

И естественно, в противовес всем «унижающим», образ Ивана Петровича, которого играл А. Благонравов, подымался и «революционизировался». Герою приписывалась тайная связь с «Землей и волей», и главной его интонацией становился обличительный пафос. Режиссерский замысел таил в себе противоречия. Схема не отвечала способу актерского существования на сцене.

Образы, созданные Б. Суликвичем, В. Поповым (Сизобрюхов), Л. Дейкун (Бубнова), А. Чебаном (Ихменев), не уместались в социологической схеме, они разрушали ее, но и сами в этом противоборстве теряли часть психологической тонкости и художественной содержательности.

Душой спектакля стала Нелли С. Гиацинтовой. Актриса, которой затем довелось сыграть Настеньку в композиции «Белых ночей», рисовала характер, сотканный из противоречий. Оттенки здесь значили больше, чем основные цвета. Гиацинтова не боялась быть трогательной. Ее героиня, угловатая, настороженная, чуть диковатая и надломленная, была трепетно чутка к окружающему, обладала страстной одухотворенностью и врожденным благородством.

Это было нечто большее, чем просто актерская удача. От игры Гиацинтовой щемило сердце. Боль рождала активный порыв к добру. И все-таки даже Нелли—Гиацинтовой не доставало того душевного излома, без которого трагедия ребенка, столь важная для Достоевского, не раскрывалась в полной мере. Смута, «беспорядок» окружающего мира не могли исказить прелести ясной в основе своей души Нелли. Но, как справедливо замечал З. Юдкевич, отказ от философии и сложности Достоевского приводил к разрушению его поэтического стиля.⁵⁸

Критика улавливала противоречия спектакля. «Все упрощено, снижено, измельчено, как не глубокий и трусливый подход больших мастеров театра к большому мастеру литературы», — писал один из рецензентов спектакля.⁵⁹ Он был прав, упрекая режиссуру, не рискнувшую довериться Достоевскому. Но еще больше его раздражало, что театр не сумел раскрыть трагедию «униженных», показать, «как пафос социального возмущения превращается в пафос социальной покорности, реакционную инерцию».

Театр разублачал мир Валковских. Критик хотел, чтобы обличение коснулось Достоевского, его философии. Посмотрев спектакль МХТ-II, В. Залесский приходил к парадоксальному выводу, что вообще «осваивать Достоевского на советской сцене едва ли целесообразно».⁶⁰

⁵⁸ Гамбриус К. (З. Юдкевич). «Униженные и оскорбленные». — Рабочий и театр, 1933, № 25, с. 15.

⁵⁹ Эвас (Р. Суслович). Встреча с классиком не состоялась. — Рабочий и театр, 1933, № 6—7, с. 16—17.

⁶⁰ Залесский В. Удастся ли опыт нового прочтения Достоевского? — Советское искусство, 1932, 9 мая, № 21, с. 3.

К середине 1930-х годов получил распространение взгляд на Достоевского как на писателя, после каторги все дальше и дальше уходившего от демократических идеалов своей юности. Некоторые критики не могли отделить мнимое от реального, «достоевщину» от Достоевского. Диалектика, дисгармония творчества великого писателя воспринималась ими не как органическая черта его, но как порок. Этика, философия, социология, эстетический образ в романах Достоевского растленились. А в обособленном виде любой из компонентов мог обрести реакционный, антигуманистический смысл. Психологическая противоречивость героев Достоевского, их болезненно-напряженные взаимоотношения с окружающим миром — все это почиталось принадлежащим прошлому, и только прошлому. С точки зрения этих критиков искусство требовало ясного, сильного и цельного героя. Достоевский не поддавался «выпрямлению». И постепенно имя его исчезло с театральных афиш.

В концертах Качалов и Москвин еще и в 40-е годы показывали сцены из «Братьев Карамазовых». Иногда Достоевского читали с эстрады. Выступал по-прежнему В. Яхонтов. В 1946 г. А. Глузов выступил с композицией «Игрока». Новых постановок не было.

И тем не менее сама проблема «Достоевский и театр» оставалась. Она решалась теперь на материале истории. Анализировались, описывались постановки минувших этапов. Выходили работы о Качалове, Леопидове, Москвине, Хмелеве — об актерах, игравших героев Достоевского. И быть может, здесь сохранялись и продолжали жить традиции, которым суждено было возрождаться в исследованиях истории русского театра в 1950-е годы.

