

Ирина Попова-Бондаренко

Гесе и Достоевский : коммуникация "зеркальности"

Studia Rossica Posnaniensia 34, 37-44

2008

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ГЕССЕ И ДОСТОЕВСКИЙ: КОММУНИКАЦИЯ „ЗЕРКАЛЬНОСТИ”

HESSE AND DOSTOYEVSKY – “REFLECTION IN THE MIRROR” COMMUNICATION

ИРИНА ПОПОВА-БОНДАРЕНКО

ABSTRACT. Artistic communication is a multistep process. Readers' conversance with *Der Steppenwolf*, a novel by H. Hesse, realizes at two communication levels. The first one is represented by the surface existentialist world view.

The second level is situated deeper. It should include Hesse's reception of works by F.M. Dostoyevsky, with whom the German writer begins a dialogue. It is obvious that Hesse is much affected by Dostoyevsky's style in the field of a plot formation, the type of a hero, various techniques and even language peculiarities. Considering of this layer gives an opportunity to notice a conceptual difference among subjects and motives that are at first glance similar. Hence, the effect of original shift and diffraction, or “reflectivity”, arises. The phenomenon forms other communicative strategies and highlights different key points in *Der Steppenwolf*. The “reflective” subjects are the theme of friendship and contention, venereal passions, play, art and life sense as a whole.

Ирина Попова-Бондаренко, Донецкий национальный университет, Донецк – Украина.

Художественная коммуникация как процесс многоступенчата. Она напрямую связана не только с непосредственной читательской рецепцией художественных произведений, но и с дешифровкой всех тех текстов культуры, которые залегают в их толще. „Имплицитный читатель” (В. Изер), по существу, всегда обречен заглядывать в интертекстуальные глубины, где ему неожиданно открываются тайны художественной коммуникации актуального автора и автора-предшественника, сложные и значимые творческие связи между ними.

Так, роман Германа Гессе *Der Steppenwolf*, прочитанный лишь как самодостаточное произведение, не укорененное в поле сравнительной художественной коммуникации, представляет прежде всего экзистенциальный срез бытия рефлексивной личности с тонкой психической организацией, страдающей от тотального одиночества, но все же получающей некоторую надежду на его преодоление. Специалисты, безусловно, отметят также в этом романе фрейдистское и юнгианское влияние, связанное с опытом психо- и самоанализа, с идеей выстраивания продуктивно-творческих отношений между архетипическими мужским и женским началами творящего сознания.

Известно, что на мировосприятие и творчество Германа Гессе весьма существенное влияние оказали произведения Ф.М. Достоевского. Не стал исключением и роман Гессе *Der Steppenwolf*. Прежде всего, следует сказать о сознательной обозначенности здесь внимания к Достоевскому как своего рода „владельцу дум” целого поколения западных читателей первой половины XX в. В комнате Гарри Галлера, главного героя романа, которую он снимает у добропорядочных обывателей, наряду с выдающимися немецкими авторами (Гете, Жан Полем, Новалисом и др.) присутствуют не просто книги великого русского писателя, но полное собрание его сочинений (*Gesamtausgabe*), а сами тома полны исписанными закладками¹. Любопытно, что в перечне писательских имен Достоевский возникает как органичное продолжение немецкого культурного ряда:

Eine Gesamtausgabe von Goethe und eine von Jean Paul schien viel benützt zu werden, ebenso Novalis, aber auch Lessing, Jacobi und Lichtenberg. Einige Dostojewski bände staken voll von beschriebenen Zetteln².

Именно к своим любимым книгам, Новалису и Достоевскому, бежит Галлер, ища спасения:

Am Efeu, am Rasen, an der kleinen Tanne vorbei erreichte ich die Haustür, fand den Drücker für das Licht, schlich an den Glastüren, an den polierten Schränken und Topfpflanzen vorüber und schloß meine Stube auf, meine kleine Scheinheimat, wo der Lehnstuhl und der Ofen, das Tintenfaß und die Malschachtel, der Novalis und der Dostojewski auf mich warteten, so, wie auf andere, auf richtige Menschen, wenn sie heimkommen, die Mutter oder Frau, die Kinder, die Mägde, die Hunde, die Katzen warten³.

