

ИСТОРИЯ ТЕОРИИ
ИСКУССТВ

ЛЕОНИД ГРОССМАН

ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

Печатается по распоряжению Правления Государ-
ственной Академии Художественных Наук

Ученый Секретарь

А. А. Сидоров.

Художественные приемы Достоевского до сих пор менее изучены, чем его философские страницы. Психолог и мыслитель несомненно заслонял в сознании своих современников замечательного мастера слова и первоклассного романиста. До сих пор обычны заявления о тяжести его слога, о небрежности его писаний, о непоправимых грехах его композиций и отсутствии в них подлинных признаков литературной артистичности. Как это ни странно, но один из величайших творцов мировой литературы, широко признанный и чтимый европейской критикой, до сих пор еще в сущности не стал у нас достоянием широких читательских масс. Несмотря на свою всемирную славу, Достоевский в значительной степени остается и теперь писателем для немногих.

Собранные здесь этюды преимущественно посвящены изучению Достоевского - художника. Как выработывал писатель сложную и тонкую формулу своего авантюрно - философского романа, в какой школе слагались своеобразные приемы созданного им романического жанра, к каким новым формам эпической композиции пришел он сложным путем многолетних исканий, опытов, изучений и неутомимого творче-

ского труда—таковы были задания автора собранных здесь статей. Далеко не разрешая общего вопроса о поэтике Достоевского, они стремятся осветить отдельные проблемы его романической эстетики. Ибо автор исходит из убеждения, что в лице Достоевского эволюция европейского романа пережила один из своих самых крупных революционных этапов, в корне преобразивших ее вековые традиции, навыки и предания. Тесно связанный с канонами классического романа и различными видами его „низших“ образований (уголовный, бульварный, фельетонный роман и проч.), Достоевский выработал совершенно новую форму сложного романического целого, замечательно соответствующего острым философским замыслам его созданий и смелому экспрессионизму его литературного стиля. Этим самым он создал новый романический канон, который служит в настоящее время и вероятно еще неоднократно будет служить родственным писательским темпераментам, открывая в истории мирового романа одну из ее самых своеобразных и творчески-насыщенных глав.

КОМПОЗИЦИЯ В РОМАНЕ ДОСТОЕВСКОГО.

I.

Достоевский долго и терпеливо учился писательскому ремеслу. Не сомневаясь в своем призвании, он задолго до своих первых печатных выступлений приучает себя внимательно всматриваться в приемы литературной техники знаменитых писателей от Гомера до Гюго, прилежно изучая правила и законы словесного искусства по его величайшим образцам.

Проблема формы—вот первая творческая задача, возникшая перед ним на заре литературной деятельности. Прочная арматура внешней композиции, оберегающая внутреннюю жизнь идей, становится уже в школьном возрасте главным предметом его изучения. Увлекательность содержания, оригинальность замысла, волнующая сила драматической коллизии, — все, что обыкновенно всецело поглощает внимание читателя-подростка, не может отвлечь Достоевского от главного вопроса: как это сделано? Почему эта страница возбуждает интерес, в чем захватывающая сила этого описания, как достигается поразительная жизненность этого пейзажа, этого лица или этого диалога,—вот какие тайны творческой лаборатории и литературной

механики преимущественно занимают этого семнадцатилетнего романтика тридцатых годов.

Для разрешения их он обращается к специальным статьям и руководствам. Из теории словесности, из истории литературы и современной художественной критики, из мемуаров писателей и их переписки он узнает неведомые для профанов случаи, предания, факты и анекдоты о чудесах терпения в изнурительной работе лучших творческих умов. С затаенным беспокойством, словно предчувствуя будущия муки своего писательского пути, он внимательно вчитывается в эти безчисленные свидетельства жертв и усилий великих подвижников слова, выходящих победителями из борьбы с непокорной формой, но часто с разбитой душой, отуманенным сознанием и одряхлевшими мускулами.

Его письма надолго сохраняют следы этого жадного интереса к вечному мартирологу писательских судеб. Он сообщает брату, что Шатобриан переправлял „Аталу“ семнадцать раз, Гоголь восемь лет работал над „Мертвыми душами“, Пушкин клеил и неутомимо переделывал самое коротенькое стихотворение, Стерн исписал сто дестей бумаги для маленькой книжечки своих путешествий и, наконец, только недостаток в переработках вызвал столько чудовищностей и безвкусия у величайшего из великих — у самого Шекспира. „Рафаэль писал года, отделявал, отнизывал, и выходило чудо!“ — вот путеводный лозунг его творческих исканий и первое слово его обретенной эстетики.

Все это возбуждает его энергию, повышает работоспособность и окрыляет его влечение к будущим творческим подвигам. Весь период его литературной формации охвачен этой потребностью учиться и совершенствоваться, постоянно расширять свои художественные возможности и непрерывно обогащаться в изобразительных средствах всеми великими открытиями своих предшественников.

Отсюда такое обилие разнообразнейших теоретических и технических сведений в ранних письмах Достоевского. Вопросы формы стоят у него всегда на первом плане. Он интересуется статьей французского критика Низара о Гюго не меньше, чем самим поэтом, и самые патетические монологи Родриго или Федры не могут отвлечь его главного интереса от конструкции Корнелевской трагедии по образцам Сенеки. С таким же вниманием к словесной технике и даже к вопросам метрики он сближает Ронсара, и конечно, несправедливо — с Третьяковским и говорит о „холодном рифмаче“ Мальэрбе. Он возмущается ходячей пренебрежительной оценкой романтиков: „классическая форма!“ и негодует на брата за его заявление о слабой внешности французских трагиков: — „Говоря о форме, ты почти с ума сошел!“ возмущенно бросает он этому легкомысленному хулителю классицизма.

Так же характерны его заботы о языке. Он обращает особенное внимание на чистоту и выразительность слога, указывает брату неточности в его переводах, просит не засорять русский текст барбаризмами.

