

# Русская литература

№ 1

Историко-литературный журнал

2010

*Издается с января 1958 года*

*Выходит 4 раза в год*

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. И. Любжин. Новоевропейский эпос в «Россиаде» Хераскова . . . . .	3
С. В. Березкина. Дело об элегии Пушкина «Андрей Шенье» и его судебно-правовые аспекты . . . . .	26
Г. А. Тиме. «Как творец я был создан Россией» («Русский дневник» Эрнста Барлаха)	42

## ТЕКСТОЛОГИЯ

Т. М. Двинятина. Поэзия И. А. Бунина: основной текст (Проблемы текстологии. III).	61
---	----

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

Е. Э. Шевченко. Скит преподобного Нила Сорского в контексте письменной культуры Древней Руси . . . . .	85
А. В. Сиренов. К вопросу об историографической деятельности Тихона Макарьевского	97
А. А. Белый. Руссоистская призма для чтения «белкинских» повестей Пушкина . . . . .	108
(Записи о Пушкине из воспоминаний А. О. Смирновой (?)). Собрание А. Ф. Онегина (Отто) (вступительная статья, подготовка текста и комментарии А. В. Кошелева) . . . . .	114
В. А. Смирнов. Мотив «присяги земле» в поэтике Пушкина и Достоевского . . . . .	125
А. С. Бодрова. К истории посмертных публикаций Баратынского . . . . .	130
Т. Г. Иванова. Идеологемы и их формульное воплощение в русских народных плачах воинской тематики (XIX—XX век) . . . . .	142
Н. А. Тарасова. Фаустовская сцена в романе Достоевского «Подросток» . . . . .	171
И. В. Львова. Достоевский в дневниках Дж. Керуака . . . . .	187

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«НАУКА»

Проклятие обращается и против матерей, родивших врагов:

*Будьте прокляты матеря, споротившие змеев лютых!  
Ох, изойдите же вы все кровью черною,  
Кровью черною, немчуги ненавистные!*

(Тумилевич, с. 24)

Проклятие может быть направлено в адрес Гитлера:

*Будь проклят этот злодей да окоянный  
Уж как этот Гитлер кровопивный.*

(Базанов—Разумова, с. 333)

*Кожедёр проклятый,  
Кровожадный Змей Тугарин,  
Антихрист в трисподни,  
Будь ты проклят,  
Будь ты проклят,  
Будь ты проклят, Гитлер!*

(Тумилевич, с. 21)

Подведем итоги. Сравнительно-сопоставительное исследование воинских причитаний разного времени убеждает нас в том, что плачи в той или иной форме вступают во взаимодействие с идеологией государства на каждом из этапов его существования и отражают наиболее значимые изменения в идеологии. На материале того хронологического отрезка, который мы рассмотрели (с 1868 до 1945 года), можно отметить тенденцию к усилению этой корреляции. Если в записях Е. В. Барсова вопленицы имеют довольно смутное представление об идеологических ценностях государства, нередко вступают в противоречие с официальной идеологией царской России, то в материалах периода 1940-х годов идеология причитаний практически полностью совпадает с идеологией тогдашнего Советского Союза.

Принципиальное сопряжение официальной идеологии с причитаниями, жанром фольклорным, по-нашему мнению, в первую очередь связано с произошедшими в конце XIX — начале XX века в России изменениями: промышленная революция, нарастающие миграционные потоки и, как следствие этого, формирование у крестьянства государственного самосознания. Все это вело к тому, что неграмотные русские крестьянки в той или иной форме уже в обозначенное время оказывались причастными официальной идеологии царской России.

В конце 1930-х годов русский крестьянин, включенный в новые масштабные преобразования, охватившие Россию, несмотря на все противоречивые и часто негативные стороны этих преобразований, твердо осознавал себя не только жителем своей «малой родины», но и гражданином большой страны. Подчеркнем, что формирование гражданского самосознания стало результатом объективных процессов, лежащих вне большевистской идеологии.

Одновременно следует сказать, что в условиях сталинского режима, укрепившегося в Советском Союзе в 1930-е годы, на причитаниях сказывался и специфический прессинг тоталитарной пропагандистской машины. Повторим: определенное влияние на плачи Великой Отечественной войны оказал и предвоенный опыт сложения плачей на смерть большевистских вождей и героев. Создание этих причитаний, как нам уже приходилось писать, поощрялось фольклористами. Названные довоенные голошения открыли для фольклорной традиции газетную лексику, которая нашла место и в плачах Великой Отечественной войны.

Можно отметить, что во время войны, в условиях напряженных эмоциональных переживаний, воинские причитания получили дополнительные импульсы к

импровизации. Война, ставшая тяжелейшим испытанием для России, обострила национальное самосознание народов, населявших Советский Союз. Эмоциональное напряжение, как мы показали, способствовало развитию активных процессов формулоторчества, причем лексической базой для создания новых формул в основном становится язык средств массовой информации — газет и радио.

© Н. А. Тарасова

## ФАУСТОВСКАЯ СЦЕНА В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО «ПОДРОСТОК»\*

В одной из сцен романа «Подросток» Тришатов рассказывает Аркадию Долгому о своем музыкальном замысле. Приведем фрагмент черного автографа, имеющий отношение к данной теме.<sup>1</sup> В рукописи есть маргиналии, которые следуют разграничивать по характеру их отнесенности к основному тексту. Во-первых, это наброски, тематически связанные с основным текстом. Незавершенный характер этих записей-тем не дает возможности синтаксически встроить их в текст — они показаны ниже именно как маргиналии. Во-вторых, это записи на полях, синтаксически соотносимые с основным текстом, являющиеся вставками в него, — они включаются в связный черновой текст с соответствующим комментарием (который приводится в сносках).

### Основной текст и вставки в него

...Послушайте, выпьемте еще бокал. Впрочем, что ж я, вы лучше<sup>2</sup> не пейте, — это он вам правду сказал, что вам нельзя больше<sup>3</sup> пить, мигнул он мне вдруг значительно, — а я все-таки выпью. Мне уж теперь ничего, а я, верите ли, ни в чем себя удержать не могу. Вот скажите мне, что мне уж больше не обедать по ресторанам, и я на все готов, чтоб только обедать. Я не могу жить без денег. Послушайте, любите вы музыку, я ужасно люблю? Я вам сыграю что-нибудь, когда приду. Я очень хорошо играю на фортепьян[u].

Я очень долго учился. Ведь я серьезно учился. Если б я сочинял оперу, то знаете, я бы взял сюжет Фауста. Я очень люблю эту тему, у Гуно хорошо, но я, знаете, я все создаю сцену в собор[u]е. Знаете, готический собор, внутренность, хоры, Гимны, [Маргарита] входит Гретхен, и знаете, хоры средневековые, как у Мейерабера, у которого так и слышится десятый век в Роберте, пахнет, пахнет десятым веком. Маргарита в тоске, — сначала речитатив — тихий, но ужасны[й]е, мучительно[й]е ноты и вдруг [Dies irae, dies illa,] — и вдруг голос дьявола, песня дьяво-

\* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, проект 05-04-04102а.

<sup>1</sup> Курсивом выделены пропуски текста в публикации рукописи в академическом издании: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 17 (далее — ПСС, с указанием тома и страницы в основном тексте, за исключением случаев, когда необходима ссылка на конкретное авторское примечание в ПСС). Прямой линией подчеркнуты разночтения между рукописью и публикацией (приводим только лексические ошибки чтения в ПСС, не учитывая орфографические и пунктуационные разночтения). В угловых скобках даны наши пометы с информацией об авторской переработке материала: в записанном тексте Достоевский меняет последовательность развития мысли, используя цифровые указания. В квадратных скобках приводится вычеркнутый Достоевским текст, полужирным выделен вписанный им текст.

<sup>2</sup> Слева от текста.

<sup>3</sup> Слева от текста.

