

Р. Фойер Миллер

«СОН СМЕШНОГО ЧЕЛОВЕКА» ДОСТОЕВСКОГО: ПОПЫТКА ОПРЕДЕЛЕНИЯ ЖАНРА

Именно из плодотворного союза
гротескного с возвышенным рождается
дух современности.

Виктор Гюго

Чем Шекспир наиболее повлиял на Достоевского? Прежде всего — хотя и не только, — вероятно, тем, что я называю «фактором Яго». Как зло распространяется в мире? Какими способами оно совершает свой путь? Творчество Достоевского пронизывает как эта тема, так и ее обратная сторона: какими способами совершает свой путь добро? Ответ в обоих случаях часто один и тот же: через власть слова.

«Сон смешного человека» (1877) — именно об этом, о власти слова совращать, развращать и, возможно, обращать. И все же типичная для Достоевского ирония — в том, что рассказ, структурно и семантически посвященный власти слова, так трудно понять. Это рассказ, в котором главный герой, выбрав призвание проповедника, прежде всего просит понять его, в то время как автор постоянно облакает свое создание в словесную мантию двусмысленности.

В последнее время дебаты критиков по поводу «Сна смешного человека» по большей части сосредоточивались на вопросе искренности и фундаментальной нравственной положительности главного героя, смешного человека.¹ Тем не менее никто не предложил простой формулировки этого основополагающего и традиционного вопроса об интерпретации персонажа. Исследования характера смешного человека тяготеют к захватывающей сложности, сосредоточиваются на попытках определить жанровую оболочку, в которой он предстает перед нами. Предпосылка таких исследований в том, что если удастся определить эту жанровую оболочку, то и сам персонаж будет более понятен. Если этот рассказ — утопия, то смешной — это идеалист, смотрящий в будущее. Если этот рассказ — антиутопия, то он — разочаровавшийся солипсист. Если этот рассказ — фантастический сон, то наш герой стремится к тому, чтобы его поняли с психологической точки зрения. Или если это рождественский рассказ о религиозном обращении, как я постараюсь показать, то главный герой,

¹ «Сон...» — четвертый ключевой монологический рассказ Достоевского (три других — «Белые ночи», «Записки из подполья» и «Кроткая»), рассказчиком которого является безымянный городской мечтатель. Каждый мечтатель встречается с молодой женщиной, которая оказывает решающее влияние на его нравственную, духовную жизнь, а также становится основным предметом его мечтаний, возможно, на всю жизнь.

воодушевленный своим видением, жизнерадостно принимает свою неизбежную нелепость в глазах мира.

Конечно же, Достоевский никогда не пользовался каким-либо жанром или конкретной литературной формой прямолинейно. Хотя почти каждая ключевая черта, элемент сюжета или персонаж в его произведениях восходят к какому-либо источнику или источникам, эта отправная точка играет чаще всего роль лишь исходного вдохновения. Практически постоянно заимствования у Достоевского уводят его в таких поразительно новых направлениях, что конечный результат очень мало чем напоминает свою отправную точку. Именно это происходит в случае со «Сном смешного человека» и вдохновившими его текстами, особенно «Рождественской песнью в прозе» (1843) Чарльза Диккенса.

Действительно, «Сон...» в полной мере показывает, насколько тексты Достоевского подобны палимпсестам, и это относится и к форме, и к тону повествования, и к теме; более того, в этом палимпсесте разные слои структуры и смысла сталкиваются и взаимодействуют. Именно в этом контексте текучего взаимодействия и контрапунктического противоречия читатели могут подойти к произведению Достоевского наиболее творческим образом. Генри Джеймс открыто принял такое разнообразие видения в своем творчестве, и описание задачи автора и читателя, которое он дает в предисловии к роману «Что знала Мэйзи», могут пролить свет и подтвердить нашу реакцию на самые загадочные моменты в произведениях Достоевского: «Усилие действительно увидеть и действительно нарисовать — не просто развлечение перед лицом постоянной силы, которая все запутывает. Чрезвычайно важно то, что запутанность — одна из самых пронзительных реальностей, у нее тоже есть цвета, форма и характер, и на самом деле она часто обладает и богатой комичностью, обладает многими признаками и значимостью ценного»².

Обозначив основные качества палимпсеста и джеймсовской запутанности, которые неизбежно обрамляют любой анализ «Сна...», теперь я вернусь немного назад и исследую некоторые из возможных источников или откликов, наполняющих и окрашивающих каждое индивидуальное прочтение рассказа. У этого рассказа — одного из самых коротких у Достоевского — целое море источников.

Описание смешным человеком обычаев людей, живущих на его воображаемом острове «чужого-нашего» Греческого архипелага, больше всего напоминает образ жизни гуингмов, обладающих тонкой духовной организацией и вместе с тем рациональных лошадей, которых Гулливер («Путешествия Лемюэля Гулливера», 1726) встречает во время своего четвертого путешествия. Восхищение Гулливера предваряет восхищение, которое смешной испытывает по отношению к островитянам. «Они отличаются изумительной способностью сразу постигать умом и чувством, что разумно, а что нет. <...> Из разум не смешан, не затемнен, не обесцвечен

² James, Henry. *What Maisie Knew*. Oxford: Oxford University Press, 1982. P. 9.

страстью или корыстью...» Когда гуингмы умирают, «друзья и родственники покойного не выражают при этом ни радости, ни горя. <...> Да и сам умирающий не обнаруживает ни малейшего сожаления, покидая этот мир, словно он возвращается из гостей домой». Гулливера крайне поражает то, что в языке гуингмов нет слов для «лжи», «сомнения», «мнения» или «зла». «Умереть» значит «возвратиться к своей праматери»³. Повествование смешного человека — замкнутое монологическое повествование — также напоминает о Гулливере. К концу своего повествования Гулливер тоже становится своего рода безумным проповедником, но, в отличие от смешного человека, он проповедует отвращение ко всему человечеству. Встреча Гулливера с идеальным, не испытавшим грехопадения обществом, сделала его неспособным сносить человеческие слабости и даже самую человеческую природу современников на родине — все то, что смешной человек радостно принимает по «возвращении».

Видение смешного человека также открывает для нас новую главу в литературном отклике Достоевского на идеи Руссо. Чаще всего Достоевский предпочитал спорить с «Исповедью» Руссо, использовать и перерабатывать отдельные ключевые эпизоды, особенно рассказ Руссо об украденной ленточке, давший Достоевскому богатую смыслами структуру извращенного желания, с которой он мог экспериментировать.⁴ И, несомненно, основное повествование «Сна...» — это исповедь в самом глубоком смысле этого слова, исповедь, в которой рассказчик признается в тайном преступлении, раскаивается в нем и в процессе своего повествования выбирает новый путь.⁵ Но чтобы найти пример наиболее явного влияния Руссо на «Сон...», надо обратиться к работам Руссо — политического философа, анализирующего человеческое общество. Обитатели воображаемого острова смешного человека — братья и сестры «естественного человека», которого Руссо изображает в «Рассуждении о происхождении неравенства» (1755). Эти «естественные люди» живут инстинктивно, и их инстинкты не замутнены страстями, но наполнены чувством сострадания. Врожденная доброта тех, кого смешной человек посещает во сне, отражает его собственную способность к жалости. Руссо определяет жалость в «естественном человеке» как инстинктивное человеческое стремление, способствующее взаимному сохранению всего вида. Он пишет, что именно жалость в природе занимает место законов, нравственности и добродете-

³ *Swift, Jonatan. Gulliver's Travels; New York: New American Library, 1960. P. 288, 296 [также см.: Свифт, Джонатан. Путешествия Лемюэля Гулливера. Л., 1980. С. 427–428, 439–440. — Ред.]*

⁴ *См.: Feuer Miller, Robin. Dostoevsky and Rousseau: The Morality of Confession Reconsidered // Dostoevsky: New Perspectives, ed. Robert Louise Jackson (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1984); P. 82–98. Лотман Ю. Руссо: русская культура XVIII — начала XIX века // Руссо, Жан-Жак. Трактаты. М.: Наука, 1969. С. 603–604; Paul de Man. The Purloined Ribbon // *Glyph* 1. № 1 (1977). P. 28–50.*

