

другие. Звево не пытается заставить читателя поверить в будущее нравственное перерождение Джорджо и не оставляет никакой надежды на это.

Нежелание тешить себя какими бы то ни было иллюзиями, стремление к правдивому и точному изображению жизненных противоречий буржуазного общества, понимаемых как социальные, а не биологические, мастерство психологического анализа — все эти черты были неизменно присущи Звево. Конечно, новелла «Убийство на улице Бельподжо» — это произведение начинающего писателя; в более зрелой прозе Звево, особенно в его романах, нет столь явных и очевидных заимствований у Достоевского, столь бросающихся в глаза совпадений и параллелей. Однако бесспорно, что влияние Достоевского на Звево было сильным и постоянным. Это влияние, безусловно, сыграло решающую роль в том, что доминирующей тенденцией в творчестве Звево всегда оставался классический критический реализм. В те годы, когда в Италии видели решение всех проблем то в позитивистском следовании по пути, указанному естественными науками, то в прокламируемой декадентами слепой вере в сильную, гениальную «сверхличность», Звево не мог иметь успеха в своей стране. Он был понят и оценен по достоинству лишь в наше время.

Ю. В. ГОПЧАРОВ

ДОСТОЕВСКИЙ и Т. УАЙЛДЕР

Как правило, исследователь, чей интерес привлекает проблема «Достоевский и литература XX века», приступает к его решению, предварительно заручившись поддержкой самого писателя, который каким-либо образом — в выступлении на юбилейных торжествах, в публицистике, дневнике или же другом высказывании — уже определил свое понимание и отношение к великому писателю, признал его непосредственное влияние на собственную творческую эволюцию. Не стремясь умалить той роли, которую играют документы, свидетельствующие об отношении современных писателей к Достоевскому, мы хотим подчеркнуть, что само творчество любого писателя — наиболее объективное свидетельство того, как и в чем именно сказалось на его художественном мышлении впечатление от тех истин, открыты которые когда-то помогло ему знакомство с русским гением. Для нас этот факт приобретает принципиальное значение: речь далее пойдет о прозе выдающегося американского романиста и драматурга Торнтона Уайлдера (1897—1975), который очень неохотно обращался к публицистике и оставил после себя лишь несколько статей, не будет большим преувеличением сказать, что Уайлдер довольно последовательно избегал возможности выражать свои литературные симпатии и антипатии.¹

Опубликованное творческое наследие американского писателя помимо романов и пьес включает несколько статей о Д. Джойсе и два предисловия к сборникам пьес. Впрочем, последний роман Уайлдера «Теофил Норт» (1975) проливает некоторый свет и на его литературные пристрастия. Но в романе этом, к примеру, вовсе не упоминается тот же Джойс, влияние которого было признано самим Уайлдером.

Отметим также и тот факт, что в американском литературоведении уже предпринимались попытки соотнести Уайлдера — автора романа «Дель восьмой» (1967) с создателем «Братьев Карамазовых».² Однако, по нашему глубокому убеждению,

¹ Об этом говорят, в частности, известный американский критик А. Кауи в большой статье «Мост Торнтон Уайлдера». См.: Cowie A. The Bridge of Th. Wilder. — In: Essays in American Literature in Honor of Jay B. Hubbel. Durham, N. C., 1967, p. 326.

² См.: Colastone R. Thornton Wilder: An Intimate Portrait. New York, 1975.

попытки эти пока не опирались на подлинно научную методологию и оказались несостоятельными. И все же они убедительно свидетельствуют об очевидно намечившемся в американской критике интересе к вопросу о сопоставлении прозы Уайлдера с романами Достоевского. На наш взгляд, интерес к указанной проблеме не случаен, поскольку помимо реальные предпосылки как для ее постановки, так и для ее решения.

