чисто идеологической плоскости слишком обши, чтобы, основываясь на них, можно было говорить о влиянии Гете на творчество Достоевского⁵.

На смену этому историософскому подходу к проблеме Гёте и Достоевского пришло критическое отношение к возможности самого сближения творчества обоих писателей, выдержанное тоже в столь общих положениях. Казалось, что, даже не входя в рассмотрение вопроса, уже на основании самой общей оценки личностей Гёте и Достоевского, столь между собою несходных, можно отрицать возможность органического влияния творчества Гёте на Достоевского.

Невольно при этом у большинства критически настроенных исследователей появлялось противопоставление Шиллер—Гёте. Ведь влияние Шиллера на Достоевского было столь бесспорным, что по сравнению с ним, особенно принимая во внимание столь несхожий характер творчест-

³ См. T. G. Masaryk. Studie o F. M. Dostojevském (s rukopisnými poznámkami). Uspořádal Jiří Horák. Praha, 1932. С. 19 и 28.

⁴ А. Луначарский. «Русский Фауст» в журн. «Вопр. Филос. и Псих.», 1902 г., кн. 3; Н. Мишев. «Русский Фауст». Опыт сравнительного выяснения основного художественного типа Достоевского в: «Русск. Фил. Вестник», 1905—1907 гг., тт. 53—57.

⁵ См. Примечания к Письмам, I, 466.

ва двух немецких поэтов, говорить о влиянии Гёте казалось глубоко ошибочным.

Работа Д. Чижевского «Шиллер и Братья Карамазовы» своей фактической стороной еще более укрепила положение о преимущественном влиянии Шиллера на Достоевского⁶. Почти общим местом в литературе о Достоевском последних лет стало мнение, что Гёте по своему духу столь чужд и противоположен Достоевскому, что уже это однозначно исключает возможность органического влияния. А. С. Долинин утверждает, что «Гёте, „олимпиец“, один из немногих мировых гениев, которые оказались наиболее чужды ми вечно тревожному духу Достоевского»⁷. По убеждению проф. Йос. Матля, для Достоевского Гёте является полнейшим антиподом. Достоевский тяготеет к антиномичному, дисгармоничному, хаотично-демоническому, над пропастью свисающему. Уже в силу этой контрастности влияние Гёте на Достоевского не могло быть значительным. По мнению проф. Матля, имеются глубокие внутренние основания, по которым для художественного развития Достоевского имели большее значение Шиллер, Бальзак, Жорж Занд, чем Гёте⁸.

Однако было бы глубоко ошибочным полагаться на такого рода обобщения, исходящие не из фактического материала, а из общих положений о противоположности творческих типов писателей. Мы уже знаем, что в случае с

⁶ D. Čiževskij. Schiller und die «Brüder Karamasow». Ztschr. f. slav. Phil., 1929, VI. 1—2. S. 1—42.

⁷ Письма, 1, 466.

⁸ J. Matl. Goethe bei den Slaven. Jahrb. f. Kult. u. Gesch. der Slaven. 1932, VIII., 1. S. 45—46: «Auch für F. Dostoevskij stellt Goethe den Antipoden dar. Schon die geistigseelischen Struktur und Dinamik nach. Dostoevskij ist das Gegensätzliche, Antinomische, Disharmonische, chaotisch-dämonisch Abgründige das wesentlich Seiende... Es ist also innerlich bedingt, daß für seine dichterische Entwicklung Schiller, Balsac, G. Sand mehr bedeuteten als Goethe».

Пушкиным такого рода обобщения глубоко ошибочны. Как раз Пушкин, который ведь тоже по общему характеру своего творчества мог бы считаться «антиподом» Достоевскому, оказал на него огромное влияние⁹. Ошибка происходит по той причине, что до сих пор недостаточно учитывается значение «творческой полемики», которая играет значительную роль в литературной эволюции.

Уже Долинину пришлось считаться с тем, что упоминания Гёте в творчестве Достоевского довольно часты. Это, конечно, ослабляло общее утверждение о «чуждости» Гёте духу Достоевского. Долинин обходит эту трудность явно несостоятельным утверждением, что упоминание Гёте в письмах Достоевского «дань общепризнанному великому писателю, и только»¹⁰. Прямые и косвенные указания на Гёте у Достоевского встречаются настолько часто, что невольно вызывают предположение о значительности места, которое Гёте занимал в его творческом сознании¹¹.

Достоевский знал Гёте уже с юных лет. 9 авг. 1838 г. он пишет брату, что им прочитан «„Фауст“ Гёте и его мелкие стихотворения»¹². Гёте должен был занимать значительное место в литературных беседах с братом, который, как известно, в 1848 году перевел «Рейнеке-Лиса». В библиотеке Достоевского сохранился, вероятно, от этого времени пе-

⁹ См. гл. «Пушкин и Достоевский» в моей книге «У истоков творчества Достоевского». Прага, 1936 г.

¹⁰ Письма, 1, 466.

¹¹ Привожу по «Словарю личных имен» (сборн. «О Достоевском», т. II. Прага, 1933) у Достоевского указания на упоминание Гете в художественных произведениях. Ссылки на Собр. худ. произв. Госизд.: Дяд. Сон, II (279), Ун. и Оск., III (7), 28; Ид. IV (328, 366); Б. VII: (9), 32, 74; Подр. VIII: (368, 369); Бр. Кар. IX (107, 136, 261 и 262; X: (312). В «Дневнике Писателя»—XI: (20, 36—39), 125, 146, 178, 280 (299), Кротк. (447, 448), 451. В Крит. ст.—XIII: (92), 107, 342, 456. В скобках косвенные указания.

¹² Письма, 1, 47.

ревод «Фауста» Вронченко (Спб., 1844 г.)¹³. Наконец, нельзя забывать, что дважды Достоевский в своем творчестве говорит о «Великом Гёте». Первый раз устами Степана Трофимовича в «Бесах»: «Я не христианин. Я скорее древний язычник, как великий Гёте, или как древний грек»¹⁴, второй раз в замечательных строках о Вертере в «Дневнике Писателя» 1876 г. «Самоубийца Вертер,—писал здесь Достоевский,—кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более „прекрасного созвездия Большой Медведицы“ и прощается с ним. О, как сказался в этой черточке только что начинавшийся тогда Гёте! Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он осознавал, каждый раз созерцая их, что он вовсе не атом и не ничто перед ними, что вся эта бездна таинственных чудес Божиих вовсе не выше его мысли, не выше его сознания, не выше идеала красоты, заключенного в душе его, а стало быть, равна ему и роднит его с бесконечностью бытия... И что за все счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? — он обязан лишь своему лицу человеческому. „Великий дух, благодарю тебя за лик человеческий, Тобою данный мне“. Вот какова должна была быть молитва великого Гёте во всю жизнь его»¹⁵.

Думать, что эти взволнованные и проникнутые почти религиозным напряжением слова только «дань общепри-

¹³ См. Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М.; П., 1923. С. 23.

¹⁴ «Бесы». VII, 74.

¹⁵ Дн. Пис. XI, 146. У Гёте только два места предсмертного письма Вертера могут быть сопоставлены с импровизацией Достоевского. Это «благодарность» Творцу в начале письма: «Ich danke dir, Gott, der du diesen letzten Augenblicken diese Wärme, diese Kraft schenkest» и слова о созвездии Большой Медведицы: «Ich sah die Deichstelsterne des Wagens, des liebsten unter allen Gestirnen...» («Die leiden des jungen Werthers». Reclams Univ. Bibl. Nr. 67—67 a. Lpz. S. 146—147).

знанному великому писателю», едва ли представляется возможным. Что сам Достоевский придавал этому месту большое значение, видно уже из того, что он в самом заглавии соответствующей главы отметил частичное ее содержание словами: «о Молитве великого Гёте».

Опубликование рукописей Достоевского внесло новый фактический материал в вопрос о возможном непосредственном влиянии Гёте на Достоевского. Уже давно А. Кирпичников высказал предположение о влиянии образа Миньоны на творчество Достоевского. Говоря о Нелли из «Униженных и Оскорбленных», он писал: «Это один из самых грациозных и поэтических характеров Достоевского, характер вполне оригинальный по существу, хотя и нельзя, я думаю, отвергать в нем влияния чудного создания Гёте», т. е. его Миньоны¹⁶. Возможность такого предположения нашла себе подтверждение в найденном в бумагах Достоевского листке с обозначением литературного замысла «Миньона», относящегося к 1860 г.¹⁷ Как мы теперь знаем из опубликованных П. Н. Сакулиным черновиков к «Идиоту», образ Миньоны играл известную роль и при создании столь, казалось бы, далекого от гетеевской Миньоны образа героини «Идиота» — Настасьи Филипповны. В первоначальных планах будущая героиня «Идиота» прямо носит имя Миньоны¹⁸. Связь этих образов, во всяком случае, требует дальнейшего уяснения.