Ю. И. СОХРЯКОВ

ТВОРЧЕСТВО Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
И РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА США
20—30-х ГОДОВ XX ВЕКА

(Т. Драйзер, Ш. Андерсон, Ф. Скотт Фицджеральд)

1

Характерной особенностью развития реалистической литературы США в XX в. было интенсивное усвоение художественного опыта европейской литературы, в том числе русской. Литература США начала развиваться гораздо позже, чем европейские литературы и не имела вековых традиций; а, как известно, чем позже возникала и формировалась та или иная национальная литература, чем позже она включалась в общий литературный

процесс, тем большее значение приобретал для нас опыт других, более развитых национальных литератур».¹

Современный французский исследователь литературы США XX в. Р. Мишо отмечает: «Среди иностранных влияний русское особенно чувствуется. Современный американский роман не мог бы быть тем, чем он есть, без Достоевского, Андреева или Чехова».²

Говоря об отсутствии в литературе США «развитой культурной традиции» и «школы критической мысли, пользующейся непререкаемым авторитетом», видный американский критик Ван Вик Брукс не случайно противопоставлял отечественной литературе тесную преемственную связь русских классиков XIX и XX столетий: «Образ Пушкина, как талисман, хранил в своей памяти Тургенев, а слова Горького о Толстом, сидящем на усеянном галькой берегу: „Пока этот человек жив, я не сирота“, — не были пустой фразой. Присутствие людей, подобных Толстому, безмерно облагораживает среду литераторов; именно в этом смысле надо понимать слова, сказанные Чеховым: „Я боюсь его смерти“».³

Воздействие русской классической литературы на американских писателей не было случайным. Брукс, говоря о духовной жизни Нью-Йорка конца прошлого века, подчеркивал, что ее «определял дух русского реализма, весьма далекий от романтических порывов Генри Гарленда с его характерными для его стиля грацией и очарованием. Сей дух витал в кафе на Восточном канале и Хаустон-стрит, где после театра или вечерней лекции сходились поэты, карикатуристы, драматурги и актеры: играли в шахматы на мраморных столиках, стаканами пили русский чай. Частенько заглядывали к нашим интеллигентам (впрочем, тогда слово «интеллигенция» еще не привилось в Америке) всякие проезжие революционеры, испанские и итальянские эмигранты, немецкие анархисты, французские коммунары и чаще других „политические“ всех мастей из России. Среди них попадались бледные студенты, успешные нажить в тюрьме чахотку, и в памяти оживали герои Некрасова и Достоевского, олицетворяющие революционность самых разных оттенков».⁴

В 1880—1890 гг. особый интерес у американских писателей вызывало творчество Тургенева и Толстого, которые оказали значительное влияние на формирование эстетических взглядов

¹ Бушмиц А. Преемственность литературного развития. — В кн.: Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения. Л., 1974, с. 132.

² Michaud R. The American Novel Today. Psychological Study. New York, 1967, p. 23.

³ Брукс Ван Вик. Писатель и американская жизнь, т. 2. М., 1971, с. 186.

⁴ Там же, с. 48.

и художественной манеры Г. Джеймса и У. Д. Хоуэллса.⁵ Англичанин Дж. Феллс, отмечая, что в 80—90-е годы русская литература пачала бурно утверждать себя в Европе, подчеркивает, что в Америке в это время также возникло «нечто напоминающее русскую моду» и количество переводов с русского в этот период в США было намного больше, чем в Англии.⁶ Я. Засурский указывает: «Существенное влияние на развитие критического реализма в США в 1886—1898 гг. оказало творчество русских писателей — Тургенева, Толстого, Достоевского».⁷

Что касается Достоевского, то несмотря на то что в прошлом веке в США существовал определенный интерес к его творчеству, глубокое и всестороннее освоение художественного наследия писателя началось в 10—20-е годы нашего столетия.⁸ Во второй половине XIX в. даже такой пропагандист русской литературы, как Т. Перри, чувствуя необычность и глубину гения Достоевского, не смог проникнуть в сущность нравственно-философской проблематики его романов и обращал внимание лишь на поверхности лежащие факты. И то, что У. Д. Хоуэллс в свое время объявил Достоевского типично русским писателем, не имеющим значения для литературы США, также не было случайным.

То обстоятельство, что творчество Достоевского стало осваиваться американским общественным сознанием во всей глубине лишь в первые десятилетия нашего века, имеет свои социальные и психологические причины. И дело не только в том, что во второй половине XIX в. в литературе США господствовала так называемая «традиция благопристойности». Не менее важным было и то, что в этот период в США был силен культ индивидуализма, ставший краеугольным камнем в системе традиционных официальных ценностей и глубоко проникший в сознание каждого американца. По словам американского критика Ф. О. Маттисена, «уверенность человека в том, что он способен обойтись собственными силами, редко была столь сильной, как в эту эпоху американской истории».⁹

Правда, в литературе США прошлого века уже была изображена Мелвиллом трагедия Ахава, которая, по словам Ф. О. Маттисена,

⁵ Подробнее см.: Елистратова А. Вильям Дин Хоуэллс и Генри Джеймс (к вопросу об их роли в развитии критического реализма в литературе США). — В кн.: Проблемы истории литературы США. М., 1964, с. 217.