⁵ Определение исповеди, которым я пользуюсь, заимствовано у Леонида Гроссмана. См.: *Гроссман Л.П. Стилистика Ставрогина // Гроссман Л.Н. Поэтика Достоевского. М., 1925. С. 159.*

лей, с тем дополнительным преимуществом, что никто не испытывает искушения не подчиниться ее нежному голосу.⁶

Откликаясь столь бурно в одном коротком рассказе на два произведения, чьи цели в основе своей так различны, Достоевский создает крайне загадочный гибрид. Цели Свифта глубоко сатиричны. Даже призывая читателя восхищаться отдельными аспектами цивилизации гуингмов, он явно хочет, чтобы мы отвергли Гулливерово безумное отвращение в конце романа. Мы можем сочувствовать Гулливеру, понимая его жалкое положение, но мы не должны подвергнуться такой же психической трансформации, как та, что произошла с ним после его путешествий. Чередой посещающие читателя ощущения сочувствия, сопереживания и несогласия переходят из романа Свифта в рассказ Достоевского, хотя, насколько именно Достоевский хочет, чтобы его читатели приняли или отвергли видение смешного человека, остается одной из главных тем критических дебатов.

Повествование Руссо, напротив, абсолютно серьезно. Более того, он утверждает, что предпочитает своих «естественных людей» цивилизованным. Как бы ни напоминали островитяне Достоевского этих «естественных людей», похоже, что ни смешной человек, ни его создатель не предпочитают их людям, существующим на самом деле. Poleмика Достоевского с Руссо принимает здесь новую форму: он отказывается идеализировать прошлое, которое, возможно, никогда и не существовало. Он может оценить его утраченную красоту, но и он и его персонаж любят больше, любят деятельно людей в их падшем (цивилизованном) состоянии. Нигде в трактате Руссо нет такой любви — парадоксальной и тем не менее принимающей человека как он есть.

Уже немало было написано о фантастической природе «Сна...» и о его связях с русской фантастической традицией, особенно с такими произведениями, как «Пиковая дама» Пушкина, «Петербургские повести» Гоголя и «Русские ночи» Одоевского. Авторы примечаний академического Полного собрания сочинений Достоевского признают эти связи, но полагают, что подзаголовок «фантастический рассказ» отражает интерес Достоевского к Эдгару Аллану По (см.: 25; 397–400). Этот подзаголовок, конечно же, связывает «Сон...» с другим рассказом Достоевского, опубликованным в «Дневнике писателя» 1876 г., — «Кроткая». У обоих рассказов один и тот же подзаголовок, но он создает замечательно противоположный эффект. В «Кроткой» фантастический элемент, несомненно, относится к повествовательной форме, к стенографии мыслей в духе Гюго. Фантасти-

⁶ *Rousseau, Jean-Jacques. A Discourse on Inequality, trans. and ed. Maurice Cranston. Harmondsworth, Eng.: Penguin, 1984. P. 101.* Хотя мы обычно противопоставляем разум и страсть, Руссо пытается показать некую связь между ними, говоря, что именно действием страстей совершенствуется наш разум; мы стремимся познать только потому, что желаем наслаждаться; невозможно представить себе мыслящего человека, у которого нет ни желаний, ни страхов (Op. cit. P. 89). Его естественные люди были подвержены страсти лишь постольку, поскольку она была простым «импульсом природы» — желанием пищи, партнера, отдыха или страхом перед болью или голодом.

ческие качества «Сна...», напротив, тематические и семантические. Однако, напоминая о влиянии Руссо, комментаторы ПСС значительно заостряют фокус этой нечеткой картины. Они предлагают нам вернуться к предисловию, которое Достоевский написал к трем коротким рассказам По, опубликованным в русском переводе в журнале «Время»: «Сердце—обличитель», «Черный кот» и «Черт в ратуше».⁷ И предисловие Достоевского, и три эти рассказа заслуживают более пристального внимания, чем я уделю им в этой статье. Но комментаторы ПСС красноречиво обращают наше внимание на жанровые и тематические соответствия между этими рассказами По (а также упомянутыми Достоевским в предисловии 1861 г. рассказами «Месмерическое откровение» и «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля») и «Сном...».

В своем предисловии Достоевский особенно восхищается способностью По создавать свой собственный род фантастического, где одно фантастическое событие убедительно связано с чередой случаев, которые в остальном повинуются законам повседневной действительности. Он также обращает внимание на особенную силу воображения По, на его способность накапливать и рисовать детали. Достоевский особенно хвалит описание в одном из его рассказов По путешествия на луну («Необыкновенные приключения некоего Ганса Пфааля»), и особенно подробный, почти поминутный отчет рассказчика о путешествии (см.: 19; 88).⁸ Путешествие через пространство, которое совершает в своем сне смешной человек, похоже на путешествие у По, особенно своей специфической смесью фантастического и реального и тщательным описанием путешествия как такового.

Хотя грезоподобное состояние смешного человека, возможно, похоже на феномен, который интересовал Достоевского, — месмеризм («Месмерическое откровение»), сходство между «Повестью Скалистых гор» (еще один рассказ Э. По, упомянутый в комментариях ПСС к «фантастическому рассказу» Достоевского; см.: 25; 398) и «Сном...» наиболее поразительно. «Сон» мистера Огестеса Бедлоу снится ему, как и смешному человеку, в ноябре. Он отправляется в горы возле Шарлоттсвилля в штате Виргиния и там под влиянием морфина совершает в видении путешествие в иной мир: «В трепетании листа — в оттенке стебелька травы <...> в жужжании пчелы — в сверкании росинки — в дыхании ветра — в легких ароматах, доносившихся из леса — возник целый мир напоминаний — веселый и пестрый поезд бессистемных рапсодий мысли». Как и смешной человек, мистер Бедлоу подробно рассуждает о феномене снов с точки зрения сновидца и заявляет: «Теперь вы, конечно, скажете, что я спал и грезил, но это было не так». Он также говорит о почти сверхъестественном знании, которым сновидец часто обладает во сне. Более того, как и смешному человеку, ему снится, что он умер, и он описывает свои ощу-

⁷ Предисловие было опубликовано в журнале «Время» (1861. № 1. С. 230–231); см.: 19; 88–89, 281–283.

⁸ Исследователи также пишут об интересе Достоевского к «Жителям планет» Николая Страхова («Время». 1861. № 1) и работам астронома К. Фламариона (см.: 25; 400).

щения после смерти.⁹ Каждый сновидец и после «смерти» сохраняет свое индивидуальное сознание и ощущения.

Комментаторы ПСС также отмечают присутствие в «Сне...» влияния Эммануила Сведенборга, чьи труды Достоевский читал в переводе А. Н. Аксакова (см.: 25; 401–403). Идеи Сведенборга одновременно привлекали и отталкивали Достоевского, и, как показал Чеслав Милош, Достоевский часто заимствовал у Сведенборга то, что «подходило для его целей». Вера Сведенборга в существование иных миров и в возможность их посещения, так же как и его понятие «собственного ада», отразились в творчестве Достоевского. Наиболее важно для Достоевского, — как указывает Милош, — представление Сведенборга о соответствиях (которое также было радикально важным для Бодлера, чьи переводы из По Достоевский знал).¹⁰ Как мне кажется, наиболее существенное движение в сюжете «Сна...» происходит именно через такие соответствия. Именно взаимосвязи, метафорические уподобления маленькой девочки, света фонаря, звезды и последующего видения Золотого века придают рассказу его поэтическую, ассоциативную связность.

Одно только состоянье и дано в удел человеку: атмосфера души его состоит из слиянья неба с землею. <...> Мне кажется, мир принял значенье отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира.