¹⁶ См. А. Кирпичников. «Достоевский и Писемский» в кн. «Очерки по истории новой русской литературы». Т. 1, изд. 2-е. М., 1903. С. 373.

¹⁷ См. Ник. Бродский. «Угасший смысл» в кн. «Документы по истории литературы и общественности». Ф. М. Достоевский. М., 1922. С. 49.

¹⁸ См. П. Н. Сакулин. «Работа Достоевского над „Идиотом“» в кн. «Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы». Ред. П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.; Лен., Гихл., 1931. С. 919.

2

Не случайно среди упоминаний Гёте в творчестве Достоевского мы чаще всего наталкиваемся на «Фауста»¹⁹. Но не столько постоянное обращение Достоевского к «Фаусту» в виде прямых его упоминаний или намеков на его содержание, сколько характер этих реминисценций должен нас особенно интересовать. Уже в «Униженных и Оскорбленных» (1861) мы находим несомненный отзвук «Фауста», отзвук, который должен быть учтен при изучении композиционного построения этого первого большого романа Достоевского. Вспомните, как образ старика Смита прочно связался с его собакой Азоркой. Не подлежит сомнению, как это показала Анна Тескова в своей статье «Достоевский и живая природа»²⁰, что мы имеем в образе Азорки художественное «сгущение» судьбы самого ее хозяина, о чем говорит уже их почти одновременная смерть. Азорка составляла со Смитом «как-будто что-то целое, неразъединимое» и была очень похожа на него. Повествователю романа, Ивану Петровичу, «тотчас же пришло в голову, что эта собака не может быть такая, как все собаки; что она — собака необыкновенная; что в ней непременно должно быть что-то фантастическое — заколдованное; что это может быть, какой-нибудь Мефистофель в собачьем виде и что судьба ее какими-то таинственными, неведомыми путями соединена с судьбою ее хозяина»²¹. Анна Тескова совершенно правильно сопоставила момент появления Смита со своей собакой со сценой «У ворот» из «Фауста», где в самом конце,

¹⁹ См. по «Списку личных имён»: Дяд. Сон III: (279); Ун. и Оск. III: (7); Ид. VI: (328 и 366); Б. VII: 9; Подр. VIII: (368, 369); Бр. Кар. IX: (136, 261, 262); Х: 312; Дн. П. XI: 20, (36, 39, 178), 299; Кротк. XI: 447, (448); XII: 387; Крит. Ст. XIII: 92, 456, 546 (?).

²⁰ Anna Tesková: «F. Dostojevskij a živá příroda». — Sborník «Dostojevskij», Praha, 1931, s. 56—58.

²¹ Унож. и Оск. III, 7. Подчеркнуто мною. А. Б.

перед появлением пуделя, наступающие сумерки вызывают чувство тревоги и смутного предчувствия какой-то необыкновенной встречи. И при более внимательном отношении к роману «Униженные и Оскорбленные» не заполнится ли на первый взгляд бледная и нежизненная фигура ее героя Ивана Петровича новым содержанием, не проявятся ли в нем черты «мечтателя», отрезанного от жизни, который вдруг почувствовал необходимость выйти из своей «проклятой душной конуры» и окунуться в «живую жизнь»? Не подхватывает ли здесь Достоевский свою основную тему о грехе отъединенности от жизни, о неизбежности окунуться в мир человеческих страданий, чтобы почувствовать полноту жизни? И в таком случае, уже в это время, а может быть значительно ранее, когда он создавал свои «Белые ночи» (1848), не сопровождали ли Достоевского на пути его творчества слова из монолога Фауста в сцене «Ночь»:

Еще ль не ясно, почему
Изыла грудь твоя тоской?
И больно сердцу твоему
И жизни ты не рад порой?
Живой природы пышный
цвет,
Творцом на радость данный
нам,
Ты променял на тлен и хлам,
На символ смерти, на скелет!

Und fragst du noch, warum
dein Herz
Sich bang in deinen Busen
klemmt?
Warum ein unerklärter Schmerz
Dir alle Lebensregung hemmt?
Statt der lebendigen Natur,
Da Gott die Menschen schuf
hinein,
Umgibt in Rausch und Moder
nur
Die Tiergeripp und Totenbein²².

Своеобразие Достоевского заключается в том, что он вместо «живой природы» Гёте подставил понятие «живой

²² «Faust». I. «Nacht», стихи 410—417. По изд. G. Witkowski. Leipz. 1919, изд. 5-е. Русск. текст всюду в пер. Н. А. Холодковского.

жизни», и тогда иным содержанием наполнилось и коррелятивное понятие о «проклятой душной конуре». Вместо него появилось «подполье», в котором находит свое питание фантазия отъединенного от «живой жизни» болезненного героя Достоевского. Но при всем различии, оба эти столько существенные в творчестве Достоевского символы восходят к «Фаусту», и весьма вероятно, являются своеобразным их переводом на русский язык²³.

²³ В своей работе «„Скупой рыцарь“ в творчестве Достоевского» я высказал догадку, что слово «подполье» попало к Достоевскому при посредстве именно этой пушкинской драмы. Не знаю, откуда берет начало столь существенное для всего миропонимания Достоевского сочетание «живая жизнь». А-ндр Н. Веселовский возводит его к Гёте (см. «В. А. Жуковский». 1918. С. 332), но я у Гете не мог найти буквального повторения этого сочетания. Что сочетание «живая жизнь» в представлении современников связывалось с «Фаустом», видно, напр., из того, что А. О. Смирнова влагает его в своих «Записках» в уста В. А. Жуковского, передавая его беседу о «Фаусте»: «Это философия жизни, des lebendigen Lebens», заключил, по ее словам, свой разговор В. А. Жуковский. (См. «Записки», I. С. 186). Ю. Ф. Самарин уже в 1840 г. писал К. С. Аксакову, в связи с чтением Гофмана: «Каждый человек одарен природою потребностью живой, действительной жизни...» (Русск. Арх. 1880, т. II. С. 251.) Б. В. Яковенко обратил мое внимание на то, что сочетанием «живая жизнь» пользуется Н. П. Огарев в переписке с Герценом. См. В. о. Jakovenko. «Aus der Geschichte der russischen Philosophie. N. P. Ogarew» («Ruch filosoficky». 1936, г. XI, с. 3—4, с. 169). Действительно, в письме к Герцену от 2 февр. 1845 г. Н. П. Огарев пишет: «Нет, природа—живая жизнь, а не символ...» (Русск. Мысль, 1891, VII, с. 30). Скорее всего непосредственным источником этого понятия была философия Фихте, откуда оно перешло к русским гегельянцам. Через Белинского могло это сочетание перейти и к Достоевскому. Пользуется этим сочетанием, вероятно, независимо от Достоевского и Ф. Тютчев в стих. «Брат, столько лет сопутствовавший мне...» (1870 г.): «Дни сочтены, утрат не перечесть—живая жизнь давно уж позади—передового нет, и я, как есть,—на роковой стою очереди». (См. Полное собр. стихотворений, т. II, М., 1934. С. 242).

Проф. Юр. Горак очень остроумно в своей работе «Масарик и славянские литературы» отмечает, что слова Разумихина о вранье «да довремся же наконец до правды» звучат почти как пародия на известное место из «Фауста»²⁴:

...чистая душа в своем исканьи смутном Сознанья истины полна.	Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewusst.
---	---

Для Достоевского это место «Фауста» не было только предлогом для того, чтобы вложить в уста Разумихина парадоксальную мысль о «лжи, ведущей к правде», — оно вошло составной частью в его художественное мировоззрение, во многом близкое к такому именно пониманию пути восхождения человека к правде через постоянные от нее отступления. Поэтому он развивает афоризм Разумихина и придает ему смысл своеобразной жизненной философии. Афористическое изречение Разумихина «вранье всегда простить можно; вранье дело милое, потому что к правде ведет» приобретает в его словах позже совсем не иронический оттенок: «Соврешь — до правды дойдешь! Потому я и человек, что вру. Ни до одной правды не добрались, не соврав наперед раз четырнадцать, а это почетно в своем роде; ну, а мы и соврать то своим умом не умеем! Ты мне ври, да ври по-своему, и я тебя поцелую. Соврать по-своему ведь это почти лучше, чем правда по одному по-чужому: в первом случае ты человек, а во втором — только что птица! Правда не уйдет, а жизнь-то заколотить можно; примеры были»²⁵. Эти слова Разумихина являются уже прямым указанием на то, что Достоевский видит в «престу-

²⁴ См. J. Horaček, «T. G. Masaryk a slovanské literatury», Praha, 1931. С. 44; «Фауст», с. 328—329.

