

© 1996 г. Г. Е. ПОТАПОВА

ОБ ОДНОЙ МОДИФИКАЦИИ
«ФАУСТОВСКОГО» СЮЖЕТА У ПУШКИНА

В настоящей статье, посвященной пушкинскому «Разговору Книгопродавца с Поэтом», предпринимается попытка выявить некоторые точки соприкосновения между торговой сделкой, которую заключают герои стихотворения, и историей Фауста, продавшего душу Мефистофелю. Правомерность такой параллели подтверждается анализом отношения самого поэта к своим успехам у публики.

This article deals with to «The Conversation of a Bookseller with a Poet» by Pushkin. Its aim is to bring to light some links between the deal made in the poem and the story about Faust who sells his soul to Mephistopheles. This parallel can be explained by an analysis of Pushkin's complicated attitude to his own success in public.

Исследователями давно уже было отмечено, что некоторые выражения и мотивы пушкинской «Сцены из Фауста» возникают в несколько более раннем тексте — в «Разговоре Книгопродавца с Поэтом» (см. [1, с. 520; 2, с. 406]). Из черновиков «Разговора» будут перенесены в «Сцену» воспоминания о возлюбленной: «Там, там, где тень, где шум чудесный, / Где льются вечные струи...» [3, т. II, с. 843]. Уничижительные определения, которые даются в «Разговоре» мирской славе («Обманчивей и снов надежды, / Что слава? шепот ли чтеца? / Гоненье ль низкого невежды? / Иль восхищение глупца?»); «Что слава? — Яркая заплата / На ветхом рубище певца» [3, т. II, с. 326, 329]), предвосхищают слова Фауста: «А слава... луч ее случайный / Неуловим. Мирская честь / Бессмысленна, как сон...» [3, т. II, с. 435]. С. М. Бонди отметил, что «Разговор» и «Сцена из Фауста» связаны друг с другом также на уровне проблематики и построения: и здесь и там представлен диалог между носителями возвышенно-романтического и трезво-скептического взгляда на жизнь [4, с. 34]. Это любопытное наблюдение можно конкретизировать, если учесть одно обстоятельство, не упоминаемое в работе С. М. Бонди.

По-видимому, далеко не случайно то, что «Разговор», предвосхитивший некоторые моменты «Сцены из Фауста», сам был генетически связан с трагедией Гете. Как было отмечено еще А. А. Бестужевым, Пушкин в «Разговоре» ориентировался на предпосланный гетевскому «Фаусту» «Пролог в театре» [5, с. 122]. Здесь, однако, необходимо сразу же ввести одну оговорку. Сама по себе связь «Разговора» с «Прологом в театре» (в котором обсуждаются проблемы отношений поэта с публикой, весьма далекие от сюжетного и смыслового зерна самой трагедии) мало что объясняет, почему некоторые мотивы и образы, найденные Пушкиным в «Разговоре», перейдут позднее в его «Сцену из Фауста». Чтобы понять, почему оказалось возможным возникновение этой внутренней связи между двумя внешне далекими друг от друга пушкинскими произведениями,

необходимо проследить, в каком направлении трансформирует Пушкин в «Разговоре» композиционную схему гетевского «Пролога».

Здесь чрезвычайно важно отметить следующий момент. Заставляя одного участника разговора настойчиво подталкивать другого к заключению сделки, Пушкин решительно меняет структуру «Пролога в театре». Герои Гете, разумеется, не были единомышленниками, но они с самого начала были явлены читателю как люди, связанные единым делом, как члены одной труппы, занятые подготовкой представления. «Ihr beiden, die ihr mir so oft./In Not und Trübsal, beigestanden...» [6, с. 13]. (Вы оба, которые так часто помогали мне в нужде и в горестях...), — обращался Директор к Поэту с Комическим актером. Пушкин отказывается и от сложных отношений одновременной близости и далекости между персонажами, и от жанровой формы трилога. С одной стороны, это ведет к снижению смысловой емкости текста (см. [7, с. 514—515]). В «Разговоре книгопродавца с поэтом» напрасно было бы искать сложнейшую гетевскую диалектику в обрисовке отношений поэта и публики, гетевскую глубину проникновения в законы массовой психологии. С другой стороны, Пушкин вносит в гетевскую модель нечто принципиально новое. Разговор персонажей «Пролога в театре» был именно разговором, сценического действия как такового там не было. У Пушкина же разговор заканчивается реальным действием, торговой сделкой, и с самого начала усилия Книгопродавца направлены на то, чтобы заставить поэта такую сделку совершить.