⁶ Phelps G. The Russian Novel in English Fiction. London, 1956, p. 39.

⁷ Засурский Я. Н. Американская литература XX века. М., 1966, с. 51.

⁸ Так, В. В. Брукс отмечает, что в конце прошлого века в США появились отдельные произведения, написанные под влиянием Достоевского. Говоря о книге «Тюрьменное воспоминание» Беркмана, он замечает: «Не пужно знать Достоевского, чтобы почувствовать, какая это очень русская книга» (Брукс В. В. Писатель и американская жизнь, с. 49).

⁹ Маттисен Ф. О. Ответственность критики. М., 1972, с. 171.

тисена, явилась «символом страшной судьбы замкнувшегося в самом себе индивидуализма, ведущего — когда он разлит до своих пределов — к катастрофе и для себя и для коллектива людей». ¹⁰ Но трагедия Ахава исследовалась автором в типично романтических формах. Это была трагедия «воли, не способной к духовному возрождению, воли, которая иссушает его душу и с неистовой яростью направляет его мозг». ¹¹ К тому же роман Мелвилла не был, по сути дела, принят современниками, и «возрождение» писателя началось лишь в 20-е годы нашего века. ¹²

После первой мировой войны США вступают в новую стадию развития. В это время особенно ярко начинают выявляться симптомы краха «великой американской мечты», начинают рушиться надежды на исключительность экономического и социального развития страны и в отчетливой форме начинают проявляться трагические последствия традиционного индивидуализма. Отмечая это, Драйзер в 1932 г. в предисловии к книге «Говорят горняки Харлана» писал: «Я не могу понять: почему американский народ, которому с самого начала вдалбливали идею о необходимости и преимуществах индивидуализма, до сих пор не уяснил себе, какой полный крах потерпела эта идея в качестве рабочей формулы организации общества?»

Ведь когда мы, довольно безосновательно, полагаем, что каждый из нас вправе достигнуть, если это возможно, титанического развития своей личности, мы не думаем о том, что воспользоваться этим правом могут лишь очень немногие — а может быть, и никто». ¹³

Говоря об индивидуализме, который американская пропаганда пыталась выдать за незыблемую официальную ценность, Т. Драйзер писал: «Вера американца в этот общедоступный индивидуализм привела его к тому, что теперь и другие индивидуалисты, более сильные, коварные и алчные репают, сколько и как он должен работать, может ли он жаловаться или даже искать справедливости, если терпит нужду, лишения, если над ним издеваются или морят голодом. Вера американского гражданина в индивидуализм, как лекарство от всех зол, действовало на него усыпляюще, а тем временем другие, более алчные и коварные индивидуалисты захватывали его богатство, его церковь, его законодательные органы, его полицию и все его изначальные конституционные привилегии, так что он поистине боится собственной тени». ¹⁴

¹⁰ Там же, с. 172.

¹¹ Там же, с. 169.

¹² Тот же В. Брукс вспоминал о том, что даже в первые десятилетия XX в. многие его товарищи даже по подозревали о существовании в американской литературе «Моби Дика» (см.: Brooks V. W. Days of the Phoenix. New York, Dutton, 1957, p. 147).

¹³ Драйзер Т. Собр. соч., т. 12. М., 1955, с. 124.

¹⁴ Там же, с. 125.

В интервью с нью-йоркским корреспондентом газеты «Правда» Т. Драйзер в 1934 г., касаясь вопроса об оставании современной американской литературы, сказал: «Страдания масс в „большой литературе“ не получили отражения. Возможность перемены строя не рисуется воображению писателей. Произошел певиданный крах, наступил „кризис кризисов“, все язвы капитализма вскрыты до самых глубочайших тайников, люди проходят через адские муки <...> Воображаю, что сделали бы с нашим современным материалом Диккенс или Достоевский». ¹⁵

В «Речи, произнесенной в Париже», Драйзер вновь упоминает Достоевского, полемизируя при этом со знаменитым отзывом У. Д. Хоуэллса о русском писателе: «В самом деле, с тех пор как литература стала важным фактором в жизни народов, великие писатели много раз пытались отразить в своих произведениях страдания живых людей. В России примером тому служат Достоевский и Толстой <...> Что касается Америки — этой страны богатства, моей бедной родины, то со стороны может показаться, что там человеческие страдания, во всяком случае те, что вызываются материальными причинами, сведены до минимума, а значит — отпала необходимость в таких книгах, какие Достоевский писал в России». ¹⁶