Новалис и Достоевский становятся духовной малой родиной героя, который ощущает себя чужим среди опрятных домов с их мещанским уютом, плющом, газончиками и елочками. Изгойство Галлера сродни романтической новалисовской неукорененности, и неприкаянности героев Достоевского.

Поэтическая функция (в терминологии Р. Якобсона)⁴ художественного сообщения учитывает культурный контекст и предполагает постижение художественного кода произведения, без чего акт литературной коммуникации становится проблематичным (частичным или вовсе несостоявшимся). Такими кодами для романа Гессе *Der Steppenwolf* становятся не только аллюзии на романы Достоевского (прямой интертекстуальный пласт), но и прием зеркальности (сюжетообразующая и концептуальная компонента). Зеркальность достигается введением кода „смещения” („поправки”, „сдвига”, „погреш-

¹ Н. Г е с с е, *Der Steppenwolf*, Frankfurt am Mein 2000, с. 19.

² Там же.

³ Там же, с. 52–53.

⁴ Р. Я к о б с о н, *Лингвистика и поэтика*. В: *Структурализм: „за” и „против”*, Москва 1975, с. 197–198.

ности”) по отношению к опорному первичному произведению (метатексту). Зеркальность регистрируется тогда, когда в новом произведении проступает этот самый опорный инвариант⁵. В романе *Der Steppenwolf* встречается множество зеркальных смещений романских элементов Достоевского. Именно таким образом Г. Гессе вступает в своеобразную художественную коммуникацию с произведениями русского писателя.

Художественный строй многих произведений Достоевского в самых общих чертах просматривается на различных уровнях романа Гессе. Прежде всего, это связано с развертыванием линии главного героя – одинокого, умного, но крайне неуверенного в себе человека, пытающегося утвердиться в жизни и одновременно опасующегося это сделать. Герой вынашивает определенную идею (в случае с Гессе – это идея самоубийства от пустоты и отчаяния), вступает в дебаты с интеллектуальными оппонентами вроде молодого университетского профессора, попадает под обаяние женщины весьма сомнительного поведения, но способной к самоотречению и жертвенности (Гермина), наконец, преступает границы дозволенного человеческими законами и нормами, переживает катарсис и получает надежду на возрождение. Здесь угадывается напряженный, сгущенный до предела „достоевский“⁶ фон: *Преступление и наказание*, *Идиот*, отчасти *Братья Карамазовы* и *Бесы*. Впрочем, такую линию можно встретить у многих литературных адептов острой психологической манеры Достоевского начала XX в. (Т. Манн, Р. Музил, Г. Брех и др.). И все же поражает обилие сходных черт, позволяющих предположить наличие в романе Гессе не только реминисцентных (то есть относительно менее осознанных), но и аллюзивных планов, актуализирующих манеру Достоевского. Так, герои Достоевского в прениях или собственных рассказах, словно походя, затрагивают важные вопросы общественной, политической или религиозной жизни. Рассуждает о веяниях в молодежной студенческой среде следователь Порфирий Петрович. Разумихин, Свидригайлов и Лиза по-своему трактуют проблемы насилия, жестокости и воспитания (*Преступление и наказание*, *Братья Карамазовы*). В гостинной Епанчиных разворачиваются целые дебаты о религии и искусстве или рассказы об исторических событиях (*Идиот*). Предметом дискуссии становятся вопросы социальных преобразований и анархического террора (*Бесы*) и так далее. Интеллектуализация повествования характерна и для романа *Der Steppenwolf*. Раздумья Гарри Галлера о собственной судьбе перетекают в размышления о мировой культуре

⁵ См. также о просвечивании проблематики метатекста: И. П о п о в а - Б о н д а р е н к о, *Ветхий Завет в фокусе и на периферии (к проблеме художественной коммуникации)*. В: *Материалы Седьмой ежегодной международной междисциплинарной конференции по иудаике*, Москва 2000, с. 268–271.

⁶ Чрезвычайно емкая характеристика „Достоевский“ в качестве определения заимствована нами из третьей главы *Поэмы без героя* А.А. Ахматовой: „И царицей Авдотьей заклятый, / Достоевский и бесноватый, / Город в свой уходил туман...“.