Кажется, этот ранний поклонник Гофмана и Бальзака и будущий отважный изобретатель неологизмов в период своих первых литературных работ не перестает вдохновляться своим школьным Буало:

Surtout qu'en vos écrits la langue révérée

Dans vos plus grands excès vous soit toujours sacrée!

По ранним письмам Достоевского можно ожидать, что в зрелом возрасте из него выработается писатель академической правильности и классической законченности, разрабатывающий свои литературные проекты с математической точностью и обтачивающий свой стиль с флоберовским упорством. Он не перестает мечтать об „отчетливо-хорошей“ форме для всех своих замыслов, он тоскует по высокому совершенству исчезающих старых школ, и слово „chef d'oeuvre“ не сходит с его писем для оценки чужих и его собственных писаний. Для каждого раннего произведения он мечтает о безукоризненно точном, строгом и стройном плане, о самых выразительных чистых и звенящих словах. Для завоевания прекрасного ему нужно оружие из самой крепкой, самой блестящей, самой отточенной и закаленной стали с рукоятью, усыпанной алмазами.

Каким же образом этот прилежнейший словесный труженик, этот неутомимый школяр ès — lettres, этот фанатический искатель литературного совершенства и горячий поклонник Пушкина и Расина выработал неожиданный тип своего хаотического романа, в котором, рядом с глубочайшими началами философии, религии и общественности, беспорядочными и

сырыми кусками легли элементы газеты, мелодрамы, уголовной хроники и бульварного романа?

II

Условия журнальной работы и требования литературной карьеры постепенно понижали неумолимую строгость этой юношеской поэтики. В процессе печатания и издания своих первых произведений Достоевскому пришлось считаться с мнениями и впечатлениями окружающих, сознательно приспособляться к более гибким требованиям текущей журналистики и даже незаметно смягчать, по ее указаниям, свою строгую теорию творчества. Как большинство крупных писателей, обреченных с первых же своих строк на заработки пером, он, не теряя, впрочем, ни на минуту из виду своих заветных творческих задач, стал понемногу согласовывать свою капризную манеру одинокого новатора с господствующими читательскими вкусами.

Школьный принцип классического совершенства, выработанный над теориями словесности и писательскими мемуарами, отступил перед новым неожиданным тезисом, подсказанным ему журнальной работой. От раннего преклонения пред началами художественной законченности он переходит к новому верховному принципу повествовательного искусства—занимательности. Он считает теперь возможным жертвовать всеми канонами формы и классическими предписаниями академий во имя осуществления своей главной задачи—поразить, заинтриговать или ошеломить чита-

теля с первых же строк, чтоб затем до конца не выпускать его из-под власти своего рассказа.

Повествователь должен быть прежде всего увлекательным — вот новая аксиома Достоевского, вытекившая заветы его ранних теорий. „Талантливо составить, значить занимательно составить — формулирует он впоследствии основной закон литературного искусства, — потому что самая лучшая книга, какова бы она ни была и о чем бы ни трактовала, — занимательная“.

С годами озабоченность внешним интересом рассказа становится господствующей в повествовательной технике Достоевского. Как придать своему изложению способность захватить самого апатичного читателя — вот тот главный теоретический вопрос, к которому почти целиком свелась в позднейший период его творческая доктрина.

Но эта забота об увлекательности изложения не перестает занимать его до самого конца. Достоевский охотно наделяет своих героев умением сразу же подчинить себе слушателя. Степан Трофимович Верховенский произносит одну только начальную фразу своей речи перед шумной и возбужденной аудиторией, жаждущей во что бы то ни стало скандала, и сразу же всецело овладевает ею. „Вся зала разом притихла, все взгляды обратились к нему, иные с испугом. Нечего сказать, умел заинтересовать с первого слова. Даже из-за кулис выставились головы“. Фетюкович начинает говорить после произведшей чрезвычайное впечатление речи прокурора и — „все затихло, когда

раздались первые слова знаменитого оратора, вся зала впиалась в него глазами“. Другой его герой приступает при совершенно иных условиях к своему рассказу, но достигает того же действия. „Я помню, сообщает „подросток“, что мне удалось как-то очень ловко начать рассказывать. Мигом на лицах их обнаружилось страшное любопытство“; одна из слушательниц „так и впиалась в меня глазами“.

Во всем этом чувствуется постоянная забота самого Достоевского заинтересовать с первого слова и сразу же возбудить „страшное любопытство“. В начале своей деятельности он стремится придать своим повестям „потрясающий трагический интерес“, хочет даже превзойти „Дюмасовский интерес“, и гораздо позже, заканчивая „Идиота“, он горюет, что развязка романа недостаточно эффектна.

Замечательно, что в своих журналах рядом с серьезнейшим литературно-научным материалом Достоевский помещает криминальные истории бульварного типа. При этом он считает необходимым снабжать их возбуждающими редакционными примечаниями. В одной из книжек „Времени“ печатается подробнейшая история процесса Лассенера с подзаголовком „из уголовных дел Франции“ и подробным примечанием возбуждающего характера. Как большинство редакционных заметок журнала, оно, вероятно, принадлежит перу Достоевского.

„Мы думаем угодить читателям, если от времени до времени будем помещать у себя знаменитые уголовные процессы. Не говоря уже о том, что они

занимательнее всевозможных романов, потому что освещают такие темные стороны человеческой души, которых искусство не любит касаться, а если и касается, то мимоходом, в виде эпизода, — не говоря уже об этом, чтение таких процессов, нам кажется, будет не бесполезно для русских читателей. Мы думаем, что, кроме теоретических рассуждений, помещаемых так часто в наших журналах, знание практического наглядного применения этих теорий к разным процессам на западе было бы тоже не бесполезно для наших читателей. Выбирать процессы мы будем самые занимательные. За это ручаемся. В предлагаемом процессе дело идет о личности человека феноменальной, загадочной, страшной и интересной. Низкие инстинкты и малодушие перед нуждой сделали его преступником, а он осмеливается выставить себя жертвой своего века. И все это при безграничном тщеславии. Это тип тщеславия, доведенного до последней степени. Процесс был веден доблестно-беспристрастно, передан с точностью дагерротипа, физиологического чертежа¹⁾“...