ла. [Я 6] Он невидим, [одна но [слышится] песня, рядом с гимнами песня, неустанная, длинная, рядом с гимнами, вместе с гимнами, совпадающая с ними, [а между тем совсем другая] совпадает с ними, а между тем выходит совсем другое, как-нибудь сделать это.<sup>4</sup> Это тенор, непременно тенор. Начинает тихо, нежно: Помнишь Гретхен, когда ты [полов] была невинна душой (В ПСС: даже — 17, 122), лепетала в церкви молитвы по старой книге, — но песня становится все страстнее, все сильнее, ноты выше, [иные ноты] и уж звучит страшной тоской (В ПСС: и уже звучат страстной тоской — 17, 122), слезами и безвыходным отчаянием, безвыходностью отчаяния,<sup>5</sup> нет прощения, а хоры поют ноты *Dies irae, Dies illa*, все выше, выше, [сильнее, сильнее,<sup>6</sup> все стремится(ельнее) и вдруг [оканчивает(ся) отрывисто] обрывает(ся) криком исступления, — Конец всему нет прощения [Маргарита] осуждена!<sup>7</sup> — Маргарита<sup>8</sup> хочет молиться, но лишь вскрикивает (В ПСС: выкрикивает — 17, 122) — знаете [судор] когда страшн(ые) судороги от слез в груди, [ее вскрикивания сливаются] [сби] плачет, а тут *Dies irae, Dies illa*, песня сатаны давит<sup>9</sup> [мучит, ее охватыв(ает)] пронизает ее всю, вонзается как острие в душу, и все выше, выше<sup>10</sup> [вдруг она] падает, [складывает] [ломает] сжимает в отчаянии руки — и тут что-нибудь кроткое, ее молитва,<sup>11</sup> краткая, [сильная,] полуречитатив, но наивное, в высшей степени наивное и средневековое, четыре стиха, только четыре, несколько нот, у Страделлы есть несколько таких нот,<sup>12</sup> [крик и она] и с последней нотой она вся как бы высказываясь кричит и падает в обморок, смятение. Тут вдруг страшно гудит орган, общий хор, ее поднимают, несут, хор сильнее, и [едр] [сильнее<sup>13</sup>] и ее несут и вдруг что-нибудь в роде [нашего] как удара в роде как у нас Дори-но-си-ма чин-ми, в *Певческой капелле*, помните так чтоб все потряслось на основаниях<sup>14</sup> [и кончается] [вдохновенной, стр] [и] [нарисовать(?)] и затем все переходит в вдохновенный, бесконечный, огромный крик: *всем хором, хорами всей вселенной*.<sup>15</sup> *Hossanna!* ее несут, а кругом *Hossanna*, а ее несут, несут, и тут опустить занавес. Нет, знаете, если б я мог, я бы написал что-нибудь, только жаль, что я ничего не могу, я ничего не могу, я все бросил, *все на свете* [но я] и все только мечтаю, все мечтаю, все мечтаю и — обедаю на чужой счет (В ПСС: счет кого-нибудь — 17, 122).

#### Маргиналии-темы

(записи на полях слева от основного текста)

Я люблю тему Фауста  
Тенор дьявола (В ПСС: Тему дьявола — 17, 121). Маргариту поднимают. *Яко да Царя всех под(ымею)*

Стары(е) соборы (В ПСС: Сестра, собор — 17, 121)

Сестра, у собора, будто всегда гимны (В ПСС: чиста — 17, 121) *изливала* я опьянел

<sup>4</sup> Запись: совпадает с ними - сделать это — слева от текста.

<sup>5</sup> Отмечено цифрой 1.

<sup>6</sup> Отмечено цифрой 5.

<sup>7</sup> Запись: криком исступления - осуждена! — на полях слева, отмечена цифрой 6.

<sup>8</sup> Отмечено цифрой 2.

<sup>9</sup> Отмечено цифрой 3.

<sup>10</sup> Запись: мучит - и все выше, выше — на полях слева, отмечена цифрой 4.

<sup>11</sup> Над строкой цифра 7.

<sup>12</sup> Запись на полях слева.

<sup>13</sup> Точечное подчеркивание в рукописи означает, что Достоевский восстановил вычеркнутый текст.

<sup>14</sup> Запись: так чтоб все потряслось на основаниях — слева от текста.

<sup>15</sup> Запись на полях слева.

Ohé Lambert,  
это нестерпимо —

Послушайте, выпьемте еще

Чудный край через Ал(тай)  
25 рублей иметь или я, á mon ami Dolgor(owky)

отвел, дал

руку поцаловал (В ПСС сочетание «руку поцеловал» вставлено ниже после «рябого злючку» — 17, 122)

Ohé Lambert,

устрицы —

25 руб.

Я не доел

— Вы не стойте того

Вы обещали нам обед с принцессами и с Афинскими женщи(нами) а привели рябого злючку.<sup>16</sup>

Данный текст содержит по меньшей мере два новых факта.

1. В рукописи есть цифровые пометы, о которых не сообщается в ПСС. Цифровые авторские обозначения важны для определения порядка записей в ходе творческой работы над черновиком. Мы отражаем записи так, как они расположены на листе, но цифры указывают на смысловое соединение записей, на композиционное выстраивание темы самим автором. Стало быть, в нашем случае показан первый текстовый слой и наслоения разного рода (вставки в основной текст). Для осмысления дальнейшего развития творческого процесса соединим записи согласно авторским цифровым указаниям и сравним новую композицию с построением окончательного текста (текстовые параллели здесь отмечены подчеркиванием).

Рукопись, первый слой:

...но песня становится все страстнее, все сильнее, ноты выше, [иные ноты] и уж звучит страшной тоской, слезами и безвыходным отчаянием, безвыходностью отчаяния, нет прощения, а хоры поют ноты *Dies irae, Dies illa*, все выше, выше, [сильнее, сильнее,] все стремится(ельнее) и вдруг [оканчивает(ся) отрывисто] обрывает(ся) криком исступления, — Конец всему нет прощения [Маргарита] осуждена! — Маргарита хочет молиться, но лишь вскрикивает — знаете [судор] когда страшн(ые) судороги от слез в груди, [ее вскрикивания сливаются] [сби] плачет, а тут *Dies irae, Dies illa*, песня сатаны давит [мучит, ее охватыв(ает)] пронизает ее всю, вонзается как острие в душу, и все выше, выше [вдруг она] падает, [складывает] [ломает] сжимает в отчаянии руки — и тут что-нибудь кроткое, ее молитва, краткая, [сильная,] полуречитатив, но наивное, в высшей степени наивное и средневековое, четыре стиха, только четыре, несколько нот, у Страделлы есть несколько таких нот, [крик и она] и с последней нотой она вся как бы высказываясь кричит и падает в обморок, смятение.

Рукопись, второй слой, композиционная перестановка текста согласно цифровым пометам:

...но песня становится все страстнее, все сильнее, ноты выше, и уж звучит страшной тоской, слезами и безвыходным отчаянием, безвыходностью отчаяния, нет прощения, а хоры поют ноты *Dies irae, Dies illa* — Маргарита хочет молиться, но лишь вскрикивает — знаете когда страшн(ые) судороги от слез в груди, плачет, а тут *Dies irae, Dies illa*, песня сатаны давит, пронизает ее всю, вонзается как острие в душу, и все выше, выше, все выше, выше, все стремится(ельнее) и вдруг обрывает(ся)

<sup>16</sup> РГБ. Ф. 93. I. 1. 6/15. Л. 92.

вает(ся) криком исступления, — Конец всему, нет прощения, осуждена! (Маргарита) падает, сжимает в отчаянии руки — и тут что-нибудь кроткое, ее молитва, краткая, полуречитатив, но наивное, в высшей степени наивное и средневековое, четыре стиха, только четыре, несколько нот, у Страделлы есть несколько таких нот, и с последней нотой она вся как бы высказываясь кричит и падает в обморок, смятение.

ПСС, окончательный текст:

Но песня всё сильнее, всё 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 всё не умолкает, всё глубже вонзается в душу, как острое, всё 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 (13, 352—353).<sup>17</sup>

При компоновке записей согласно цифровым обозначениям автора материал выстраивается почти так, как в окончательном тексте. При сравнении второго слоя рукописи с печатным текстом становится очевидным, что Достоевский «сжимает» сюжет, исключая смысловые и лексические повторы. Лаконичность и простота повествования, освобождение текста от обилия деталей, которые были в черновом варианте, только подчеркивают драматизм изображенной сцены. По замечанию А. В. Архиповой, «сохраняя основную идею Гете, Достоевский объединяет сцены, сокращает и драматизирует события, углубляя и заостряя характеристики при помощи музыкальных образов».<sup>18</sup>

2. Текстологический анализ этой сцены указывает на некоторые ошибки чтения рукописи в ПСС и пропуски текста. Эти факты, если их исследовать подробнее, дают новые сведения о развитии художественного замысла романа «Подросток».

Выделим в анализе два аспекта темы — литературный и музыкальный.

Начнем с литературного. В научном описании библиотеки Достоевского названы два перевода «Фауста», хронологически предшествующие роману «Подросток» (1875), — Э. Губера (1838) и М. Вронченко (1844).<sup>19</sup> В приведенном рукописном отрывке есть дословные цитаты из обоих переводов (подчеркнутые здесь).

Губер, сцена «Собор»:

*Злой дух*

Не так ты, Гретхен,

Во дни былые

Пред алтарем

Лепетала молитвы

Из старой книги,

То детские игры,

То Бог в душе. (190)

Вронченко, сцена «Церковь»:

*Злой дух*

Не таково тебе бывало, Гретхен,

Когда ты сюда приходила

<sup>17</sup> В наборной рукописи композиция та же — ср.: ИРЛИ. Ф. 100. № 29449. Л. 16 об. — 17.

<sup>18</sup> Архипова А. В. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 17. С. 387.

<sup>19</sup> Фауст. Сочинение Гете / Перевод Эдуарда Губера. СПб., 1838; Фауст, трагедия. Соч. Гете / Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко. СПб., 1844. О наличии этих изданий в круге чтения Достоевского см.: Библиотека Ф. М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание. СПб., 2005. С. 36.

С невинной душой,

По книжке наобум

Лепетала молитвы,

Пол-сердцем предана Творцу,

Пол-сердцем играм детским! (186)

Текстовое сопоставление важно как подтверждение того, что Достоевский ориентировался в разработке сцены из «Фауста» именно на эти переводы.<sup>20</sup>

Как было сказано, Достоевский в романе «Подросток» объединяет два эпизода из «Фауста» — сцену в храме и финальную часть сцены в темнице. На это указывают слова, завершающие «песню сатаны»: «Конец всему, нет прощения, осуждена!». В переводах:

Губер, сцена «Темница»:

*Мефистофель.*

Она навек осуждена!