и человеческой цивилизации⁷, порой эти раздумья возникают в самый неподходящий момент – например, во время войны людей и машин⁸ (ср. также культурологический аспект беседы героя с Моцартом и Пабло у тела убитой Гермины⁹). „Зеркальность” становится неотъемлемым признаком многих сцен и мотивов. Гарри Галлер, подобно Раскольникову, испытывает стойкий ужас перед своей комнатой, несмотря на то, что „комната-гроб” Раскольникова действительно узка, бедна и безобразна, а Галлер снимает хорошо обставленное помещение, где можно чувствовать себя довольно комфортно, если бы не страх одиночества и смерти, которому подвержен герой. То же можно сказать и о бесцельном, до изнеможения, кружении Галлера по городу (трактиры, пустынные улочки, кладбище). Как Раскольников пытается уйти от навязчивой идеи убийства, так Гарри Галлер стремится освободиться от мании самоубийства. Его отчаявшееся „Я” бредит бритвой, о которой так часто вспоминают в романе *Идиот*. Как и герой Достоевского, он заходит в „допотопные” питейные заведения средней руки, потому что ему хочется быть поближе к людям. Достоевский пишет о Раскольникове:

Раскольников не привык к толпе и, как уже сказано, бежал всякого общества, особенно в последнее время. Но теперь его вдруг что-то потянуло к людям. Что-то совершалось в нем как бы новое, и вместе с тем ощутилась какая-то жажда людей¹⁰.

Почти буквально повторяет мысль о тяге Галлера к людям и Гессе: какая-то его часть захотела общения, болтовни, „человеческого запаха” („Menschengeruch”)¹¹. Но поэтологические зеркальные смещения проявляются и в этом мотиве одиночества. „Допотопные” кабачки, посещаемые Галлером, по-европейски уютны. Там не пахнет так дурно, как в петербургском трактире, куда в поисках общения забрел перед убийством Раскольников. В немецком кабачке можно славно поужинать „печенью теленка” и выпить настоящего эльзасского. Тягу к людям („жажду людей”) Гарри Галлер удовлетворяет, между прочим, не только в кабачках, но и в гостиной университетского профессора, и даже иногда – в шикарных ресторанах, как утверждает один из рассказчиков. Гарри знает толк в блюдах, вине, но главное – в музыке. Оба героя (как Достоевского, так и Гессе) мучительно раздвоены, но Родион Раскольников по-настоящему расколот, в то время как Гарри может порой обрести внутреннее единство в мире музыкальной гармонии, о чем свидетельствует и семантика его фамилии, явно коннотированной с немецким „hallen” – звучать. Harry Haller – звук, отголосок, слепок музыки, ее эхо, ее отклик, струна, регистрирующая колебания того огромного, прекрасного и страшного мира, в котором он живет.

⁷ Н. Н е с с е, указ. соч., с. 48–50.

⁸ Там же, с. 231–232.

⁹ Там же, с. 271–277.

¹⁰ Ф. М. Д о с т о е в с к и й, *Преступление и наказание*, Москва 1970, с. 38.

¹¹ Н. Н е с с е, указ. соч., с. 101.

Удивительное, но слегка „смещенное“ сходство с героями Достоевского встречаем и в портретных характеристиках гессевского романа. Так, ведущих героинь обоих писателей объединяет бледность, хрупкость и детскость. Бледнеет и худеет от любви Настасья Филипповна (*Идиот*), что, отмечает Достоевский, ей, „как ни странно, очень идет“. Соня Мармеладова (*Преступление и наказание*) и Гермина (*Der Steppenwolf*) весьма похожи конституционально. Когда маленькая бледная Соня в своем нелепом уличном наряде появляется у постели умирающего отца, Достоевский отмечает ее сходство с мальчишкой. У Гессе же именно из контраста девичьего и мальчишеского в облике Гермины проистекает ее сексуальное обаяние. Таким образом, кроме юнгианской трактовки двупостасности души (анимус-анима) следует учитывать и влияние Достоевского.

Иногда в романе Гессе встречаются весьма интересные по своей коммуникативной сложности реминисцентно-аллюзивные конфигурации „достоевского“ плана. Так, довольно прихотливо соединяются бледность, красота, страсть. Выше уже говорилось о том, что бледностью отмечены главные героини Достоевского – не только Соня и Настасья Филипповна, но и, к примеру, Неточка Незванова.