Это замечательное свидетельство. Оказывается сырье стенографического отчета о судебных заседаниях имеет для читателя какие-то значительные преимущества перед искусством романиста. Оно глубже зондирует психологию темных страстей, раскрывает в самой жизни присутствие личностей „феноменаль-

¹⁾ „Процесс Лассенера. Из уголовных дел Франции“. „Время“, 1861 г., № 2, стр. 1 (отд. 2).

ных, загадочных, страшных и интересных“, а главное — оно „занимательнее всевозможных романов“. Вот теоретическое оправдание обычного приема Достоевского, который так широко пользовался текущими громкими процессами для конструкции своих фабул.

Требование занимательности от каждого печатного материала до конца продолжает служить ему руководящим принципом. Уже за несколько недель до смерти он советует Ив. С. Аксакову „усиленно поразить и завлечь внимание первыми номерами“ своего идейного органа. — „Делайте „Русь“ разнообразнее, занимательнее, чем дальше, тем больше. А то скажут: умно, но невесело, и читать не станут“. Таков основной завет этого старого журналиста, никогда не забывающего своей редакторской озабоченности увлекательном печатном материале.

Эта забота об интересе, захватившая всю литературную деятельность Достоевского, была первой причиной нарушения его ранней теории прозы. К ней примешались и другие обстоятельства.

В процессе писательской работы Достоевский пришел к убеждению в необходимости для нового романиста освободиться от всех стеснительных канонов классической теории искусства. Зачитываясь литературой романтизма, он проникся стремлением новой школы к освобожденной и всеобъемлющей форме романа. Задача универсального и свободного воплощения жизни во всей ее полноте и разнообразии шла, очевидно, в разрез с принципами рафаэлевского „отни-

звания“ сюжетов и тщательной фильтровки жизненного материала сквозь густые сети строгой литературности. Через последних эпигонов романтизма, уже вплотную подошедших к сменяющим его реалистическим течениям, через Гюго, Бальзака, Жорж-Занд — Достоевский узнал все удобства этой новой формы „свободного романа“, отрывочной по построению в многообразной по составу героев, полной эпизодов и катастроф, в непрерывном столкновении которых раскрывается наибольшая возможность для автора без поучений и отступлений выразить всю полноту своих идей о мире, жизни и человеке.

Этот романтический принцип свободы формы в романе совпал с основной творческой потребностью Достоевского в зрелый период его деятельности: стремление схватить и зафиксировать все житейские впечатления в их первоначальном виде, не привести их в систему, сохраняя за их отраженным ходом всю случайность, беспорядочность и даже растерянность их отрывочного движения в действительности, — не это сильно способствовало разложению классических принципов его ранней доктрины.

У него постепенно вырабатывались совершенно новые приемы творчества. Стремление к отчетливости в контурах, к законченности в отделке, к рельефности форм и чистоте линий сменилось лихорадочно набрасыванием красочных пятен, теневых мазков световых бликов, без заботы о постепенности в оттенках и цельности рисунка. В этом сказалась основная потребность Достоевского раскрыть и отжить жизнь

не в ее законченных и отстоявшихся формах, а в ее вечно возникающих, зреющих и создающихся образованиях.

В этой глубокой неудовлетворенности старыми образцами и беспокойном искании новых форм перед Достоевским возник вопрос: можно ли пользоваться безнаказанно всяким житейским материалом, вводя его в литературу без переработки, сырыми кусками и нерастворенными комками, но сохраняя при этом художественную значительность всего произведения?

На этот вопрос Достоевский дал безусловно утвердительный ответ и сразу разрешил им главнейшее затруднение в деле построения своего романа.

III

Композиция его свелась целиком к двум основным принципам: значительность философского замысла и занимательность внешней интриги.

Исходным пунктом в романе Достоевского является идея. Отвлеченный замысел философского характера служит ему тем стержнем, на который он нанизывает все многочисленные, сложные и запутанные события фабулы. Пестрота интриги придает ходу романа ту силу движения и внешнего интереса, которая здесь особенно необходима в виду доминирующего над всем рассказом отвлеченного положения. Главный секрет всей композиции в стремлении компенсировать читателю занимательной внешней интригой все утомительные напряжения его внимания над философскими страницами.

По этому принципу построены все романы Достоевского. Их первоначальное зерно в отвлеченной идее морально-психологического, религиозно-философского или политико-общественного характера. Это стержень романа, объединяющий все события его фабулы. Проблема сверхчеловека-неудачника в „Преступлении и наказании“, изображение абсолютно прекрасного человека в „Идиоте“, психология русской безшабашности в „Игроке“, духовное разложение от революционного действия в „Бесах“, распад и случайность русского семейства в „Подростке“, путь очищения от великой греховности в незаконченных „Братьях Карамазовых“ — вот, в упрощенных формулах, те основные идеи, которые прежде всего нужны были Достоевскому для работы над романом.

Установив этот философский стержень, Достоевский разворачивал вокруг занимающего его абстракта целый вихрь событий, не брезгуя всеми средствами бульварной занимательности.

