

Ю. И. СОХРЯКОВ

ТРАДИЦИИ ДОСТОЕВСКОГО В ВОСПРИЯТИИ
Т. ВУЛФА, У. ФОЛКНЕРА И Д. СТЕЙНБЕКА

По-своему преломляются определенные традиции Достоевского в творчестве Томаса Вулфа. Т. Мотылева, говоря об этом, пишет: «Связи Томаса Вулфа с искусством Толстого и Достоевского, конечно, еще требуют специального исследования. Таки или иначе, перед нами еще один характерный пример того, как выдающийся зарубежный писатель XX века стремился в собственной творческой практике освоить и применить опыт обоих русских классиков». ¹ Американский критик М. Гейсмар, подчеркивая близость произведений Вулфа романам Достоевского, замечает, что оба писателя склонны изображать «массы людей с их закрученными семейными историями, с их мелочным вековым этикетом, с их чрезмерным радушием, бесконечными разговорами, с обилием смеха, с их долговечными легендами о грехе и кровопролитии — все это из всех наших богатых культурных традиций ближе всего к тому, что мы называем „русская“ душа...». ²

Американская исследовательница Дороти Брюстер пишет: «Его (Вулфа, — Ю. С.) концепция семьи, выведенной под фамилией Гантов в романах, с их тайной порочностью крови, с их преувеличенными аппетитами, скупостью матери, все это поразительно напоминает концепцию семейства Карамазовых, концепцию, которая явно присутствовала в мозгу Вулфа, побуждая его символизировать и романтизировать свою семью». ³

В романе «Паутина и скала» Томас Вулф устами своего героя Монка Уэббера высказал свои впечатления от знакомства с романами Достоевского. Первая вещь русского писателя, с которой встретился герой в студенческие годы, был роман «Пре-

¹ Мотылева Т. Толстой и Достоевский: их мировое значение. — В кн.: Яснополянский сборник. Тула, 1974, с. 78.

² Цит. по: Brewster D. East-West passage. A study in literary relationships. London, 1954, p. 216.

³ Там же.

ступление и наказание», ошеломивший, подавивший и сбивший с толку его, перевернувший все его прежние представления о литературе. «Он отбросил роман в сторону. Однако не смог забыть его. События, характеры, слова, происшествия возвращались к нему, не оставляли покоя, подобно воспоминаниям из некоего, часто виденного сна». ⁴ После этого Уэббер прочитал «Идиота» и «Братьев Карамазовых». По поводу последнего романа он затевает бурную дискуссию с руководителем студенческого кружка Джерри Олсопом, ярым поклонником Диккенса, который скептически относится к творчеству Достоевского и сомневается в его способности «давать здоровый и закругленный взгляд на вещи». Возмущенный до глубины души ограниченным скептицизмом Олсона, Уэббер произносит длинную речь: «Паскаль сказал, что один из величайших жизненных сюрпризов состоит в том, что когда открываешь книгу, надеешься встретиться с автором, и вдруг вместо него находишь человека. Именно это и происходит с Достоевским. Вы не видите автора. Вы встречаетесь с человеком. Вы можете не верить тому, что он говорит, но вы верите человеку, который это говорит. Вас убеждает его предельная искренность, величие, свет, исходящие от него, и в финале, не имеет значения, сконфужен ли, растерян или неуверен сам автор, вы вновь и вновь убеждаетесь, что он прав. И вы понимаете, что дело не в том, как говорят люди, а в том, что если за их словами скрывается глубокое чувство, то значит в том, что они говорят, заключается истина. Я могу привести вам пример, — продолжал он горячо. — В финале „Братьев Карамазовых“, где Алеша беседует с детьми на кладбище, опасность фальши и сентиментальности налицо <...> Он произносит речь, смущенную и бессвязную, в которой каждое предложение могло быть произнесено... учителем в воскресной школе <...> Алеша говорит детям, что люди должны любить друг друга, и мы верим ему. Он призывает никогда не забывать похороненного товарища, вспоминать бесчисленные и добрые поступки, его любовь к отцу, его смелость и преданность. Алеша говорит детям, что самая главная вещь в жизни, которая искупит все наши грехи, искупит все наши ошибки и ужасы и сделает нашу жизнь осмысленной, — это добрая память о ком-либо. И эти простые слова трогают нас больше, чем самая искусная риторика, потому что неожиданно мы понимаем, что услышали вечную истину о жизни и что человек, сказавший нам это, прав». ⁵

Отстаивая свою точку зрения, Уэббер категорически заявляет, что Достоевский гораздо выше Диккенса, а его роман «Братья Карамазовы» выше «Повести о двух городах» Диккенса, книги, представляющей «искусную и возбуждающую мелодраму, изображающую некоторые события из эпохи французской револю-

⁴ Wolfe Th. The Web and the Rock. New York, 1940, p. 207.

⁵ Там же, с. 212, 213.