С. М. Бонди высказывалось мнение, что в этом словесном поединке Книгопродавец «скептически разоблачает» мечты своего собеседника [4, с. 34]. Это не вполне верно. В действительности Книгопродавец, конечно же, скептик, но внешне он выступает здесь в роли, которая скептику мало свойственна. Он отнюдь не стремится «разоблачать мечты» Поэта — напротив, он пытается внушить Поэту, что в мире существуют ценности, достойные его внимания и его таланта, и постоянно сталкивается с настойчивым нежеланием собеседника в это поверить.

Сначала Книгопродавцем предлагается ценность самая прозаическая «пук наличных ассигнаций» [3, т. II, с. 324]. Вместо ответа Поэт с горечью вспоминает о том времени, когда он писал «из вдохновенья, не из платы» [3, т. II, с. 324]. Тогда Книгопродавец напоминает ему о другой, более высокой награде — о славе — и слышит в ответ настоящую инвективу против славы, перекликающуюся, как уже было сказано выше, с аналогичной инвективой в «Сцене из Фауста» (с той разницей, что там и оппонент героя не пытается представить эту ценность в заманчивом свете). Книгопродавец, не уступая, пытается сначала возвести славу с уровня банальной популярности до уровня подлинного общественного признания и служения («Поэт казнит, поэт венчает» [3, т. II, с. 326]), но затем, резко меняя тон, призывает писать хотя бы для женщин («Хвала для вас докучный звон;/Но сердце женщин славы просит...» [3, т. II, с. 327]). Поэт саркастически отвергает внимание прекрасных читательниц. Тогда Книгопродавец делает ход, в принципе аналогичный уже испробованному им ранее в речах о славе: он опять старается возвести ценность на более высокий уровень и говорит уже не о пустом женском внимании, а о той единственной возлюбленной, которая, быть может, все-таки достойна «и вдохновенья и страстей» [3, т. II, с. 328].

Симптоматично, что в «Сцене из Фауста» движение мысли во многом сходно. Так, после того как испытывается и отвергается слава, на смену ей выдвигается другая испытываемая ценность — любовь, и Фауст даже будет вспоминать о возлюбленной теми же словами, что и Поэт в черновике «Разговора». Но и любовь бессильна служить для героев внутренней опорой, хотя заявлено это в «Разговоре» и в «Сцене» по-разному. В «Разговоре» Поэт сам говорит о невозможности найти душевную опору и источник вдохновения даже в этой единственной высокой ценности («земных восторгов излинья» отвергнуты его возлюбленной). В «Сцене» тот высокий идеал любовной идиллии, который судорожно пытается удержать в своем сознании Фауст, оказывается разрушен Мефистофелем, разоблачающим перед героем обман «услужливого воспоминанья» [3, т. II, с. 436]. И все же,

несмотря на это немаловажное отличие, общее направление мысли в данных фрагментах «Разговора» и «Сцены» идентично: новая ценность — любовь — так же не выдерживает испытания, как не выдерживала его слава.

Но этот принцип последовательного испытания и отвержения ценностей в «Разговоре» не выдерживается до конца. Поэт принимает последнюю ценность, предлагаемую Книгопродавцем, — свободу, единственным гарантом которой в «железный век» являются деньги (поднятые тем самым до уровня социально-философского по сравнению с исходным «пуком наличных ассигнаций»). И такое завершение «Разговора» соглашением, сделкой дает основания для некоторых любопытных сюжетных ассоциаций.