²⁵ Прест. и Нак., V, в порядке цитирования: 112, 164—165.

плении» Раскольникова срыв нравственного существа в его «темных порываниях» к правде. Здесь Достоевский сходится с «Фаустом». Проблема поставлена с характерным для Достоевского и всей русской литературы этическим построением: можно ли через преступление прийти к правде? Сходясь с «Фаустом» в общей постановке вопроса, Достоевский в словах Разумихина дает понять, что путь разрешения этой проблемы у него будет свой. Если прав проф. Юр. Горак в своей догадке, что мы в словах Разумихина о вранье имеем намек на одно из центральных мест «Фауста», то развернутая формула Разумихина «врать не по-чужому, а по-своему» может быть понята как открытая полемика с фаустовским разрешением проблемы о восхождении к правде через нарушение нравственных законов. Это тем более вероятно, что «Преступление и Наказание» выросло на «Пиковой Даме» Пушкина, которая, как я старался показать в ином месте, непосредственно связана с этой проблемой²⁶.

Позже мы увидим, как Достоевский эту, пока еще скрытую под малозначащим намеком полемику с гетевским «Фаустом» развернет в полном виде в «Бесах». Думается мне, что отголоски «Фауста» в «Преступлении и Наказании» могут быть усмотрены не только в своеобразной философии Разумихина.

Соня Мармеладова была задумана Достоевским как «спутница» Раскольникова, которая во все трудные минуты его жизни, в поворотные моменты, решающие его судьбу, появляется при нем и «толкает» его на путь истины и спасения. Перед Достоевским невольно при этом вставал по контрасту другой образ спутника, который играл столь же решающую роль в жизни героя, но в совершенно противоположном направлении. Это «Мефистофель» из «Фауста».

²⁶ См. «Фауст в творчестве Пушкина» в журн. «Slavia», 1935, XIII, 2—3, с. 389—394 и «Пиковая Дама» в творчестве Достоевского — в книге «У истоков творчества Достоевского». Пр., 1936. С. 46—62.

Пары: Фауст—Мефистофель, Раскольников—Соня оказываются между собою творчески связанными. Что это не только теоретический домысел, но что в творческом сознании Достоевского мелькала эта взаимосвязанность, видно из одного весьма показательного места романа. В сцене смерти Мармеладова, когда он внезапно увидел Соню в ее необычайном наряде «в шляпке с ярким огненного цвета пером», он заговорил вдруг словами Гретхен из «Фауста»:

«До сих пор он не замечал ее: она стояла в углу и в тени.— Кто это? Кто это?— проговорил он вдруг хриплым задыхающимся голосом, весь в тревоге, с ужасом указывая глазами на дверь, где стояла дочь, и усиливаясь приподняться... Вдруг он узнал ее, приниженнную, убитую, расфранченную и стыдящуюся, смиренно ожидающую своей очереди проститься с умирающим отцом. Бесконечное страдание изобразилось в лице его.

— Соня! Дочь! Прости! — крикнул он и хотел было протянуть к ней руку, но, потеряв опору, сорвался и грохнулся с дивана, прямо лицом наземь; бросились поднимать его, положили, но он уже отходил. Соня слабо вскрикнула, побежала, обняла его и так и замерла в этом объятии. Он умер у нее на руках...»²⁷

Композиционно эта сцена невольно вызывает в памяти появление Мефистофеля в тюрьме и испуг Гретхен:

Кто из земли там вырос? Он!	Was steigt aus dem Boden
То он! нельзя дышать	herauf?
при нем!	Der! Der! Schick ihn fort!
Зачем на месте он святом?	Was will der an dem heiligen
За мной!	Ort?
	Er will mich! ²⁸

Если вспомнить, что образ Сони контрастен Мефистофелю, тогда это неожиданное сближение найдет свое оправ-

²⁷ Преступление и Наказание, V, 153.

²⁸ «Фауст», ст. 4601—4604.

дание. Я на нем настаиваю только в силу того, что «огненное перо» на шляпке Сони имеет символический смысл, и это Достоевский подчеркивает еще и тем, что заставляет им бредить и Раскольникова:

«...одним словом, говорит он в полу碌едовом состоянии Разумихину, я там видел еще одно существо... с огненным пером... впрочем, я завираюсь, я очень слаб, поддержи меня...»²⁹

Явление Мефистофеля в блеске и сиянии прочно врезалось в память Достоевского. Вспомните, что по словам Чорта из «Братьев Карамазовых» его собрат явился Фаусту «в красном сиянии, гремя и блестая, с опаленными крыльями»³⁰. Это представление связано с воспоминанием о появлении Мефистофеля перед Фаустом. Образ же «огненного пера» в таком случае восходит к второму явлению Мефистофеля, в котором он сам дает описание своего наряда:

Надеюсь, мы с тобой поладим
И от тебя хандру отвадим.
Примером я тебе служу:
В одежде златотканой,
 красной,
В плаще материи атласной,
Как франт, кутила и боец,
С пером на шляпе, с длинной
 шпагой,
Чем я не бравый молодец?

Den dir die Grillen zu verjagen,
Bin ich als edler Junker hier,
In roten, goldverbrämtens
 Kleide,
Das Mäntelchen von starree
 Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut,
Mit einen langen, spitzen
 Degen³¹.

Лишним указанием на то, что это место романа «Преступление и Наказание» находится в известной связи с явлением Мефистофеля, служит еще и то, что слова Свидригайлова «не привилегию же в самом деле взял я делать одно

²⁹ «Прест. и Наказ.», V, 159.

³⁰ «Братья Карамазовы», X, 312.

³¹ «Фауст», ст. 1534—39.

только злое»³² перекликаются с ироническим заявлением Чорта в «Братьях Карамазовых»: «Мефистофель, явившись к Фаусту, засвидетельствовал о себе, что он хочет зла, а делает лишь добро. Ну, это как ему угодно, я же совершенно напротив. Я, может быть, единственный человек во всей природе, который любит истину и искренно желает добра»³³. Насколько эти слова Мефистофеля сильно запомнились Достоевскому и какое значение он им придавал, видно из одного эпизода в рассказе «Кроткая» из «Дневника Писателя» 1876 г. Здесь герой рассказа, желая поразить воображение скромной девушки, пришедшей к нему с закладом, говорит ей полуслухово, полузаинственно: «Я есмь часть той части целого, которая хочет делать зло, а творит добро». Он был поражен, что эти «великие слова Гёте» оказались девушке откуда-то известными, что она их где-то уже слыхала, но где именно, не может вспомнить. «Не ломайте головы, говорит он ей,—в этих выражениях Мефистофель рекомендуется Фаусту... Пожалуйста, не предположите во мне так мало вкуса, что я, чтобы закрасить мою роль закладчика, захотел отрекомендоваться вам Мефистофелем. Закладчик закладчиком и останется...»³⁴

Этот эпизод, столь на первый взгляд случайный, имеет, однако, весьма существенное значение для понимания «Кроткой». И снова мы здесь встречаемся с контрастным влиянием «Фауста». Если Мефистофель «хочет делать зло, а творит добро», то герой «Кроткой», наоборот, «хочет делать добро, а делает зло». Поэтому вовсе не случайно он рекомендуется девушке, пришедшей к нему за помощью, словами Мефистофеля. Смысл этой ссылки идет, однако, еще глубже. Обе формулы оказываются для Достоевского, по-

³² «Прест. и Наказ.», V, 217; обращаю внимание на перевод «das Böse» через точное, но непривычное для русского уха «злое».

³³ «Братья Карамазовы», X, 312.

³⁴ Дневник Писателя, 1876, XI, 447.

скольку они послужили этическими доминантами в его творчестве, ложными. Восхождение к добру через зло, равно как и делание добра без учета живой человеческой личности, ведет к гибели. Но к этой этической стороне проблемы, поскольку она явилась творческим возбудителем для Достоевского, мы еще вернемся.