Достоевский

Дж. Майкл Холквист и Гэри Сол Морсон подробно, хотя и с разных точек зрения, исследовали вопрос о том, является ли «Сон...» утопией или анти-утопией. Использование слова «сон» в заглавии напоминает читате-

⁹ *Poe, Edgar Allan. Complete Tales and Poems. New York: Vintage, 1975. P. 681, 683–685* [также см.: *По, Эдгар. Избр. произв. М., 1972. С. 205, 208–210. Здесь рассказ назван «Повесть Крутых гор». — Ред.]. Это переживание типично для того, что в популярной психологии называется клинической смертью, при которой испытывают, в числе прочих ощущений, расставание с телом и вхождение в туннель, в конце которого свет. Одновременно наступает искажение времени, вспоминается вся жизнь, возникает ощущение единства или достижения границы, после которой человек либо идет дальше, либо возвращается к жизни. Эти явления описывали психиатры Кеннет Бинг и Брюс Грейсон, но они, разумеется, наиболее непосредственно знакомы читателям русской литературы по таким текстам, как «Смерть Ивана Ильича» Толстого и «Сон...» Достоевского.*

¹⁰ См.: *Milosz, Czeslaw. Dostoevsky and Swedenborg // Emperor of the Earth: Modes of Eccentric Vision. Berkeley: University of California Press, 1977. P. 122, 130. Поразительно, что использование Достоевским образа семени, зерна, который наиболее важен в «Братьях Карамазовых», в представлении Зосимы о том, как благодать распространяется по миру («Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле и взрастил сад свой...» — 14; 290), также, возможно, восходит к Сведенборгу, к таким, например, его рассуждениям: «звездное небо необъятно и полно несчетных звезд, из которых каждая, на своем месте и в своей системе, есть рассадники небес...» (цит. по: 25; 401).*

лю XIX в. как о романтической фантазии, так и об утопическом видении.¹¹ Смысл рассказа (с не вполне внятной цитатой из Нагорной проповеди ближе к концу рассказа: «Главное — люби других, как самого себя»; ср.: Мк. 12: 31) является, с точки зрения Холквиста, «утопическим по меньшей мере в такой же степени, как и христианским, так как стремится стереть различия между личностями, [в результате чего] местоимения „ты“, „я“, „мой“ и „твой“ превращаются в одно». И тем не менее Холквист подчеркивает, что форма рассказа — монолог — подрывает это тематическое значение, потому что структура рассказа особенно выделяет «одиночество» рассказчика. В конечном итоге Холквист утверждает, что утопизм смешного человека можно лучше всего понять в терминах Фрейда, «так как утопическим в его схеме является именно тот факт, что он не может отличить призрачную цельность своих снов, колыбели желания, от реального мира других, колыбели необходимости». Сложные взаимоотношения между «сном» и «утопией», которые так хорошо описывает Холквист, служат двойной цели. С одной стороны, как показывает Холквист, мы видим, что противоборство утопических и антиутопических порывов может сливаться в некий однородный экстракт, основу снов. Холквист приводит цитату из Фрейда: «Альтернатива „или — либо“ никогда не выражается в снах, обе альтернативы входят в текст сна как одинаково ценные <...> „или — либо“, используемые в записи сна, надо переводить как „и“». ¹² С другой стороны, уделяя особое внимание элементам сна в рассказе, Холквист косвенно подчеркивает тесную связь смешного человека со «сном» (*rêve*) французских утопистов. Однако в целом Холквист пытается разрешить двусмысленность, столь заметную в рассказе, с помощью фрейдистского прочтения.

Гэри Сол Морсон выбирает другую, но столь же убедительную стратегию. Он также обращается к дилемме читателя, вынужденного выбирать между утопическими и антиутопическими элементами в рассказе. Хотя Морсон первоначально называет «Сон...» Достоевского «поразительно утопическим рассказом», он тут же заявляет, что эта история — часть «Дневника писателя» и отражает «Дневник» в целом: «Голос утопического пророка (Достоевского. — Р. Ф. М.) обычно господствует, но это шаткое господство, и пророчество всегда находится под угрозой пародии». Холквист разрешает двусмысленность «Сна...», связывая ее с принципами чередования и сосуществования, которыми оперирует Фрейд в своих ана-

¹¹ Во французской традиции XVIII в. утопические произведения чаще всего назывались *rêves* («сны»), *codes*, *robinsonades*, *voyages imaginaires*. Французский словарь Литтра (Littré) XIX в. определяет *utopie* как *chimère* (химера). См.: Frank E. Manuel and Fritz P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1979. P. 6). Таким образом, для образованного читателя XIX в. название «Сон смешного человека» несло в себе ассоциации с жанром утопии.

¹² Holquist, James Michael. *Dostoevsky and the Novel*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1977. P. 156, 159, 162. Холквист цитирует работу Зигмунда Фрейда: *On Dreams*, trans. James Strachley. New York: Norton Library, 1952. P. 65.

лизах снов. Морсон сходным образом отмечает эту двусмысленность и выбирает прямой подход, утверждая, что противопоставление утопии — антиутопии создает, по сути, новый жанр, жанр, существующий на границе двух жанровых импульсов: «Сон...» — это <...> пограничное произведение, т.е., произведение, которое теперь интерпретируется согласно противоречивым условностям жанров». Еще более важен тот факт, что это пороговое произведение, «предназначенное звучать между противоположными жанрами и истолкованиями. Или же, иначе говоря, «Сон» — это *мета-утопия в рамках мета-утопии* («Дневника писателя». — Р. Ф. М.), воплощение жанра этого обрамляющего текста и его амбивалентности».¹³ Таким образом, и Холквист, и Морсон нашли способы, позволяющие нам читать этот дразнящий маленький рассказ как произведение, в котором сами его противоречия парадоксальным образом способствуют его единству. Для обоих исследователей дать жанровое определение «Сна...» как утопии, как антиутопии или как сочетания и того, и другого есть изначальная и самая интересная задача для читателя или исследователя.

Два рая было бы в одном —
В раю жить одному.

Андрю Марвелл

Леса Аркадии мертвы.

У. Б. Йейтс

Единственный рай — это рай потерянный.

Марсель Пруст

Несомненно, многие элементы «Сна...» дают основания отнести его к утопической традиции. Франк и Фритци Мануэли в своем монументальном труде «Утопическая мысль в западном мире» указывают, что основными элементами европейской утопии являются «кораблекрушение или случайная высадка на берегах страны, которая оказывается идеальным государством, возвращение в Европу и отчет об увиденном». Они отмечают, что уже в 1595 г. сэр Филип Сидней в своей «Защите поэзии» определил утопию как риторическую форму и способ познания, который, как и поэзия, убедительнее, чем история или философия, ведет людей к добродетели.¹⁴ Мог ли Сидней читать «Сон...» Достоевского? Нелепый вопрос — и тем не менее в своем риторическом взрыве, со всеми его возможными поэтическими ответвлениями и блужданиями, смешной человек явно стремится повести свою аудиторию к знанию и добродетели.

Более того, Мануэли утверждают, что в утопической традиции часто возникает противоречие между притязаниями утопии и антиутопии и что

¹³ Morson, Gary Saul. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's «Diary of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia*. Austin: University of Texas Press, 1981. P. 36, 181–182.

¹⁴ Manuel and Manuel. *Utopian Thought*, 2. Авторы цитируют: Philip Sidney. *The Complete Works*. Vol. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1923. P. 15.

никогда не возникало существенной необходимости выбирать одно из двух определений: «Истории утопии и антиутопии — пейзаж в технике гризайл¹⁵. <...> Утопия — это растение-гибрид, рожденное на пересечении иудео-христианской веры в потусторонний рай и эллинистического мифа об идеальном городе на земле»¹⁶. Таким образом, «Сон...» вполне удобно помещается в рамки утопической традиции даже без помощи Фрейда или диалогички *мета*. Но прежде чем мы с большей или меньшей легкостью отнесем этот рассказ к сфере дидактической утопии, мне хотелось бы высказать предположение, что наиболее важные грани истории относятся к совершенно другому уровню.