Случай необыкновенного по своей обстановке или целям убийства и все перипетии тонкого поединка следственной власти с фактическим или предполагаемым преступником („Преступление и наказание“, „Братья Карамазовы“), подпольная деятельность заговорщиков, тревожащих целое общество своими убийствами, поджогами и скандалами („Бесы“), борьба за важный документ, осложненная всеми уловками шантажа („Подросток“), волнения азарта и борьба за игорным столом („Игрок“), эксцессы мрачной страстности, борьба за женщину, миллионные наследства,

убийства и безумие („Идиот“) — таковы резкие средства повышения повествовательного интереса во всех романах Достоевского. Его никогда не останавливало соображение о бульварной сенсационности этих первоначальных сырых материалов романа. Он знает, что низкая художественная стоимость отдельных эпизодов, полезных для возбуждения и поддержания читательного интереса, искупается глубиной основного замысла и жизненностью в разработке характеров. Он уверен, что интерес философской идеи романа и углубленность психологической разработки спасут фабулу от падения до уровня бульварного фельетона и выдержат все произведение на высоте художественно-значительного.

И действительно, композиция романов Достоевского, при всей своей сложности, сохраняет всегда единство общего впечатления. При отсутствии забот о равномерном распределении материала, при той широкой щедрости в эпизодах и побочных темах, от которых еще Страхов предостерегал автора „Преступления и наказания“, в романах Достоевского все разветвления рассказа неизменно сводятся к его главной, центральной идее, и это единство внутреннего замысла сообщает необходимую цельность разбросанному ходу событий.

Но потребность облегчить читателю восприятие философского материала неизменно приводит Достоевского к стремлению беспрерывно разнообразить главную тему всеми средствами оживления рассказа. Он прежде всего усиленно развивает диалоги, драма-

тизирующие и оживляющие философские замыслы живыми интонациями человеческого голоса и всеми увлекательными свойствами непосредственной передачи. Он обращается также к тем приемам столкновения катастроф и частой смены загадочных или эксцентрических героев, которые в сфере конструкции возводят роман Достоевского к одному из его первоначальных образцов — к старинному роману приключений.

IV

Достоевский имел разнообразных литературных учителей. Помимо плеяды своих великих наставников из классического пантеона мирового творчества, он учился своему искусству и по иным образцам. Целый ряд позабытых теперь писателей, отвергнутых вниманием потомков и литературным преданием, фигурировал среди его любимых чтений.

Те произведения, которые мы условно обозначаем общим термином „роман приключений“, относились к различным литературным группам порубежной эпохи XVIII и XIX вв. и последующих первых десятилетий прошлого столетия. Сюда входят и английская школа ужаса, и французский роман-фельетон, с его претензиями на социальную проповедь, и русский исторический роман 30-х годов. Но во всех своих разветвлениях этот литературный вид сохраняет основную черту — обилие эпизодов и многочисленность героев, нагромождение происшествий и бесконечное усложнение интриги — все то, что служит

определяющим признаком для старого романа приключений.

Достоевский знал и любил этих далеких представителей роман d'aventures прежних столетий. Он восхищается „Дон-Кихотом“, который остается, несмотря на свою дидактическую задачу борьбы с рыцарской литературой, типичным романом приключений; он знает и высоко ценит „Жиль-Блаза“, все содержание которого сводится к изложению бесчисленных занимательных происшествий. Но непосредственными учителями Достоевского в композиции романа были не столько Сервантес или Лессаж, сколько целая плеяда позднейших представителей „авантюрной“ литературы.

Быть может, во главу истории европейского романа XIX века следует поставить английскую школу кошмара, в лице прямых предшественников романтизма — Анны Редклиф, Люиса и Мечюрина.¹⁾ Позднейшие учителя Достоевского — Гофман и Вальтер Скотт, Жорж Занд, Бальзак и Гюго вынесли не мало сильнейших впечатлений из чтения этих первых психологов ужаса и сатанистов новой литературы. Но Достоевский и непосредственно был знаком с ними.

Задолго до Эдгара По, который произвел впоследствии такое сильное впечатление на Достоевского,

¹⁾ Имя последнего автора имеет в нашей литературе различные начертания. Его называли у нас Матюреном, Матьюрином, Метьюреном и т. д. Мы остановились на начертании, наиболее близком к английскому произношению (Maturin).

он еще в эпоху своих детских чтений нашел в старинном романе приключений первые очерки психологии мучительства. И как бы он ни относился впоследствии к этим примитивным изобразителям ужасов, Анна Редклиф и Мечюрин сыграли свою роль в деле развития его художественного вкуса.

Честь основания „кошмарной школы“ в европейском романе принадлежит женщине. Английская романистка Анна Редклиф, написавшая на исходе XVIII века целую серию фантастических романов, считается непосредственной предшественницей позднейших „сатанистов“ — Люиса и Мечюрина. Ранние романтики высоко оценили ее главный новаторский прием, — изображение всех жутких и темных сторон существования, исключительное пристрастие ее к описанию преступлений, агоний, сумасшествий, казней, пыток и всяческих истязаний. Но и позднейшие эпигоны романтизма, зачинавшие реалистический роман — Вальтер Скотт, Гюго, Бальзак, Жорж Занд продолжали ценить Анну Редклиф, как увлекательную рассказчицу и неиссякающую изобретательницу сложных и занимательных положений.¹⁾

¹⁾ Недавно во Франции вышла специальная работа, посвященная «роману ужасов». Это сорбоннская диссертация Alice M. Killen «Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840», P., 1924. Автор возводит происхождение романа «ужасающего», «готического» или «черного» к середине XVIII века, когда появились произведения Смолетта «Приключения Фердинанда, графа Фэзом» (1753) и анонимный роман «Тонгеуорд, граф Сельсбюри» (1762). Окон-

У нас европейский роман приключений пользовался в начале прошлого столетия широкой популярностью. Об этом свидетельствуют прежде всего каталоги старых библиотек, эти тщательные книжные списки, где простые цифровые данные о количестве изданий или одновременном появлении нескольких переводов столько говорят нам о читательских увлечениях и книжных вкусах отдаленной поры.