ции». Роман же Достоевского, по словам Уэббера, вовсе не роман, но «великое видение жизни и человеческой судьбы духовным взором великого человека».⁶

Вулфа роднит с Достоевским и художественная концепция действительности, представление о жизни как трагической мистерии. В романе «Паутина и скала» Уэббер, явно выражая мысль автора, говорит: «Человек был рожден жить, страдать и умирать, и эта жизнь исполнена трагизма. В конечном счете, этого нельзя отрицать. Но мы должны, дорогой Фокс, все время отрицать это».

У Вулфа, как и у Достоевского, абсурд и бессмыслица человеческого существования лишены той вневременной универсальности, какое часто встречается у писателей-модернистов XX в. Трагизм жизни, особенно остро ощущаемый Юджином Гантом в юности, обусловлен прежде всего бесплодностью накопительства, мрачной бесперспективностью индивидуалистического существования семьи Гантов. Юджин, по словам автора, «не столько понимал, сколько чувствовал бессмыслицу, путаницу, слепую жестокость их существования — его дух был растянут на дыбе отчаяния и недоумения, ибо он все сильнее убеждался в том, что их жизнь нельзя было бы больше изуродовать, изломать, извратить и лишить самого простого покоя, удобства, счастья, даже если бы они сами нарочно запутали клубок и порвали канву». Юджин понимает, что бессмыслица того образа жизни, который вела его семья, является результатом «жадного скопидомства», «убогой алчности».⁷

И не случайно, что порой у Юджина возникало ощущение не-реальности всего происходящего: «Так жизнь оборачивалась тенью, живые огни вновь становились призраками. Мальчик среди телят. Где после? Где теперь?» (224). Говоря о смерти брата Юджина, Вулф пишет о том, какое влияние она оказала на жизнь и мироощущение Гантов. «Смерть брата уничтожила ту дисциплину, которая еще объединяла их, кошмар бессмысленной гибели и утрат уничтожил в них надежду. С сумасшедшим фатализмом они отдались на волю свирепого хаоса жизни» (632). Но уже в юности Юджин верил, что «из хаоса случайного в непредотвратимый миг возникает неизбежное событие и прибавляется к итогу его жизни» (224).

Иными словами, жизненный трагизм, в представлении Вулфа, отнюдь не фатален и жизнь не сводится к одной трагедии. Трагическому духу человек в романах Вулфа противопоставляет свою волю, свое мужество и свою способность прорывать индивидуалистическую замкнутость и находить путь к людям.

Жизнеутверждающий финал «Братьев Карамазовых», вне сомнения, вдохновил Вулфа на создание финальных сцен в романе

⁶ Там же, с. 215.

⁷ Вулф Т. Взгляни на дом свой, ангел. М., 1974, с. 164, 221. — Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием страницы.

«Взгляни на дом свой, ангел». Стоя у могилы Бена, Юджин Гант испытывает противоречивые чувства, размышляя о жизни и смерти, о вечном жизненном круговороте: «Мы не вернемся. Мы никогда не вернемся. Был октябрь, но мы никогда не вернемся».

Когда они вернуться? Когда они вернуться?

Лавр, ящерица и камень больше не вернуться. Женщины, плававшие у ворот, ушли и не вернутся. И боль, и гордость, и смерть пройдут и не вернутся. И свет и заря пройдут, и звезды и трель жаворонка пройдут и не вернутся. И мы пройдем и не вернемся.

Что же вернется? О, весна, жесточайшее и прекраснейшее время года, весна вернется. И чужие погребенные люди вернутся, цветами и листьями чужие погребенные люди вернутся, а смерть и прах никогда не вернется, ибо смерть и прах умрут. И Бен вернется, он больше не умрет, в цветах и листьях, в ветре и в дальней музыке он вернется» (614).

Трагизму бытия Вулф противопоставляет «беспродельную, странную жажду жизни», томящую Юджина, его способность мысленным взором охватывать бесконечное разнообразие мира, его бесконечную сложность и противоречивость. Благодаря этой способности Юджин не теряет веры и надежды на будущее. И когда Юджин «думал о том, как в будущем свободным выйдет в этот героический мир, где все краски жизни ярко пылают вдали от дома, сердце затопило его лицо озерами крови».

Он уже слышал звон дальних церковных колоколов, разносящийся пад горами в воскресный вечер; внимал земле, погруженной в задумчивую симфонию мрака и миллиногосных маленьких ночных существ; он слышал упосящийся вопль гудка в дальней долине и тихий рокот рельсов; он чувствовал безграничную глубину и ширину золотого мира в кратких соблазнах тысяч и тысяч сложных, смешанных, таинственных запахов и звуков, которые в ослепляющем взаимодействии и многоцветных вспышках слетались и переходили друг в друга» (109—110).

Уже в раннем детстве Юджин встречается с противоречивой сложностью нравственных вопросов и ощущает их важность в жизни человека. «В восемь лет он вплотную столкнулся с мучительным парадоксом подоброты-доброты, эгоизма-самоотверженности, благородства-низости, и, неспособный ни изменить, ни постигнуть эти глубоко скрытые пружины желаний в душе человека, который ищет всеобщего признания через добродетельное притворство, он томился от сознания собственной греховности» (143).