3

Прежде чем снизить Мефистофеля до «приживальщика-лакея», отвоившегося от сознания Ивана Карамазова, Достоевский не раз обращался мысленно к гетевскому образу духа зла и отрицания. В «Дневнике Писателя» 1873 г., рассказывая историю святотатственной стрельбы парнем в Св. Причастие, он называет соучастника этого поступка, толкнувшего парня на это кощунство,—искусителем, деревенским Мефистофелем³⁵. Образ «русского Мефистофеля», доходящего во всем до предела, возник в художественном сознании Достоевского раньше, чем образ «русского Фауста» и «русской Гретхен». «Надругаться над такой святынею народною, говорит он об этом преступлении, разорвать тем со всею землей, разрушить себя самого во веки веков для одной лишь минуты торжества отрицаньем и гордостью—ничего не мог выдумать русский Мефистофель дерзостнее». Он додумывает этот сатанинский образ до конца и ставит сам перед собою вопрос: «что, если это и впрямь настоящий нигилист деревенский, доморощенный отрицатель и мыслитель, не верующий, с высокомерною насмешкой выбравший предмет состязания, не страдавший, не трепетавший вместе с своею жертвою.., а с холодным любопытством следивший за ее трепетаниями и корчами, из одной лишь потребности чужого страдания, чело-

³⁵ О народных источниках истории кощунственной стрельбы в Св. Причастие см. D. Čuževskij «Folkloristisches zu Dostojevskij» — («Dostojevskij-Studien», 1931. S. 113—116).

веческого унижения,—чорт знает, может быть, из ученого наблюдения?...»³⁶ И Достоевскому действительно рисовался такой могучий дух зла, который оставляет гетевского Мефистофеля далеко позади себя. В связи с увлечением некоторых столичных кругов спиритизмом, он в «Дневнике Писателя» 1876 г. высказывает предположение, что «черти», внушающие раздор при помощи спиритического наваждения, вероятно, возглавляются «каким-нибудь огромным нечистым духом, страшной силы и поумнее Мефистофеля, прославившего Гёте, по уверению Якова Петровича Полонского»³⁷. В этих словах, как бы берущих под сомнение заслуги Гёте в создании образа Мефистофеля, мы склонны видеть шаг к снижению образа Мефистофеля³⁸. Это снижение образа Сатаны всецело в духе русской традиции. Так уж повелось в русской литературе (если не искать корней еще глубже, в народном творчестве) со времен Гоголя. Это он, посмотрев на своего чорта сзади, нашел, что он не столько похож на немца, сколько на «настоящего губернского стряпчего в мундире»³⁹. И «мелкий бес из самых

³⁶ Дневник Писателя, 1873, XI, 37, 40.

³⁷ Дневник Писателя, 1876 г., XI, 178. Подчеркнуто мною. А. Б.

³⁸ Я. П. Полонский был в обиде на Достоевского за упоминание его имени в связи с Мефистофелем. В письме к Достоевскому от 4 февр. 1876 г. он писал: «Не знаю также, как мне понять Ваши слова: „поумнее Мефистофеля, прославившего Гёте, по уверению Якова Петровича Полонского“. Если бы я вздумал кого-нибудь в этом уверять, мне бы никто не поверил. В стихах моих я только подтвердил то, в чем меня уверяли все доступные мне авторитеты в европейской критике, без Фауста и Гете сами немцы скоро бы забыли—и Фауст немыслим без Мефистофеля, который конечно умнее разных Джон Кингов и Кетти Кингов». См. «Из архива Достоевского». М., 1923. С. 76. Письма русских писателей. Под ред. Н. К. Пиксанова. Достоевский имел в виду стихи Полонского «Старые и новые духи». См. Собр. соч., т. IV, 1896 г. С. 61—65.

³⁹ Гоголь. «Ночь под Рождество».

нечиновных» переходит затем от Лермонтова⁴⁰ к Достоевскому, превращаясь в разорившегося помещика, чертагриживальщика. Не подлежит сомнению, что черт Ивана Карамазова создавался с постоянной оглядкой на своего немецкого собрата. Уже в записных тетрадях Достоевского 1874—75 года нашлась любопытная запись, которую Л. Гроссман вполне убедительно связывает с замыслом будущего романа «Братья Карамазовы». Запись эта гласит: «Застрелившийся и бес вроде Фауста. Можно соединить с поэмой-романом»⁴¹.

В письме к Любимову, 10 авг. 1880 г., в опасении цензурных трудностей с главой «Чорт. Кошмар Ивана Федоровича», Достоевский писал: «Но простите моего черта: это только черт, мелкий черт, а не Сатана с опаленными крыльями... Не думаю..., чтоб хоть что-нибудь могло быть нецензурно, кроме, разве, двух словечек: „истерические взвизги херувимов“. Умоляю, пропустите так: это ведь черт говорит, он не может говорить иначе. Если же никак нельзя, то вместо истерические взвизги — поставьте: радостные крики. А то будет очень уж прозаично и не в тон. Не думаю, чтоб что-нибудь из того, что мелет черт, было нецензурно,—два же рассказа об исповедальных будочках, хотя и легкомысленны, но уж вовсе, кажется, не сальны. То ли иногда врет Мефистофель в обеих частях Фауста»⁴². Нельзя при этом не вспомнить, что как раз Мефистофель был не прочь подслушать тайну исповеди и таким образом мог удостовериться в невинности Гретхен, о чем и сообщил Фаусту:

⁴⁰ Лермонтов. «Сказка для детей».

⁴¹ См. Л. Гроссман. «Последний роман Достоевского», предисловие к отдельному изданию «Братьев Карамазовых», т. 1, М., 1935. С. 18.

⁴² Письмо Любимову, см. «Былое», XV. С. 128—129. В окончательном тексте оказалось «радостные взвизги херувимов». (Бр. К., X, 312).

... У попа она сейчас была *Люблю изысканье*
 И от грехов свободна *Все простили*
 совершенно: *Ich schlich mich hart am Stuhl*
 К исповедальне подойдя,
 Отлично все подслушал я. *vorbei,*
 Она на исповедь напрасно *Das eben für nichts zur Beichte*
 Пришла: невинна, хоть *ging;*
 прекрасна, — *Über die hab' ich keine Gewalt*⁴³.
 И у меня над нею власти нет...

Легкомысленный анекдот об исповедальной будочке, вероятно, принадлежавший к ходовым анекдотам этого типа, подобран, однако, контрастно к этому эпизоду из «Фауста». Невинной Гретхен противопоставлена «блондиночка, норманочка, лет двадцати девушка», которая с легкостью, почти грациозной, исповедуется в своем частом грехопадении. Если в «Фаусте» духовник отпускает Гретхен все грехи, то здесь чорт берет это отпущение на себя. Таких намеков на «Фауста» в главе «Чорт. Кошмар Ивана Федоровича» можно найти немало, начиная от прямого припоминания сцены «рекомендации» себя Мефистофелем Фаусту и кончая полемикой с той же формулой творения добра путем зла, которую чорт излагает в такой формулировке: «губить тысячи, чтобы спасся один». Глубокое отличие черта Ивана Карамазова от Мефистофеля, как это уже отметил Серг. Булгаков, в том, что чорт «не метафизический Мефистофель, изображающий собою абстрактное начало зла и иронии, это произведение собственной больной души Ивана, частица его собственного я»⁴⁴. Но это отличие ярко осознается благодаря тому, что образ черта как бы проецирован на Мефистофеля, оттенен им и резче выявлен.

⁴³ «Фауст». Сцена «Улица», ст. 2621—26.

⁴⁴ „Иван Карамазов“ как философский тип» в сборн. «От марксизма к идеализму». СПб., 1903. С. 86.