Т. Драйзер, по свидетельству его личного секретаря Маргарет Тьядер, всегда чувствовал себя сродни русскому темпераменту, русскому гению и с большой любовью относился к автору «Преступления и наказания». «Он особенно любил „Братьев Карамазовых“ и „Идиота“, — писала Тьядер в книге «Теодор Драйзер: новые измерения». — Последний роман был его самым любимым произведением во всей мировой литературе. Он не мог постигнуть характера князя Мышкина, но с воодушевлением говорил о простоте и правдивости этого образа». ¹⁷

Продолжая и развивая традиции Эмерсона, Драйзер-художник одним из первых пронизательно уловил, каким чудовищным образом извращаются, трансформируются в свою противоположность гуманные и человеческие в своей сущности идеи Эмерсона о «самодоверии». В художественном исследовании этого процесса Драйзер, вне всякого сомнения, опирался на опыт Достоевского. Т. Мотылева с полным основанием замечает, что «Роман „Американская трагедия“ дает немало поводов для сопоставления Драйзера не только с Толстым, но и с Достоевским». ¹⁸

Американский критик Ф. Гофман, говоря о значительном сходстве «Преступления и наказания» и «Американской трагедии»,

¹⁵ Там же, с. 158.

¹⁶ Там же, с. 193.

¹⁷ Тьядер М. Драйзер и Россия. — Неделя, 1974, № 47, с. 18.

¹⁸ Мотылева Т. О мировом значении Л. П. Толстого. М., 1957, с. 569.

отмечает, что Драйзер сделал шаг вперед по пути создания современного героя. Сравнивая изображение сцен насилия в этих романах, Гофман заключает, что подобное сравнение «помогает установить радикальные изменения в литературе „насилия“, которые произошли со времен Достоевского». ¹⁹ Однако вывод, к которому приходит критик, весьма парадоксален: оказывается, что герой Драйзера в отличие от Раскольникова, будучи персонажем натуралистического романа, «теряет волевой контроль», становится пассивным созерцателем собственного преступления. Критик ставит под сомнение то обстоятельство, что Клайд Гриффитс является жертвой определенной социальной системы. «Если мы скажем, — рассуждает Гофман, — что Клайд — это всецело жертва, то мы встретимся с вопросом: жертва чего?» По Гофману выходит, что Раскольников — жертва своей «теории», а Клайд — это «пассивный созерцатель» собственного преступления и собственного наказания. ²⁰ Иными словами, американский критик стремится полностью снять вопрос о социальной детерминированности преступлений, совершенных как героем Достоевского, так и героем Драйзера.

Факты, однако, говорят об ином. По свидетельству жены Драйзера, изучение причин преступности в Америке привело писателя к выводу, что причина большинства преступлений — это «врожденное честолюбивое стремление молодого американца „преуспеть“, иначе говоря, разбогатеть или занять положение в обществе». ²¹ А самый быстрый способ обогащения — выгодная женитьба. Именно этот способ избирает Клайд Гриффитс, с детства одержимый желанием разбогатеть, прорваться в высшие слои общества. Эта мотивировка преступления — типично драйзеровская, ибо предшественник Гриффитса в русской литературе — Раскольников никогда не мечтал о том, чтобы с помощью денег пробиться в высшие слои общества. В то же время Клайд Гриффитс во многом сродни Раскольникову. Герой Драйзера «был столь же тщеславен и горд, как и беден. Он был из тех людей, которые считают себя особенными, непохожими на других. Он никогда не чувствовал себя неотделимой частицей своей семьи и не сознавал по-настоящему, что чем-то обязан тем, благодаря кому появился на свет». ²²

Сондра Финчли для Клайда являлась олицетворением роскоши и великолепия жизни верхних классов, и не случайно, что вопрос: может ли он добиться положения в обществе, с особой остротой встал перед ним после встречи с этой девушкой, которая

¹⁹ Hoffman F. J. The Scene of Violence: Dostoevsky and Dreiser. — Modern Fiction Studies, Summer, 1960, № 2, p. 100.

²⁰ Там же, с. 104.

²¹ Драйзер Э. Из воспоминаний о Драйзере. — В кн.: Драйзер Т. Собр. соч., т. 12, с. 213.

²² Драйзер Т. Собр. соч., т. 8, с. 15.