С героями Достоевского Бена и Юджина роднит стремление по всем дойти до конца, разобраться в той путанице противоречий, в том жизненном хаосе, которые их окружают. «Откуда мы пришли? Куда мы идем? Для чего мы здесь? Зачем все это, черт подери?» — яростно вопрошает Бен своего собеседника Коукера (386), и в этих вопросах чувствуется иступленная жажда, несмотря ни на что, найти смысл жизни.

С героями русской литературы Юджина роднит и «ненависть ко всему тому, что слишком уютно укладывается в мерки. Он начинает испытывать неприязнь и зависть к незаметной ординарности, несущей печать общности, — к бесчисленным рукам, ногам, запястьям, ступням, торсам, которые удобно сформированы для готовой одежды. Где бы он ни встречал смазливую правильность, он ее ненавидел — глупо красивых юношей с сияющими волосами, разделенными на ровный пробор, с уверенными, сильными, не длинными и не короткими ногами, выписывающими грандиозные па на полу танцевального зала» (427).

В письме к Э. Эсуэллу в 1938 г., излагая свои мысли по поводу романа «Паутина и скала», Вулф называет своего будущего героя «невинным человеком», «идушим по жизни». В числе литературных предшественников будущего «Американского Вильгельма Мейстера» Вулф называет наряду с Гулливером, Кандидом, Пикквиком и «Идиотом». Именно на эти модели ориентировался Вулф, создавая свой вариант «невинного человека».⁸

Знакомство Вулфа с «Идиотом» Достоевского чувствуется в изображении взаимоотношений Бена и Юджина с окружающим миром. Как тот, так и другой чувствуют себя чужими среди корысти и расчета, стяжательства и паживы. Как Бен, так и Юджин в глазах окружающих выглядят своеобразными чужаками, существами не от мира сего. «Свихнутый», «тронутый» — вот эпитеты, которыми награждают этих молодых людей окружающие. Дети, может быть, более всего, чувствовали, что Юджин «тронутый». «Они чувствовали, что он „свихнутый“, — и, когда его преследователям попадало за эти издевательства, они, согласно законам самодовольной трусости, управляющим детским садом, оправдывались тем, что хотят сделать из него „настоящего мальчика“». «А в нем росла глубокая привязанность к Бену, который бесшумно проходил по дому, уже тогда пряча свою тайную жизнь за хмурыми глазами и угрюмой речью. Бен сам был чужим, и какой-то глубокий инстинкт влек его к маленькому брату, — часть своего небольшого заработка разносчика газет он тратил на подарки и развлечения для Юджина, ворчливо одергивал его, иногда награждал подзатыльниками, но оберегал от остальных» (107).

Не случайно Бен проницательно называет своего любимого брата «проклятым идиотом». Это выражение появляется несколько раз в аналогичном контексте и в устах Бена выражает противоречивые чувства и смутное недовольство тем, что Юджин непохож на других, белая ворона, и одновременно симпатию к нему, глубокую привязанность и духовную общность.

Юджин, по словам автора, «оставался за пределами завистей и интриг, — все видели, что он ненадежен, что он не здравомы-

слящ, что он в любом отношении неправильная личность. Он явно не мог стать человеком, что надо. Было очевидно, что губернатор из него не выйдет. Было очевидно, что политика из него тоже не выйдет, потому что он имел обыкновение говорить какие-то странные вещи» (519).

Любопытно также и то, что сам Бен, будучи таким же «идиотом», как и его брат Юджин, перед смертью называет себя неудачником, ничего не добившимся в жизни. Буржуазная мораль до самой смерти третировала Бена за то, что он посмел быть непохожим на других, за то, что посмел сохранить в своей душе человечность, внутреннюю деликатность и порядочность. Трагедия Бена и Юджина в том, что они на фоне всеобщего хищничества и повседневного буржуазного эгоизма выглядят аномальными, «свихнутыми», «тронутыми» и подвергаются насмешкам со стороны самодовольных «бабитов». Как Бен, так и Юджин, обладая легко ранимой душой, тяжело переносят то, что их считают «неполноценными» существами. Их уязвленная гордость и развитое самолюбие каждый день подвергаются нравственным ударам, что делает их жизнь исполненной глубокого трагизма.

И сам факт, что человечность в буржуазном обществе вынуждена чувствовать себя чем-то аномальным, является серьезным обвинением тому общественному устройству, в котором такие люди, как Бен и Юджин, считаются «тронутыми», «идиотами».

Одной из главных тем Вулфа является тема психологической отчужденности, подчеркнутая в романе «Взгляни на дом свой, ангел» эпиграфом: «Кто из нас знал своего брата? Кто из нас заглядывал в сердце своего отца? Кто из нас не заперт навеки в тюрьме? Кто из нас не остается навеки чужим и одиноким?» (28).

Психологическая отчужденность Юджина на протяжении романа выражается в ощущении своего глубокого одиночества. Причем подчас это одиночество представляется ему вечным и неизменным законом человеческого бытия. «Затряпанный! — думает Юджин. — Он понимал, что люди вечно остаются чужими друг другу, что никто не способен по-настоящему понять другого, что, заточенные в темной утробе матери, мы появляемся на свет, не зная ее лица, что нас вкладывают в ее объятия чужими и что, попав в безысходную тюрьму существования, мы никогда уже из нее не вырвемся, чьи бы руки нас не обнимали, чей бы рот нас ни целовал, чье бы сердце нас не согревало» (63).