Соотносителен Фаусту и образ самого Ивана Карамазова. «Русский Фауст» при всей своей самостоятельности трудно мыслим без своего прообраза. Я думаю, Серг. Булгаков совершенно прав, когда признает за образом Ивана «мировое значение». Но для меня в данном случае важно не столько историософское понимание образа Ивана и его сопоставление с Фаустом. Существенно то, что Достоевский, задумывая «Братьев Карамазовых», исходил из грандиозной религиозно-философской концепции, образцом которой ему мог служить — не по содержанию, а по смелости художественного замысла, именно «Фауст» Гёте. Эта сторона еще мало учтена в литературе о Достоевском, а она требовала бы самого внимательного анализа. Леонид Гроссман несколько приближается к такой постановке вопроса, но, к сожалению, остается в пределах общих положений. Говоря о влиянии Гёте на Достоевского, он останавливается и на вопросе о значении «Фауста» для «Братьев Карамазовых». «Есть некоторая близость, пишет он, между последним произведением Достоевского и великим созданием германского поэта... Их можно сближать... как своеобразнейшие создания религиозно-философского творчества, одинаково требующие комментариев для выяснения своих основных замыслов и сохраняющие высокую степень художественности, несмотря на полное пренебрежение всеми установленными законами формы. Недаром сам Гёте называет „Фауста“ в переписке с Шиллером „варварским произведением“. С точки зрения обычных литературных правил это применимо и к „Братьям Карамазовым“. Наконец, и отдельные мотивы общечеловеческого значения повторяются в обоих произведениях. Вся судьба Дмитрия Карамазова — драма человека, который не перестает ошибаться „solang er sterbt“. Мысль Достоевского о том, что „вера не от чуда рождается, а чудо от веры“, выражена и у Гёте: „Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind“»⁴⁵.

⁴⁵ «Библиотека Достоевского». С. 121—122.

Со всем этим можно будет согласиться только после того, когда нам удастся путем внимательного изучения текста доказать, что общая концепция романа «Братья Карамазовы» мыслилась Достоевским с оглядкой в сторону гетевского «Фауста». Не сближение двух замыслов по их грандиозности и глубине охвата религиозно-философских проблем, а сопоставление деталей обоих произведений имеет здесь решающее значение. Поэтому глава «Гёте, Данте и Достоевский» в книге Фр. Муккерманна о Гёте⁴⁶, блестяще написанная и во многом восполняющая русские работы на эту тему, все же мало подвигает вперед сущность проблемы. Правда, в ней имеется одно ценное конкретное сопоставление, лишний раз подтверждающее, что Достоевский, создавая «русского Фауста», довольно отчетливо слышал голос его немецкого собрата. Фр. Муккерманн припоминает известные слова Ивана в разговоре с Алешей о существовании Бога: «Я смиленно сознаюсь, что у меня нет никаких способностей разрешать такие вопросы, у меня ум эвклидовский, земной, а потому, где нам решать о том, что не от мира сего. Да и тебе советую об этом никогда не думать, друг Алеша, а пуще всего насчет Бога: есть ли он или нет? Все это вопросы, совершенно не свойственные уму, созданному с понятием лишь о трех измерениях»⁴⁷ и сопоставляет их со словами «Фауста»:

<p>Достаточно познал я этот свет, А в мир другой для нас дороги Слепец, кто гордо носится с</p>	<p>Der Erdenkreis ist mir genug bekannt, нет.</p>
<p>мечтами,</p>	<p>Nach drüben ist die Aussicht uns verrannt;</p>
	<p>Tor, wer dorthin die Augen blinzelnnd richtet,</p>

⁴⁶ Friedrich Muckermann. «Goethe». Bonn a.R., Verlag der Buchgemeinde. 1931. См. мой отзыв: «Goethe, Dante und Dostojewski» в журнале Germanoslavica. 1932—33, II, 3. С. 343—349.

⁴⁷ «Братья Карамазовы» (кн. V, гл. 3), IX, 233.

Кто ищет равных нам
за облаками!
Стань твердо здесь — и вокруг
следи за всем:
Для мудрого и этот мир
не нем.

Sich über Wolken seines
gleichen dichtet.
Er stehe fest und sehe hier
sich um,
Dem Tüchtigen ist diese Welt
nicht stum⁴⁸.

Мне представляется очень существенным, что здесь дело идет о второй части «Фауста». Известно, как широко в русской литературе было распространено мнение, что вторая часть «Фауста» Гёте лишена художественного значения. Тургенев, воспитанный на немецкой философии, нашел даже возможным написать, что «вторая часть Фауста глупа»⁴⁹. Достоевский, очевидно, держался другого мнения. Правда, говоря о поэме Степана Трофимовича из «Бесов», он как бы косвенно осуждает вторую часть «Фауста» за ее «аллегоричность»⁵⁰. Но само по себе упоминание в самом начале романа «Бесы» именно второй части «Фауста», как мы увидим ниже, имеет симптоматическое значение.

Не менее показательно, что в черновых набросках к «Братьям Карамазовым» имеется такая пометка: «Высшая красота не снаружи, а изнутри» (см. Гете, 2-я часть Фауста)⁵¹. А. С. Долинин склонен думать, что эта запись, не нашедшая себе прямого отражения в тексте романа, по всей вероятности указывает «на внутренний смысл еще только вырисовывающегося образа Алеши», который и должен стать

⁴⁸ «Фауст», 2-я часть.

⁴⁹ См. М. Клеман. Пометки И. С. Тургенева на переводе «Фауста» М. Вронченко.— «Литературное наследство», IV—VI, 1932. С. 956.

⁵⁰ «Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть Фауста». См. «Бесы», VIII, 9. Известно, что изложение «поэмы» Степана Трофимовича является пародией на произведение В. С. Печерина «Торжество смерти».

⁵¹ См. Ф. М. Достоевский. Материалы и исследования. Под ред. А. С. Долинина. Лен., 1935. С. 87.

в романе воплощением этой «высшей красоты»⁵². Во всяком случае, из этой записи Достоевского видно, что для него вторая часть «Фауста» была не пустым звуком, что из нее он черпал творческие импульсы при создании «Братьев Карамазовых». Отсюда объясняется и то, что в текст романа попадает из второй части «Фауста» *pater seraphicus*, при этом с прямым намеком на то, что Иван Карамазов, называя этим именем Зосиму, «взял» его именно из «Фауста»⁵³.

4

Судьба Гретхен привлекала художественное внимание Достоевского не менее, чем образы Фауста и Мефистофеля. Дважды он вспоминает очаровательный образ гетевской героини в «Дневнике Писателя». Рассказывая о женшине, покончившей с собою под влиянием истязаний мужа-мужика, в «Дневнике Писателя» 1873 г., Достоевский пишет: «Знаете, господа, люди рождаются в разной обстановке: неужели вы не поверите, что эта женщина, в другой обстановке, могла бы быть какой-нибудь Юлией или Беатриче из Шекспира, Гретхен из Фауста?.. И вот эту-то Беатриче или Гретхен секут, секут, как кошку...»⁵⁴ В другой раз, в связи с вопросом об убийстве матерями новорожденных, Достоевский в «Дневнике Писателя» 1876 г. писал: «Этакую и судить нельзя; бедная, обманутая симпатичная девочка, ей бы только конфетки кушать, а тут вдруг обморок, и как вспомнишь еще вдобавок Маргариту Фауста (из присяжных встречаются чрезвычайно литературные люди), то как судить,— невозможно судить, а даже надо подписку сделать»⁵⁵. Правда, в этом втором случае Достоевский осужда-

⁵² Там же. С. 354.

⁵³ Бр. Кар. Кн. V, гл. 5: «Великий Инквизитор», IX, 261—262.

⁵⁴ Дневник Писателя, XI, 19—20.

⁵⁵ Днев. Писателя, XI, 299.

ет мягкотелое отношение присяжных к преступлению детоубийства, но это не меняет ничего на его отношении к образу Гретхен. Вяч. Иванов совершенно прав, когда привлекает «Фауста» к объяснению основного «мифа» романа «Бесы». Посредствующим звеном между обоими произведениями послужил именно образ Гретхен, связанный с идеей «вечной женственности». После работы Вяч. Иванова «Основной миф романа „Бесы“» (ныне переизданной и дополненной)⁵⁶ связь этого романа со второй частью «Фауста» не подлежит сомнению. Идея «вечно-женственного» в разных ее аспектах была Достоевским в «Бесах» художественно воспринята и оплодотворила его творчество. Вяч. Иванов очень остроумно показал, как образ Хромоножки, укорененный в мифе о «матери-земле», связан с идеей «вечной женственности». «Хромоножка заняла место Гретхен, которая, по разоблачениям второй части трагедии, тожественна и с Еленою, и с Матерью Землею; Николай Ставрогин — отрицательный русский Фауст,—отрицательный потому, что в нем угасла любовь и с нею угасло то неустанное стремление, которое спасает Фауста; роль Мефистофеля играет Петр Верховенский, во все важные мгновения возникающий за Ставрогиным с ужимками своего прототипа. Отношение между Гретхен и Mater Gloriosa то же, что отношение между Хромоножкой и Богоматерью. Ужас Хромоножки при появлении Ставрогина в ее комнате предначертан в безумии Маргариты в тюрьме. Ее грезы о ребенке почти те же, что и бредовые воспоминания гетевской Гретхен»⁵⁷. Эти блестящие общие наблюдения выиграли бы, несомненно, в убедительности, если бы удалось в романе «Бесы» найти конкретные следы второй части гетевского «Фауста».