*Голос с неба.*

Она молитвой<sup>21</sup> спасена. (236)

Вронченко, сцена «Тюрьма»:

*Мефистофель.*

Она осуждена.

*Голос свыше.*

Нет, спасена. (231—232)

Объединению сцен способствовало музыкальное впечатление от оперы французского композитора Шарля Гуно «Фауст». Текстовых подтверждений минимум два.

1. Слова из либретто оперы «Вспомни дни, когда была ты невинна...»<sup>22</sup> как

<sup>20</sup> Ср.: «...Достоевский вспоминал „Фауста“ в переводе Э. Губера в числе самых сильных и важных впечатлений своей юности» (Серман И. З. Достоевский и Гете // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1997. Т. 14. С. 48). В. М. Жирмунский приводит следующие характеристики этих переводов: «...пересказанный Губером довольно свободно, его „Фауст“ сохраняет в общем верность мысли оригинала и сыграл большую культурную роль при первом ознакомлении русских читателей с трагедией Гете»; «...перевод Вронченко отличается известной суховатой точностью, которая, правда, не передает лирической атмосферы оригинала, но зато, при скудости и сосредоточенности словесного выражения, избегает тех цветов собственного красноречия, которыми украшали Гете позднейшие переводчики» (Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л., 1981. С. 416, 418; подробнее — с. 410—423). См. также: Яценко А. Л. Некоторые особенности переводов первой части трагедии И. В. Гете «Фауст» // Ученые записки / Горьковский гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. Сер. историко-филологическая. Вып. 58. Горький, 1963. С. 434—450; Васильева Г. М. «Фауст» И. В. Гете: опыт перевода и текстологии // Язык. Культура. Человек. Этнос. Кемерово, 2002. С. 150—154; Диомидова А. Русский Фауст: когнитивные особенности переводческих трансформаций смысловой структуры оригинала // Русистика в СНГ. СПб., 2002. С. 15—30; Авишева Е. Е. Из истории переводов «Фауста» И. В. Гете на русский язык // Россия и Германия: прошлое и настоящее. Петрозаводск, 2004. С. 7—11. Надо сказать, что Достоевский критически отнесся к практике издания переводов «Фауста» по частям: «Перевод выпусками по 1-й книжке издавать нельзя, публика помнит выпуски Гете. Невозможно» (письмо к М. М. Достоевскому, июль—август 1844 года — 281, 92) и выделял позднее перевод Н. Холодковского, опубликованный в издании «Собрание сочинений Гете в переводах русских писателей, изданных под редакцией Н. В. Гербеля» (СПб., 1878—1880): «Если он любит поэзию — пусть читает Шиллера, Гете, Шекспира в переводах и в изданиях Гербеля...» (письмо неустановленному лицу (Николаю Александровичу) от 19 декабря 1880 года — 301, 237). Как следует из сопоставления дат, в период работы над «Подростком» «Фауст» в переводе Н. Холодковского не мог быть известен Достоевскому.

<sup>21</sup> По наблюдению Ю. Д. Левина, слово «молитвой» — вставка переводчика, показывающая, «как воплощалась в переводе религиозная тенденция Губера» (Левин Ю. Д. О русском поэтическом переводе в эпоху романтизма // Ранние романтические веяния. Из истории международных связей русской литературы. Л., 1972. С. 270).

<sup>22</sup> Гуно Ш. Фауст. Опера в четырех действиях с прологом. Либретто М. Карре и Ж. Варбье / Перевод П. Калашникова. Переложение для пения с фортепиано. М., 1986. С. 237. Русский перевод довольно свободен в обращении с лексикой первоисточника: «Souviens-toi du passé, quand sous l'aile des anges abritant ton bonheur» — «Вспомни дни, как была ты невинна пред небом и, как ангел, чиста» (С. 237—238). На ошибки русских переводов либретто указыва-

первое прямое обращение Мефистофеля к Гретхен в храме (в переводах этих слов нет, у Достоевского — «Помнишь, Гретхен, когда ты была невинна...»).

2. Слова дьявола «нет прощения» отсутствуют в переводах, которыми пользовался Достоевский при создании этой сцены, но есть в тексте либретто.<sup>23</sup> В. Я. Тилес указывает, что «во всех французских партитурах фраза Мефистофеля: „Нет, тебе нет прощенья вовек! Навек тебе закрыто небо! Нет! Нет!“ и следующая: „Простите дни любви и ночи упоенья! Прощенья нет! Тебя ждет ад!“ переданы демонам (невидимому хору басов), вероятно, для более яркого и подавляющего силой звука, воздействия на несчастную».<sup>24</sup>

Соединение сцен в тексте Достоевского объясняется синтезом литературно-музыкальных впечатлений автора и особенностями творческого процесса. М. М. Бахтин, одним из первых обративший внимание на рассказ Тришатов в «Подростке», отметил в нем «контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания».<sup>25</sup>

Много сказано о музыкальности Достоевского, о том, насколько тонко он чувствовал музыку. Известны свидетельства современников писателя. Так, С. Д. Яновский сообщает: «Федор Михайлович, искренно любя общество, любил и некоторые из его удовольствий и развлечений. Так, например, в то время, то есть до ареста, он любил музыку, вследствие чего при всякой возможности посещал Итальянскую оперу, а по временам, когда у Майковых устраивались по воскресеньям танцы, он не только любил смотреть на танцующих, но и сам охотно танцевал».<sup>26</sup> Об Итальянской опере вспоминала и А. Г. Достоевская: «Федор Михайлович всегда относился с большим сожалением к моему вынужденному обстоятельствами домоседству и зимою 1873 года настоял на том, чтобы я воспользовалась представившимся случаем и абонировалась на Итальянскую оперу, в которой блистали такие знаменитости, как Патти, Вольпини, Кальцолари, Scalchi, Эверарди и др.»<sup>27</sup> Первая постановка оперы Гуно состоялась в парижском «Театре лирик» в 1859 году. В России «Фауст» впервые был поставлен 31 декабря 1863 года в Итальянской опере в Петербурге.<sup>28</sup> Опера «Фауст», неоднократно вызывавшая негативные оценки в критике, имела большой успех у обычного зрителя и «завоевала театры всего мира».<sup>29</sup>

В одной из неопубликованных записей, обнаруженных нами в рукописном тексте Достоевского, упоминается Певческая капелла. Вторая представляет собой фрагмент цитаты из Херувимской песни — «Яко да Царя всех подыдем». Другой

ет В. Я. Тилес, обращая внимание на финал оперы и последние слова Мефистофеля: «С первого русского издания (Юргенсон) он почему-то пел: „Спаслася!“ и был вынужден корчиться от констатации этого факта, в то время как в оригинале он победно возглашает: „Jugé!“ („Осужден!“) (сноска — в первом печатном либретто: „Maudite!“ („Проклята!“)), а голоса свыше воззывают: „Салвсе!“ („Спасена!“)» (Тилес В. Я. «Фауст» — опера Ш. Гуно. Из истории создания и постановок. Проблемы современной интерпретации. Л., 1990. С. 39). По мнению исследователя, именно «„бережно сохраняемый“ перевод почти столетней давности» мешал советским постановкам оперы Гуно (Там же. С. 53).

<sup>23</sup> Ш. Гуно. Фауст. Опера в четырех действиях с прологом. Либретто М. Карре и Ж. Барбье / Перевод П. Калашикова. С. 242, 248.

<sup>24</sup> Тилес В. Я. Указ. соч. С. 34.

<sup>25</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 259.

<sup>26</sup> Яновский С. Д. Воспоминания о Достоевском / Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 246.

<sup>27</sup> Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 279.

<sup>28</sup> Тилес В. Я. Указ. соч. С. 5. А. Гозенпуд указывает, что в петербургской премьере участвовали Э. Тамберлик (Фауст) и К. Эверарди (Мефистофель); кроме того, «на русск. сцене («Фауст») был поставлен в Мариинском театре п/у Э. Направника 15 сентября 1869 г.: Ф. Комиссаржевский — Фауст, Г. Коендратъев — Мефистофель, Е. Лавровская — Маргарита...» (Гозенпуд А. Оперный словарь. М.; Л., 1965. С. 430).

<sup>29</sup> Тилес В. Я. Указ. соч. С. 4. См. также: Золотницкая Л. М. Итальянский оперный театр в России в XVIII—XX веках. Л., 1988. С. 31—32.