Отличительной особенностью Юджина было то, что острое сознание своего одиночества сочеталось в нем с ощущением братства со всеми людьми, с ощущением общности со всей землей, со всем бесконечным ее разнообразием. «Он был счастлив, полон заразительной радости и каждого встречал с восторженной пылкостью. Он испытывал огромную нежность ко всей чудесной и неизведанной земле, которая слепила глаза. Никогда еще он не

⁸ The letters of Thomas Wolfe. New York, 1956, p. 741—742.

был так близок к ощущению братства со всеми людьми, и никогда еще он не был так одинок» (519).

И лишь постепенно лирический герой Вулфа приходит к осознанию своей ответственности перед миром. Если в юности в его душе жило лишь смутное ощущение «общности всего земного», то с течением времени это ощущение превратилось в твердое осознание своей нравственной ответственности за все совершающееся на земле. Эта духовная эволюция героя Вулфа в своих основных чертах напоминает внутреннюю эволюцию Дмитрия Карамазова, который после перенесенных страданий также приходит к мысли о своей нравственной ответственности за беды и муки людей, за страдания капитана Снегирева, безымянных погорельцев и плачущего дитя.

Если в юности Юджин Гант руководствовался традиционной системой ценностей и, по словам автора, «был приобщен к этике успеха», то в финале романа он уже становится равнодушен к почестям и отличиям, которые желали ему родители. Его новые жизненные критерии уже «лежали за пределами их школы ценностей».

Нет сомнения в том, что линии преемственности между Достоевским и реалистической литературой США XX в. следует искать не столько в тематическом плане (ибо, например, тему двойственности человеческого характера можно найти и у Э. По и Э.-Т.-А. Гофмана), сколько в совершенно ином подходе к изображению человека. Принципиально новый подход Достоевского к изображению человека заключается в том, что у писателя по сути дела не было «маленьких» людей. Даже самый незначительный чиновник или горький пьяница вроде Мармеладова или штабс-капитана Снегирева наделен у него особым внутренним миром, «самостоятельным хотением». Униженный и оскорбленный человек представлял в его романах не только как объект сострадания, не только как жертва неблагоприятных обстоятельств, но и как субъект общественных отношений, как существо, способное на «самостоятельное хотение» и ценящее это самостоятельное хотение выше всего на свете.

В этом смысле художественный полифонизм Достоевского, доведенный писателем до высокой степени совершенства, был выражением излюбленной идеи Достоевского — идеи неповторимости и самоценности каждой человеческой личности.

Именно в этом контексте становится понятным отказ Достоевского от манеры вести повествование с позиций «всевидающего и всезнающего рассказчика». В литературе США XIX в. Г. Джеймс использовал прием изложения событий «через восприятие наблюдателя, который и сам участвует в действии».⁹ Однако все это было, по словам Мозма, «лишь небольшим видоизменением авто-

⁹ Мозэм С. Подводя итоги. М., 1957, с. 162.

биографической формы романа, которая обладает многими из тех преимуществ, и говорить об этом как о некоем открытии в эстетике немножко смесливо».¹⁰ В целом Г. Джеймс не смог понять художественного повествования Достоевского и поэтому называл романы русского писателя «текучими пудингами», возмущался именно «множественностью точек зрения» в этих произведениях, как будто, пад каждым романом трудилась дюжина романистов. «Наличие дюжины точек зрения», по мнению Джеймса, превращало произведения Достоевского в «беспорядочную, какофоническую похлебку».¹¹

Введение в роман «множественности точек зрения» позволило писателю выразить новый взгляд на человека как существо, которое стремится осмыслить себя в мире, осмыслить свое отношение к миру. А стремление осмыслить свои внутренние связи с окружающими людьми в XX веке станет характерной особенностью героев западных писателей, для которых главное заключается не столько в непосредственном изображении событий, сколько в осмыслении их влияния на внутренний мир героя.

Разнообразные, подчас диаметрально противоположные «точки зрения» в романах Достоевского не просто находятся в состоянии мирного сосуществования, что было бы равносильно признанию этического релятивизма писателя. Эти «точки зрения» всегда находятся в состоянии напряженного, страстного конфликта. Миропонимание Раскольникова сталкивается с правдой Сони Мармеладовой, с точкой зрения Порфирия Петровича, Разумихина и т. д. Дмитрий, Иван и Алеша Карамазовы, равно как и их отец, а также Смердяков — любой из героев Достоевского обладает собственным миропониманием; стремится по-своему осмыслить себя и мир. Причем каждый из героев не просто стремится отстаивать право на свое миропонимание, каждый из них стремится во чтобы то ни стало отстаивать правоту своего взгляда на мир и готов скорее умереть, нежели утратить сознание истинности своей «точки зрения», своего миропонимания.