«воплощала и неизменно увеличивала в его глазах значение своего круга». ²³

И перед Гриффитсом во всей своей остроте встает вопрос о цели и средствах. Можно ли ради будущего счастья пожертвовать одним человеком, в данном случае Робертой Олден? И так же, как Раскольников, Клайд отвечает на него утвердительно. В описании мучительных процессов сомнений и колебаний, которые охватывают душу Клайда перед убийством Роберты, Драйзер показывает внутреннюю психологическую раздвоенность Клайда: «Его мозг можно было в это время сравнить с запертым безмолвным залом, где, против собственной воли, он оказался в полном одиночестве и вот размышляет над тайственными и страшными желаниями или советами какой-то темной первобытной части своего „я“, не в силах ни отречься от нее, ни бежать и не находя в себе мужества как-либо действовать». ²⁴

Постепенно это «худшее и слабейшее» «я» побеждает в душе Клайда. Размышляя о Роберте Олден, его второе «я» прибегает к поистине софистическим аргументам: «Ведь что ни говорите, а она, конечно, поступит очень несправедливо, она слишком много от него требует. Поглощенный роковой мечтой о Сондре, он считал, что Роберта напрасно делает такую грандиозную трагедию из самого обыкновенного случая... Что бы там ни говорила Роберта о его вине, разве она сама ни в чем не виновата? Да, конечно, он старался соблазнить и обольстить ее, если угодно, — пусть так, но разве это снимает вину с нее? Разве она не могла отказать ему, если уж она была так строго правдива? Но она этого не сделала». ²⁵

2

О том, какое значение имело для него знакомство с русской классической литературой, Ш. Андерсон писал в письме к своему русскому переводчику П. Охрименко в 1923 г.: «Вы, конечно, должны заметить, читая мои рассказы, что я в большом долгу перед русскими писателями, и я буду очень счастлив, если смогу возместить этот долг, хотя бы немного: доставляя эстетическое наслаждение русскому читателю или помогая русским людям понять глубже нашу жизнь в Америке...»

Могу сказать, что до тех пор пока я не нашел русских прозаиков, вашего Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова, я никогда не встречал прозы, которая бы меня удовлетворяла. ²⁶ «Я не хотел писать, как писали они. Суть в том, что я нашел у них любовь к человеческой жизни, печальность, отсутствие про-

²³ Там же, с. 288.

²⁴ Там же, т. 9, с. 46.

²⁵ Там же, с. 50.

²⁶ Letters of Sherwood Anderson. Boston, 1953, p. 91.

поведи и самоуверенности, столь характерной для многих западных произведений». ²⁷

Под непосредственным влиянием Достоевского сформировалась у Андерсона и концепция человека как непостижимого существа, скрывающего в себе глубокие психологические тайны. «Ясно, — писал Андерсон в своем произведении «Из ниоткуда в ничто», — в людях скрыто нечто такое, что не может найти себе выражение и прорывается только случайно». ²⁸ И Андерсона привлекали те психологические состояния эмоциональных взрывов, когда то, что запрятано где-то в самой глубине души, вдруг прорывается наружу, и «человек разражается словами, и речь его подчас становится перазумной. Какие-то побочные токи его натуры, о которых он и не знал, выходят наружу, приобретают свое выражение». ²⁹

Герои Андерсона — чудачки, люди, таящие в глубинах своей души неистраченные запасы человечности, которая в окружающем их мире кажется патологической и которая доставляет немало страданий героям. «Пусть меня выстирают и выгладят. Пусть меня выстирают, накрахмалят и выгладят», — как заклинание, повторяет герой новеллы «Чудак», тяжело переживающий состояние своего духовного одиночества, своей отчужденности от мира. Герой рассказа «Человек в коричневой куртке» в отчаянии вопрошает себя: «Почему я не говорю другим ни слова голосом своего „я“? Почему за всю нашу совместную жизнь я не мог пробиться сквозь стену к своей жене... Неужели нет таких слов, которые ведут в жизнь?» ³⁰

Невозможность реализовать в практической жизни лучшие душевные устремления делают героев Андерсона «гротесками». Говоря о той же слухе психологической отчужденности, которой покрывается человек в мире расчета и лживости, герой сравнивает свою возлюбленную с молодым деревцем: «Та женщина, если хотите знать, была подобна юному деревцу, которое душат ползучие растения. Эти растения оплели ее и закрыли от нее свет. Она была искалечена, стала гротеском, как многие деревья в лесу становятся гротесками». ³¹ В новелле «Семела» герой говорит о своей возлюбленной: «Ей нужно, чтобы ее любили долго, спокойно и терпеливо любили. Несомненно, она — гротеск, но в таком случае все люди на земле — гротески. Все мы нуждаемся в любви. То, что излечило бы ее, излечило бы и всех нас. Болезнь, которой она была одержима, болезнь всеобщая. Все мы нуждаемся в любви, и никто не придумал, как нам находить себе возлюбленных». ³²

²⁷ Там же, с. 118.