Мы узнаем из них, что с 1794 по 1809 г. вышли в переводах четырнадцать романов Дюкре Дюмениля, из которых многие выдержали по три издания. Мы узнаем об интересе читателей к Пиго-ле-Брену или Люису, которых переводчики неизменно обозначают с буквальной орфографической точностью Ле-Брюнем или Левисом. Но особенной популярностью пользуется

чательной датой рождения нового вида следует считать 1764 год, когда Горас Уольполь издает свой «Отрантский замок». Жанр отчетливо определяется в «Старом английском бароне» Клары Рив, а в лице Анны Редклиф и Люиса создает школу. В 90-ых годах XVIII в. «роман ужасов» переживает эпоху своего расцвета. Характерным приемом всех представителей направления следует считать объяснение таинственных ужасов видениями и снами. «После Клары Рив, у Анны Редклиф, а затем почти у всех романистов данного жанра, сны занимают весьма важное место. Большие несчастья, прошлые или будущие преступления зачастую раскрываются в страшном или печальном сневидении. Предчувствие опасности пугают не менее чем наступившая опасность». В частности Люис создает потрясающие эффекты с помощью кошмаров, «наполняющих темными предчувствиями сознание того, кто таким способом предупреждается об угрожающей опасности».

г-жа Редклиф. Сошков пересчитывает десять романов ее — т. е. все, написанное английской романисткой, при чем большая часть их выдержала по нескольку изданий. Под одним из номеров, отмечающих роман „Монах, или пагубные следствия пылких страстей“, Спб., 1802, прилежный библиограф отмечает в квадратных скобках: „Известно, что автор сей книги есть Левис; но для большого расхода оной на русском издана под именем Редклиф“.

Это было, повидимому, вернейшим средством обеспечить книге „большой расход“. „О, мистрисс Редклифф! — восклицает кн. Шаликов в своих „Плодах свободных чувствований“, — для чего не имею я твоего божественного дарования? Какими бы ты приятными очаровательными путями повела читателя своего к открытию виденного и слышанного моею героинею!“ И в дальнейшем своем рассказе этот старинный романист не перестает восхищаться „волшебной кистью несравненной мистрисс Редклиффы“.

Это, повидимому, общее увлечение. Характеризуя читательские вкусы начала XIX столетия, один мемуарист отмечает:

„... Никто не пользовался такою славою, как г-жа Редклифф. Ужасное и чувствительное — вот были, наконец, два рода чтения наиболее по вкусу публики. Чтение этого рода заменило, наконец, прежние книги...“ По свидетельству этого очевидца, на обложках русских переводов Редклифф эпитет Славная печатался рядом с ее фамилией.

Русские журналы и в позднейшую эпоху продол-

жают давать Анне Редклиф такие же хвалебные оценки. „Сын Отечества“ приводит авторитетный отзыв популярного романиста: „Г-жа Редклиф, — писал Вальтер Скотт, — обезоружила критика, и ее слава возросла еще более по издании в свет „Таинств Удольфских“. Одно уже заглавие служило приманкою, и публика с жадностью кинулась на эту книгу. В многочисленных семействах томы сего романа переходили из рук в руки; нетерпеливые чтецы вырывали их друг у друга, и повсеместные жалобы на остановки в важных делах, причиненные сею книгою, служили общею данью, приносимою гению сочинительницы“...¹⁾).

Многие ранние читатели этой английской литературы ужасов сохранили надолго свои симпатии к ней. Такие знатоки новейшей европейской литературы, как Дружинин или Аполлон Григорьев, в эпоху ликвидации романтизма, продолжали восхищаться этими предшественниками уходящего движения. Так уже в 1849 г. Дружинин решился протестовать против того величавого презрения, с которым многие современные писатели смотрят на страшные и фантастические истории. „Можно не верить невероятному и

¹⁾ Сопиков. «Опыт российской библиографии», II, 125—126, IV, 174—175. П. Шаликов. «Плоды свободных чувствований». III, 10—11. Приведено у В. В. Синовского «Очерки из истории русского романа», т. I, вып. I, Сиб. 1909 17—19. П. А. Дмитриев. «Мелочи из запаса моей памяти. Москва, 1869, стр. 47—48. «Сын Отечества», 1826 г. 105, стр. 141, см. П. К. Козмин «О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В. А. Жуковского», Сиб. 1904 г., стр. 5.

с жадностью, с трепетом сердца читать сказку Гофмана или рассказ Мечьюрина; не боясь показаться смешным, я признаюсь пред всеми, что еще недавно с полным удовольствием перечитал единственный удачный роман г-жи Редклиф, знаменитые „Видения в Пиревейском замке“. Сочинения Редклиф до сих пор высоко ценятся в Англии, и Жорж Занд очень хорошо усвоила себе манеру английской писательницы в нескольких главах „Консуэло“. Только справедливость требует сказать, что описание покинутых замков, подземелий и страшных явлений у г-жи Редклиф вышли гораздо резче и разительнее. Подобные сцены и описания составляли специальность автора „Удольфских тайн“¹⁾). Дружнин заканчивает пожеланием о переиздании романов Мечьюрина и Редклиф с критическими обзорами родственных им по духу Льюиса и Гофмана, гарантируя издателям быстрое распространение их книг и отмечая их огромную пользу для читателей.

Вспоминая свои детские чтения, Аполлон Григорьев с особенной теплотой останавливается на „магическом влиянии“ Анны Редклиф. Он отмечает совершенно рембрандтовский колорит ее описаний, „нервическое чутье жизни теней, привидений и призраков“, „отзывчивость на мрачные и зверские страсти“...²⁾). Какую родную и близкую своим вкусам школу нашел здесь Достоевский!

¹⁾ «Письмо иногороднего подписчика», апрель 1869 г. Соч. Дружнина, т. VI, 112—113.

²⁾ Ан. Григорьев. «Мои литературные и нравственные скитальчества». «Эпоха», 1864 г. май, стр. 130.