Именно эти мотивы развивает в своем творчестве У. Фолкнер. В романах этого американского художника герои мучительно и сложно размышляют о самих себе и о мире, каждый из них пытается осмыслить самого себя, разрушить скорлупу своего одиночества и найти путь к людям. Говоря об идиоте Бенджи из романа Фолкнера «Шум и ярость», и сравнивая его с князем Мышкиным, советский исследователь Г. Злобин отмечает, что Бенджи томит «желание быть понятым, жажда участия и общения, стремление сломать стену отчуждения (...). Может быть, — продолжает Злобин, — именно в образе этого ущербного персонажа, в котором „все горе, все утесненные всех времен обрело на миг голос“, наиболее полно выразился характер гуманизма Фолкнера,

¹⁰ Там же.

¹¹ Anderson Quentin. The imperial Self. New York, 1971, p. 210.

его горькое сострадание к жертвам, его призыв к пониманию людей и того, как обстоятельства могут исковеркать жизнь».¹²

Движущим импульсом мыслей и поступков многих фолькнеровских героев является «суетность и гордыня», «тщеславие и суетная гордость», которые подавляют в человеке его личностное начало, извращают его человеческую сущность и приводят к страданию и смерти. Причем все это подчас изображается Фолкнером в плане мистической и непримиримой борьбы между дьяволом и богом. «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей», — говорит у Достоевского Дмитрий Карамазов, и эти слова полностью приложимы к героям американского писателя.

Исследуя внутренний мир и глубинные пласты психологии таких своих героев, как Кристмас, Минк Сноупс и др., Фолкнер вслед за Достоевским показывает, что своеволие и насилие могут проявлять не только сильные мира сего, но и задавленные пухлой бедняки, что униженный и оскорбленный человек, таящий в течение длительного времени в себе запасы гнева и ненависти, способен в один прекрасный момент проявить «своеволие», «самостоятельное хотение». Характерен в этом отношении не только Кристмас, но и Минк Сноупс из трилогии Фолкнера, который является одним из вариантов «человека из подполья». Детально, словно под микроскопом, проследживает автор психологические нюансы внутренней жизни задавленного нуждой бедняка, показывая при этом, как постепенно возникает в его душе стихийный протест против жизненной несправедливости.

Сам Достоевский по праву считал себя новатором в исследовании «трагизма подполья». Сущность этого трагизма, писал он, состоит в «сознании уродливости. Как герои, начиная с Сильвио и Печорина до князя Болконского и Левина, суть только представители мелкого самолюбия, которые „нехорошо“, „дурно“ воспитаны, могут исправиться потому, что есть прекрасные примеры (Сакс в «Полиньке Сакс», тот немец в «Обломове», Пьер Безухов, откупщик в «Мертвых душах»). Но это потому, что они выражали не более как поэмы мелкого самолюбия. Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в осознании лучшего и невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что все таковы, а стало быть, не стоит и исправиться!» (16, 329).¹³

К трагическому ужасу, пустоте и отчаянию приходят многие из героев Фолкнера, одержимые «суетной гордыней» и индивидуалистическим своеволием. Самоутверждаясь в жизни, они

¹² Злобин Г. Падение дома Компсонов. — В кн.: Современная литература за рубежом. М., 1975, с. 199.

¹³ В этом смысле нельзя не согласиться с А. Долиным, который считает, что каждый из романов Достоевского, начиная с «Преступления и наказания», есть «только новая своеобразная вариация» этой общей темы «трагизма из подполья» (Долинин А. Последние романы Достоевского. М.—Л., 1963, с. 204).

не брезгают никакими средствами ради достижения своих целей. Однако их индивидуалистическая философия по-прежнему декларирована, сколько проявляется в непосредственной жизненной практике. И Фолкнер, явно учитывая уроки русского писателя, отнюдь не стремится разоблачить индивидуалистическое своеволие своих героев при помощи словесных доводов и логических аргументов. Он последует конечные результаты, непосредственные жизненные итоги героев. И введение в роман «множественности точек зрения» помогает Фолкнеру осмыслить финальные итоги необузданного своеволия Кристмаса, звонкой эгоистической сущности Флема Сноупса. Вновь и вновь исследуя мотивы и поступки людей, одержимых «суетностью и гордыней», Фолкнер приходит к выводу о внутренней бесперспективности и нежизнеспособности индивидуалистических критериев. И потому чрезвычайно важен и многозначителен тот факт, что Флем Сноупс в финале трилогии не делает ни малейшей попытки к своему спасению и покорно подставляет себя под пулю Минка. Внутренняя обреченность и саморазрушительность индивидуализма, так ярко изображенная в романах Достоевского, вновь получает дополнительное подтверждение в трилогии Фолкнера.