Вряд ли стоит задаваться вопросом, был ли Уайлдер знаком с романами Достоевского. Его устойчивая репутация как одного из наиболее эрудированных современных американских писателей, многолетняя и успешная практика преподавателя литературы в Гарварде заведомо исключают отрицательный ответ. Гораздо более существенно в данном случае выяснить, когда именно, в силу каких обстоятельств, какой гранью своего гения русский писатель мог вызвать к себе особый интерес американского художника.

Дебют Уайлдера-прозаика, который состоялся во второй половине 20-х годов, со всей очевидностью обнаружил его глубокий и настоятельный интерес прежде всего к нравственной проблематике.³ Интерес этот писатель сохранил на протяжении всего полувекового творческого пути, что во многом было обусловлено своеобразием самой эпохи. Первая, а затем и вторая мировые войны с исключительной силой усугубили экономический и политический кризис в капиталистическом мире, а заодно и чрезвычайно осложнили духовный и нравственный климат succeeding десятилетий. Таким образом, и романы Уайлдера и наиболее крупные произведения Достоевского создавались в довольно сходные исторические периоды, в периоды пересмотра традиционно сложившихся моральных норм, понятий и систем, когда разочарованное и вместе с тем нищущее сознание ищет обрести опору в иных ценностях, и, стало быть, резко повышается спрос на всевозможные новые философские теории и этические учения, утверждающие как раз иные истины, иную нравственность, и, следовательно, когда необычайно актуальное значение обретает тема духовного наставничества или же морального опекунства.

Нет нужды определять ее место в творчестве автора «Песов», «Подростка» и «Братьев Карамазовых». Что же касается Уайлдера, следует подчеркнуть, что до сих пор аналогичная тема в его произведениях не обращала на себя должного внимания ни зарубежной, ни советской критики, хотя во всех без исключения семи романах американского писателя ей отводится очень существенное место, что мог бы подтвердить даже беглый обзор основных сюжетных линий в каждом конкретном случае или же о чем свидетельствует весьма очевидная наставительная, а порой

³ «Уайлдер — писатель моральных проблем», — акцентирует, в частности, весьма авторитетный историк американской литературы М. Каули (A Thornton Wilder Trio. Introd. by M. Cowley. New York, 1956, p. 10).

и откровенно дидактическая повествовательная интонация, которую, кстати, не мог не слышать ни один из пишущих об Уайлдере.

Указанные пункты тематических совпадений прозы обоих писателей выделяет тот аспект в творчестве Достоевского, который в наибольшей степени должен был вызвать живой и непреходящий интерес Уайлдера. Вместе с тем аналоги подобного рода могут поставить исследователя перед реальной опасностью проводить в зависимости от избранного им метода произвольные и далеко идущие параллели. Убедительным, на наш взгляд, тому подтверждением может послужить попытка американского литературоведа Р. Голдстоуна не только выявить, но и сравнительно подробно рассмотреть существенную, с его точки зрения, перекличку «Дня восьмого» и «Братьев Карамазовых». Очевидно связующим обе книги звеном для критика-психоаналитика послужила тема отцеубийства с неизбежным в таких случаях мотивом подсознательной ненависти Уайлдера сына к своему родителю, которую писатель, как это и подобает истинному художнику, но Голдстоуну, сублимировал в процессе работы над произведением, причем в традиции своего гениального предшественника. Диктат избранной Голдстоуном metody оказался настолько силен, что он не смог заметить более очевидной и более существенной переклички «Дня восьмого» с другим романом Достоевского — «Преступлением и наказанием».

Если убийство Брекенриджа Лансинга его сыном Джорджем по мере развития событий действительно в немалой степени представляется читателю как результат жесткого обращения отца с сыном, то окончательная развязка выясняет, что цель, а следовательно, и смысл убийства в «Дне восьмом» имеют гораздо более явную аналогию с убийством старухи-процентщицы. Как и в случае с Раскольниковым, убийство в Коултауне совершено прежде всего из идейных соображений. При этом оба героя убеждены в справедливости задуманного ими предприятия хотя бы еще и потому, что движимы не только эгоистическим, сугубо частным интересом, но — особенно в «теории» — и заботой о благе других. Для Раскольникова, фигуры безусловно «теоретически», т. е. идеологически, гораздо более масштабной в плане постановки проблемы самоутверждения, эти другие — все человечество, которое он благодетельствует будущим величием, и его близкие — мать и сестра. Для Джорджа — его сестра и в особенности мать, безвинно страдающие от деспотизма отца. Именно в силу «ничтожности», да к тому же и «вредности» существования намеченных жертв преступления герои берут на себя право «судить» их и приговорить к смерти, тщательно при этом обдумав все подробности исполнения.