Романы Редклиф были одним из его первых литературных впечатлений. В самом раннем детстве, еще не умея читать, он в долгие зимние вечера слушал, „разиня рот и замирая от восторга и ужаса“, как родители его читали на сон грядущий бесконечные романы Редклиф, от которых сам он потом бредил во сне в лихорадке. В 1861 г. он пишет Полонскому: „сколько раз мечтал я с самого детства побывать в Италии. Еще с романов Ратклиф, которые я читал еще восьми лет разные Альфонсы, Катаринины и Люции въелись в мою голову...“ Это важное свидетельство. Литературные впечатления раннего детства никогда не забываются. Впоследствии в „Селе Степанчикове“ он наделает одного из героев начитанностью в романах Редклиф, и на последних страницах своего предсмертного романа он, через 50 лет, вспоминает снова английскую романистку. Для характеристики фантастического романтизма приключений он вкладывает в уста Фетюковича восклицание о подвалах Удольфского замка ¹⁾).

Сюжет „Удольфских тайн“ являет типичную фабулу авантюрной литературы. Эта история бедной сироты, отданной на попечение свирепой тетки и разлученной со своим возлюбленным. Тайнственный муж ее опекунши оказывается разбойником, свившим свое грабительское гнездо в уединенном замке Удольфо среди Аппенинских гор. Здесь тираническим обра-

¹⁾ „Тайны Удольфского замка“—„The Misteries of Udolpho“ L., 1794,—один из популярнейших романов Редклиф. Из русских писателей романисткой увлекался также и Н. С. Лесков.

щением он доводит свою жену до смерти, а ее воспитанницу до отчаянного бегства из этого проклятого места неслыханных ужасов. Бесконечные скитания и злоключения беглянки в поисках ее исчезнувшего жениха составляют главное содержание дальнейшего повествования, а встреча с пропавшим влюбленным, брак и начало семейного счастья завершают эту эпопею загадочных и жутких происшествий.

И если устами Фетюковича Достоевский в своем последнем романе добродушно иронизирует над фантастической изобретательницей удольфских тайн, была пора, когда и он, подобно Аполлону Григорьеву, высоко ценил рембрандтовский колорит ее описаний и лихорадочно реагировал на ее „первическое чутье“ жизни теней, привидений и призраков.

V

Славу Анны Редкляф разделял в начале столетия автор популярнейшего в ту эпоху романа „Мельмот-скиталец“ Мечюрин.¹⁾ Этот ирландский пастор был одним из любимых писателей нескольких литературных наставников Достоевского—Вальтер Скотта, ценившего жуткую фантастику этого „Ариоста преступле-

¹⁾ В «Библиотеке для чтения» начала 30-ых годов был помещен отзыв английского журнала о ранних романах Виктора Гюго, сопоставленных с произведениями Мечюрина. В переводной статье из *Edinburg Review* «О нынешней французской словесности» между прочим говорилось: «Подобно нашему английскому Мечюрину он [Гюго] в своем *Гансе Исландце* истощил и перенестощил все ужасы Скандинавии. Его *Бюг Жаргаль*, повесть из времен Сеп-Домпингского

ния", Гофмана, упомянувшего его в „Элексире дьявола“, Гюго, испещрившего свои первые романы эпиграфами из Мечюрна, Бальзак, признавшего его величайшим современным гением, достойным стать в ряд с Мольером и Гете. У нас Пушкин высоко ценил автора „Мельмота“ и даже поставил его рядом с Байроном:

Британской мурлы небылицы
Тревожат сон отроковицы,
И стал теперь ей кумир
Или задумчивый Вампир,
Или Мельмот, бродяга мрачный...

В примечании к этой строфе „Евгения Онегина“ Пушкин записывает: „Мельмот — гениальное произведение Матюрна“. К концу романа этот герой фигурирует среди новых масок Онегина, который, быть может, предстанет перед читателями в последней части романа „Мельмотом, космополитом, патриотом“ ¹⁾.

Знаменитый роман Мечюрна „Melmoth the Wanderer“ вышел в Дублине в 1820 г. Эта тема „Фауста“, разработанная в духе романа приключений. Один из первых Мельмотов, современ-

возмущения до крайности невероятна... Единственное совершенное творение Виктора Гюго есть без сомнения, «Последний день приговоренного»... и проч. (Библиотека для чтен. 1834, ч. I, Иностр. словесн. 67—80). В другой книжке тот же журнал дает следующую формулу творчеству Мечюрна: «ужас был его изящное и он с бесчеловечным хладнокровьем любил раскапывать глубочайшие тайны сердца» (Библ. для чт., 1834, т. VII, Лит. летопись, стр. 22).

¹⁾ „Евгений Онегин“, гл. III, строфа III, гл. VIII, строфа VIII

ник Кромвеля, оставил Ирландию, где основалась его семья, и долгое время прожил на континенте, занимаясь магией, астрологией и колдовством. Им рано овладел „великий ангельский грех“ умственной гордыни, и впоследствии он всецело подчинился безграничному стремлению к запретному знанию. Имея на своей совести тяжесть этого первого смертного греха, он решается всячески оттянуть час своей смерти и загробного суда. Он выговаривает себе у дьявола дар многовековой жизни под условием предавать ему время от времени людские души. В целях собственного спасения, Мельмот, должен всячески увеличивать грехи и преступления на земле, чтобы готовить своему адскому контрагенту те человеческие жертвы, ценой которых ему будет дарована отсрочка его наказания. Он устанавливает для себя беспощадный кодекс величайшей враждебности ко всем, чьи грехи могут смягчить его участь, и в своих скитаниях не перестает применять закон „перемещения страданий“—эту, по его словам, тонкую и возвышенную алхимию, способную превращать чужую преступность в чистое золото собственного искупления.