В статье «Русская антология» Томас Манн писал: «Со времен Гоголя русская литература комедийна, комедийна из-за своего реализма, от страдания и сострадания, по глубочайшей своей человечности, от сатирического отчаяния, да и просто по своей жизненной свежести: по гоголевский элемент комического присутствует неизменно и в любом случае. Даже эпилептически-апокалиптический мир призраков Достоевского пронизан безудержной комедийностью, да он, кстати сказать, писал и явно комедийные романы, к примеру „Дядюшкин сон“ или исполненное шекспировского и мольтеровского духа „Село Степанчиково“ (...). И если нам дозволено говорить голосом сердца, то нет на свете комизма, который бы был так мил и доставил столько счастья, как этот русский комизм с его правдивостью и теплотой, с его фантастичностью и его покоряющей сердце потешностью — ни английский, ни немецкий, ни жан-полевский юмор не идут с ним в сравнение, не говоря уже о Франции, которая — sec (суха): и когда встречаешь что-либо подобное вне России, например у Гамсуна, то русское влияние тут очевидно».¹⁴

Одной из основных функций комического у Достоевского является разоблачение гипертрофированного самолюбия, непомерного честолюбия своих героев. Начиная с «Села Степанчикова» и кончая «Братьями Карамазовыми» писатель использовал комические средства для вскрытия внутренней пустоты индивидуалистического своеволия, безграничных притязаний ординарнейших

¹⁴ Манн Т. Русская антология. — Литературная газета, 1975, 4 июля, № 23.

личностей типа Фомы Опискина и Гани Иволгина. Элементы комизма пронизывают и знаменитую сцену с чертом в романе «Братья Карамазовы», где черт пародирует философские концепции Ивана Карамазова, обнажая при этом их внутреннюю несостоятельность.

Исследователи уже указывали, что юмор Фолкнера «в значительной мере восходит к американской фольклорной традиции <...> Ломовый торг и борьба покупателей-фермеров с плутнями барышника — традиционная тема американского крестьянского фольклора».¹⁵ Однако это лишь один несомненный аспект комического в трилогии Фолкнера. Другой аспект связан с функциональным значением комического в творчестве писателя, который вслед за Достоевским использовал комическое как средство для разоблачения внутренней сущности Флема Сноупса. Многочисленные реплики Рэтлифа и других героев трилогии пронизаны безудержным и едким комизмом, призванным вскрыть цинизм и безнравственность этого накопителя, не брезгающего никакими средствами для достижения своих целей.

В критической литературе также отмечалось определенное воздействие сцены с чертом в «Братьях Карамазовых» на вставную новеллу в «Деревушке», где описывается в пародийно-пропитеских тонах беседа Флема Сноупса с Князем Тьмы. Так, В. Костяков пишет: «В „Деревушке“ сатана также используется для проверки Флема Сноупса, но как отлична эта сцена от разговора Ивана Карамазова с чертом. У Достоевского герой через больное воображение судит самого себя. У Фолкнера суд над Флемом вершит сам автор, превративший фантазматическую сцену в гротеск».¹⁶

Замечание исследователя в целом верно, однако нуждается в конкретизации. Комическое в данной сцене, как и вообще в трилогии Фолкнера, используется писателем для провического вскрытия хищнического индивидуализма Флема Сноупса, с которым даже сам Князь Тьмы не может ничего поделать и в разговоре с ним терпит поражение.

Для Фолкнера, как и для Достоевского, счастье, внутренняя гармония не могут быть достигнуты вне поисков путей преодоления внутренней замкнутости и одиночества. Становление личности человека происходит именно тогда, когда он отказывается от злобы, гордыни и ненависти и открывает свое сердце людям. «Когда Хайтауэр, — пишет американский критик Д. Нобл, — успешно принимает младенца, он участвует в чуде рождения новой жизни и впервые становится „мягким, сияющим и победоносным“». «Он искупил свои грехи и научился принимать мир

¹⁵ Старцев А. Трилогия Уильяма Фолкнера. — В кн.: Фолкнер У. Деревушка. М., 1964, с. 23—24.

¹⁶ Костяков В. Фолкнер и Достоевский. — В кн.: Американская литература. Проблемы романтизма и реализма. Краснодар, 1973, с. 97.

с любовью. Он достиг смирения, которое поможет ему принести жертву, что впоследствии сделает его в конце концов истинным слугой мира <...> Со своей стороны Кристмас полон не любви, а ненависти, и поэтому нет ему прощения и искупления грехов».¹⁷

Современный американский исследователь Г. Пэйр видит главную заслугу Достоевского в том, что он вслед за Стендалем начал разрушение «классической концепции целостности человеческой натуры».¹⁸ Нам кажется, что это замечание не отражает существа дела, ибо для Достоевского разрушение рационалистической концепции целостности человека отнюдь не было самоцелью. Будучи «реалистом в высшем смысле слова» и исследуя сложность и противоречивость человеческой души, Достоевский в конечном счете стремился к восстановлению классической целостности и гармонии человека на новом, более высоком уровне. Пример тому — Алеша Карамазов, «человек странный, даже чудак». Однако эта странность и чудачество героя в последнем романе Достоевского выражают нормальную человеческую сущность и подчеркивают ненормальность окружающего карамазовского мира. Это новое понимание значения чудачков в жизни общества категорически утверждается автором уже в предисловии к роману: «Ибо не только чудак „не всегда“ частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевицу целого, а остальные люди его эпохи — все каким-нибудь напывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (14, 5).