Меняющееся отношение смешного человека к островитянам куда более проблематично, чем довольно стандартное утопическое содержание первой встречи с ними. Ключевые моменты в рассказе — христианские понятия падения и искупления (или ложного искупления). Эдемский Сад, или земной рай, сменяют собой утопию в роли арены действия и анализа.¹⁷ Как мне представляется, важный аспект сна смешного человека — это отношение героя к тому, что он видит. Он, сложный, падший человек, прилепляется к простоте представшего ему в видении общества. Более того, хотя его привлекают обычаи островитян, сами они в равной, если не в большей степени, готовы подражать ему и встать на его путь. Он откликается на их жизнь, а они одновременно меняются, подражая ему. Он быстро отбрасывает типичную роль наблюдателя за жизнью, уверенного в завтрашнем дне утопического общества, и вместо этого становится фигурой страдающей, бродящей по уединенному, но поразительно хрупкому саду. В этом саду он переживает нравственное воплощение уравнения, созданного его литературным предшественником, подпольным человеком: дважды два — пять. В предстоянии райского довольства и в провидении всего страдания, связанного с необходимостью для падшего человека выбирать между добром и злом, он выбирает новое грехопадение. И так же поступают обитатели рая.

¹⁵ Вид декоративной живописи, выполняемой в разных оттенках одного и того же цвета. — *Ред.*

¹⁶ *Manuel and Manuel. Utopian Thought*, 6, 14.

¹⁷ По красноречивому высказыванию Мануэлей, не требуется да и не важно проводить различия между утопией и раем: «Любое четкое разделение будущей утопии и ностальгии по идеализированному положению человека в прошлом теряет свою ценность из-за постоянного переплетения этих понятий в западной мысли. В первой утопии, в утопии Мора, идеал уже существует где-то на далеком острове и его видели люди. <...> Аналогична широко распространенная вера христиан в то, что Эдемский Сад, или земной рай, продолжает существовать в каком-то конкретном месте даже после изгнания Адама и Евы, и эта вера питала надежду на возможность рая на земле и давала для него образец» (*Utopian Thought*, 5). На древе утопии может расти множество разных плодов. Но разве нас не может заинтересовать один конкретный плод — яблоко, например яблоко с крохотным паучком на черенке? Движение к будущему идеалу и ностальгию по прошлому нельзя представлять тождественными. Важно как знать различия между ними, так и понимать их общие черты.

Отделяя рай от утопии, мы, возможно, сможем дать новую плодотворную формулировку положения смешного человека и стоящего перед ним выбора. Как бы гармонична и прекрасна ни была утопия, для нас она существует в будущем. Она создана людьми после грехопадения, выбравшими путь добродетели. (Профанация утопии, по Достоевскому, — это Хрустальные дворцы, курятники и муравейники. Насколько мне известно, в творчестве Достоевского нет ни одного случая положительного изображения утопии, кроме, возможно, краткой главки «Золотой век в кармане» в «Дневнике писателя» 1876 г. или предмета поучений Зосимы.) Рай, безвозвратно потерянный мир, образ которого создавали такие глубоко различные писатели, как Мильтон, Гончаров и Достоевский, можно воображать и любить — но вновь войти в него можно только в искусстве или во сне.

Об этом различии писал У. Х. Оден; я привожу длинную цитату, потому что его слова дают нам устойчивую парадигму, с помощью которой мы можем разбирать эту ускользающую от нас, призрачную историю:

«В своих грезах мы рисуем Счастливую Страну, где нет ни зла, ни страдания, в двух формах: Эдема и Нового Иерусалима.

Хотя один и тот же человек может представлять себе и то, и другое, маловероятно, что оба будут равно интересовать его, и я подозреваю, что между приверженцем Аркадии, любимая мечта которого — Эдем, и утопистом, любимая мечта которого — Новый Иерусалим, есть характерологическая пропасть, столь же непреодолимая, как и пропасть между Рождающими и Пожирателями Блейка.

Разница между Эдемом и Новым Иерусалимом в их отношении к действительному падшему миру — временная. Эдем — это прошлый мир, в котором противоречия мира настоящего еще не возникли; Новый Иерусалим — это мир будущего, в котором они наконец разрешены»¹⁸.

Можно ли истолковать дилемму смешного человека как проблему человека, оказавшегося в ловушке положения аркадского мечтателя, который проповедует невозможное возвращение в прошлое? Его Эдем еще более невозвратим, чем любой другой, потому что смешной побывал там и уничтожил его. Перед нами, если хотите, второе грехопадение.

«Эдем — это место, обитатели которого могут делать все, что им угодно; девиз над его воротами: „Делайте, что хотите, — вот здешний закон“. Новый Иерусалим — это место, обитателям которого хочется делать то, что они обязаны, и его девиз: „В Его воле — наш покой...“ <...> Чтобы быть обитателем Эдема, абсолютно необходимо быть счастливым и милым; чтобы стать обитателем Нового Иерусалима, абсолютно необходимо быть счастливым и добрым. В Эдем нельзя вступить; его обитатели в нем же и рождаются. <...> Психологическая разница между аркадским мечтателем из Аркадии и утопическим мечтателем в том, что приверженец Аркадии оглядывается назад и знает, что его изгнание из Эдема — необ-

¹⁸ Auden, W. H. *The Shield of Perseus: Dingley Dell and the Fleet // The Dyer's Hand and Other Essays*. New York: Random House, 1968. P. 409.

ратимый факт и что его мечта, следовательно, — это мечта, которая не может стать реальностью. <...> приверженец утопии смотрит вперед <...> и верит, что его Новый Иерусалим — это мечта, которая должна реализоваться»¹⁹.

В этом замечательном эссе Оден писал о «Записках Пиквикского клуба», но его слова дают нам глубоко родственную модель, которую мы можем приложить к смешному человеку. Образ смешного человека совмещает в себе и грехопадение человека, и роль змея в Эдемском саду, и устремления сатаны быть как Бог. Все это происходит одновременно, при воспоминании смешного об этом грехопадении и смертоносном воздействии его падения на других. Настоящее, прошлое и будущее возникают, отступают и сливаются. И результат — своего рода эдемская утопия — есть жанровый и тематический оксюморон.²⁰

Границы «Сна», связывающие его с раем или Эдемом (противопоставленным утопии) и с грехопадением человека, — это границы, отмеченные нравственной демаркацией пространства. Персонаж, переживающий эдемское видение, выходит из этого переживания с неизбежным ощущением утраты и, в каком-то смысле, переживает обращение. Эдвард Васиолек и Роберт Луис Джексон, с совершенно разных точек зрения, оценивают сон смешного человека в свете опыта обращения. Васиолек утверждает, что «„Сон смешного человека“ — это *богохульство*, и тем не менее он повсеместно воспринимается как *святой дар* Достоевского». Васиолек указывает на солипсизм смешного человека как на ключ, подсказывающий читателю, где надо проводить различие между богохульством и истинно святым даром: «Он развращает истину, делая ее своей, и, как это часто у Достоевского, это развращение принимает форму гротескного подражания Христу. <...> В нравственной диалектике Достоевского высшее добро можно развратить до состояния глубочайшего зла, и часто трудно увидеть разницу. Но разница есть, и она абсолютна»²¹/ Подобно Холквисту и Морсону, Васиолек остро чувствует столкновения смыслов и модальностей в тексте Достоевского; но, в отличие от них, это столкновение не представляется ему основным семантическим элементом. С его точки зрения, читате-

¹⁹ Ibidem. P. 410. Ричард Гербер сходным образом отреагировал на различную эмоциональную атмосферурая и утопии: «В одном случае счастье — состояние благодати, в другом — результат сознательного человеческого усилия». См.: *Gerber, Richard. Utopian Fantasy: A Study of English Utopian Fiction since the End of the Nineteenth Century.* New York: McGraw-Hill, 1973. P. 5. Вероятно, мы можем вообразить, что смешной человек переживает первое, а исполняется видением последнего.