Существование Мельмота, после его договора с дьяволом превращается в непрерывное блуждание вокруг величайших страданий в поисках тех изнемогающих мучеников, которые согласились бы принять условия дьявольского торга за избавление от невыносимых пыток настоящего.

Он искушает страдальцев всякого рода: здорового человека, попавшего в дом умалишенных, узников,

заклоченных в тюрьмы инквизиции, нищих, готовых задушить своих детей, чтобы избавить их от мучений голодной смерти. Он неизменно является у смертного одра членов своего рода, когда их пороки и грехи превращают их агонию в томительнейшую пытку предчувствия наступающей кары. Коллекционирование неслыханных страданий остается главной нитью повествования, и шесть томов „Мельмота-скитальца“, на всем своем протяжении, являются сплошной эпопеей ужасов и мучений.

Но сквозь все недостатки романа очевидны те достоинства, которые могли вызвать восхищение таких ценителей, как Пушкин или Бальзак, признавших даже гениальность Мечюринна. Изумительное богатство фантазии и неистощимая изобретательность в обогащении основной фабулы занимательными побочными эпизодами, обострение интереса до захватывающей увлекательности, разнообразие лиц и положений, наконец, размах главного замысла и обилие сильных и замечательных идей, несомненно приближающих Мельмота к таким мировым образам, как Манфред или Лермонтовский демон (эпизод с Им-мали)—все это действительно обнаруживает в Мечюрине творческий дар недюжинного калибра.

Богатейшая психология мучительства, развернутая в романе особенно близка художественной манере Достоевского.

В одной из глав романа Мельмот рисует перед случайным здоровым пленником сумасшедшего дома, заключенным туда происками родственников, ожидак-

щую его перспективу медленной потери рассудка от вечного пребывания среди умалишенных. Он разворачивает перед ним полную картину этого неизбежного нарастания безумия от бессцельной и ужасной пустоты его существования среди криков и воплей помешанных, он предсказывает ему зарождение невольной потребности упиваться бредом сумасшедших, чтоб избавиться от собственных мыслей, затем страшное сомнение в здоровом состоянии своего ума, наконец, мучительное желание как можно скорее самому погрузиться в безумие, чтоб избавиться от убийственного сознания своего медленного душевного умирания. Эту мастерски написанную страничку психологической пытки Мельмот заканчивает сравнением этого состояния нормального человека в атмосфере безумия с ощущением тех смельчаков, свесившихся над пропастью, которые под конец готовы броситься в нее, чтоб избавиться от невыносимого головокружения.

Григорович рассказывает, что молодой Достоевский высоко ценил Мечюрина и зачитывался его романами. Это свидетельство, впрочем, требует оговорок. Достоевский, оказывается горячо рекомендовал своим товарищам, вместе с книгами Гофмана „Исповедь англичанина, принимавшего опиум“.

Книга эта вышла у нас под именем Мечюрина („Исповедь англичанина употреблявшего опиум“, соч. Матюрина, автора Мельмота, Спб., 1834) Русские книгоиздатели применили здесь ходкий в то время прием — обозначения книги малоизвестного автора фамилией другого популярного писателя.

Мы видели уже, что имя Анны Редклиф свободно выставлялось на произведениях других романистов „для большего расходу оных на русском“. Неудивительно поэтому, что „анонимная повесть“ „Confessions of an english opium-eater“ была приписана у нас перу популярного „Матюрина“. На самом же деле она принадлежала Томасу Де-Квинси¹⁾.

Этот автор уголовных рассказов и философских трактатов, из которых особенно прославилось его исследование об „Убийстве, как одном из изящных искусств“, оказал впоследствии влияние на Мюссе, Бодлера и Уайльда. Его сближают обычно с первоклассными мастерами фантастической и страшной новеллы — Гофманом, Эдгаром По, Жераром де-Нервалем. Эти имена достаточно доказывают, чем мог привлечь Достоевского этот „удивительный фантастист“, по определению критика „Северной Пчелы“.

Неудивительно поэтому, что Достоевский так горячо рекомендовал для чтения „Исповедь англичанина принимавшего опиум“. В этой „книге мрачного содержания“ определенно звучат ноты, родственные господствующим темам его будущего творчества.

Уже в предисловии к исповеди чувствуется характерный тон. Автор предлагает читателю самый интересный случай из всей его жизненной истории, но предупреждает, что развернет перед ним жуткую картину людских страданий, нищеты, преступлений и

¹⁾ См. М. П. Алексеев, „Ф. М. Достоевский и книга Де-Квинси“. Учен. Зап. Высш. Школы г. Одессы, 1922, т. II 97—102.

борьбы могучих страстей. Впрочем, в конце книги он обещает об'яснить нравственную цель своего рассказа.

Начинается эпопея необычайных приключений,— побег, жестокие мучения голода, пребывание в большом и пустом доме, ожидание убийцы, сложные денежные комбинации с ростовщиками, поединки и похищения — все это только канва для описания „крайней степени страданий и унижений человеческой природы“. Вероятно одну из этих страниц — описание темного, холодного и пустого дома, в котором приютились умирающий с голоду бедняк и покинутое дитя—Достоевский вспомнил в „Униженных и Оскорбленных“.

Но главный интерес книги — замечательное описание действия опиума. Мечюрин описывает его, как важное и торжественное наслаждение, как момент внутреннего откровения, как чрезвычайное развитие и усиление высших и чистейших душевных способностей. Это сильно напоминает эпилептическую ауру. Недаром автор исповеди свидетельствует, что его смущали страшные сновидения и странная болезнь открылась в нем.

В описаниях опиомана слышатся признания эпилептика.

В них возникают картины высшего блаженства, беспредельных упоений, сладостной неги, когда кажется, что плывешь по озеру „необ'ятному и покойному“ или над тобой склоняются женщины, упоенные любовью, негой и вином. А там, „ангел осушает слезы, возвращает сердцу потерянную радость

пока новый порыв сладострастия не кидает в припадок ужаса“...