Для «чудака» Алеши характерно отсутствие тщеславия и честолюбия, которые заставляли его сверстников «выставляться» и совершать подлости. Цель и смысл своей жизни он видел в непрестанном служении ближним, и, может быть, поэтому он всегда был «ровен и ясен». Эта ровная ясность в сочетании с открытостью характера и доброжелательным отношением к людям придавала ему необыкновенную привлекательность и обаяние. Образ Алеши Карамазова, равно как и образы его духовного наставника Зосимы и князя Мышкина, — свидетельство страстного стремления Достоевского к той самой гармонии и классической целостности, которую он, по словам Г. Пэйра, систематически разрушал.

В своих романах «Идиот» и «Братья Карамазовы» Достоевский сумел убедительно разрешить проблему положительного героя, выразить свой нравственно-эстетический идеал, и это в конечном счете также обусловило его значение для западной литературы XX в., в частности для Фолкнера. Фолкнеровские

¹⁷ Noble D. W. The Eternal Adam and the New World garden. New York, 1968, p. 174.

¹⁸ Peyre H. French Novelists of Today. New York, Oxford University Press, 1967, p. 29.

положительные герои — это также своеобразные чудаки, которые отличаются от окружающих людей отсутствием «суетности и гордыни», сжигающих человека, «тщеславия и суетной гордыни». Именно отсутствие этих качеств обуславливает светлую ясность и спокойно-доброжелательное отношение к людям негрятянки Дилси из «Шума и ярости», Лины Гроув из «Света в августе», Гэвина Стивенса из трилогии о Сноунсах. Духовная привлекательность этих героев Фолкнера в том, что у них отсутствует эгоистическая устремленность к самоутверждению за счет других. Фолкнеровские чудаки сродни чудакам Достоевского, которого сам Фолкнер ценил выше всех других писателей и, по собственному признанию, «читал и перечитывал чуть ли не каждый год».¹⁹

Тема «невипного человека», «проходящего по жизни», или тема «чудаков», не приемлющих окружающего меркантилизма и буржуазного стяжательства, нашла свое, пожалуй, наиболее яркое и оригинальное воплощение в произведениях Д. Стейнбека 30-х годов, творчество которого, по справедливому замечанию одного из советских критиков, «вскормлено русской и французской традицией».²⁰ Ученик Ш. Андерсона, поклонник Хэмингуэя, которого считал «прекраснейшим писателем нашего времени», Стейнбек в своих романах и повестях живописал примитивно-патриархальные нравы бродяг и чудаков, выживших из буржуазной колеей, противопоставляя их расчетливому и корыстному миру. «Чудаки, страшные и добрые, незадачливые, ущербные существа, о которых с такой щемящей нежностью писал Шервуд Андерсон, — замечает Р. Орлова, — появились в творчестве Стейнбека еще в романе „Райские пастбища“ и многократно впоследствии возвращались на страницы его книг...».²¹

Главный герой повести «О мышках и людях» — очередной вариант «Идиота» или, по терминологии Т. Вулфа, «невипного человека». Огромный верзила, обладающий нечеловеческой силой, Ленни на первый взгляд кажется существом слабоумным, педоразвитым и почти кретином. Дружба между ним и Джорджем вызывает недоумение и насмешки у окружающих, которые не могут понять, с какой стати умный и практичный Джордж заботится о совершенно бесполезном для него «идиоте». Да и сам Джордж в сердцах говорит о том, как было бы хорошо, если бы с него свалилась эта обуза — заботиться о «дураке». «Боже праведный, — говорит он, — будь я один, я бы и горя не знал. Работал бы себе спокойно. Никаких забот, получал бы каждый месяц свои 50 долларов, ехал в город и покупал что хотел».²²

¹⁹ Faulkner in the University. New York, 1965, p. 69.

²⁰ Ландор М. Стейнбек и его критики. — Вопросы литературы, 1959, № 1, с. 243.

²¹ Орлова Р. Деньги против человечности. (Заметки о творчестве Джона Стейнбека). — Иностранная литература, 1962, № 3, с. 199.

²² Стейнбек Д. О мышках и людях. — Москва, 1963, № 8, с. 62.

В глубине души, однако, Джордж чувствует, что эти слова не выражают его истинного отношения к Ленни, что его ворчание сродни ворчанию любящей матери. И Ленни интуитивно догадывается об этом, потому-то он и любит слушать ворчание своего друга и даже не прочь иногда поиграть на этой слабости Джорджа. Несмотря на свое слабоумие, Ленни догадывается, что он необходим Джорджу, необходим потому, что один человек не может жить на свете в одиночку, ни о ком не заботиться, кроме самого себя. А именно так и живут окружающие их люди. «Вы все боитесь друг друга — вот что, — заявляет работникам фермы жена Кудрявого. — Всякий боится, что остальные против него что-нибудь замыслиют».²³

«Человеку пужно, чтоб кто-то был рядом», — говорит в повести негр по прозвищу Горбун, и эти слова несколько заставляют вспомнить одного из героев Достоевского, который также утверждал: «Ведь падобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти», «падобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели» (6, 14, 15). Вслед за Достоевским Стейнбек говорит о необходимости пробывать скорлупу отчужденности и вражды, злобности и недоверия, о необходимости для одного человеческого существа находить путь к другому.