²⁸ Андерсон Ш. Рассказы. М., 1959, с. 306.

²⁹ Там же, с. 195.

³⁰ Там же, с. 248.

³¹ Там же, с. 202.

³² Там же, с. 202.

Герои новелл Андерсона, ведущие отчужденное существование в мире лжи, лицемерия и душевной косности, страдают от невозможности любить и быть любимыми. Мотив человеческих страданий, проходящих сквозь творчество Андерсона, явно перекликается с аналогичным мотивом у Достоевского, у которого страдание — не только способ самозабвения, но и средство становления личности. Герой рассказа «Опьянение», влюбившись безответно в дочь хозяина, признается: «Мне захотелось страдать, как-то быть обиженным. Мне казалось, что это то, что мне нужно. Я хотел, понимаете ли, страдать, потому что всякий человек страдает и грешит». ³³ И герой выбирает — опьянение, как самый безобидный способ страдания, потому что любой другой способ «поступить дурно» для него не годится, так как «от каждого из них пострадали бы другие люди».

Этот мотив не случаен в творчестве Андерсона, всегда благоговевшего перед автором «Братьев Карамазовых». В письме к поэту Х. Крейну в 1921 г. Андерсон писал: «Я рад, что Вы нашли Достоевского. Если бы я узнал, что Вы не читали его, я бы прожужжал Вам все уши давным-давно. Это восхитительно, что вы выбрали две книги, которые я люблю больше всего, — „Карамазовых“ и „Бесов“. Во всей литературе нет ничего подобного „Карамазовым“ — это Библия. Вам также понравятся „Идиот“ и тюремные рассказы («Записки из Мертвого дома», — Ю. С.). Этот человек (Достоевский, — Ю. С.) не может нравиться, его можно только любить. Я всегда чувствовал, что это тот единственный писатель, перед которым я мог встать на колени». ³⁴

Ш. Андерсон, как и Т. Драйзер, — создатель новых традиций, определивших в значительной мере развитие реалистического американского романа XX в. И не случайно, что почти все выдающиеся писатели США, в том числе и такие, как У. Фолкнер, Д. Стейнбек, Т. Вулф, У. Сароян и др., считали его своим духовным наставником и литературным учителем. «Он был отцом моего поколения американских писателей и той традиции американской прозы, — говорил У. Фолкнер, — которую продолжают наши преемники. Его никогда не оценивали по достоинству. Драйзер — это его старший брат, а Марк Твен — отец их обоих». ³⁵ О бесспорном воздействии Андерсона на мировоззрение и литературный стиль последующего поколения американских художников писал М. Каули в статье «Шервуд Андерсон и его книга мгновений»: «Хемингуэй, Фолкнер, Вулф, Стейнбек, Колдуэлл,

³³ Там же, с. 157.

³⁴ Letters of Sherwood Anderson, p. 70—71.

³⁵ Эти слова Фолкнера не без основания предисланы в качестве эпиграфа к статье М. Ландора «Школа Ш. Андерсона», в которой делается попытка установить линии преемственности между Андерсоном и американскими романистами 30-х годов (Вопросы литературы, 1969, № 12, с. 141—172).

Сароян, Генри Миллер... каждый из них, бесспорно, многим обязан Андерсону, и то же самое можно сказать о десятках других». ³⁶

3

В критической литературе о Ф. Скотте Фицджеральде уже давно прослежены линии, связывающие американского писателя с западноевропейской литературой XIX в., с Бальзаком и Стендалем. Однако до сих пор почти не установлены аспекты пресмысленной связи между американским художником и автором «Братьев Карамазовых», которого Фицджеральд, по собственному признанию, «любил больше других европейцев».

Первое знакомство Фицджеральда с Достоевским произошло в 1922 г., когда он прочел роман «Братья Карамазовы», который потряс его. К Достоевскому американский писатель обращался на протяжении всей своей творческой жизни. В 1940 г. в письме к дочери он советовал ей прочитать такие «хорошие книги, как „Братья Карамазовы“, „Преступление и наказание“...» ³⁷ Годом раньше в одном из писем к дочери Фицджеральд писал: «...если ты хочешь изучать эмоциональный мир — не сейчас — но, может быть, через несколько лет — прочитай „Братьев Карамазовых“ Достоевского. И ты увидишь, каким может быть роман». ³⁸ Незадолго до смерти Фицджеральд признавался, что вновь перечитывает «Преступление и наказание». ³⁹