²⁰ Этот оксюморон лучше всего таковым и считать, не спутывая его переплетающиеся самостоятельные нити; использование терминов «рай» и «утопия» как взаимозаменяемых создает путаницу. Ср. следующее, в целом интересное наблюдение: «И все же миф о гипотетическом рае жил, миф, как подсказывает этимология, о рае, огражденном стеной <...>. Входная плата в утопию заключалась в подчинении правилам». (*Siche, Efraim. By Underground to Crystal Palace: The Dystopian Eden // Comparative Literature Studies* 22, № 3 (Fall 1985). P. 378.)

²¹ *Wasiolek, Edward. Dostoevsky: The Major Fiction.* Cambridge, Mass.: MIT Press, 1964. P. 145, 147.

ли должны выйти из этой неопределенности, даже если этого не делает сам персонаж.

Джексон, как и Васиолек, читает «Сон...» как произведение, о рассказчике которого читатели должны вынести окончательное нравственное суждение, но выводы Джексона прямо противоположны выводам Васиолека: «Смешной человек эволюционирует не из состояния апатии к духовно-нравственным убеждениям, но из состояния возвышенного нравственно-духовного сознания к апатии и затем снова на новый уровень повышенной восприимчивости к человеку и обществу»²². Другими словами, смешной человек переживает подлинное обращение. Обращение смешного человека можно назвать осознанием того, что, хотя рай и потерян, люди, по словам самого смешного, «могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (25; 118). Джексон цитирует П. Евдокимова: «Смешной человек открыл для себя как красоту рая, так и то, что есть нечто лучше невинности: сознательная добродетель».²³

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу.

Данте, «Ад»

Мрачным вечером одинокий человек идет к себе домой по улицам темного города. Редкие фонари не разгоняют, но подчеркивают окружающий мрак. Отвернувшись от всего человечества, в том числе и отказавшись помочь бедному ребенку на улице, он готовится ко сну. Он занят собой и только собой. То, что происходит далее, может быть, есть сон, а может — и нет. Это и видение, и явление. Неземное существо (или несколько существ) ведет его по пугающему пути, потому что это путь к знакомому, к тому, что он уже знает. В какой-то момент во время этого видения он думает, что он умер. Во сне идет время, и он видит собственный путь от невинности к растлению. С беспомощным отчаянием он смотрит на собственное падение. Он предает тех, кого любил. Внезапно он просыпается и обнаруживает, что все это было сном. Вне себя от счастья, он помогает ребенку и наслаждается собственной нелепостью (и непостижимым благоволением) в глазах всего мира.

Этот абзац вкратце излагает содержание «Сна...». Он также вкратце излагает содержание другого произведения, принадлежащего перу писателя, которого прекрасно знал Достоевский? — «Рождественской песни в прозе» Чарльза Диккенса. «Сон...» можно прочесть как своего рода мета-рождественскую историю, в которой главный герой в течение одной ночи переживает обращение и становится человеком доброй воли. Оба главных

²² Jackson, Robert Louis. *The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1981. P. 273 [также см.: Джексон Р. Л. Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны. М., 1998. С. 210. — *Ред.*].

²³ *Ibidem*. P. 280 [также см.: Джексон Р. Л. Указ. соч. С. 215].

героя движутся от безразличия к любви, от теорий о жизни к борьбе за живую жизнь, к приятию, и даже радостному приятию, бесполезности. «Рождественская песнь» — это история в мажоре. «Сон...» перелагает те же элементы в минорный лад и дает читателю разрешающую каденцию, разрешения которой оказываются неоднозначными. Холквист доказывает, что, хотя «Сон...» словно бы повествует о типично Достоевском обращении, на самом деле это не так, потому что это трижды рассказанная история о «мании величия и солипсизме» рассказчика²⁴. Такое прочтение, хотя и весьма убедительное, не учитывает концовку рассказа и сознательных усилий смешного человека порвать с солипсизмом. Как он сам говорит, «...я видел истину, — не то что изобрел умом, а видел, видел» (25; 118). Смешному человеку предстало видение Рая, он пережил обращение.

Может показаться странным, что мы связываем два рассказа, эмоциональный заряд которых столь различен. Однако, как бы мы ни читали «Сон...», он остается загадочным, вызывающим и в конечном итоге тревожным текстом. «Рождественская песнь», напротив, оставляет читателей погруженными в приятное море эмоций. Пусть даже они знают, что счастливый конец — дань Рождеству и что было бы гораздо благоразумнее ожидать, что в реальном мире стульчик крошки Тима действительно опустеет к следующему Рождеству, читатели обнаруживают, что хотят верить, что крошка Тим спасен, они хотят верить в перерождение Скруджа и радоваться вместе с ним, покупая огромную индейку для Крэтчитов. Конец «Сна...» не создает ни сентиментальной атмосферы, ни возможности возрадоваться. Тем не менее, разительные структурные и тематические соответствия между двумя рассказами заслуживают более пристального внимания.

Традиция Рождественского рассказа, доведенная Диккенсом до совершенства, воплощает в себе странную смесь отчаяния и оптимизма. Основа мрачной реальности на мгновение оказывается в слабом ореоле надежды и милосердия. Автор рождественского рассказа стремится к тому, чтобы его читатели позабыли, как на самом деле обстоят дела; он просит читателей уступить оптимизму, который, как ему и им хорошо известно, смешон. Диккенс просит своих читателей стать вместе со Скруджем счастли-

²⁴ Holquist, James Michael. Op. cit. P. 158.

²⁵ О рецепции «Рождественской песни в прозе» Диккенса в творчестве Достоевского см. также работы Н. Г. Михновец: Рождественский рассказ Чарльза Диккенса в контексте творчества Ф. М. Достоевского второй половины 1870-х годов // Литература и христианство (К 2000-летию христианства). Белгород, 2000; Рождественская тема и построение парадоксов (Ч. Диккенс — Ф. Достоевский) // Русская классика: между архаикой и модерном. Сб. научных статей. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2002. С. 63–73; Рождественская повесть Диккенса в художественной рецепции Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого // Духовные начала русского искусства и образования. Великий Новгород, 2002; Литературный и библейский генезис семейств Мармеладовых, Карамазовых, Снегиревых // Педагогика Достоевского. [Коломна]: Коломенский гос. пед. ун-т, 2003. С. 183–191; От Диккенса к Ф. Достоевскому и Л. Толстому («Рождественская песнь в прозе» — «Сон смешного человека» — «Сон молодого царя») // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания (Воронеж.). 2004. № 21. С. 51–66. — Ред.

выми и смешными: «Кое-кто посмеивался над этим превращением, но Скрудж не обращал на них внимания — смейтесь на здоровье! Он был достаточно умен и знал, что так уж устроен мир, — всегда найдутся люди, готовые подвергнуть осмеянию доброе дело. <...> На сердце у него было весело и легко, и для него это было вполне довольно».²⁵

Достоевский, с другой стороны, просит нас вместе со смешным человеком радоваться тому, что он пробудился от своего сна преображенным, что он нашел маленькую девочку, но Достоевский также просит нас испытать леденящий, тревожный эффект восторга смешного человека: «Люблю всех, которые надо мной смеются, больше всех остальных. Почему так — не знаю и не могу объяснить, но пусть так и будет. <...> Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей. А ведь они все только над этой верой-то моей и смеются» (25; 118). Он сам признает, что запутался, радуется этой путанице и признается, что именно путаницей и является его райский сон: «Пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!), — ну, а я все-таки буду проповедовать» (25; 118–119). Он просит нас увидеть весь процесс надежды и ее крушения и все равно надеяться. По сути, Диккенс в более мягкой форме просит своих читателей о том же. Но смешной человек воплощает желание человека казаться уязвимым и нелогичным, чтобы выразить надежду на мощь некоего высшего блага. (Неудивительно, что другие называют его «юродивым».)