Характерно в этой связи, что большинство исследователей, обращающихся к «Разговору», говорят о соблазнах, которым подвергается здесь Поэт (см., например [8, с. 398; 9, с. 275]). И хотя слово это используется в чисто обиходном, стершемся значении, настойчивое его повторение все же свидетельствует об интуитивно ощущаемом опасном и странном ореоле, возникающем вокруг образа Книгопродавца. Нечто настораживающее присутствует уже в стремительной смене его ликов: то он говорит языком самого обычного торгаша, то (совсем в духе высокой кюхельбекеровской лирики) проповедует гражданское назначение поэзии, то (совсем, как князь Шаликов) советует писать для дам, то с цинизмом, перерастающим в патетику, торжественно провозглашает апофеоз «железного века». Конечно, эта стремительная смена тональностей вполне поддается психологическому объяснению, состоящему в единственно важном для торговца желании выгоды, но все же за всем этим присутствует и некий иррациональный остаток, наводящий на мысль о происходящем перед глазами читателя inferнальном маскараде.

Действительно настойчивые уговоры, ловкое манипулирование ценностями, попытки соблазнить славой, женским вниманием, деньгами и в итоге заключение сделки — во всем этом есть явные отзвуки сюжета о продаже души, о дьявольском договоре, т. е. именно того сюжета, который лежит в основе «Фауста». Не помнить об этом Пушкин не мог: сама ориентация на модель «Пролога в театре» предполагает, что гетевская трагедия занимала в этот момент значительное место в его сознании¹

Итак, вводя в «Разговор книгопродавца с поэтом» чуждую гетевскому «Прологу в театре» сюжетную линию и тем самым отдаляясь от пролога к «Фаусту», Пушкин неожиданным образом подталкивал читательское сознание в «фаустовском» же направлении. Именно здесь, в «Разговоре», впервые — инкогнито — появилась пара Фауст—Мефистофель, которая через год уже открыто явится в «Сцене из Фауста»². Там будет развернута и намеченная в «Разговоре» композиционная структура, строящаяся на последовательном разоблачении одним из собеседников всех тех ценностей, к которым апеллирует другой. И все же ситуация там будет существенно иной. Мефистофель в «Сцене из Фауста» действительно предстанет как «дух отрицающий», или, если угодно, как воплощение отрицающего, разрушительного начала, заключенного в душе самого героя, — это и сделает возможной передачу ему той функции развенчания всевозможных ценностей, которая в произведении 1824 г. является прерогативой Поэта. В «Разговоре» трактовка гетевского образа не является философско-психологической. Здесь Книгопродавец-Мефистофель напоминает гораздо более традиционного чер-

¹ Познакомиться с текстом «Фауста» Пушкин мог либо по французским переводам (*Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers*. P., 1823. Livraison 25 (Goethe. T. I/trad. par L.-C. de Sainte-Aulaire); *Oeuvres dramatiques de Goethe*. P., Bobée, 1823, V. 4/trad. par Fr.-A. Stapfer), либо непосредственно с помощью своих одесских знакомых, хорошо знавших немецкую словесность, — В. И. Туманского, С. Е. Раича и др. (см.: *Keil R. D. Faust und Oegin//Zeitschrift fur Kulturaustausch*. 1987. Jg. 37. № 1. («All das Lod. das du verdienst»: Eine deutsche Puschkin-Ehrung zur 150. Wiederkehr seines Todestages). S. 58).

² Таким образом, слова С. М. Бонди о том, что Книготорговец выступает в роли своеобразного «демона» [4, с. 34], приобретают гораздо более прямой смысл, чем представлялось это, очевидно, самому исследователю, в чисто фигуральном плане уподоблявшему ситуацию, в которой оказывается поэт-романтик в «Разговоре», той ситуации, которая возникает в стихотворении «Демон».