отрывок из этой молитвы — «Дориносима чинми» — повторен в окончательном тексте романа и получает в ПСС следующий комментарий: «Слова из Херувимской песни — молитвы, исполняемой во время литургии в православной церкви: „Яко да Царя всех подыдем, ангельскими невидимо дориносима чинми“, т. е. чтобы нам поднять Царя всех, невидимо носимого с торжеством ангельскими чинами (Краткий православный молитвослов. Изд. Московской патриархии. М., 1955. С. 43)» (17, 388). Этот комментарий необходимо уточнить. Херувимская песнь, созданная и включенная в Литургию в VI веке н. э. при императоре Юстиниане II, исполняется во время первой части *Литургии верных* — перенесения Даров с жертвенника на престол. Текст песни: «Иже херувимы тайно образующее и животворящей Троице трисвятую пѣснь припѣвающее, всякое нынѣ житейское отложимъ попечение. Яко да Царя всѣхъ подыдемъ, ангельскими невидимо дориносима чинми. Аллилуиа» — переводится так: «Таинственно изображая херувимов и воспевая трисвятую песнь Троице, дающей жизнь, — отложим теперь заботу о всем житейском; чтобы нам прославить Царя всех, Которого невидимо ангельские чины торжественно прославляют. Хвала Богу!».<sup>30</sup>

Глагол «подыдем» не следует переводить буквально, как это сделано в комментарии ПСС, ибо речь идет о прославлении Бога. По мысли Т. Ф. Владышевской, «в тексте Херувимской песни наиболее отчетливо отразилось византийское понимание пения как сослужения небесным силам. (...) Подражая херувимам, голоса человеческие, сливаясь с херувимскими, образуют общий хор славословия».<sup>31</sup> Сочетание «дориносима чинми», упоминающееся в романе «Подросток», также следует пояснить: «*дориносима* = с торжеством носимого, торжественно прославляемого, слово соотносится с древнегреческим корнем *дорю* — «копьё»; «дориносима» значит «копьеносимого»: «В древности, желая торжественно прославить царей или военачальников, сажали их на щиты и, подняв вверх, носили их на этих щитах пред войсками, причем щиты по бокам поддерживались копьями, так что издали казалось, что прославляемых лиц несут на копьях»; «*ангельскими чинми* = ангельскими чинами (всех ангельских чинов, или разрядов, — девять)».<sup>32</sup>

Как считает Т. Ф. Владышевская, «преобразование людей в херувимов — не только тонкий поэтический прием. Это момент просветления, возвышения души, ее таинственное преобразование с помощью пения, музыки. Потому-то в большинстве своем мелодии херувимских песен отличаются плавностью, певучестью, возвышенностью».<sup>33</sup> Представленная информация важна для понимания интересующей нас сцены романа. А. Гозенпуд справедливо указал на переосмысление фаустовского сюжета в «Подростке»: «Во всех музыкальных воплощениях этой сцены главенствует сумрачное, гнетущее настроение, достигающее кульминации в фина-

<sup>30</sup> Объяснение Символа веры, молитв и заповедей // Русская речь. 1992. № 4. С. 97.

<sup>31</sup> Владышевская Т. Ф. Богодухновенное, англогласное пение в системе средневековой музыкальной культуры (эволюция идеи) // Механизмы культуры / Отв. ред. Б. А. Успенский. М., 1990. С. 124.

<sup>32</sup> См. подробнее: Объяснение Символа веры, молитв и заповедей. С. 97.

<sup>33</sup> Владышевская Т. Ф. Указ. соч. С. 125. Ср.: «Это песнопение напоминает нам, чтобы мы теперь не думали ни о чем житейском, а представляли бы себе, что подобно херувимам находимся близ Бога на небе и как бы вместе с ними поем Ему трисвятую песнь (так называется здесь слово «*аллилуиа*», которое поется в конце «херувимской» три раза)» (Объяснение Символа веры, молитв и заповедей С. 97); «„Херувимская“ всегда пелась необычайно лирично, проникновенно, сердечно. И по мелодии, и по смыслу песнопение выражало стремление погрузиться в глубокое внутреннее созерцание, прийти в состояние душевного равновесия, оставить бытовые и житейские пожелания и направить свои мысли для осознания предстоящей главной части службы — Литургии, приготовиться к истинному выражению, к достойному и собранному пропеванию песнопений и молитв. „Херувимская“ играла роль своеобразной увертюры для последующих песнопений. Эта песнь была любима на Руси многие столетия и потому распевалась особо плавно, с большой любовью» (Ковалев К. Вортнянский. М., 1998. С. 171).

ле. У Достоевского музыкальное действие, дойдя до трагической вершины, перекладывается в иную, светлую сферу; наступает новая, мажорная кульминация. Главное для Достоевского, как и всегда, не кара за преступление, а искупление греха». <sup>34</sup> Звучание Херувимской песни определяет эту «мажорную кульминацию» сцены в храме, отражая авторское восприятие образа Гретхен и темы греха. Херувимская песнь передает идею отрешения от житейского и обращения к Богу, и в рукописи ее звучание сравнивается с «ударом» — таким, «чтоб все потряслось на основаниях». В тексте Достоевского парадоксальным образом соединяются музыка и слова, звучание органа, традиционное для католической службы, строки реквиема и православное литургическое хоровое пение. <sup>35</sup> В результате сцена потрясает силой эмоционального воздействия. <sup>36</sup> Финальная часть рассказа Тришатово символична: «страшно гудит орган», звучат «хоры всей вселенной» и ангелы поднимают и несут спасенную душу. Особенно важно в этом месте звучание хора — по мысли Т. Ф. Владышевской, «сама архитектура храма предназначалась для создания акустического эффекта полетности звука. Высокий купол, голосники уносили звук вверх, создавали большую реверберацию, благодаря чему голоса смешивались, отдельные тембры не выделялись, а, наоборот, сливались друг с другом высоко в куполе и доносились оттуда как неземное, небесное пение». <sup>37</sup>

Нет сомнений, что упоминание Певческой капеллы в рукописи романа «Подросток» — биографический факт, отражающий личные впечатления Достоевского от исполнения Херувимской песни. Придворной певческой капеллой с 1763 года стал называться Придворный (смешанный) хор (до 1701 года — хор государевых певчих дьяков, основан в 1479 году в Москве как мужской хор), переведенный в 1703 году из Москвы в новую столицу по распоряжению Петра I. С 1742 года многие певчие капеллы «были постоянными участниками хора в итал. операх, а с сер. 18 в. также исполнителями сольных партий в первых русских операх в придв. т-ре». <sup>38</sup> Композитор Д. С. Бортнянский (1751—1825), управляющий Певческой капеллы с 1796 года, <sup>39</sup> создал семь Херувимских, среди которых особой популяр-

<sup>34</sup> Гозенпуд А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. Исследование. Л., 1981. С. 145. См. также: Бем А. Л. «Фауст» в творчестве Достоевского // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 244.

<sup>35</sup> И. А. Гарднер подчеркивает, что «церковная музыка в православной церкви есть вокальная музыка», «в богослужении только слова ясно выражают те идеи, которые содержатся и в молитве, поучении, созерцании и т. п. Этого сделать бессловесная инструментальная музыка неспособна»; «музыкальный элемент при этом является средством, чтобы эти тексты при помощи неразрывно связанных с ними мелодий (и вообще музыкального элемента) глубже запечатлеть в памяти и сознании слушателей и одновременно дать и эмоциональное толкование слышимых и воспринимаемых текстов» (Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М., 2004. Т. 1: Сущность, система и история. С. 51, 53, 55. Ср.: Владышевская Т. Ф. Указ. соч. С. 119).

<sup>36</sup> Ср. суждения о музыке Гуно: «Воздействие обвинительного вердикта на психику Маргариты композитор усиливает звучанием органа — неперменного атрибута католического богослужения» (Исаханов Г. Д. «Фауст» Гуно // Гетевские чтения. 1993 / Под ред. С. В. Тураева. М., 1994. С. 171); «музыка органа в начале и в конце сцены в храме интонационно связана с появившимся в теме любовного экстаза затактовым ходом вверх (...), принимаем трагический характер в сознании Маргариты, отравленном разлукой с Фаустом, насмешками подруг, что в конечном счете является результатом воздействия Мефистофеля» (Тилес Б. Я. Указ. соч. С. 45).

<sup>37</sup> Владышевская Т. Ф. Указ. соч. С. 126.

<sup>38</sup> Ткачев Д. В. Ленинградская академическая капелла им. М. И. Глинки // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 239. И. А. Гарднер говорит о «сильнейшем влиянии на хоровое, неуставное церковное пение итальянской светской музыки и вообще итальянского музыкального стиля» от начала царствования императрицы Елизаветы Петровны до конца первого десятилетия царствования Николая I (Гарднер И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. М., 2004. Т. 2: История. С. 173). Ср.: Тальберг Н. История Русской Церкви. М., 1997. С. 866.

<sup>39</sup> Келдыш Ю. В. Бортнянский Дмитрий Степанович // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 1. Стб. 544.

ностью пользовался вариант № 7 (ре мажор) — его называют «гимном, величественным в своей простоте, воспевающим высшую гармонию мира, отрицающим суету повседневности. Лаконичность, ясность, уравновешенность — свойства, не отделимые от звучащей музыки хора. Контрастные по темпу и динамике темы I части и коды дополняют друг друга, раскрывая различные грани единого великого необъятного мира». <sup>40</sup> Видимо, звучание Херувимской песни было особым впечатлением Достоевского и вызвало устойчивые ассоциации — еще одно упоминание о ней содержится в романе «Братья Карамазовы», в сцене похорон Илюшечки, где появляется сходная характеристика церковной службы: «За Херувимской принялся было подпевать, но не докончил и, опустившись на колена, прильнул лбом к каменному церковному полу и пролежал так довольно долго. Наконец приступили к отпеванию, роздали свечи. Обезумевший отец засуетился было опять, но умиленное, потрясающее надгробное пение пробудило и сотрясло его душу» (15, 192).