⁵⁶ См. сборник «Борозды и Межи». М., 1906. С. 61—72 и в книге: «Dostojevskij». Tübingen, J. C. B. Mohr-Verlag, 1932. См. мой отзыв в журнале «Germanoslavica», 1932—33, 2. С. 274—7.

⁵⁷ То же. С. 61—62.

После всего, что было нами приведено выше в доказательство художественного воздействия «Фауста» на творчество Достоевского, вряд ли подлежит сомнению, что Достоевский вторую часть «Фауста» знал не хуже его первой части. Уже в силу этого можно предположить, что идейно-художественная связь между «Бесами» и «Фаустом» должна была отразиться и в самом тексте романа Достоевского. Упоминание второй части «Фауста» в связи с поэмой Степана Трофимовича, которое уже было нами отмечено, приобретает сейчас особое значение. Но мне кажется, можно найти и более существенный след припомнаний второй части трагедии Гёте в «Бесах». Пожар Заречья, который наблюдает из окон залы Скворешникова дома Ставрогин с Лизой после вместе проведенной здесь ночи, закончившей их роман, невольно вызывает в памяти другой пожар, зарево которого видит Фауст с балкона своего дворца во второй части трагедии. Гибели Филемона и Бавкиды, ставших поперек дороги прихоти Фауста, отвечает гибель капитана Лебядкина и его сестры, Мары Тимофеевны.

Фауст, раздраженный упрямством стариков, не желающих оставить своего домика под липами, который мешает ему любоваться делом рук своих, бросает необдуманные слова:

Идите ж, чтоб без промедления So geht und schafft sie mir
Убрать отсюда их... zur Seite⁵⁸.

Сам он при этом имеет в виду устроить благополучие стариков, предоставив им новый прекрасный уголок земли и домик, в котором они могли бы спокойно дожить свои дни. Но, в сущности, отдавая это приказание о насильственном переселении стариков, в глубине сознания Фауст как бы благословил и все неожиданные последствия, какие

⁵⁸ «Фауст», ст. 11275.

при этом могли произойти. Уже то, что его услужливый исполнитель, Мефистофель, передает это поручение «трем насильникам», привыкшим ни перед чем не останавливаться (*«die drei gewaltigen Gesellen»*), должно было вызвать тревогу и злые предчувствия в Фаусте. И действительно, когда он увидел с балкона, что так его раздражавший домик и церковка объяты ярким пламенем, он тревожно прислушивается к голосу сторожа, который с высоты башни оплакивает участь Филемона и Бавкиды:

— ...В вышине
Он стонет — и досадой жгучей
Вновь сердце мучится во мне...

Nein Türmer jammert; mich
im Innern
Verdriesst die ungeduld'ge Tat.

Появляется Мефистофель в сопровождении «троих» исполнителей поручения Фауста:

Бегом вернулись мы сюда:
Прости, случилася беда!
Стучались мы, ломились там,
Но все не отворяли нам;
Мы навалились, налегли
И прочь гнилую дверь снесли;
Просили мы, внушали страх,—
Никто не слушал просьбы той,
И как всегда в таких делах,
Все речи были — звук пустой.
Тогда, чтоб праздный спор
не длить,
Мы их решились удалить.
Не много было тут возни:
От страха умерли они.
А гость, который был там
скрыт
И вздумал драться,— был убит.
Борьба окончилась сейчас,
Но невзначай один из нас
Рассыпал уголья,— и вдруг

Da kommen wir mit vollem Trab;
Verzeiht! Es ging nicht gütlich ab.
Wir klopften an, wir pochten an,
Und immer war nicht aufgetan;
Wir rüttelten, wir pochten fort,
Da lag die morsche Türe dort;
Wir riefen laut und drohten
schwer,
Allein wir fanden kein Gehör,
Und wie's in solchem Fall
geschieht,
Sie hörten nicht, sie wollten nicht;
Wir aber haben nicht gesäumt,
Behende dir sie weggeräumt.
Das Paar hat sich nicht viel
gequält,
Vor Schrecken fielen sie entseelt.
Ein Fremder, der sich dort
verschteckt
Und fechten wollte, ward
gestreckt.

Солома вспыхнула вокруг
И запылало все костром
Невольным жертвам нашим

трем.

In wilden Kampfes kurzer Zeit
Von Kohlen ringsumher gestreut
Entflammte Stroh. Nun
lodert's frei,
Als Scheiterhaufen desser drei⁵⁹.

Фауст пытается оправдаться: он не хотел насилия, хотел только переселения стариков на иное место:

Не мена это, а разбой.

Tausch wollt' ich, wollte
keinen Raub!⁶⁰

Но заключительные слова его не оставляют сомнения, что смысл прошедшего ему ясен:

За тучей звездный рой сокрыт;
Огонь уж гаснет, чуть горит,
Пахнуло воздухом ночных:
Ко мне несется легкий дым.
Да, слишком скор был мой
приказ
И слишком скоро все сейчас
Свершилось... Я тому виной!..
Что там за тени предо мной?

Die Sterne bergen Blick
und Schein,
Das Feuer sinkt und lodert klein;
Ein Schauerwindchen fächelt's an,
Bringt Rauch und Dunst zu mir
heran.
Geboten schnell, zu schnell
getan!—
Was schwebet schattenhaft heran?⁶¹

Надо помнить, что вслед за этой сценой жизнь Фауста быстро близится к концу. Сначала наступает слепота, а потом и смерть.

Вспомним теперь сцену пожара в «Бесах». На пути Ставрогина, мечтавшего вернуться к жизни через брак с Лизой Тушиной, стала его жена — Марья Тимофеевна Лебядкина и ее брат — капитан. Петр Степанович Верховенский, подобно Мефистофелю, прекрасно читает в душе своего хо-

⁵⁹ «Фауст», II. Сцена V, явл. «Глубокая ночь», ст. 11340—41, 11350—69.

⁶⁰ Там же, ст. 11371.

⁶¹ Там же, ст. 11378—84.

зяина. Он уже в замечательной главе «Ночь» всячески ему намекает, что «он к его услугам... всегда, везде и во всяком случае». Присмотрел он для устранения с пути Лебядкиных и главного исполнителя — бродягу Федьку Каторжного. Ставрогин прямо не дает своего согласия, но и в сцене с Петром Верховенским и еще больше — при личной встрече на мосту с Федькой после возвращения от Марии Тимофеевны он держит себя так, что его готовность не препятствовать, его пассивное согласие на устранение Лебядкиных совершенно ясно. Когда Ставрогин из окна дома в Скворешниках видит зарево пожара, он полон злых предчувствий. Эти предчувствия прорываются в знаменательном диалоге между Лизой Тушиной и Ставрогиным: «Знаешь ли ты, чего она стоила мне, эта новая надежда? — говорит он Лизе. — Я жизнью за нее заплатил. — Свою или чужую? — спрашивает ничего не предчувствующая Лиза. Ставрогин быстро поднялся. — Что это значит? — проговорил он, неподвижно смотря на нее». Лиза встревожена поведением Ставрогина. Она обращается к нему, ничего не понимая в его поведении. «Чего вы так вдруг вскочили? — говорит она ему. Зачем на меня глядите с таким видом? Вы меня пугаете. Чего вы всё боитесь? Я уж давно заметила, что вы боитесь, именно теперь, именно сейчас... Господи, как вы бледнеете!» Ответ Ставрогина не мог внести успокоения в душу смущенной Лизы: «Если ты что-нибудь знаешь, Лиза, — говорит Ставрогин, то клянусь, я не знаю... и вовсе не о том сейчас говорил, говоря, что жизнью заплатил...»⁶² Появление Петра Степановича с известием об убийстве Лебядкиных все разъясняет. Верховенский оправдывается перед Ставрогиным: он хотел-де только спровадить (ср. нем. «zur Seite schaffen») Лебядкиных в Петербург, хотя мысль о насильственном устранении и приходила ему в го-

⁶² «Бесы», ч. III, гл. 3: «Законченный роман». Ограничиваюсь суммарной ссылкой на главу VII, 423—440.