Хотя к концу рассказов Скрудж и смешной человек принимают свою нелепость в глазах мира, поначалу каждый из них живет по некоему плану или принципу. В начале они оба верят, что жизнь есть рациональная реакция на окружающую среду. К концу они оба отказываются от рациональности и живут только по велениям сердца. Это развитие в обоих рассказах идет сходными путями. И в «Рождественской песни» и в «Сне...» по пять частей. В строфе 1-й «Рождественской песни» Скрудж несколько раз отказывает собирающим на благотворительность и прогоняет ребенка, поющего у него под дверью. Он безразличен ко всему вокруг: «Никакое тепло не могло его обогреть, и никакой мороз его не пробирал» (9). В начале он утверждает: «Да будь моя воля <...> я бы такого олуха, который бегает и кричит: „Веселые святки! Веселые святки!“ — сварил бы живьем вместе с начинкой для святочного пудинга, а в могилу бы ему вогнал кол из остролиста» (11). Он живет по принципу скряжнического безразличия: остроги, работные дома и закон о бедных должны решать проблемы немущих. А те, кто не желает принимать установленную благотворительность, пусть умирают и тем «сократят излишек населения» (14).

Положение смешного человека звучит мрачным отзвуком комического, но непроницаемого отъединения Скруджа от других людей. В первой части он описывает, как пришел к убеждению, что «на свете везде

²⁵ Диккенс Ч. Собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 100. В дальнейшем страницы этого издания указываются в скобках в тексте статьи.

все равно). Такое философское безразличие приводит его к солипсизму: «Я вдруг почувствовал, что мне *все равно* было бы, существовал ли бы мир или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было*» (25; 105). В истории смешного человека обретает трагическое философское воплощение то, что Скрудж в комической форме совершает в жизни. Каждый из них в своем ночном видении сталкивается лоб в лоб со своими излюбленными принципами и приходит к их отрицанию по зову сердца.

Когда Скрудж идет из конторы домой по Лондону, туман и тьма сгущаются. Темнота немного рассеивается от света факелов в руках у людей и костра, который разожгли какие-то рабочие. Отблески освещают «оборванцев и мальчишек», огни витрин на мгновение бросают «красноватый отблеск на бледные лица прохожих» (15). Здесь Диккенс использует световые эффекты в типично готическом стиле: они углубляют, а не рассеивают мрак и бедность.²⁶ Точно так же, идя домой, смешной человек вначале смотрит на газовый свет и думает, что «с газом грустнее сердцу, потому что он все это освещает» (25; 105). С газового фонаря он переводит взгляд вверх и видит маленькую звездочку в бездонном темном ночном небе. Достоевский снова углубляет, переводит на метафизический уровень фактор, который Диккенс использовал для эмоционального воздействия. Свет среди тьмы в рассказе Достоевского создает сложный комплекс соответствий (в духе Сведенборга или Бодлера), который в конечном итоге связывает отчаяние смешного человека, то, как он оттолкнул, а затем снова нашел маленькую девочку, с его видениемрая.

Присутствие другой тьмы, тьмы смерти, также играет важную роль в начале обоих рассказов. «Рождественская песнь» начинается так: «Начать с того, что Марли был мертв» (7). Марли — партнер и alter ego Скруджа, поначалу совершенно от него неотличимый. Но в конце строфы 1-й дух Марли явился Скруджу, который, хотя и желает отмахнуться от призрака, рационально списав его явление на «непереваренный кусок говядины, или лишнюю каплю горчицы, или ломтик сыра, или непрожаренную картофелину», тем не менее не может этого сделать. Его слова: «может быть, вы явились не из царства духов, а из духовки» (22) — звучат фальшиво, потому что он верит в призрачное видение. Марли предупреждает Скруджа, что ему явятся три духа, и призывает его принять принцип личной благотворительности, «христианской души, творящей добро, пусть на самом скромном поприще» (24).

Смерть появляется в первой части «Сна...» в форме намерения смешного человека этой ночью совершить самоубийство. После самоубийства во сне он, подобно Скруджу, допрашивающему Марли, с вызовом вопрошает Бога, хотя, разумеется, здесь нет ничего комического. Смешной человек намеренно отвернулся от любой личной благотворительности, и

²⁶ См.: Feuer Miller, Robin. Maturin and Dostoevsky: The Metaphysical Novel and the Evocation of Anxiety // Russianness, ed. Robert Belknap. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1990. P. 94–113.

все же именно инстинктивная, бессознательная память о маленькой девочке спасет его: «И уж конечно бы застрелился, если б не та девочка» (25; 107). В начале обоих рассказов призрак смерти предвещает спасение безразличного человека.

И Скрудж, и смешной человек незаметно погружаются в сон и все время думают, что они бодрствуют. Оба продолжают — и во время, и после сновидения — сомневаться, был ли это сон. Когда Скрудж ожидает первого духа после исчезновения призрака Марли, он не может решить, снится это ему или нет: «Всякий раз, как он, по зрелом размышлении, решал, что все это ему просто приснилось, его мысль, словно растянутая до отказа и тут же отпущенная пружина, снова возвращалась в исходное состояние, и вопрос: „Сон это или явь?“ — снова вставал перед ним и требовал разрешения» (30). Смешной человек также засыпает «совершенно [ему] неприметно» (25; 108). Хотя он пишет уже после всего произошедшего, он описывает бывшее у него во сне пугающее осознание того, что это был сон. После «смерти» темное и неизвестное существо несет его к яркой маленькой звездочке, и смешной человек описывает, что летел словно во сне: «Я не помню, сколько времени мы неслись, и не могу представить: совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» (25; 110).

Когда смешной человек впервые говорит о снах, он рассказывает нам, что иногда ему снится брат, который, несмотря на то что умер пять лет назад, «принимает участие в моих делах». Хотя смешной человек знает, даже во сне, что его брат мертв, он тем не менее «тут подле меня и со мной хлопочет» (25; 109). Несмотря на то что здесь явно звучат автобиографические нотки, воспоминание о любимом покойном брате самого Достоевского, этот отрывок также может напомнить о явлении Марли спящему Скруджу. Марли, хотя и умер семь лет назад, принимает участие в делах Скруджа и хлопочет о нем. Более того, его жалоба словно бы предвещает слова смешного человека: «О, почему, проходя среди ближних своих, я опускал глаза долу и ни разу не поднял их к той благословенной звезде, которая направила стопы волхвов к убогому крову» (25). Если мы позволим себе связать смешного человека со Скруджем, а здесь еще и с Марли, мы услышим библейские (рождественские) отзвуки в образном мотиве яркой звездочки, которая ведет смешного человека (читай: «мудреца», «волхва») к бедному крову (читай: «бедному ребенку») и к спасению. В любом случае, рассказывая свою историю, смешной человек постоянно задается вопросом, был ли это сон: «Но неужели не все равно, сон или нет»; «Пусть это сон <...> все это, может быть, было вовсе не сон» (25; 109, 115). К концу он целиком отказывается от необходимости отграничивать сон от повседневной жизни: «Сон? что такое сон? А наша-то жизнь не сон?» (25; 118).

Обращение Скруджа и смешного человека можно описать как смещение локуса их бытия из головы в сердце — отсюда слезы Скруджа и то,

как смешной человек намеренно наставляет револьвер в сердце, хотя хотел застрелиться в правый висок. Поэтому вполне уместно, что к концу оба теряют способность к рациональному дискурсу. Каждый пробуждается от своего сна, заливаясь слезами. Скрудж просыпается и смеется от радости: «Не знаю, как долго пробыл я среди Духов. Не знаю. Я ничего не знаю. Я как новорожденное дитя. Пусть! Не беда. Оно и лучше — быть младенцем. Гоп-ля-ля! Гоп-ля-ля! Ура! Ой-ля-ля!» (94). Радость смешного человека, что вполне предсказуемо, более трезвая, но, как и у Скруджа, она делает его речь эмоциональной, а не логической: «Восторг, неизмеримый восторг поднимал все существо мое. Да, жизнь и — проповедь! <...> После сна моего потерял слова» (25;118). Парадоксальный образ проповедника, который знает, что потерял слова, делает его жизнь после пробуждения живым символом веры в противоположность разуму.