К. Ковалев, говоря о русской хоровой культуре, сравнивает хор с «большим организмом, состоявшим из близких по духу и крови людей» и «способствовавшим осознанию каждым себя как частицы единого целого...». <sup>41</sup> В сцене, рассказанной Тришатовым, голос отчаявшейся грешницы, подавленной сознанием собственной преступности и порочности, оказывается услышан, и звучит мысль о прощении и о «восстановлении погибшего человека» (20, 28) — одна из центральных идей Достоевского. В «Дневнике писателя» за 1876 год есть следующее суждение: «Самоубийца Вертер, кончая с жизнью, в последних строках, им оставленных, жалеет, что не увидит более „прекрасного созвездия Большой Медведицы“, и прощается с ним. О, как казался в этой черточке только что начинавшийся тогда Гете! Чем же так дороги были молодому Вертеру эти созвездия? Тем, что он сознавал, 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...* (курсив мой. — Н. Т.) и что за всё счастье чувствовать эту великую мысль, открывающую ему: кто он? — он обязан лишь *своему лику человеческому*» (22, 6). Здесь, как и в фаустовской сцене «Подростка», важны неособобленность человека, сопричастность его Божьему миру и вселенский масштаб человеческого духа (в «Дневнике» появляются строки: «молитва великого Гете» — «Великий Дух, благодарю Тебя за лик человеческий, Тобою данный мне»).

Сказанное позволяет сделать вывод о характере творческого переосмысления «Фауста»: собственно в рассказе Тришатова важен не столько образ самого Фауста (о нем вообще нет речи), сколько образ Маргариты — «не за Фауста, а за нее идет борьба Неба и ада». <sup>42</sup> Если иметь в виду музыкальный аспект анализа, то очевидно

<sup>40</sup> Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А. История русской музыки / Под ред. Е. Сорокиной и А. Кандинского. М., 1999. Вып. 1. С. 215—216.

<sup>41</sup> Ковалев К. Указ. соч. С. 136.

<sup>42</sup> Гаричева Е. А., Приймак В. В. Музыкальное творчество героев Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и Томаса Манна // Достоевский и современность. Материалы XXI Международных Старорусских чтений 2006 года. Великий Новгород, 2007. С. 81. См. также: Педько М. В. Роль «Фауста» Гете в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» // Духовные начала русского искусства и образования / Сост. А. В. Моторин. Великий Новгород, 2005. С. 207—208. В. Я. Тилес отмечает негативное восприятие оперы Гуно в Германии, причиной которого было именно переосмысление трагедии Гете: «...чем больше „Фауст“ Гуно распространялся в Германии, тем больше критика подвергала его остракизму за искажение величайшего создания немецкого духа или, в лучшем случае, за поверхностное к нему отношение. Говорилось о „предерзости“ француза, который осмелился написать „бульварную оперу“ (выражение Вагнера) на глубокомысленный сюжет, составляющий высшую святыню для всякого немца...» (Тилес Б. Я. Указ. соч. С. 8). Показательно, что в немецких изданиях клавира оперы изменено ее название — с «Фауста» на «Маргариту» (Там же. С. 13). Ср.: «Эпизод любви Фауста с Гретхен представляет наиболее популярную часть знаменитой Гетевой поэмы. Этот эпизод почти исключительно лег также в основу прелестной оперы Гуно, либретто которой, кстати сказать, и состав-

влияние оперы Гуно на восприятие Достоевского. Гуно считают одним из основоположников лирической оперы, которой свойственно обращение к личным переживаниям героев. Оценивая оперу «Фауст», Э. Федосова указывает на психологически точное развитие образов: «Композитор с тонким психологическим мастерством обрисовывает внутренний мир Маргариты, ее превращение из робкой, застенчивой девушки, в которой только пробуждается первое чувство любви, в женщину, упоенную страстью, и, наконец, в убитую горем и отчаянием жертву Мефистофеля». <sup>43</sup> По утверждению Г. Д. Исаханова, «в отличие от гетевского сочинения, где включение Маргариты в действие происходит в связи с выполнением договора между чертом и Фаустом (для удовлетворения одной из многих страстей ученого), у Ш. Гуно Маргарита становится главным противником Мефистофеля, мешающим ему овладеть душой своего любимого». <sup>44</sup> Известно, что композитор перерабатывал сюжет <sup>45</sup> — через три года после первой постановки оперы, при издании клавира в Италии, из сцены в темнице Гуно «исключает фразу Фауста, констатирующего безумие возлюбленной, и дополняет действие сценой, в которой Маргарита приходит в сознание. Во вновь написанном эпизоде отчаянным призывом Фауста противопоставлена непреклонность Маргариты, отказывающейся от бегства». <sup>46</sup> Г. Д. Исаханов считает, что «благодаря новому эпизоду, видения счастливого прошлого приобретают иное, чем в трагедии, значение. Именно они вызывают у Маргариты осознанное решение отдать за Фауста жизнь: „Прощай! Смерть ждет меня! Иди, ты один должен жить!“ Осмысленная жертвенность Маргариты означает поражение Мефистофеля. Поэтому финалы оперы и I части трагедии при их текстовой идентичности имеют различное смысловое значение. У Гете Фауст и Мефистофель покидают тюрьму, откуда слышен замирающий голос безумной Маргариты: „Генрих! Генрих!“ А Гуно завершает оперу ликующим мажорным хоралом вознесения души героини, не предавшей своей любви». <sup>47</sup> Такое смещение акцентов неизбежно — «все, что в трагедии не поддавалось „переводу“ на язык музыкально-сценического действия, было в опере сокращено, видоизменено или переработано». <sup>48</sup> Главное, что здесь следует выделить, имея в виду впечатление Достоевского, — «религиозный апофеоз» оперного финала. Сама идея вознесения души в либретто отражена ремаркой: «Стены темницы раскрываются, душа Маргариты возносится к небу, Фауст с отчаянием следит за ней, потом падает на колени и молится. Мефистофель стоит полусклонившись под сверкающим мечом архангела». <sup>49</sup> Для Гуно сюжет о

ляет, главным образом, тот источник, из которого масса русской публики, вообще весьма мало знакомой с иностранными литературами, черпает свои понятия о „Фаусте“ Гете. Либретто это, не заключающее в себе ровно ничего философского, дает, притом, совершенно фальшивое представление о „мировой драме“, в которой „трагедия Гретхен“, как она ни превосходна, составляет, все же, не более, как эпизод» (*Холодковский Н. Этюд о «Фаусте» Гете // Собрание сочинений Гете в переводах русских писателей, изданных под редакцией Н. В. Гербеля: В 8 т. 2-е изд. СПб., 1893. Т. 7. С. 11*).

<sup>43</sup> Федосова Э. «Фауст» Ш. Гуно. М., 1966. С. 32.

<sup>44</sup> Исаханов Г. Д. «Фауст» Шарля Гуно как объект музыкально-сценического анализа (теоретические аспекты работы постановщиков над оперным произведением): автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1983. С. 11.

<sup>45</sup> См.: Тилес Б. Я. Указ. соч. С. 14—18.

<sup>46</sup> Исаханов Г. Д. «Фауст» Гуно. С. 172.

<sup>47</sup> Там же. Ср.: «В финале оперы именно эта лейттема (любовь. — Н. Т.), представленная в трепетном звучании тремоло струнных, соединенных со светлым тембром гобоев и флейт, станет символом моральной победы Маргариты над Мефистофелем. Утверждение любви как побуждающей силы раскрывается в опере, прежде всего, музыкальными средствами» (Исаханов Г. Д. «Фауст» Шарля Гуно как объект музыкально-сценического анализа (теоретические аспекты работы постановщиков над оперным произведением). С. 12).

<sup>48</sup> Исаханов Г. Д. «Фауст» Шарля Гуно как объект музыкально-сценического анализа (теоретические аспекты работы постановщиков над оперным произведением). С. 17.

<sup>49</sup> Тилес Б. Я. Указ. соч. С. 57. Исследователь дает ссылку на издание: Barbier J. et Carré M. Faust: Opera en cinq actes: musique de Ch. Gounod. Paris: Michel Lévy frères, 1859.

Фаусте и Маргарите имел религиозный смысл. Но и трагедия Гете многими воспринималась с этой точки зрения. <sup>50</sup> При этом надо помнить, что Достоевский воспринимал текст Гете во всей полноте смыслов — в письме брату Михаилу от 1 января 1840 года он говорит: «...особенно то нравится мне, что твой герой, как Фауст, ища беспредельного, необъятного, делается сумасшедшим именно тогда, когда он нашел это беспредельное и необъятное — когда он любим. Это прекрасно!» (28, 71). <sup>51</sup> Фаустовская «драма внутреннего человека, стоящего на грани Добра и Зла, обремененного тяжестью Греха и Вины», <sup>52</sup> знакома многим «ищущим героям» Достоевского, и спасением для них становится способность к любви и милосердию: «Сам судья человеческий должен знать о себе, что он не судья окончательный, что он грешник сам, что весы и мера в руках его будут нелепостью, если сам он, держа в руках меру и весы, не преклонится перед законом неразрешимой еще тайны и не прибегнет к единственному выходу — к Милосердию и Любви» (25, 202).

Это вывод, который объединяет литературу и музыку.