лову. Если Лебядкиных убил Федька Каторжный, то ни он, ни Ставрогин в этом-де невиновны. Все произошло по несчастному стечению обстоятельств. Невразумительный вздор, который несет Верховенский в свое оправдание, очень напоминает слова Мефистофеля и троих парней, которые излагаютFaусту обстановку гибели Филемона и Бавкиды. Интересно, что там и здесь гибнут не только те, кто осужден на гибель, потому что стал поперек пути героя, но и совершенно случайные люди. В «Фаусте» — путник, остановившийся в гостеприимном доме идиллической четы, в «Бесах» — пожилая работница, живущая у Лебядкиных. Нашли отголосок в «Бесах» и мрачные фигуры «трех сильных парней», которыми воспользовался Мефистофель для устранения старииков. Поджог Заречья, который совпал с убийством Лебядкиных, был совершен «тремя негодяями». Для Ставрогина смысл происшедшего ясен, может быть, даже более ясен, чем для гетеевского Fausta. Если Faust чувствует только приближение легкого дуновения жути (*Schauerwindchen*), то русский Faust смотрит правде в глаза и мужественно идет навстречу гибели. На мольбу Лизы сказать ей, что он неповинен в пролитой крови, он выносит себе последнее осуждение: «Я не убивал и был против, но я знал, что они будут убиты и не остановил убийц». Подобно Faусту, Ставрогин после сцены пожара и гибели ставших на его пути ни в чем не повинных людей, сам быстро близится к концу. Сообразно с замыслом Достоевского, судьба русского Fausta иная. Она с необычайной словесной скрупульностью выражена в одном предложении: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей». Но не следует смущаться при сближении «Fausta» и «Бесов» столь несходными эпilogами. Наоборот, для понимания замысла Достоевского следует внимательно сопоставить предсмертное письмо «русского Fausta» со словами его прототипа, обращенными к трем теням, явившимся к нему после гибели Филемона и Бавкиды. Самоуверенному титанизму Fausta

противопоставлен развенчанный аморализм «опустошенно-го русского Фауста». Достаточно сравнить самопризнания обоих, чтобы поставить пушкинский вопрос: «Уж не пародия ли он?» Да, пародирование фаустовского монолога в ответ на слова Заботы в письме Ставрогина несомненно.

...Я
Чрез мир промчался быстро,
недержимо,
Все наслажденья на лету ловя.
Чем недоволен был — пускал
я мимо,
Что ускользало — то я
не держал.
Я лишь желал, желанья
совершая,
И вновь желал. И так я
пробежал
Всю жизнь — сперва
неукротимо, шумно,
Теперь живу обдуманно,
разумно.
.....
Стань твердо здесь — и вокруг
следи за всем:
Для мудрого и этот мир не нем.
Что пользы в вечность
воспарить мечтою?
Что знаем мы, то можно взять
рукою,
И так мудрец весь век свой
приведет.
Грозитесь, духи! Он себе пойдет,
Пойдет вперед средь счастья
и мученья,
Не приведя в довольстве
ни мгновенья!

Ich bin nur durch die Welt
gerannt:
Ein jed' Gelüst ergriff ich bei
den Haaren,
Was nicht genügte, liess ich
fahren,
Was mir entwischte, liess ich
zieh'n.
Ich habe nur begehrt und nur
vollbracht
Und abermals gewünscht und so
mit Macht
Mein Leben durchgestürmt;
erst gross und mächtig,
Nun aber geht es weise, geht
bedächtig.
.....
Dem tüchtigen ist diese Welt
nicht stumm.
Was braucht er in die Ewigkeit
zu schweifen?
Was er erkennt, lässt sich
ergreifen.
Er wandte so den Erdentag
entlang:
Wenn Geister spucken, geh't er
seinen Gang,
Im Weiterschreiten find er
Qual und Glück,
Er, unbefriedigt jeden
Augenblick!⁶³

⁶³ «Фауст», 2-я часть, ст. 11433—52.

Этим гордым словам немецкого титана, являющимся как бы его исповеданием, Ставрогин может противопоставить лишь исповедь опустошенной души «русского барича», которому европейский титанизм оказался не по плечу. «Я пробовал везде мою силу... На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь, она оказывалась беспредельною... Но к чему приложить эту силу — вот чего никогда не видел, не вижу и теперь... Я всё так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от того удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то, и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень никогда не бывает. Мои желания слишком не сильны; руководить не могут. На бревне можно переплыть реку, а на щепке нет... из меня вылилось одно отрицание, без всякого великодушия и безо всякой силы...»⁶⁴

Чтобы подкрепить это сопоставление двух текстов, внешне во многом несхожих, но в плоскости художественной полемики очень тесно связанных, напомню только, что как раз отрывок из этого фаустовского самопризнания отвечает словам Ивана Карамазова о «несвойственности» эвклидовскому уму человека задумываться над вопросом о существовании Бога.

5

Т. Г. Масарик в своих статьях о титанизме с большою наблюдательностью указал на связь, существующую между трагедией Гретхен и сценой с Филемоном и Бавкидой во второй части «Фауста». Если Т. Г. Масарик во всей своей работе исходит из этического критерия, то это все же не мешает ему оставаться тонким наблюдателем чисто литературной стороны произведения Гёте. Мне кажется, что именно эти два «преступления» Фауста являются доминантами первой и второй части трагедии и к ним тянутся все

⁶⁴ «Бесы». Гл. VIII, заключение.

нити произведения. Может быть, такое понимание «Фауста» приведет к его полному пересмотру и в конечном счете и к его «этической реабилитации». Доклад проф. От. Фишера в «Пражском лингвистическом кружке» о «матерях» в «Фаусте» представляется мне существенным звеном в этом новом понимании⁶⁵. Я вовсе не собираюсь в литературу вносить этизирования, хочу только сказать, что там, где автор сам строит свое произведение на философско-этической доминанте, нельзя уйти от вопроса о смысле его этического мировоззрения. Такое уяснение проблематики ни в коем случае не выходит за пределы чисто литературного анализа творчества. Вопрос оценки произведения и автора с точки зрения этического мировоззрения исследователя остается вне литературоведения и никакого отношения к моей постановке не имеет.

Для Достоевского эта философско-этическая доминанта «Фауста» была определяющей. Она служила возбудителем его художественной фантазии, она вызывала его на творческую полемику с «Фаустом». И подобно тому, как Масарик в своей философско-этической полемике выделил именно эти два эпизода из «Фауста», так и Достоевский на них отозвался своими «Бесами». Любопытно, что Масарик во второй части «Фауста» не только выделяет эпизод с устраниением Филемона и Бавкиды, но также прямо обращается к самопризнаниям Фауста в сцене перед наступлением слепоты. Это совпадение двух полемик — одной с точки зрения философа, другой — художника, но в одном и другом случае толкаемых на полемику этическим пафосом, чрезвычайно показательно⁶⁶.

⁶⁵ Otokar Fischer: «Le symbole des mères dans le Faust de Goethe» (*Travaux du Cercle linguistique de Prague*, 1936, VI, P. 207—221).

⁶⁶ См. подробнее в моей статье «Осуждение Фауста» (Этюд к теме «Масарик и русская литература») в «Научн.тр.Рус.нар.Ун.», 1933, V. С. 110—124.

Тесная связь эпизода пожара Заречья и «законченного романа» Лизы Тушиной меня особенно убеждает в законности сопоставления обеих сцен с «Фаустом». Ведь на первой сцене лежит отсвет пожара идиллического домика Филимона и Бавкиды, сцены, которая невольно вызывала и в памяти у Достоевского преступлениеFausta, совершенное им по отношению к Гретхен. Понятно, почему в «Бесах» трагедия Гретхен обернулась «законченным романом» Лизы Тушиной. И не случайно, как я это писал в другом месте, идеино-сюжетные нити этой главы тянутся к «Пиковой Даме» Пушкина. Не случайно, потому что и глава «Законченный роман» и «Пиковая Дама» корнями своими уходят в гетеевского «Фауста»⁶⁷.