Сравнение с Достоевским было лучшей похвалой в устах писателя. Говоря о романе Хемингуэй «Иметь и не иметь», Фицджеральд, обращаясь к автору романа, заметил, что в этом произведении есть «абзацы и страницы, достойные по своей поразительной напряженности Достоевского». В этом же письме Фицджеральд признавался: «Я всегда любил Достоевского, с его широким, обращенным ко всем сердцем, любил больше других европейцев». ⁴⁰

Главная тема творчества Фицджеральда — тема любви разрабатывается писателем в тесной взаимосвязи с темой денег и богатства. Мотив «утраты бедняком любимой девушки именно потому, что он беден, — по словам М. Мендельсона, — никогда не перестававший волновать Фицджеральда, был, как известно, одним из мотивов творчества Достоевского». ⁴¹

Деньги для героев Фицджеральда не самоцель, а средство, при помощи которого можно добиться любви. И ставкой в этой

³⁶ Каули М. Дом со многими окнами. М., 1973, с. 102.

³⁷ The Letters of F. Scott Fitzgerald. Ed. by Andrew Jurubull. New York, 1963, p. 85.

³⁸ Там же, с. 51.

³⁹ Там же, с. 600.

⁴⁰ Там же, с. 312.

⁴¹ Мендельсон М. Творческий путь Фредерика Скотта Фицджеральда. — В кн.: Проблемы литературы США XX века. М., 1970, с. 191.

борьбе является самолюбие героя, уязвленное и оскорбленное самолюбие бедняка. Так же, как это часто случается у Достоевского, герой в финале убеждается, что деньги, несмотря на кажущееся всеисилie, не могут помочь вернуть возлюбленную, что широко распространенное представление о деньгах как всемогущей силе — иллюзорно.

В романе «Почь нежна» доброта и любовь Ричарда Дайвера беззащитно используется представительницей мира богатых, которая в финале попросту отшвыривает Дика Дайвера прочь, за ненадобностью. Фицджеральд улавливает здесь основной нравственный конфликт буржуазного общества, детально исследованный Достоевским. Доброта и человечность в столкновении с хищничеством терпят крах, добро капитулирует перед злом. Эта нравственно-философская проблематика раннего Достоевского получает свое развитие в творчестве Фицджеральда.

Глория, Николь Уоррен и другие героини Фицджеральда во многом напоминают inferнальных героинь Достоевского. Однако если у Достоевского inferнальность его героинь, их своеволие и гипертрофированная надменность являются следствием их психологической травмированности в юности, результатом унижения их человеческого достоинства, то у Фицджеральда эгоистическое бездушие героинь — это свидетельство их социальной принадлежности к миру богатых. Пасилие, совершенное над Николь Уоррен, в конечном счете не является причиной ее черствости и бездушия. Напротив, будучи больной и попадая под благотворное влияние Ричарда, она утрачивает хищнические повадки и эгоистические наклонности. Однако по мере своего выздоровления Николь Уоррен отдаляется от мужа и начинает руководствоваться бездушной моралью сильных мира сего. Ее красота, как и красота Розалинды, Глории и некоторых других героинь Фицджеральда, становится источником индивидуалистического своеволия и этического зла.

Говоря о влиянии, испытанном им в процессе работы над романом «Великий Гэтсби», Фицджеральд подчеркивал: «Работая над ней (книгой о Гэтсби, — Ю. С.), я научился масе вещей, а если что на нее повлияло, так это мужественная манера „Братьев Карамазовых“ — творения непревзойденной формы, а не дамское рукоделие Джеймса в „Женском портрете“». ⁴²

Особенность художественной манеры Фицджеральда, ярко проявившаяся в «Великом Гэтсби», заключается в способности рассматривать героя с двух противоположных точек зрения. «Умение Фицджеральда видеть Гэтсби с двух противоположных точек зрения, — отмечает А. Горбунов, — одновременно придает его образу особую рельефность, которой были лишены герои предыдущих романов писателя». Однако секрет «двойного видения» не исчерпывается только этим. Фицджеральд как-то сказал: «Мери-

⁴² Вопросы литературы, 1971, № 2, с. 164.

лом первоклассных умственных способностей является умение держать в голове противоположные идеи и сохранять способность мыслить». ⁴³

Прием «двойного видения» использует Фицджеральд и в обрисовке Дэзи. Прием этот здесь «особенно уместен, поскольку за ее обаянием и красотой, покорившими сердце Гэтсби, скрывается расчетливая эгоистка, готовая пойти на предательство и преступление ради своей выгоды». ⁴⁴

Фицджеральд учился у Достоевского и мастерству романического повествования, умению придавать особую драматичность и напряженность посредством введения в роман особых сцен катастроф и психологических взрывов. Достаточно вспомнить хотя бы напряженный финал «Великого Гэтсби» или те сцены в романе «Ночь нежна», в которых изображаются припадки безумия у Николь Уоррен, постепенная моральная деградация главного героя Ричарда Дайвера, сопровождающаяся пьяными дебошами.