Эта ослепляющая красота, – пишет Достоевский о Настасье Филипповне, – была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз, странная красота!¹².

Лицо Гермины, из которой после удара ножом уходит жизнь, бледнеет все больше, холодно мерцает ее затейливо вылепленная ушная раковина (ср.: „ослепляющая красота“), в то время как ее ярко накрашенный рот начинает пламенеть. В данном контексте финальная смерть Гермины-любовницы и одновременно страдалицы, Гермины-подростка, хорошенького мальчика и Гермеса-проводника в мир иной – эта смерть выглядит игровой, театральной, экспериментальной, что и доказывается последующими событиями. Здесь явно напрашивается сопоставление со сценой ночного кошмара Свидригайлова (*Преступление и наказание*), когда „губки“ пятилетней спящей девочки внезапно начинают призывно гореть:

Алые губки [...] точно пышут [...] что-то нахальное, вызывающее светится в этом совсем не детском лице; это разврат, это лицо камелии, нахальное лицо продажной камелии из французенок¹³.

Тема „камелий“ роднит этих персонажей. Настасья Филипповна и Гермина признаются, что живут на деньги мужчин, обе они произносят слово „камелия“ в значении продажной любви. При первой встрече с Герминой герой видит увядшие камелии в ее волосах. Вместе с тем Гермина признается в сво-

¹² Ф.М. Достоевский, *Идиот*. В: *Собрание сочинений в 10-ти томах*, т. 6, Москва 1957, с. 92.

¹³ Ф.М. Достоевский, *Преступление и наказание*, указ. соч., с. 474.

ем ремесле без надрыва, что в корне отличает ее поведение от „русских” аналогов – Сони и Настасьи Филипповны, которые склонны к самоуничтожению или покаянию. У этого образа иное предназначение, иные функции – через модели любовной игры вывести героя в непрдуманную жизнь, которую во всех ее проявлениях он смог бы принять с благодарностью.

Заслуживает внимания и коммуникативная зеркальность двойничества. Джазовый музыкант Пабло и великий Моцарт, появляющийся в „магическом театре”, – фактически двойники, партнеры, обучающие Гарри Галлера искусству жить. В их глубоко уважительном отношении к самому феномену жизни просвечивает неловкая заботливость следователя Порфирия Петровича (*Преступление и наказание*), предостерегающего Раскольникову от неверного шага – „пострадать” за содеянное в полную силу, без смягчения приговора:

– Эй, жизнью не брезгайте! – продолжал Порфирий, – много ее еще впереди будет. Как не надо сбавки, как не надо! Нетерпеливый вы человек!

– Чего впереди много будет?

– Жизни! Вы что за пророк, много ль вы знаете? Ищите и обрящите. Вас, может, Бог на том и ждал¹⁴.

Даже интонации Моцарта, наставительные и слегка, по-стариковски, безапелляционные, заставляют вспомнить своеобразный утяжеленный стиль Достоевского („наипольнейший”, „капитальнейший”, „любопытнейший” и т.п.). Гессе довольно расточительно использует дейкисные конструкции, а также типично „достоевские” определения в превосходной степени, усиленные суффиксальными морфемами:

Ja, und nun lassen Sie einmal, Sie ungeduldiger Mensch [...]

Hören Sie einmal, Sie Männlein [...]

[...] Achten Sie darauf, wie diese irrsinnige Schallröhre scheinbar das Dümme, Unnützte und Verbotenste von der Welt tut [...]

[...] herrlichste Musik... unmöglichsten Räume [...] ¹⁵ и так далее.

Осмеивает Моцарт и стремление Галлера добровольно отправиться на плаху за убийство Гермины „зеркальным ножом” в „магическом театре”: героя „казнят” чисто символически – смехом. „Вы готовы сложить голову, неистовый вы человек! Вы хотите умереть, а не жить, вы, трус”, – говорит Моцарт Галлеру¹⁶, и в этом пассаже также угадывается предостережение Порфирия: „Эй, жизнью не брезгайте!”

Особая зеркальная коммуникативная нагрузка приходится в романе Гессе на развитие тем дружбы-соперничества и любовной страсти. Как в магическом зеркале театра „только для сумасшедших”, смотрятся друг в друга образы Пабло, Гарри Галера, Парфена Рогожина и князя Мышкина. Объединя-

¹⁴ Там же, с. 351.