та, стремящегося соблазнить человека разнообразными посулами, и взгляд Пушкина направлен не в бездны человеческой души, как будет это в «Сцене из Фауста», а вовне, на самую сделку. И очень важно здесь то обстоятельство, что в сделку вступает не человек вообще, а именно поэт.

Принципиальный смысл, который имел для Пушкина это последнее обстоятельство, раскроется яснее при сопоставлении «Разговора» с одной более поздней вещью С. П. Шевырева, доказывающей к тому же, что сюжет «Разговора» мог соотноситься с сюжетом «фаустовским» не только в сознании самого Пушкина, но и в сознании его современников. В конце 1827 г. Шевырев, в то время интенсивно занимавшийся трагедией Гете, печатает в «Московском вестнике» стихотворение «Журналист и злой дух». Здесь он использует и сцену договора между Фаустом и Мефистофелем, и заданную «Прологом в театре» модель драматической беседы о задачах поэта, о месте литературы в обществе. Содержание шевыревского стихотворения вкратце таково.

К журналисту, бескорыстно преданному служению истине, является из каминного пламени «мощный дух, властитель века» — Мефистофель, который занимается тем, что «всех вербует в эгоисты», особенно же литераторов, помогая им стяжать успех разными нечестными путями. Он предлагает журналисту подписать с ним дьявольский договор, от чего тот с негодованием отказывается. Мефистофель исчезает, пригрозив, что велит своим беспринципным клиентам «изгрызть» добродетельного коллегу «зубами алчными бранчивой прозы», а журналист, не реагируя на предостережение, обращается с молитвой к «мудрому ангелу слова» [10, с. 154—159]³. Таким образом, Шевырев как бы повторяет за Пушкиным впервые найденное им соединение структуры «Пролога в театре» с сюжетным зерном основного текста трагедии и доводит до логического предела то, что у Пушкина было намечено как своеобразный «обертон».

Сопоставление с произведением Шевырева не только подтверждает, что сюжет «Разговора» вполне мог быть воспринят в «фаустовском» духе, но и — по контрасту — подчеркивает смелость пушкинской концовки. Герой Шевырева решительно изгоняет злого духа. Будущий непримиримый враг «торгового направления словесности», Шевырев уже здесь делает Мефистофеля выразителем интересов беспринципных литературных спекулянтов, вследствие чего обличение «корысти» в литературном деле приобретает оттенок борьбы с inferнальным злом. Пушкин же, в отличие от «любомудров» воспринимавший профессионализацию писательского труда как совершенно закономерный и необходимый процесс, не мог так прямолинейно, как Шевырев, связывать литературную коммерцию с inferнальными силами. Поэтому ничуть не удивительно, что его Поэт вступает в соглашение с Книгопродавцем. Но, что любопытно, это «реалистическое» сюжетное решение оказывается гораздо ближе к фантастическому сюжету гетевской трагедии, чем откровенно ориентированная на «Фауста» аллегория Шевырева. Житейская, на первый взгляд, сделка приобретает у Пушкина действительно «фаустовский» смысл. Причины столь причудливого симбиоза кроются, по-видимому, в реальной сложности восприятия Пушкиным своих отношений к публике.

Как известно, в 1823—1824 гг. Пушкин с особой настойчивостью боролся за профессионализацию литературного труда: «...должно смотреть на поэзию, с позволения сказать, как на ремесло (...) на конченную свою поэму я смотрю, как сапожник на пару своих сапог: продаю с барышом (письмо Вяземскому, март 1823 г. [3, т. XIII, с. 59]. Декларации, подобные этой, рассеяны по многим письмам Пушкина. Такого рода высказывания неоднократно сводились воедино и комментировались (см., например, [9, с. 260—262]). Для нас, однако, важен отмечавшийся здесь некоторыми исследователями тон известной бравады, известного эпатажа, за которым стоит иное, в глубине души более сложное, отношение

³ Контаминация модели «Пролога в театре» с другой сценой гетевской трагедии (явление Фаусту духа Земли) представлена в стихотворении А. А. Башилова «Поэт и дух жизни» („Московский наблюдатель“. 1836. Ч. VI. Кн. 2. С. 267—271).