Скрудж и смешной человек совершают путешествие в обществе таинственного существа. Духи, которые являются Скруджу, — Дух Прощедшего, Нынешнего и Будущего Рождества — наполняют его великим страхом и ужасом, но каждый выказывает Скруджу свою серьезную, пусть и неласковую, озабоченность. Его визит в собственное детство является путешествием в его собственный Золотой век. Смешной человек также быстро понимает, что его неземной проводник заботится о нем: «Он не ответил на вопрос мой, но я вдруг почувствовал, что меня не презирают, и надо мной не смеются, и даже не сожалеют меня, и что путь наш имеет цель, неизвестную и таинственную и касающуюся одного меня» (25; 111). Скрудж путешествует по ступеням собственной жизни, и его путь также касается только его одного.

Однако к концу Скрудж узнает, что с ним связаны судьбы других людей. Хотя смешной человек не путешествует в собственное прошлое, его тоже приводят к тому, что он уже каким-то образом знает — к прошлому всего человечества — и все же не знает. Он путешествует на планету, которая является точной копией нашей земли, на «один из островов Греческого архипелага». Более того, этот сон был предвосхищен в его собственных мыслях перед тем, как заснуть, и ему снятся его собственные, драматически воплощенные мысли. Оттолкнув маленькую девочку, он превращает свой некрасивый поступок в интеллектуальное предположение. Он задается вопросом: «Что если бы он жил прежде на луне или на Марсе и сделал бы там какой-нибудь срамный и бесчестный поступок», — чувствовал ли бы он потом, на земле, что этот поступок не имеет значения? (25; 108). Ворчливые комментарии Скруджа по поводу переизбытка населения, произнесенные перед тем, как заснуть, совершенно буквально преследуют его во сне. Он умоляет Духа Будущего Рождества сказать ему, что Крошка Тим будет жить: «Скажи, что судьба пощадит его». Дух отвечает, что, если только не вмешаются тени будущего, Крошка Тим умрет, и добавляет: «Если ему суждено умереть, пускай себе умирает, и тем сократит излишек населения» (62). Позже Скрудж видит голодающих детей, Нужду и Невежество, прячущихся под плащом Духа Нынешнего

Рождества, и печально восклицает: «Разве нет им помощи, нет пристанища?» Дух отвечает: «Разве у нас нет тюрем? <...> Разве у нас нет рабочих домов?» (75). Семена, из которых вырастает обращение обоих героев, лежат в тех самых принципах, которые увели их на ложный путь.

Ключ к сложной связи извращения (все едино, все безразлично; это все вопрос снижения переизбытка населения) и обращения (я буду проповедовать, пусть даже они будут смеяться надо мной; дай увечному ребенку жить) предлагает смешной человек. «Сны, — пишет он, — кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце» (25; 108). Если это так (а Фрейд поддержал бы его), то когда смешной человек и Скрудж переживают ключевой момент обращения? Тогда, когда они скорбят во сне о страданиях ребенка? Когда они находят новый способ жизни в абсурде? Когда они пробуждаются ото сна со слезами и радостью? Или обращение происходит в тот момент, когда начинается сон? Потому что самый факт такого сна с самого начала выражает стремление спящего к обращению. Или обращение происходит с рождением этого стремления, которое просто воплощается в сне? Когда возможное стремление становится духовным пробуждением? Скрудж, скряга, который хотел бы заботиться только о финансовой выгоде, и смешной человек, метафизический скряга, который заботился только о себе, в конце приходят к одному и тому же; оба рассказа утверждают ценность личной доброты и благотворительности даже перед лицом поражения.

Часто отмечалось, что «Сон...» Достоевского — третья переработка видения Золотого века, отчасти вдохновленная картиной Клода Лоррена «Асис и Галатей». Положение «Сна...» в третьем колене этой литературной генеалогии говорит о том, что в смешном человеке можно увидеть прямого потомка Ставрогина и Версилова и, следовательно, его видение оказывается глубоко подозрительным.²⁷ В «Бесах» (глава «У Тихона», 1872) сон-галлюцинация Ставрогина о Золотом веке прямо связана с гибелью, которую он приносит маленькой Матреше. Он также пробуждается ото сна (в котором важную роль играют косые лучи заходящего солнца) с мокрыми от слез глазами и ощущением «неизвестного счастья». Когда он пытается вспомнить пейзаж из своего сна и снова там оказаться, он видит яркий свет с темным пятном (темное небо смешного человека со звездочкой, только наоборот), которое становится паучком. Вместо пейзажа ему видится Матреша, которая является ему с надрывающим сердце жестом упрека. Ставрогин затем вспоминает паучка на листке герани, на которого он смотрел, зная, что Матреша вешается в соседнем чулане.²⁸

²⁷ Э. Васиолек приводит красноречивые аргументы в поддержку этой позиции: «И Ставрогин, и Версильов — люди без веры, и они должны были бы подсказать толкователям Достоевского, что сон смешного человека — это сон о Золотом веке без веры. Нам надо напомнить себе, что маленькая светлая точка (звезда смешного человека) превращается у Ставрогина в красного паучка» (Op. cit. P. 145).

²⁸ Джордж Гибиан отметил, что образность зрелого Достоевского, поразительно мощная, также странно сконцентрирована: «В своих поздних произведениях Достоевский

В «Подростке» (1875) Версиков также представляет заходящее солнце, как на картине Клода Лоррена, но оно садится в последний день человечества, когда между людьми расцветает новая любовь. То, что у Ставрогина и Версикова (и отчасти у Свидригайлова в «Преступлении и наказании», 1865), столь нравственно сладострастных героев, есть проблески видений Золотого века, конечно, придает убедительность мнению, что видение смешного человека также вызывает подозрение с нравственной точки зрения. Смешной человек также говорит обитателям сада из своего видения, что он часто «не мог смотреть, на земле нашей, на заходящее солнце без слез» (25; 114). Более того, Достоевский славится тем, что часто отдает свои самые дорогие убеждения героям, которые используют их для своих целей.

Еще в 1868 г., работая над набросками к завершению «Идиота», Достоевский думал, как включить видение Золотого века из «Дон-Кихота» Сервантеса в свой роман (хотя так этого и не сделал). В записи от 8 сентября он заметил в скобках: «(Дон Кихот и желудь)» (9; 277). В главе 11 «Дон Кихота» рыцарь ест желуди с козопасами, а потом начинает размышлять о Золотом веке: «Блаженны времена и блажен тот век, который древние называли золотым, — и не потому, что золото <...> в ту счастливую пору доставалось даром, а потому, что жившие тогда люди не знали двух слов: *твое* и *мое*. <...> Правдивость и откровенность свободны были от лжи, лицемерия и лукавства»²⁹. Когда смешной человек развращает безгрешных островитян из своего сна, он описывает их падение прямой аллюзией на Дон-Кихота и его желуди: «Началась борьба за разъединение, за обособление, за личность, за мое и твое» (25; 116).³⁰ Но даже тогда, когда смешной человек описывает отрицательное деяние (то есть процесс, которым он развратил их всех), оно становится, благодаря его рассказу, проповеди и повествованию—предупреждению, деянием положительным. Читателям ясен смысл послания: смешной человек на самом деле жаждет стирания возникшей грани между «моим» и «твоим». В этом отношении он напоминает павшего Дон-Кихота, исполненного тоски и самосознания.

В «Сне...» прослеживается еще одна плодотворная генеалогическая линия, куда более положительная, чем родство со Ставрогиным и Версиковым, линия, непосредственно связывающая «Сон...» с рождественскими рассказами. Мне представляется, что мы можем считать «Сон...» прямым потомком более ранней рождественской истории Достоевского, написанной целиком в традиции Диккенса.

нередко весь растительный мир, „сад“ концентрировано сводит к образу листа» (Gibian G. Traditional Symbolism in *Crime and Punishment* // *Crime and Punishment* / Fyodor Dostoevsky, trans. Jessie Coulson, ed. George Gibian. New York: Norton, 1975. P. 527 [также см.: Гибьян Дж. Традиционная символика в «Преступлении и наказании» // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1992. Т. 10. С. 233. — *Ред.*].