Для «темы Фауста» в романе «Подросток» важно определенное сюжетное и фабульное оформление — диалог Подростка и Тришатов проиходит в ресторане и предварен красноречивой характеристикой: «В этом ресторане, в Морской, я и прежде бывал, во время моего гнусенького падения и разврата, а потому впечатление от этих комнат, от этих лакеев, приглядывавшихся ко мне и узнававших во мне знакомого посетителя, наконец, впечатление от этой загадочной компании друзей Ламберта, в которой я так вдруг очутился и как будто уже принадлежал к ней нераздельно, а главное — темное предчувствие, что я добровольно иду на какие-то гадости и несомненно кончу дурным делом, — всё это как бы вдруг пронзило меня. Было мгновение, что я едва не ушел; но мгновение это прошло, и я остался» (13, 349; курсив мой. — Н. Т.). Здесь уже на лексическом уровне очевидно предвосхищение фаустовской сцены: мысли Аркадия о «падении и разврате», «темное предчувствие» зла, пронзившие героя (как в музыкальной фантазии Тришатова песня сатаны пронзила душу Гретхен), открывают тему греха.

С темой греха и страдания связана еще одна идея Достоевского, отраженная в словах Подростка о рассказах Макара Долгорукого: «Много я от него переслушал и о собственных его странностях, и разных легенд из жизни самых древнейших „подвижников“. Незнаком я с этим, но думаю, что он много перевирал из этих легенд, усвоив их большею частью из изустных же рассказов простонародья. Просто невозможно было допустить иных вещей. Но рядом с очевидными переделками или просто с враньем всегда мелькало какое-то удивительное целое, полное народного чувства и всегда умиленное... Я запомнил, например, из этих рассказов один длинный рассказ — „Житие Марии Египетской“. О „житии“ этом, да почти и о всех подобных, я не имел до того времени никакого понятия. Я прямо говорю: это поч-

<sup>50</sup> В. М. Жирмунский приводит как «типичное общее место» в суждениях о трагедии Гете слова современника Достоевского, одного из переводчиков «Фауста» Н. Холодковского: «...действительно, „Фауст“ есть своего рода земное евангелие, в котором Гете оставил человечеству великий завет самосовершенствования и вечного развития путем работы воли и разумного стремления к добрым достижимым целям» (цит. по: Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 443).

<sup>51</sup> Еще одну характеристику находим в записной тетради Достоевского за 1876—1877 годы, где Фауст назван ученым «с мировой мыслью и с мировым обобщением» (РГАЛИ. Ф. 212. 1. 16. Л. 146).

<sup>52</sup> Торубарова Т. В. Фаустовский дух как феномен новоевропейской культуры // Балтийские философские чтения. СПб., 2004. Вып. 1. С. 103. См. также: Щенников Г. К. Русский Фауст: преодоление или преобразование человека? // Щенников Г. К. Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001. С. 206—280; Овчинников А. Г. Иван Карамазов — «русский Фауст» Достоевского и Фауст в философской рефлексии С. Кьеркегора // Дергачевские чтения—2000. Русская литература: национальные развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2001. С. 149—154; Данилевский Р. Ю. «Конечный вывод» Фауста (к интерпретации трагедии И. В. Гете в России) // Язык, литература, эпос (к 100-летию со дня рождения академика В. М. Жирмунского). СПб., 2001. С. 277—283.

ти нельзя было вынести без слез, и не от умиления, а от какого-то странного восторга: чувствовалось что-то необычайное и горячее, как та раскаленная песчаная степь со львами, в которой скиталась святая. Впрочем, об этом я не хочу говорить, да и не компетентен» (13, 309). В отличие от своего героя, Достоевский имеет в виду не «изустные рассказы», а книжный источник «Жития святой Марии Египетской», бывший в его библиотеке.<sup>53</sup> Комментарий ПСС к этому месту романа лаконичен (17, 385) и содержит отсылку к 12-му тому издания, где поясняется неуспешный замысел Достоевского «Мысль на лету» (1870), включающий заметку: «Пустынный — Мария Египетская».<sup>54</sup> Эта запись комментируется так: «Мария Египетская (VI в. н. э.) — христианская подвижница; согласно легенде, была в молодости блудницей; присоединилась к паломникам, шедшим в Иерусалим. Обратившись к богومатери, была ею допущена до Креста Господня. После этого сорок семь лет провела в покаянии в пустыне Иорданской. О Марии Египетской писатель упоминает в письме к Ю. Ф. Абаза от 15 июня 1880 г., а также в романах „Преступление и наказание“, „Подросток“ и черновиках „Братьев Карамазовых“» (12, 368). В романе «Преступление и наказание» есть аллюзийная цитата из указанного «Жития» — Свидригайлов сравнивает с Марией Египетской Дуню, подразумевая предстоящий ей жертвенный брак с Лужиным и говоря, что она «ушла бы в Египетскую пустыню и жила бы там тридцать лет, питаясь кореньями, восторгами и видениями. Сама она только того и жаждет, и требует, чтобы за кого-нибудь какую-нибудь муку поскорее принять, а не дай ей этой муки, так она, пожалуй, и в окно выскочит» (6, 365). Ср.: «Я принесла сюда только два с половиною хлеба; питалась кореньями и терпела страшный голод» (курсив в обоих случаях мой. — Н. Т.).<sup>55</sup> В черновых набросках к роману «Братья Карамазовы» сюжет о Марии Египетской соотносится с мотивом дьявольского искушения: «Искушал ли Марию Египетскую...».<sup>56</sup> В письме к Ю. Ф. Абаза образ Марии Египетской, «победившей кровь свою и род свой страданием неслыханным», возникает в контексте литературных размышлений Достоевского и в связи с темой покаяния и искупления грехов (30, 192).<sup>57</sup>

В «Житии» рассказывается о том, как героиня, бежавшая из родительского дома и с юных лет «известная пороками своими» и бесстыдством, не смогла войти в церковь в праздник Воздвижения Креста Господня — ее удерживала «невидимая сила». Девушка поняла, что это грехи ее, и обратилась с молитвой к Богородице, после чего вошла в церковь. С этого момента начинается ее «путь к покаянию». «Житие» повествует о том, как грешница сорок семь лет скитается по «бесплодной пустыне», борясь с искушениями и «смирная сердце». Встретив пустыльника, старца Зосиму, святая, желая причаститься, просит его в Великий Четверг принести с собой Святые Дары. Он исполнил ее просьбу, и «святая отшельница, помолвившись и выслушав Символ веры и молитву: *Отче наш*, причастилась Святых Тайн и, подняв глаза к небу, сказала: „Ныне отпускаши рабу Твою по глаголу Твоему с миром“».<sup>58</sup> Спустя год пустынный узнает, что Мария Египетская в день причащения

<sup>53</sup> Житие святой Марии Египетской // Избранные жития святых, кратко изложенные по руководству Четих-Миней. М., 1867. Апрель. С. 3—15. См.: Библиотека Ф. М. Достоевского. Опыт реконструкции. Научное описание. С. 121. Указанное издание «Жития» имеет источниковедческое значение для анализа текстов Достоевского. Если же говорить о самом житийном сюжете, то, конечно, он был известен Достоевскому, как и любому православному человеку, посещавшему церковную службу, — Житие Марии Египетской читается в церкви на пятой неделе Великого поста.

<sup>54</sup> РГАЛИ. Ф. 212. 1. 8. Л. 56.

<sup>55</sup> Житие святой Марии Египетской. С. 10.

<sup>56</sup> РГБ. Ф. 93. 1. 2. 1/20. Л. 14 об. (1 об.). В «Житии» этот мотив отражен через борьбу святой с «дурными мыслями и грешными желаниями» (С. 10).

<sup>57</sup> См.: Кийко Е. И. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30. С. 361—362.

<sup>58</sup> Житие святой Марии Египетской. С. 13.

престалилась. «Житие» завершается обращением к верующим — в нем есть такие строки: «Тяжелая борьба грешницы с дурными наклонностями и страстями должна и нас укрепить в той внутренней борьбе со злом, которая невидимо происходит в душе каждого».<sup>59</sup>

Этот житийный сюжет, в котором важны даты христианского календаря (Воздвижение Креста Господня как символ страдания и искупления, Пасха как символ воскресения) и подчеркивается духовный смысл литургии, имеет несомненное значение для рассказа Тришатова о кающейся грешнице. По наблюдению В. Н. Захарова, именно «на Пасху происходит нравственное самоопределение Аркадия Долгорукого в жизни и в „записках“».<sup>60</sup> Житийный сюжет значим и для трагедии Гете, во второй части которой также упоминается Мария Египетская, что отражено в переводе Вронченко, который был доступен Достоевскому.<sup>61</sup> В «Житии святой Марии Египетской» грешница обращается с молитвой к Богородице: «Мне стало ясно, что вся жизнь моя противна заповедям Иисуса Христа. С ужасом стала я припоминать все грехи свои и со слезами и рыданиями била себя в грудь. Долго и горько плакала я, как вдруг, случайно поднявши глаза, увидела на стене образ Богородицы. Я усердно стала молиться ей. — „Пречистая! взывала я, — знаю, что я грешница, недостойная и смотреть на образ твой; но я слышала, что Сын твой — Спаситель мира, для того и пришел на землю, чтобы призвать грешников к покаянию. Помогите мне, дай мне силу войти в церковь и увидеть то древо, на котором Он пострадал. Ежели я удостоюсь этой милости, то оставлю грешную жизнь свою и пойду, куда ты повелишь“».<sup>62</sup> В тексте Гете представлена внутрисюжетная тематическая параллель — Гретхен возле церковной ограды перед иконой Скорбящей Богородицы (1 часть трагедии) — и хор кающихся грешниц, обращенный к Пречистой Деве — в финале произведения.