С большей последовательностью выдерживается аналогия в решении проблемы осознания вины героями как признания собственной неправоты. В том, что Джордж наконец даст соответствующие показания, решающую роль, хотя и не без помощи

«наставницы» Ольги Дубковой, сыграла его сестра Фелиситэ, а точнее, ее глубокая любовь и искреннее чувство сострадания к брату, что и позволило ей, единственной вначале, постепенно разрушить стену одиночества и изоляции, отдаляющую Джорджа от остального мира. Иначе говоря, можно с полным основанием утверждать, что сюжетные линии Фелиситэ—Джордж и Соня Мармеладова—Роддон Раскольников предполагают сходную типологию, в свою очередь указывающую на явную преемственность идейно-правственных оценок Уайлдера этической программе Достоевского в решении проблемы «преступления и наказания».

Следует также обратить внимание на образ Ольги Дубковой, русской эмигрантки, чья семья в свое время имела связь с народолюбцами. С этим образом в роман входит тема России, русского народа. Причем отличительной чертой национального русского характера, в частности Ольги Сергеевны Дубковой, Уайлдер считает какую-то необъяснимую способность глубоко, вплоть до истовости, любить родную землю. Писатель не скрывает явной своей симпатии к своей героине и к ее народу, который, кстати, он на страницах романа устами Дубковой и называет избранным народом, народом-богоносцем.

«Русская тема» в «Дне восьмом» несомненно потребовала от Уайлдера предварительного и весьма серьезного ознакомления со страной, в которой ему так и не пришлось побывать. Не исключено, что создатель образа Ольги Сергеевны Дубковой в свое время общался с выходцами из России в Европе или же в Штатах, хотя ни один из его пяти биографов не отмечает факта близкого или сколько-нибудь продолжительного подобного знакомства. А если к тому же принять во внимание такую особенность творческого метода писателя, охарактеризованную Уолтером Алленом как «изображение жизни сквозь призму сложившихся литературных представлений»,⁴ то остается с гораздо большей степенью вероятности предположить и вполне естественное в данном случае обращение автора «Дня восьмого» к русской литературе, которая в лучших своих образцах смогла представить в его распоряжение богатый и в то же время достаточно авторитетный материал, а рассмотренная нами аналогия «Дня восьмого» и «Преступления и наказания» с необходимостью подтверждает наше предположение о том, что из всех русских писателей Уайлдер отдал предпочтение именно Достоевскому.

Нужно особо подчеркнуть, что речь идет не просто об апагогиях ситуативного, так сказать, формально-сюжетного характера, но об очевидной общности соответствующих идейных мотивов и оценок, что вряд ли стоит рассматривать как случай-

⁴ «...но этот факт отнюдь не умаляет ценности и проницательности суждений писателя», — спешит дополнить свою характеристику своеобразия творческого мышления Уайлдера, с которой трудно не согласиться, крупный английский литературовед У. Аллен (*Аллен У. Традиция и мечта*. М., 1970, с. 282).

ное совпадение. И чтобы мысль эта прозвучала более убедительно, обратимся к сопоставительному анализу двух других произведений Т. Уайлдера и еще одного романа Ф. Достоевского на этот раз в плане своеобразия разработки темы духовного наставничества.