к исповедуемым истинам (см. [4, с. 33—34; 11, с. 220]). Ведь возможность материальной независимости была связана с успехом у читателей, а в прочности своего положения как любимца публики Пушкин совсем не был уверен. «Я что-то в милости у русской публики, — писал он Н. И. Гнедичу 13 мая 1823 г. — Как бы то ни было, воспользуюсь своим случаем, говоря ей правду неучтивую, но, быть может, полезную. Я очень знаю меру понятия, вкуса и просвещения этой публики [3, т. XIII, с. 63]. О сомнениях Пушкина в продолжительности читательской благосклонности свидетельствуют и постоянные в его творчестве середины 1820-х годов филиппики против славы (в самом «Разговоре», в «Сцене из Фауста», в «Цыганах»). Даже в пору наивысшего читательского успеха Пушкин ощущает свои отношения с публикой не как союз, основывающийся на взаимопонимании, а как компромисс, причем компромисс сомнительный, чреватый серьезными опасностями [12]. И легко предположить, что, предпосылая рассказ о соглашении Поэта с Книготорговцем первой главе «Евгения Онегина» — «началу большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено» [3, т. VI, с. 638], Пушкин делал символический жест, означающий, что он предоставляет решить исход этой компромиссной сделки будущему, которое еще никому не ведомо.

Поэтому вполне объяснимо, что смысл заключаемого в «Разговоре» соглашения перекликался со смыслом соглашения между Фаустом и Мефистофелем. Исход сделки и тут и там предстал неизвестным, непредрежденным. За героями оставалась известная доля свободы. По замечанию Г.-А. Корфа, гениальнейшей находкой Гете, обеспечивавшей создание истинно драматического напряжения, была «идея придать старинному договору с дьяволом форму пари, по которому Фауст продавал свою душу только при определенном условии» [13, с. 385]. Фауст должен был стать добычей Мефистофеля только тогда, когда удовольствуется чем-то конечным. Подобным образом и у Пушкина отношения между Поэтом и Книгопродавцем должны были находиться в зыбком равновесии до тех пор, пока Поэт сможет быть внутренне свободным от требований публики, признавая при этом свою внешнюю связь с нею. Соглашение Поэта с Книгопродавцем было совсем не итогом, а скорее завязкой тех непростых отношений, развязку которым должна была дать неопределенная даль будущего.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Лернер Н. О.* Примечания к стихотворениям 1824 года//Пушкин. Соч./Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1909. Т. III.
2. *Морозов П. О.* Примечания//Пушкин. Сочинения. СПб.: Изд-во Имп. Академии наук. 1912. Т. III. С. 406.
3. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в 16 т. М.; Л., 1937—1949.
4. *Бонди С. М.* О Пушкине: Статьи и исследования. М., 1978.
5. *Декабристы. Эстетика и критика.* М., 1991.
6. *Goethe. Faust. Der Tragödie Erster Teil.* В., 1982.
7. *Вацуро В. Э.* Чужое «я» в лермонтовском творчестве//Russian Literature. 1993. V. XXXIII. N IV.
8. *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1813—1826). М.; Л., 1950.
9. *Томашевский Б. В.* Пушкин. М., 1990. Т. 2.
10. *Поэты 1820—1830-х годов.* Л., 1972. Т. 2.
11. *Стоюнин В.* Исторические сочинения. Ч. 2. Пушкин. СПб., 1881.
12. *Потапова Г. Е. А. С.* Пушкин и Н. В. Гоголь о феномене литературной славы//«Внимая звуку струн твоих...». Сб. статей. Калининград, 1993. Вып. 2.
13. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit. Leipzig, 1957. Bd. 2.