¹⁵ Н. Н е с с е, указ. соч., с. 271–272.

¹⁶ Там же, с. 276.

ющим моментом рецептивного охвата этого макрообраза становится сцена убийства Гермины, зеркально воспроизводящая эпизод из романа Достоевского *Идиот*, когда Рогожин подводит князя к телу Настасьи Филипповны. Подобно тому, как в зеркале меняется местами левое и правое, изменяется и композиционная „точка зрения“ (термин Б.А. Успенского): князь Мышкин в ужасе отмечает скульптурную, мраморную неподвижность ноги Настасьи Филипповны, в то время как Гарри Галлер сосредотачивает внимание на торе Гермины, истекающей живой кровью. К слову, Рогожин, как и Галлер, убивает свою жертву ударом ножа под левую грудь, удивляясь при этом, что крови не вытекло вовсе. В романе *Идиот* превалирует информативная стратегия повествования, которую невозможно прервать, изменить, направить в иное русло, что создает атмосферу трагической бесперспективности. В *Der Steppenwolf*, напротив, повествование героя в плане коммуникативной ориентации тяготеет к установлению двусторонних контактов. Так из практически идентичных исходных составляющих путем сюжетного зеркального смещения формируется иная, фатическая, коммуникативная стратегия.

Мотив игры и искусства также подвергся у Гессе зеркальной трансформации. В романе Достоевского *Идиот* искусство (в различных проявлениях – от произведения до просто прекрасного явления) не в состоянии оказать сопротивление тривиальному миру. Не могут изменить ход событий „странная красота“ Настасьи Филипповны, приобретенная за бесценок Рогожиным-старшим копия Гольбейна, книги, цветы, красивые вещи. Гольбейновский Христос в гробе только придает проспективную уверенность в страшной развязке. Несмотря на все попытки Настасьи Филипповны хоть как-то „образить“ Рогожина (она составляет ему реестрик для чтения), он не меняется ни на йоту, напротив, упорствует в диком решении окончательно закрепить за собой право на Настасью Филипповну. Искусство и даже игра только разъединяют героев. Задыхаясь от тоски, Настасья Филипповна начинает играть с Рогожиным в карты. Он каждый раз приносит новую колоду, а старую кладет в карман. Саксофонист Пабло (*Der Steppenwolf*) тоже положит уменьшившуюся до размеров шахматной фигурки Гермину в свой карман, хотя шахматы так не хранят. Но у Гессе в конечном итоге торжествует искусство и интеллектуальная игра, прообразом которой и становятся шахматы. Более того, игра и искусство обнаруживают глубинное родство, в духе Шиллера и Хейзинги. И здесь, пожалуй, стоит привести параллель из романа *Идиот*:

Почем вы знаете [...], какое значение будет иметь это приобщение одной личности к другой в судьбах приобщенной личности? [...] Тут ведь целая жизнь и бесчисленное множество скрытых от нас разветвлений. Самый лучший шахматный игрок, самый острый из них может рассчитать только несколько ходов вперед [...]. Сколько же тут ходов и сколько нам неизвестного?¹⁷

¹⁷ Ф.М. Достоевский, *Идиот*, указ. соч.

Сцена, когда Пабло переставляет на доске мужские, женские и детские шахматные фигурки, устанавливая связи между ними и вновь меняя их, – эта сцена показательна. Шахматная и любовная игра в романе Гессе становятся в определенном смысле моделью жизненной игры сил и творчества. Мысль Достоевского о „бесчисленном множестве [...] разветвлений” судеб нашла аналог в гесевском феномене „разветвления” души, творящего духа, неповторимости и непредсказуемости жизни. В орбиту интертекстуальности произведения Гессе *Der Steppenwolf* как одного из условий художественной коммуникации вошли, таким образом, романы Достоевского. Поверхностные и глубинные связи (фенотекст и генотекст – в терминологии Ю. Кристевой)¹⁸ между романом классическим (Достоевский) и романом современным (Гессе) обеспечивают не только коммуникативную прозрачность, творческий диалог художников, но и становятся основой нового смыслопорождения.

¹⁸ Ю. Кристева, *Избранные труды: разрушение поэтики*, Москва 2004, с. 295.