Подведем некоторые итоги.

1. Оперу Гуно «Фауст» следует считать одним из основных источников музыкального восприятия темы в романе «Подросток». Воздействие музыки на текст определило выдвигание на первый план образа Маргариты в рассказе Тришатова. Яркое звучание в романе мотивов любви и страдания — также следствие творческого осмысления музыкальной темы.<sup>63</sup> С мотивами покаяния и спасения души связано включение Херувимской песни в музыкальный контекст сцены из «Фауста».

2. Тема греха и образ грешницы обретают драматическую силу звучания в соединении музыки Гуно и текста Гете. В опере Гуно отмечают значение «мотива чистоты Маргариты»,<sup>64</sup> при этом композитор исключает из сюжета «Фауста» мотив виновности героини в смерти матери,<sup>65</sup> но сохраняет другой — убийства младенца. В творчестве Достоевского мотив виновности нередко связан с темой преступления.<sup>66</sup> В романе «Преступление и наказание» Достоевский оставляет своим героям

<sup>59</sup> Там же. С. 15.

<sup>60</sup> Захаров В. Н. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского // Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводск, 1994. С. 48.

<sup>61</sup> Фауст, трагедия. Соч. Гете / Перевод первой и изложение второй части М. Вронченко. С. 361.

<sup>62</sup> Житие святой Марии Египетской. С. 8.

<sup>63</sup> В «лирической драматургии» «Фауста» Гуно выделяют «две линии, идущие к двум кульминациям действия. Первая — от видения Маргариты Фаусту в 1-м действии, через их встречу во 2-м к лирической кульминации их счастья в конце 3-го действия (сцена в саду). Вторая — линия горестных потрясений (4-й и 5-й акты), доходящая до трагической кульминации в ре-минорной части последнего дуэта и в заключительном терцете сцены в темнице» (Тилес Б. Я. Указ. соч. С. 54).

<sup>64</sup> Там же. С. 30.

<sup>65</sup> Исханов Г. Д. «Фауст» Гуно. С. 171.

<sup>66</sup> См.: Дудкин В. Философия преступления у Достоевского // XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 128—152; Тарасова Н. А. Вычеркнутый текст в



надежду на духовное восстановление, в «Дневнике писателя» за 1877 год особое внимание обращает на эпиграф «Анны Карениной»: «Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных, а есть Тот, который говорит: „Мне отмщение и Аз воздам“», (25, 201). По Достоевскому, суд одних грешников над другими невозможен и не праведен. Не случайно в «Записках из Мертвого Дома» преступники названы «несчастливыми»: «... весь народ во всей России называет преступление несчастьем, а преступников несчастными. Это глубоко знаменательное определение» (4, 46).

В майской книжке «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский сообщает читателям о посещении Воспитательного дома и вспоминает о судебном деле Богомоловой, убившей новорожденного ребенка:<sup>67</sup> «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 иногда чрезвычайно литературные люди), то как судить, — невозможно судить, а даже надо подписку сделать» (23, 21; курсив мой. — Н. Т.).<sup>68</sup> Эта реплика иронична, но вместе с другими суждениями писателя она проясняет авторское отношение к теме преступления, вины и греха, отраженное в романе «Подросток». В фаустовской сцене романа воспоминание о невинном детстве сменяется «страшной тоской, слезами и безвыходным отчаянием» согрешившей.<sup>69</sup> И особое значение получает сюжет «Жития Марии Египетской». Здесь возможно сравнение с «Братьями Карамазовыми», в которых, по словам В. Е. Ветловской, появляется связанный с «житийной основой романа» «мотив замешанности дьявола в злых чувствах, поступках, отношениях людей, в не просветляющем, но угнетающем душу страдании».<sup>70</sup> В музыкальной фантазии Тришатова показано просветление и воскресение души, как и в «Житии Марии Египетской», в котором события происходят на Пасху.

3. Музыкальные образы и мотивы фаустовской сцены становятся точкой пересечения многих тем романа — это и «Фатум любви»<sup>71</sup> Версилова и Ахмаковой, и тема «золотого века», с ее образом «счастливого и невинного» человечества и мотивом грехопадения. Это и «фаустовская» идея «стать Ротшильдом»,<sup>72</sup> желание Подростка обрести могущество, власть над миром и свободу: «Мне не нужно денег, или, лучше, мне не деньги нужны; даже и не могущество; мне нужно лишь то, что приобретается могуществом и чего никак нельзя приобрести без могущества: это уединенное и спокойное сознание силы! Вот самое полное определение свободы,

наборной рукописи «Дневника писателя» 1877 г. // Достоевский и мировая культура / Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в С.-Петербурге. СПб., 2007. № 23. С. 215—230; Поддубная Р. Н. О проблеме наказания в романе «Преступление и наказание» // Достоевский: Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2. С. 96—105.

<sup>67</sup> См.: Рак В. Д. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 23. С. 362.

<sup>68</sup> Ср.: «Образ Маргариты необыкновенно мил и симпатичен в особенности потому, что с этим образом невольно ассоциируется мысль о трагической судьбе Гретхен, — этого чистого существа, которое погибает только потому, что в бесконечной своей невинности и доверчивости не имеет даже понятия о грехе и зле» (Холодковский Н. Указ. соч. С. 11).

<sup>69</sup> Как отмечает А. С. Долинин, «злой дух» в сцене из романа Достоевского — «это голос „внутренний“ самой Гретхен, голос терзающей ее совести» (Долинин А. С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.; Л., 1963. С. 181).

<sup>70</sup> Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л., 1977. С. 130.

<sup>71</sup> РГАЛИ. Ф. 212. 1. 11. Л. 86 об.

<sup>72</sup> По мысли М. В. Педько, «фантазия Тришатова маркирует собой некий переходный этап в жизни Аркадия, ротшильдовская идея которого претерпевает крах» (Педько М. В. Указ. соч. С. 213).

над которым так бьется мир! Свобода! Я начертал наконец это великое слово...» (13, 74).

Аркадий Долгорукий размышляет о двойственности человеческой природы: «Жажда благообразия была в высшей мере, и уж конечно так, но каким образом она могла сочетаться с другими, уж Бог<sup>73</sup> знает какими, жаждями — это для меня тайна. Да и всегда было тайною, и я тысячу раз дивился на эту способность человека (и, кажется, русского человека по преимуществу) *лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшею подлостью, и всё совершенно искренно*» (13, 307; курсив мой. — Н. Т.). Эти слова применимы и к Тришатову, автору музыкальной фантазии на «тему Фауста»: Данный персонаж, пожалуй, относится к числу второстепенных и малозаметных. Однако есть по крайней мере две его автохарактеристики, важные для романного целого: это герой *мечтающий и осуждающий себя* за низость. Первая черта обозначена в фаустовской сцене: «Только я ничего уж теперь не могу, а только всё мечтаю. Я всё мечтаю, всё мечтаю; вся моя жизнь обратилась в одну мечту, я и ночью мечтаю» (13, 353). Вторая — в финальной части повествования: «Э, Долгорукий, что других обманывать: я сознательно, своей волей согласился на всякую скверность и на такую низость, что стыдно и произнести у вас. Мы теперь у рябого... Прощайте. Я не стою, чтоб сесть у вас. (...) Но я буду знать про себя, что я все-таки у вас не сел, потому что сам себя так осудил, потому что перед вами низок. Это все-таки мне будет приятно припомнить, когда я буду бесчестно кутить» (13, 406).

Образ мечтателя у Достоевского также двойствен. С одной стороны, он несомненно связан с темой искусства<sup>74</sup> — особенно это очевидно в раннем романе «Белые ночи», где упоминается и опера «Роберт-Дьявол» (1831) Джакомо Мейербера (о которой речь заходит в рассказе Тришатова): «Посмотрите, какие разнообразны приключения, какой бесконечный рой восторженных грез. Вы спросите, может быть, о чем он мечтает? К чему это спрашивать! да обо всем... об роли поэта, сначала не признанного, а потом увенчанного; о дружбе с Гофманом; Варфоломеевская ночь, Диана Вернон, геройская роль при взятии Казани Иваном Васильевичем, Клара Мовбрай, Евфия Денс, собор прелатов и Гус перед ними, *восстание мертвых в Роберте (помните музыку? кладбищем пахнет!)*, Минна и Бренда, сражение при Березине, чтение поэмы у графини В-й-Д-й, Дантон, Клеопатра ei suoi amanti, домик в Коломне, свой уголок, а подле милое создание, которое слушает вас в зимний вечер, раскрыв ротик и глазки, как слушаете вы теперь меня, мой маленький ангельчик...» (2, 116; курсив мой. — Н. Т.). По словам И. Соллертинского, опера «Роберт-Дьявол» стала «первым ошеломляющим успехом Мейербера», в ней «было все, что могло привлекать в те годы (1830-е. — Н. Т.): живое действие, яркие контрасты, аромат таинственности, роковые разоблачения, буафорская фантастика, пикантный балет развратных монахинь, поющий сатана, своим появлением жутко и приятно щекочущий нервы, умело дозированная сентиментальность и, наконец, яркая театральная музыка, начиная от краткой интродук-

<sup>73</sup> Заглавная буква восстановлена по прижизненному изданию текста.