Ведущее место тема духовного наставничества занимает уже в первом романе Уайлдера «Кабала» (1926). Она имеет самое непосредственное отношение к главному герою Самюэлю, но более последовательно ей подчинено развитие центральной сюжетной линии в одной из трех основных глав книги «Кардинал Вэйли и Астри Люси». Глава заканчивается драматическим конфликтом, возникшим между обоими персонажами. Астри Люси, благоговейно внимавшая каждому слову священника, практически ставшего ее моральным опекуном, испытывает глубокое внутреннее потрясение благодаря сомнению, зерна которого посеял в ее сознании увлекшийся в то время философией скептицизма кардинал. В письме к своему духовному пастырю она, говоря о себе подобных, упрекает его в том, что он «при своей своей великой учености и многообразии интересов забыл, что мы, не столь одаренные, должны держаться своих ребяческих верований, насколько это в наших силах».⁵

С потерей веры в собственную «ребяческую идею», а заодно усомнившись в существовании бога, поскольку не существует каких-либо доказательств относительно того, будто бог слышит нас и отвечает нам, Астри Люси теряет «весь интерес к жизни». Ведь если бога нет, «не остается никого, кто бы приласкал забытую до смерти лошадь». И вообще, «когда теряешь бога, то как естественно обретаешь дьявола».

Если образ забытой до смерти лошади вызывает лишь отдаленные ассоциации со сном Раскольникова, то сама коллизия и мысль, заключенная в ней, настойчиво возвращают нас к гению Достоевского, особенно когда на память приходят слова Великого Инквизитора: «И чем виноваты остальные слабые люди, что не могли вытерпеть того, что могучие? Чем виновата слабая душа, что не в силах вместить столь страшных даров?» (14, 234). Другими словами, тема духовного наставничества в «Кабале» органически связана с проблемой ответственности, а точнее, нравственной вины сильного и развитого ума за то влияние, которое он оказал на другой, возможно, менее развитый ум, и в особенности за последствия оказанного влияния. Спустя двадцать лет в «Мартовских идах» (1948) Уайлдер не только обратился во многом к аналогичной проблеме, но в постановке и решении ее, как мы считаем, более широко и последовательно использовал опыт одного из самых значительных произведений русской и мировой классики — романа «Братья Карамазовы».

Уже на первых страницах «Мартовских ид» вознесенный на вершину социального Олелима Цезарь в стремлении дальнейшего

⁵ A Thornton Wilder Trio, p. 130.

самоутверждения решается переступить пределы, освященные традицией. Однако, говоря словами героев Достоевского, вопрос этот еще не решен в его сердце окончательно, и читатель становится невольным свидетелем попыток диктатора с помощью логики стереть «последние следы благочестия» в своей душе. В этом отношении дневник Цезаря, в частности его письма к другу детства и юности Луцию Мамилию Туррину, есть не что иное, как диалог с самим собой, цель которого — нравственно оправдать в собственных глазах себя как человека, чьим «умом прежде всего движет желание неограниченной свободы»,⁶ и тем самым убедить свое сердце, в котором еще не все согласно, в справедливости и необходимости исполнения задуманного им.

Мысли и чувства героя Уайлдера, насколько мы можем судить, необычайно созвучны заботам ума и сердца Ивана Карамазова. К тому же, как и большинство центральных персонажей Достоевского, Цезарь является героем-идеологом. Он пытается не только теоретически обосновать целесообразность и справедливость своей идеи жизни, но и стремится утвердить ее в другом сознании. «Цезарь — учитель; это его страсть», — пишет, к примеру, Мамилию Туррину великая актриса Киферида. Заслуживает читательского внимания и оценка Цезаря таким авторитетным персонажем, как Цицерон, «обзывающий» правителя Рима «школьным учителем». Наконец, сам Цезарь в начале второй книги обнажает главную склонность своей души следующей дневниковой записью: «Что может быть приятнее передачу жадному ученику знаний, которые давались тебе долгим и тяжким трудом». Неоднократное упоминание о страстном желании Цезаря поучать и наставлять как ведущей черте его характера таит в себе весьма важный смысл, и постичь его невозможно, если не установить содержание и назначение той роли, которую играет в книге римская матрона Клодия Пульхер.