²⁹ Сервантес, де Сааведра М. Собр. соч. М., 1961. Т. 1. С.127–128.

³⁰ Образы листа у Достоевского и желудя у Сервантеса привлекают внимание сходным использованием синекдохи, риторического приема, где часть замещает целое — весь сад природы.

В январе 1876 г. в «Дневнике писателя» Достоевский подробно описывает елку в Клубе художников. Как и Диккенс, когда он писал «Рождественскую песнь», Достоевский критикует скудную официальную благотворительность и непродуманные программы образования для детей бедняков.³¹ Потом, в следующей главке, в знаменитом «Золотом веке в кармане», Достоевский продолжает размышлять о елке в Клубе художников. Глядя с усталостью и разочарованием на танцующих, он замечает: «И пришла мне в голову одна фантастическая и донельзя дикая мысль: „Ну что, — подумал я, — если б все эти милые и почтенные гости захотели, хоть на один миг, стать искренними и простодушными, — во что бы обратилась тогда эта душная зала? Ну что, если бы каждый из них вдруг узнал весь секрет? <...> Но беда ваша в том, что вы сами не знаете, как вы прекрасны! <...> И неужели, неужели золотой век существует на одних лишь фарфоровых чашках? Не хмурьтесь, ваше превосходительство, при слове золотой век: честное слово даю, что вас не заставят ходить в костюме золотого века, с листком стыдливости...“». Достоевский заканчивает главу словами, почти тождественными словам смешного человека: «Рад, что вас рассмешил, и, однако же, все, что я сейчас навосклищал, не парадокс, а совершенная правда... А беда ваша в том, что вам это невероятно» (22; 12–13). (Позже, в августе 1876 г., Достоевский записал в «Дневнике» свое видение сада — в противоположность утопическому Хрустальному дворцу, — в котором возродится человечество. В этом саду дети будут рождаться в соприкосновении с почвой, а не с «мостовой», и они будут проводить детство в играх; см.: 23; 96).

Видение Золотого века, — возникшее в январе 1876 г. во всей искренности, с верой в его возможность и, что важнее всего, помысленное на Рождество, на Рождественской елке, — появляется после нравственно смутных видений Золотого века в «Бесах» и в «Подростке» и, более того, тесно связано с характером и повествовательной текстурой образа смешного человека. В начале чтения всего рассказа нам важнее определить отношение смешного человека к своему видению, а не действительное содержание этого видения, и это отношение гораздо больше напоминает Скруджа или самого Достоевского в «Золотом веке в кармане», чем Ставригина или Версилова.

Следующая глава в январском «Дневнике писателя» поражает своим диккенсовским звучанием, и именно здесь мы читаем рассказ Достоевского «Мальчик у Христа на елке». Достоевский описывает, как в канун Рождества встретил маленького мальчика, одетого, несмотря на ужасный мороз, «почти по-летнему». Уже многократно описывалось, как Достоевский превращает диккенсовского Микобера в Мармеладова; ключ к технике заимствования из Диккенса у Достоевского кроется в том, как Достоевский сгущает, затемняет и углубляет диккенсовские абрисы и делает их более рельефными. Здесь заблудившийся семилетний мальчик выходит из

³¹ Цитируется Майклом Слейтером (Michael Slater) в книге: *Dickens. Christmas Books* 1: 33.

подвала и идет просить милостыню. Но описание подвала оставляет Диккенса далеко позади, это описание совершенно достоевское, потому что это подвал, где голодные, побитые женщины кормят своих голодных детей и «пьянствуют <...>. Водка, и грязь, и разврат, а главное, водка» (22; 13).

После этого леденящего кровь документального описания Достоевский немедленно начинает рассказ «Мальчик у Христа на елке», где он стремится пробудить в читателях ту же самую реакцию, но теперь непосредственно взывая к их чувствам, а не к их гражданской совести. Возможно, это самое диккенсовское из всех произведений Достоевского; сентиментальность, которую оно пробуждает в читателях, порождается мощной, темной, катарсической силой. Р. Л. Джексон прекрасно назвал ее «трогательным рождественским рассказом, экстатическим в религиозном идеализме и жестоким в социальном реализме»³².

Более того, этот рождественский рассказ об отчаявшемся ребенке, который бродит по улицам зимней ночью, напоминает «Сон...». Таким образом, «Сон...» оказывается напрямую связанным с жанром рождественского рассказа и Диккенсом. Смешному человеку представляется, что девочка, которая умоляла его по дороге домой, выбежала от умершей или умирающей матери. В «Мальчике...» история рассказана с точки зрения ребенка; он уходит от умершей матери и блуждает по улицам. В тот вечер замерзающий ребенок заглядывает в три окна и видит три вроде бы милых сцены: детскую елку, комнату с чудесными рождественскими угощениями и, наконец, прекрасно сделанных куколок. Мы смотрим на эти сцены глазами ребенка. Джексон описал воздействие этого приема на наше восприятие: «Достоевский остраивает, почти демонизирует реальность читателя: то, что всегда казалось правильным и хорошим, теперь кажется злым из-за своей замкнутости и нравственного безразличия. Все, что казалось сутью рождественского духа, теперь представляется красотой лжи»³³. Рассказ заканчивается неизбежной смертью ребенка, но, когда он умирает, ему кажется, что Христос несет его вверх, вместе с другими такими же детьми, на Свою рождественскую елку. Христос «простирает к ним руки и благословляет их и их грешных матерей... А матери этих детей все стоят тут же, в сторонке, и плачут; каждая узнает своего мальчика или девочку» (22; 17). Этот конец, как и конец «Рождественской песни», в которой Крошка Тим не умирает, на самом деле не счастливый конец, но своего рода «счастливый» конец, типичный для рождественского рассказа. Даже испытывая сентиментальное облегчение и радость, читатели чувствуют вторжение более темной, жестокой силы мрачного конца истории: это ребенок в реальности, пусть даже он вдохновил писателя на создание рассказа; но он так и остается заблудившимся, замерзающим, бедным, его не

³² Jackson R.L. The Art of Dostoevsky. P. 261 [таже см.: Джексон Р.Л. Искусство Достоевского. С. 201–202. — Ред.]. Описание Достоевским смерти мальчика, мрачного мгновения, преображенного для умирающего ребенка видением красоты, напоминает смерть Крошки Нелли («Лавка древностей») и Старой Бетти Хиджен («Наш общий друг»).

³³ Ibidem. P. 266 [таже см.: Джексон Р.Л. Указ. соч. С. 205].

спасает рассказ ни трансцендентным изображением смерти, ни дождем щедрости бывшего скряги.

Именно обширная разработка в январском выпуске «Дневника писателя» 1876 г. трагедии бедного ребенка на Рождество, диккенсовский рождественский рассказ о возможности Золотого века, примечавшейся во время рождественской елки, является ключевой историко-литературной связкой, позволяющей соединить «Сон...» с «Рождественской песней» Диккенса. И все же смешной человек Достоевского постоянно подчеркивает, что сон приснился ему третьего ноября — число, никак не связанное с Рождеством. Тем не менее, если читать рассказ так, как предлагаю я, как своего рода мета-рождественский рассказ, ноябрьская дата становится каким-то образом уместной. Ведь рождественские рассказы описывают перемену в сердце, которая должна продлиться дольше Рождества. Рождество — повод для определенного типа повествования, время, когда читатели ждут трогательных историй. Но и Диккенс, и Достоевский хотели, чтобы их рождественские рассказы говорили о том, что относится не столько к Рождеству, сколько к отношению человека к ближнему своему. В любом случае, когда бы ни имел место «Сон...», в нем содержатся ключевые элементы ночного видения, путешествия и обращения безразличного человека в человека, до смешного исполненного благоволения. Таким образом, он воплощает квинтэссенцию «Рождественской песни», которая прежде всего, как и другие рождественские рассказы Диккенса, стремится тронуть сердца читателей, вывести их за границы рациональности, пробудить в них живое благоволение, сострадание и добрые чувства.

Перевод с английского Т. Бузиной.