<sup>74</sup> По замечанию С. А. Ипатовой, «для всех героев ранних произведений Достоевского, „мечтателей“ и „фантастов“, „отпавших от живого ствола жизни“, характерно, как отметил А. Л. Вем, „то, что в глубине сознания они ощущают греховность этого отъединения“; преодолеть это обособление и выйти за пределы трагической замкнутости мечтательства, неизбежно влекущего героя к катастрофе „мистического ужаса“ перед жизнью и в конечном счете к душевному заблуждению, возможно лишь через „приобщение к живому потоку жизни“. Для самого автора „Хозяйки“ и „Белых ночей“ таким исходом из мечтательных медитаций молодости стало целительное свойство творчества» (Ипатова С. А. Достоевский и повесть Томаса де Квинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум». (К теме «мечтательства») // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 2005. Т. 17. С. 193). См. также: Вем А. Л. Достоевский. Психоналитические этюды // Вем А. Л. Исследования. Письма о литературе. С. 265, 318—319, 327—329.

ции с темой тромбона захватывающая слушателя. (...) В целом партитура „Роберта“ уже намечает синтез итальянской вокальной системы и французского инструментально-драматического письма». <sup>75</sup> Судя по высказываниям Достоевского, ему запомнилась именно музыка, и отрывок из романа «Белые ночи» позволяет уточнить смысл более поздних строк о Мейерберге, «у которого так и слышится десятый век в Роберте, пахнет, пахнет десятым веком». Вариант «Белых ночей» — «кладбищем пахнет» — ассоциативно важен: в фаустовской сцене средневековые хоры, встречающие Гретхен мотивами реквиема, открывают тему Страшного Суда<sup>76</sup> и обречения грешной души на вечные муки.<sup>77</sup>

С другой стороны, черновые записи Достоевского к замыслу романа «Мечтатель» (1876—1877) раскрывают иную сторону образа:

«— Он мечтатель, но не идеалист, а с полным скептицизмом.

— Если б вы знали, какой я скептик.

— Он не знает, религиозен ли он, но выдумал небо и верит в него — и тем *утешает* себя в недостатке веры». <sup>78</sup>

Из этих записей следует, что образ мечтателя соотносится не столько с идеализмом, сколько с понятием «скептицизм» — идеологемой «Дневника писателя», обозначающей тему утраты истинной веры в современном автору обществе.<sup>79</sup> Скеп-

<sup>75</sup> Соллертинский И. Мейербер. М., 1962. С. 16. См. также: Перлина Н. М., Соломина Н. Н. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 2. С. 490.

<sup>76</sup> В определении исследователей романа: «Секвенция напоминает о Страшном Суде и рисует Апокалипсис» (Гаричева Е. А., Приймак В. В. Указ. соч. С. 82).

<sup>77</sup> Труднее комментировать упоминание в фаустовской сцене «Подростка» итальянского композитора и певца Алессандро Страделлы. Его имя звучит, когда Тришатов говорит о молитве Гретхен — в печатном тексте: «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» (13, 353). Другие случаи упоминания в текстах Достоевского имени Страделлы неизвестны. Вывод исследователей, согласно которому в приведенном отрывке «обращает на себя внимание число стихотворных строк: четыре — символ креста. Гретхен осеняет себя крестом — и дьявол отступает» (Гаричева Е. А., Приймак В. В. Указ. соч. С. 82—83), — недостаточно аргументирован: молитва Гретхен несомненно указывает на сопротивление дьяволу — для этого умозаключения нет необходимости устанавливать символику числа четыре, которое может обозначать не только крест (в христианской традиции и, тем более, за ее пределами). Здесь высказывание героя имеет прямой смысл — говорится о музыкальных впечатлениях, «четыре стиха» ассоциируются с «несколькими нотами» из незавершенного сочинения Страделлы. Музыкальные ассоциации выполняют ту же функцию, что и в других случаях, — передают эмоциональный уровень восприятия темы; из-за отсутствия фактических данных оттенки этого эмоционального восприятия нам менее ясны, чем автору. Но в контексте сцены очевидны следующие определения молитвы Гретхен — в черновом варианте: «что-нибудь краткое», «краткая, полуречитатив», «наивное, в высшей степени наивное и средневековое». Кротость и наивность — вот, пожалуй, главные содержательные характеристики этой молитвы, имеющие отношение и к авторской интерпретации образа Гретхен. По мысли М. М. Коробовой, «для понимания важности слова *кроткий* для мировоззрения Достоевского нельзя не учитывать значимость этого понятия в христианском вероучении, ср.: „Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю“ (Нагорная проповедь, Мф 5, 5)» (Коробова М. М. Кроткий // Словарь языка Достоевского. Лексический строй идиолекта / Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН; гл. ред. Ю. Н. Караулов. М., 2001. Вып. 1. С. 203). Определения, данные молитве Гретхен, подчеркивают те изменения, которые происходят в ее душе, — страх и отчаяние отступают перед смирением и надеждой на милосердие Божие. Ср.: «Гретхен, несмотря на мучения, не лишена надежды, она молит о прощении и спасении» (Педько М. В. Указ. соч. С. 210).

<sup>78</sup> РГАЛИ. Ф. 212. 1. 16. Л. 178.

<sup>79</sup> В «Дневнике писателя» за 1876 год появляется еще одна вариация на тему «мечтательства» — персонаж, названный Парадоксалистом, — по определению Г. М. Фридендера, «носитель своеобразной остро отточенной иронической диалектики, ставший с этого времени постоянным собеседником и оппонентом автора. Причем при внимательном чтении апрельского выпуска „Дневника“ обнаруживается, что задуманный Достоевским Мечтатель и Парадоксалист из „Дневника писателя“ — если не одно и то же лицо, то во всяком случае мыслились автором как психологические двойники» (Фридендер Г. М. Мечтатель. [Примечания]. Т. 17. С. 437—438).

тицизм, по убеждению Достоевского, сопровождается «недостатком веры», могущим привести к страшным последствиям, и здесь закономерно сочетание «скептик-мечтатель» — достаточно вспомнить слова закладчика из рассказа «Кроткая»: «В том-то и скверность, что я мечтатель» (§ I «Сон гордости» гл. 2, ноябрь); «мечтателей-социалистов и мечтателей-позитивистов, выставляющих вперед науку и ждущих от нее всего» (§ IV «Мечты о Европе» гл. 1, март); «мечтательных» теоретиков-западников (§ I «Застарелые люди» гл. 2, сентябрь). Даже заголовки указанных разделов «Дневника писателя» за 1876 год составляют единый контекст, формирующий образ «мечтателя-скептика».

Двойственность образа мечтателя, отраженная в характере Тришатова и других героев романа «Подросток», связана с проблемой двойственности человеческой природы, которая представлена у Гете. Л. И. Мальчуков замечает, что в «Фаусте» соединены два плана человеческого бытия: «блуждать и стремиться к высшему»; в переводе В. Пастернака: «Кто ищет — вынужден блуждать»<sup>80</sup> — вневременная формула, созвучная многим героям Достоевского, «которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» (14, 76). В. Н. Захаров обратил внимание на запись о «Православном воззрении», появляющуюся в черновиках к роману «Преступление и наказание»: <sup>81</sup>

«Нет счастья в комфорте, покупается счастье страданием.

Человек не родится для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием.

Тут нет никакой несправедливости, ибо жизненное знание и сознание (т. е. непосредственно-чувствуемое телом и духом, т. е. жизненным всем процессом) приобретается опытом *pro* и *contra*, которое нужно перетащить на себе страданием. Таков закон нашей планеты, но это непосредственное сознание, чувствуемое житейским процессом — есть такая великая радость, за которую можно заплатить годами страдания». <sup>82</sup>

Этот «опыт *pro* и *contra*» и есть основной объект художественного осмысления как в трагедии Гете, так и в творчестве Достоевского, в частности в романе «Подросток», где фаустовская сцена определяет центральную сюжетную линию — повествование о юной душе, вступающей в полную искушений жизнь, стремящейся разгадать ее смысл и свое предназначение.

<sup>80</sup> Мальчуков Л. И. Пасхальный хронопол в «Фаусте» Гете: подходы и оценки в переводе Н. Холодковского и В. Пастернака // Евангельский текст в русской литературе XVIII—XX веков. Цигата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2008. Вып. 5. С. 113—114.

<sup>81</sup> Захаров В. Н. «Православное воззрение»: идеи и идеал // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: Канонические тексты / Под ред. В. Н. Захарова. Петрозаводск, 2007. Т. VII. С. 541—544.

<sup>82</sup> РГАЛИ. Ф. 212. 1. 5. Л. 3.

© И. В. Львова

## ДОСТОЕВСКИЙ В ДНЕВНИКАХ ДЖ. КЕРУАКА

Публикация дневников Джека Керуака за 1947—1954 годы<sup>1</sup> явилась важной вехой в изучении творчества известного американского писателя, которое до сих

<sup>1</sup> Kerouac J. Windblown World: The Journals of Jack Kerouac 1947—1954. New York, 2004. P. 17. Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.

Дневники Керуака, которые он вел с двадцати пяти до тридцати двух лет, отражают события важного периода его жизни, когда происходило становление его как писателя. В это время он работал над романами «Городок и город», «На дороге».