«Опустошенный Faust»—Ставрогин не может найти в себе мужества отказаться от последней надежды—надежды спасения через любовь. «Я не мог устоять против света, озарившего мое сердце, когда ты вчера вошла ко мне, сама, одна, первая. Я вдруг поверил... Я, может быть, верую еще и теперь...», говорит он Лизе. Но в любви «может быть» не бывает, и Лиза знает, что она была только последней соломинкой, за которую ухватился Ставрогин. Эту роль она не принимает на себя. Русская Гретхен, она гибнет не со смутным, непроясненным сознанием своей вины. Ей отчетливо ясно, что привело ее к катастрофе; она не хочет никаких иллюзий. Она знает, что «минута» определила ее судьбу, минута, когда ничто не может остановить, когда, как бабочка, безрассудно летишь на огонь. «Обожглась на свечке, и больше ничего»,—вот жестокое подведение итога случившемуся. «Я прожила мой час на свете и довольно»—вот мучительное сознание невозвратимого. И наивность, очаровательная наивность Гретхен здесь обнажена в своей сущ-

⁶⁷ См. «Фауст в творчестве Пушкина», «Slavia», 1934. XIII, 1—2—3. С. 378—399, и гл. «„Пиковая Дама“ в творчестве Достоевского» в кн. «У истоков творчества Достоевского». Пр., 1936. С. 69—76.

ности до сарказма над своей беззащитностью: «Я барышня, мое сердце в опере воспитывалось, вот с чего и началось, вся разгадка». Ловкий сердцеед, Петр Степанович, искусно провел свою роль Мефистофеля-сводника. Он вовремя подбросил пищу в разыгравшееся воображение «провинциальной барышни». Тут и «великая мысль», которая колеблет будто бы Ставрогина, и необходимость жертвы, и «префантастические вещи про ладью и кленовые весла из какой-то русской песни». Все это с лихвой заменило подарки Фауста, услужливо подсунутые Мефистофелем Гретхен. Ведь «русскому Мефистофелю» приходится пускаться на более затейливые штучки, чтобы поймать на них «русскую Гретхен».

Ну, а русский Фауст? Он все тот же. Он идет на преступление, чтобы добиться своего, чтобы «оставить мгновение за собой». Марья Тимофеевна, Лебядкин и их служанка — жертвы прихоти нового Фауста. И жертвы эти ложатся не переносимым бременем на совесть невольной соучастницы, на совесть Лизы. А когда все кончено, когда «столько счастья» оставлено позади, тогда приходит очередь горько-му сознанию, и «ломая руки» в отчаянии будет вскрикивать Николай Всееволович: «Лиза, бедная, что ты сделала над собою?» Но русская Гретхен научилась говорить, и вместо слепого ужаса перед тенью Мефистофеля, она бросит Фаусту в глаза свое обвинение. Как не похож на сцену в тюрьме и как все же на ее фоне осознается теперь диалог между Лизой и Ставрогиным:

— Неужели вы вчера не знали, что я сегодня уйду от вас, знали или нет? Не лгите, знали или нет?

— Знал, тихо вымолвил он.

— Ну, так чего же вам: знали и оставили «мгновение» за собой.

И едва ли я ошибаюсь, когда в несколько раз повторяемых обвинениях Лизы «оставили мгновение за собой» вижу намек на памятную формулу договора Фауста с дьяволом:

Когда воскликну я: «Мгновенье,
Прекрасно ты, продлись,
постой!»

Werd' ich zum Augenblicke sagen
Verweile doch! Du bist so schön!⁶⁸

намек, в котором тонко подчеркнут односторонний, направленный только к себе, без учета ближнего, смысл «счастья»⁶⁹. И чтобы не было сомнений в значении этого намека, Лиза бросает Ставрогину жесткие слова: «Слушайте, я ведь вам уже сказала: я разочла мою жизнь на один только час и спокойна. Разочтите и вы так свою... впрочем, вам не для чего, у вас так еще много будет разных „часов“ и „мгновений“». Нетрудно объяснить, почему Достоевский берет здесь в кавычки слова «мгновение» и «часы». Перевод «Фауста» Струговщикова, который печатался в 30-х годах в отдельных альманахах и в «Отечественных Записках» Белинского, а затем вышел отдельным изданием в 1856 г., дает это объяснение. Именно текст этого перевода был Достоевскому ближе всего знаком. И в нем как раз формула договора заключает в себе оба слова: и «мгновение» и «час». Вот этот текст:

Пускай в то самое мгновенье,
Когда услышишь ты хоть раз,
Что я скажу: «Помедли, час,
Прекрасен ты» — мое паденье
Пускай свершится, час мой бьет,
Окончится твое служенье...⁷⁰

⁶⁸ «Фауст», ч. 1, ст. 1699—1700.

⁶⁹ В главе «Такая минутка» романа «Братья Карамазовы» Достоевский вторично пародирует фаустовское заклинание, приписывая Ракитину такие мысли: «„Значит такая минутка вышла“», думал Ракитин про себя весело и злобно, „вот мы стало быть и изловим ее за шиворот, минутку-то эту, ибо она нам весьма подобающая“» (Бр. Кар., X, 21). Ср. слова Фауста из 2-й части: «Ein jed' Gelüst ergriiff ich bei den Haaren» (ст. 11434).

⁷⁰ «Фауст». Перевод А. Струговщикова. 2-е изд. Берл., Русская Ун. библиотека. 1921. С. 38. По переводу Струговщикова цитирует Дос-

Если, по убеждению Достоевского, «из присяжных встречаются иногда очень литературные люди», задумывающиеся над судьбой Маргариты, если скромная девушка из «Кроткой» могла блеснуть знанием «Фауста», то провинциальная героиня «законченного романа» могла в разговоре со Ставрогиным совершенно свободно играть намеками на заклинательную формулу «Фауста». Раскрытие этих намеков говорит нам о том, что она невольно сближала свою судьбу с судьбой Гретхен⁷, а в Ставрогине видела своего рода Фауста.

Но на этот раз героиня в своем суде ошиблась. «Опустошенный Фауст» сохранил в себе оболочку благородства, своеобразное рыцарство, которое помешало ему жить только для «мгновений» и «часов», без любви и иллюзий. Гибнет Лиза, но не на плахе, а жертвой русского «бессмысленного и жестокого» самосуда. Кончает самоубийством и Ставрогин. «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей», сухо сообщает повествователь. Так гибнет Ставрогин, «опустошенный русский Фауст», сдержав свое последнее «великое слово», данное Лизе. В ответ на упрек, что у него остается впереди еще много «часов и мгновений», он воскликает: «Столько же, сколько и у тебя: даю тебе великое слово мое, ни часу более, как у тебя». С необычайною, даже для Достоевского, суровостью ведет он Ставрогина к гибели. И вместе с ним осуждена и односторонняя, не направленная вовне, идея счастья. Ставрогину нет прощения, нет и снисхождения.

Но какой живой отклик нашла в душе Достоевского трагическая судьба Гретхен! Ему мало гетевского «Она спасена» (*Ist gerettet*), ей он пропоет еще свою «осанну».

тоевский в «Братьях Карамазовых» и стих. Гёте «Будь, человек, благороден». Бр. Кар., IX, 107.

⁷ Обращаю внимание на то, что в черновиках к роману «Бесы» Лиза, подобно Гретхен, сходит с ума (Зап. тетр. С. 77).

Вспомните, как Тришатов в «Подростке» пересоздает на свой лад сцену в соборе из «Фауста». Это своеобразная контаминация гетевского текста с либретто Барбье к опере Гуно. Возможно, что сюда нужно присоединить еще и припоминание «Сцены в Соборе» Фр. Шуберта, во многом отвечающей фантазии Тришатова⁷². Но не в этом дело. Самому Достоевскому, несомненно принадлежит идея пропеть, в pendant к заключительной сцене второй части «Фауста», «осанну» страдающей в муках раскаяния душе Гретхен. В ответ на последний крик сатаны «Конец всему, проклята» раздается громовой хор: «Это как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма чин-ми — так, чтоб все потряслось в основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: „Hosanna!“ — Как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!»⁷³

Так в творчестве Достоевского зазвучал гетевский Фауст. Обреченье на жалкую смерть «опустошенного русского Фауста» — Ставрогина и величественная осанна страданий Гретхен — так преломилось в художественном сознании Достоевского «величайшее создание» немецкого гения. Это не суждение и не осуждение, а непосредственный художественный отклик. Задача наша была его только извлечь из творений Достоевского и вскрыть его истинный смысл. Без этого трудно понять не только идею, но и художественную структуру двух величайших романов Достоевского — его «Бесов» и «Братьев Карамазовых».

1937—1939 гг.

⁷² О возможном влиянии Шуберта см. Е. Бобров «Достоевский и Франц Шуберт» — Русский Фил. Вестник, 1907, т. 57. С. 183—186.

⁷³ «Подросток», VIII. С. 368—369.