В романе «Великий Гэтсби» авантюрный, «криминальный» элемент сюжета отнюдь не имеет своей функцией лишь привлечь любопытство читателя, а призван играть важную роль в раскрытии содержания, в раскрытии важных социально-психологических закономерностей. Авантюрно-криминальная сторона фабулы романа «Великий Гэтсби» позволяет писателю показать в финале цинизм и жестокость Дэзи и Тома Блукспена, не брезгающих никакими средствами ради собственного благополучия, не останавливающимися перед клеветой и убийством, чтобы спасти самих себя. И здесь, вне всякого сомнения, Фицджеральд учитывал художественный опыт Достоевского, создателя «Братьев Карамазовых», романа, в котором уголовный элемент был призван раскрыть глубокое философское содержание. И совсем не случайно, что в споре с Менкеном о романе «Великий Гэтсби» Фицджеральд сравнивал свой роман с «Братьями Карамазовыми». «Без всяких обидных сравнений между классом А и классом Б, если мой роман — анекдот, то „Братья Карамазовы“ тоже. Под этим углом зрения можно и этот роман низвести до детективной истории». ⁴⁵

Творчество Достоевского получило широкий резонанс в США потому, что нравственно-психологические проблемы, поставленные им, приобрели в буржуазной Америке XX в. особую актуальность.

В 1917 г. американский критик и мыслитель Р. Борн в статье «Вечный смысл Достоевского» высказал парадоксальную на первый взгляд мысль о «великолепном современном здоровье», кото-

⁴³ Горбунов А. Романы Френсиса Скотта Фицджеральда. М., 1974, с. 66—67.

⁴⁴ Там же, с. 75.

⁴⁵ F. Scott Fitzgerald and his contemporaries. Ed. by William Goldhurst. Cleveland and New York, 1963, p. 81.

рос присуще Достоевскому и которое становится все более очевидным. Р. Борн писал: «...если мы сможем как следует понять его, это окажет значительное воздействие на творческие перспективы Америки». ⁴⁶

Предвидение Р. Борна оказалось пророческим. Такие крупные писатели США 20—30-х годов, как Т. Драйзер, Ш. Андерсон, У. Фолкнер, С. Фицджеральд, Т. Вулф неоднократно в течение своей творческой деятельности обращались к художественной практике русского писателя.

Знакомство с художественным опытом Достоевского помогло писателям-реалистам США 1920—1930-х годов в решении актуальных социально-психологических и нравственных проблем, и прежде всего в художественном решении проблемы «личность и общество». Опираясь на опыт Достоевского и других русских реалистов, Т. Драйзер и Ш. Андерсон, С. Фицджеральд и У. Фолкнер создали новые традиции в реалистической литературе США, традиции, которые продолжили писатели 1950—1960-х годов.

Г. М. ФРИДЛЕНДЕР

ОБ АВТОРЕ ПОЭМЫ «ХРИСТОС В ВАТИКАНЕ»

В 1919 г. в книге «Библиотека Достоевского» (Одесса, 1919, с. 118—120) Л. П. Гроссман, касаясь вопроса об отношении Достоевского к В. Гюго, обратил внимание исследователей на изданную в Женеве в 1864 г. под именем В. Гюго поэму «Христос в Ватикане» как на один из возможных, хотя и отдаленных, прообразов главы «Великий инквизитор» в романе «Братья Карамазовы». В моих комментариях к роману в академическом издании Полного собрания сочинений Достоевского (15, 463) поэма эта также приписана Гюго.

Однако, хотя Достоевский во время своей жизни в Женеве в 1868—1869 гг., вероятно, читал поэму «Христос в Ватикане», как это и предположил Л. П. Гроссман, и мог, основываясь на атрибуции издателя, приписывать ее авторству Гюго, сам французский поэт категорически возражал против этой атрибуции. Подлинный автор ее остается неизвестным. ¹

Приношу от моего имени и от имени редакции Полного собрания сочинений Достоевского проф. В. Террасу (Броуновский университет, США) благодарность за это указание.

⁴⁶ Borne R. The Immanence of Dostoevsky. Dial, June, 28, 1917.

¹ См. об этом: Brunet G. Supplément aux Supercheries littéraires dévoilées et au Dictionnaire des ouvrages anonymes de J.-M. Quérard et A.-E. Barbier. Paris, 1964, col. 43.