В системе образов «Мартовских ид» наряду с Цезарем Клодия Пульхер занимает центральное место. Автор несправедливо, исподволь помогает читательскому сознанию верно сориентироваться в проблематике романа и выделить таким образом ведущую проблему,⁷ связанную с сюжетной линией Цезарь—Клодия, в данном случае выступающих в качестве наставника и ученицы.

Линия эта имеет аналогию в сюжетостроении «Братьев Карамазовых». По степени и обстоятельности художественной разработки линия Иван—Смердяков безусловно является здесь ведущей в развитии темы духовного наставничества и органически связанной с нею проблемой ответственности. Уже в главе «Контроверза» вначале автор, а затем и Федор Павлович отмечают какую-то общность, возникшую между Иваном и

Смердяковым (14, 117—121). Помимо того господином и лакеем, во многом благодаря господину, владеют одинаковые сомнения и скепсис относительно существования бога.

Аналогичная связь существует между Цезарем и Клодией Пульхер. Подобно диктатору и благодаря его влиянию римская матрона лишена почтения к богам, заявляя, к примеру, в одном из писем, что культ Изиды и Озириса «по существу — чепуха». Сходную идею преследует и ее выступление на обеде в присутствии диктатора. Символическую близость обоих персонажей подчеркивает Катутла в письме к своей возлюбленной «Ты и твой Цезарь...».

Иван Карамазов накануне трагедии покидает дом отца, хотя и с тревожным предчувствием. В результате он самоустранился, предоставив событиям дальше развиваться самопроизвольно. Об этом открыто скажет Ивану Смердяков: «Чтобы убить — это вы сами ни за что не могли-с, да и не хотели, а чтобы хотеть, чтобы кто другой убил, это вы хотели» (15, 52). Подобным же образом попустительствовал преступлению Клодии — осквернению Тайнств Доброй Богини — Цезарь, о чем пишет его тетка Мамилию Туррину: «Племянник знал заранее, что этот ужасный человек явится на тайнства. Он мог приказать схватить его у входа, но пожелал, чтобы все дело само вышло наружу, как оно и произошло».

Наконец, моральная ответственность за убийство отца полностью ложится на плечи Ивана Карамазова как идейного вдохновителя преступления. Смердяков будет недалек от истины, говоря ему: «... главный убивец во всем здесь единый вы-с, а я только самый не главный, хоть это и я убил. А вы самый законный убивец и есть!» (15, 63). Подобные же признания делает Клодия в письме к Цезарю: «Я — твое творение. Ты, чудовище, сделал чудовищем и меня... Ты научил меня всему, что я знаю... Не ты один сделал меня тем, чем я стала, хотя ты и довершил эту работу».

Таким образом, с должным, на наш взгляд, основанием можно утверждать, что вывод автора «Братьев Карамазовых»: «Личность ответственна не только за свои собственные деяния, но еще в большей мере за последствия, к которым могут привести распространяемые ею идеи»⁸ — составляет содержание основополагающего идейного мотива «Мартовских ид», а обстоятельно рассмотренное нами системное использование Уайлдером схемы сюжета-прототипа: преступление — человек, практически совершивший его, — истинный виновник, морально ответственный за преступление, хотя волею обстоятельств формально к нему не причастный, — генетическая связь обоих — указывает на наиболее вероятностную генеалогию ведущего идейного мотива в романе Уайлдера.

⁶ Wilder Th. The Ides of March. New York (cop. 1950), 1978, p. 219.

⁷ Ср. высказывание Цицерона о стихах Катутлы: «Под внешним строем стиха идет тайный ход мысли поэта...».

⁸ Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976, т. 2, с. 129.