Современный американский критик Л. Гурко, отмечая, что еще Достоевский в «Идиоте» опроверг мнение о том, что история «идиота» может представлять ограниченный интерес, пишет: «Ленни Стейнбека значительный герой не потому, что его идиотизм подвергается тщательному анализу, но потому, что качества его характера в несколько ослабленной форме связывают его с нормальным миром: это его мечты, его жажда дружбы и домашнего спокойствия, его страсть к красоте, его верность и добродушие. Все это придает привлекательность его взаимоотношениям с Джорджем и очаровывает нас».²⁴

Сам Стейнбек, говоря о своем герое, подчеркивал, что «Ленни вовсе не символизирует безумие, он олицетворяет невнятные, но могучие томления всех людей».²⁵ И действительно, «идиот» Ленни вовсе не сумасшедший. Подобно князю Мышкину он отличается от других людей своей кротостью и беззлобностью, своей инстинктивной боязнью причинить зло другому человеческому существу. «Он не идиот, — говорит о своем друге Джордж. — Он бессловесный, но не сумасшедший».²⁶ И не случайно, что в обществе Ленни люди хотя бы на короткое время добреют душой, становятся мягче и лучше. Они словно видят в Ленни свои пе-

²³ Там же, с. 95.

²⁴ Gurko L. The Angry Decade. New York, Evanston & London, 1968, p. 218.

²⁵ Цит. по: Watt F. W. Steinbeck. New York, 1962, p. 61—62.

²⁶ Стейнбек Д. О мышках и людях, с. 76.

реализованные потенции, свою невыразившуюся сущность и на миг утоляют свою потайную тоску по красоте, мягкости и добру.

Однако каким-то странным образом добрые намерения Ленни трансформируются в свою противоположность. Нечеловеческая сила Ленни обрекает на смерть все живое, что попадает в его руки, все то, что верзиле Ленни нравится гладить и ласкать. В сущности здесь Стейнбек остается верным своей биологической концепции жизни. В книге путевых заметок «Море Кортесса» он писал: «Есть в человеке странная двойственность, которая представляет этический парадокс <...> Добро, по нашему мнению, это мудрость, терпимость, великодушие, щедрость, смирение; такие же качества, как жестокость, себялюбие, хватка и прожорливость, обычно мыслятся как нежелательные. Однако в структуре нашего общества эти качества так называемого добра неизбежно ведут к краху, в то время как качества зла являются залогом успеха. Любой человек, с человеческой точки зрения, пока любит абстрактное добро и отвергает абстрактное зло, будет, однако, завидовать и восхищаться личностью, которая, обладая качествами зла, добилась успеха, экономического и социального <...> В отличие от человека, в применении к животным, мы заменяем понятие „добро“ термином „слабая жизнестойчивость“».²⁷

Финальная гибель Ленни от пули Джорджа заставляет нас вспомнить о нравственно-психологической коллизии буржуазного общества, исследованной в свое время Достоевским в «Идиоте». Доброта Ленни — это нечто аномальное в буржуазном мире, и потому она обречена на поражение. Добро ничего не может изменить в мире зла и собственничества. Именно это обстоятельство обусловило появление в повести определенных модернистских тенденций.

²⁷ The Log from the Sea of Cortez. John Steinbeck. New York, 1954, p. 96.

СООБЩЕНИЯ. ЗАМЕТКИ

Р. Г. ПАЗИРОВ

ДОСТОЕВСКИЙ И РОМАН У. ГОДВИНА

1

Имя У. Годвина, видного английского политического мыслителя и романиста, пользовалось значительной известностью у русских читателей прошлого века. Весьма знаменательно то, что почти восторженное отношение Н. Г. Чернышевского¹ к этому самобытному философу, сделавшему из идей просвещения столь радикальные выводы, что в них он, по выражению молодого Ф. Энгельса, «граничит с коммунизмом».² Но и на другом крыле русской литературы в 60-е годы творчество Годвина нашло своеобразный отклик. Страстный защитник угнетенных, суровый критик буржуазного государства и права, Годвин привлек к себе внимание Достоевского.

Русский романист не оставил упоминаний о Годвине. Тем не менее между его художественным миром и лучшим романом Годвина «Вещи как они есть, или Приключения Калеба Уильямса» (1794) существуют определенные связи.

Еще О. В. Цехновицер в работе «Достоевский и социально-криминальный роман 1860—1870 гг.» заявил, что Достоевский — это «человек одной карьеры с Диккенсом, Жорж Занд и Годвином».³ Однако включение Годвина в один ряд с Достоевским осталось у Цехновицера не аргументированным.

М. П. Алексеев в очерке «Уильям Годвин» справедливо указал: «Годвин был одним из первых писателей, сумевших построить целый роман на мотиве преступления и наказания».⁴ Речь опять-таки идет о «Калебе Уильямсе», который нередко квалифицируется как один из ранних образцов криминального ро-

¹ Подробнее об этом см.: Алексеев М. П. Из истории английской литературы. М.—Л., 1960, с. 299—302.

² Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 27, с. 25—26.

³ Ученые записки ЛГУ, 1939, № 47, вып. 4, с. 273—303.

⁴ Алексеев М. П. Из истории английской литературы, с. 283—284.