По словам А. Кауи, «большинство его (Уайлдера. — Ю. Г.) произведений предопределены какими-либо источниками».⁹ И нужно отметить, что подобного характера «предопределение», в частности в «Мартовских идах», полностью соответствует эстетической установке их создателя, который в свое время по поводу драмы «На волоске от гибели» писал следующее: «Пьеса во многом обязана своим появлением „Поминкам по Финнегану“ Джеймса Джойса. Я был бы очень доволен, если бы в будущем кто-либо из писателей испытал подобное чувство по отношению к какому-нибудь моему произведению. Литература всегда напоминает собой гораздо больше состязания с передачей факела, нежели ожесточенную тяжбу наследников».¹⁰

Согласно точке зрения Р. Бербанка, автора, пожалуй, лучшей из четырех монографий об Уайлдере, вышедших на родине писателя, «Цезарь — это воплощение сартровского героя».¹¹ Однако даже у него недостаточно отчетливо прозвучала мысль об антиэкзистенциалистской будто бы направленности «Мартовских ид». Вывод же автора об ответственности личности не только за ее деяния, но в первую очередь за распространяемые ею идеи очевидно и принципиально расходится с утверждением Цезаря — о том, что «свобода существует только как ответственность за то, что делаешь» (курсив наш. — Г. Ю.). Подобное расхождение свидетельствует о прямой конфронтации Уайлдера и его экзистенциально умоластрированного героя, которая, к сожалению, не только не подчеркивается, но зачастую даже сводится на нет как зарубежными, так и некоторыми советскими критиками,¹² хотя мысль эта довольно наглядно подтверждается своеобразием структуры произведения.

Каждая из четырех книг романа имеет свою кульминацию, которую с полным правом можно рассматривать и как очередное поражение диктатора. В итоге постепенно и последовательно складывается впечатление, что Цезарь не состоялся ни как любовник, ни как правитель, ни как мыслитель, а в целом не состоялся как личность, ибо его практическая жизнь в принципе свелась к попытке воплотить экзистенциалистскую философию существования, которое, следовательно, по Уайлдере, способствует не созиданию, а разрушению личности, лишая ее необходимого в таких случаях позитивного нравственного начала.

На страницах романа человеческая, нравственная практика экзистенциалистской, сартровской в частности, этики приводит к крайнему «обособлению» человека-одиночки в лице Цезаря от источников «живой жизни», что в свою очередь предопреде-

ляет его собственную драму, которая сама по себе и раскрывает, делает очевидной безнравственность экзистенциалистской этической программы. Поэтому, отдавая должное незаурядности и мужеству Цезаря-теоретика и высказывая известное авторское уважение к масштабу личности своего героя и даже, пожалуй, определенное сочувствие драматизму его положения как мыслителя, Уайлдер тем не менее отчетливо обнажает истинный мотив страстных философских поисков диктатора — мотив беспредельного самоутверждения, явно не заслуживающий ни авторской, ни читательской симпатии. А Цезарь-идеолог, Цезарь-учитель, Цезарь — проповедник безнравственных по своей этической природе идей подвергается безоговорочному и решительному осуждению со стороны писателя-гуманиста, сделавшего своего героя морально ответственным за совершенное преступление, т. е. по существу преступником, заслуживающим сурового наказания. Вот почему накануне гибели Цезаря дважды от имени римского народа говорится в книге то о руке, которая поразила Цезаря, «бесстрашной, как правосудие»; то, в связи с «ужасным происшествием (осквернением Тайнств Добрай Богини)» о томительном «ожидании» и даже «жажде» — по своему справедливой и неизбежной «кары». Именно так — в плане решения проблемы автор-герой — прочел Уайлдер роман «Братья Карамазовы», и именно так следует читать роман «Мартовские иды».

⁹ Cowie A. The Bridge of Th. Wilder, p. 326.

¹⁰ Wilder Th. Our Town. The Skin of our Teeth. The Watchmaker. With a pref. New York, (cop. 1957), p. XIV.

¹¹ Burbank R. Thornton Wilder. New York, 1978, p. 98.

¹² Наиболее показательны и, кстати, чрезвычайно сходны в этом отношении позиция А. Кауи (The Bridge of Th. Wilder, p. 318) и точка зрения советского литературоведа М. Нольмана (Лит. обозрение, 1977, № 7, с. 96).