Еще замечательнее, еще ближе Достоевскому то преобразование чувства пространства и времени, о котором говорит Мечюрин.

„Чувство пространства, а впоследствии и времени, чрезвычайно увеличилось... Иногда мне казалось, что я в одну ночь прожил шестьдесят или сто лет. Один раз сон мой длился несколько тысяч лет, а иногда он переходил за пределы всего, что только люди могли помнить. Каждый обряд, каждая угроза, каждое наказание, сопровождалось идеею вечности, которая почти лишала меня рассудка“.

Эта своеобразная „Исповедь“, поразившая Мюссэ, Бодлера и Уайльда, отвечала художественным запросам молодого Достоевского. Впечатление от этой маленькой книги надолго сохранилось в его памяти. Признания опиомана оставили в его художественном развитии такой же след, как и ужасы Анны Редклиф.

Эти предтечи романтизма, которыми гораздо позже восхищались их отдаленные потомки—Бодлер и Эдгар По, находились среди любимых книг подростка Достоевского. По их страницам он мог узнать, что уже в ясную эпоху Вольтера и Державина старинное равновесие было нарушено первыми попытками новой литературы изображать таинственную тягу человеческого сознания к миру болезненного и чудесного.

VI

Помимо английского романа приключений, Достоевский нашел не мало образцов того же рода и в своей любимой французской литературе. В эпопею ужасов английских авторов французский роман приключений вносит некоторые новые элементы. Он выдвигает на первый план судебные драмы и подробно воспроизводит заседания уголовных судов, внося в точное изображение судебного процесса целый ряд фантастических инцидентов. С обычной склонностью французской литературы в сторону резких антитез, он стремится постоянно развивать фабулу в двух параллельных плоскостях — трущобной и великосветской жизни. Упрощая и искажая некоторые уже носящиеся в воздухе идеи романтической школы, французский роман-фельетон задолго до Гюго развивает такие соединения крайностей, как прелесть безобразия, честность каторги или целомудрие проституции. Он даже проявляет в полной мере тот чисто романтический культ порока, греха и преступления, который лучше всего возбуждает в читателе интерес к рассказу.

В этой вечной озабоченности о внешней занимательности повествования французские творцы фельетонного романа очень искусно умели сообщать его ходу острый драматический интерес, пересыпая изложение всяких катастроф живыми, бойкими и интригующими диалогами, умело обрывая главы в момент наивысшего напряжения трагической фабулы и сообщая всему ходу действия непрерывное и ускоренное

движение. Таков по крайней мере роман-фельетон в лице его двух крупнейших представителей—Фредерика Сулье и Евгения Сю. Оба они были хорошо знакомы Достоевскому.

Эти представители тогдашнего бульварного романа во Франции—Егений Сю, Фредерик Сулье, Поль де-Кок были такими же любимцами русских читателей 30-х и 40-х годов, как и английские сатанисты. Ими зачитывались у нас, наряду с Бальзаком, Жорж Занд и Дюма. Пока верхи тогдашней интеллигенции углублялись в манящие перспективы немецкой философии, читательские массы набрасывались на увлекательные соблазны французского романа. Пока Бакунины и Станкевичи до пресыщения питали себя гегельянством и шеллингизмом, светская молодежь и даже провинциальные барыни зачитывались трущобными приключениями парижской бульварной литературы. Все будущие классики русского романа увлекались в молодые годы этой литературой приключений.

„В то время только начинали появляться „Монтекристо“ и разные „Тайны“, „и я зачитывался романами Сю, Дюма и Поль де-Кока“, рассказывает Толстой в „Юности“. Гончаров наряду с Жорж Занд и Бальзаком, зачитывается в молодые годы всеми представителями европейского романа приключений во главе с Анной Редклиф, Евгением Сю, Фредериком Сулье. Его увлечение Сю так велико, что частичный перевод Атар-Гуля является первым литературным трудом Гончарова, напечатанным в „Телескопе“ 1842 года.

Таковы же свидетельства Тургенева и философски-настроенного автора „Русских Ночей“. В „Дворянском гнезде“ Варвара Петровна зачитывается Бальзаком, Евгением Сю и Поль де-Коком, а одна из героинь Одоевского признается в своем пристрастии к новым французским романистам — Бальзаку, Евгению Сю, Фредерику Сулье и Жорж Занд. Сам Одоевский признает „*Mémoires du Diable*“ Сулье замечательной книгой.

Мнение первого критика подтверждало эти читательские увлечения. Белинский, принципиально признавший обязанностью критика следить за литературными вкусами толпы, поддался, в данном случае, ее настроению и после недолгих колебаний признал Поль де Кока одним из замечательнейших корифеев современной французской литературы, а Евгения Сю — высоким и человечным талантом ¹⁾.

Неудивительно, что Достоевский с его жадной литературной впечатлительностью не остался вне этого общего увлечения.

В самом начале своей литературной деятельности, мечтая о переводе мировых классиков, Достоевский наряду с Бальзаком и Шиллером, собирается переводить и Евгения Сю. Последние книжки необыкновенно популярного в 40-е годы французского рома-

¹⁾ Л. Н. Толстой, соч. 1903 г., I, 319—II. Н. Сакулин. Из истории русского идеализма. Кн. В. Ф. Одоевский“. М. 1913. II, 123, 373.—Белинский, сочинения (изд. С. А. Венгерова). III, 430.—Гончаров. Вторая автобиография. Первая автобиография. Русская Ст. 1911, CXLVIII, X, стр. 37.

ниста были отобраны у Достоевского во время обыска 1847 г. Еще сильнее он восхищался непосредственным предшественником и учителем Евгения Сю, творцом романа-фельетона — Фредериком Сулье. Это имя пользовалось широкой популярностью в кругу литературной молодежи 40-х годов. Михаил Лонгинов в своем „Листке из воспоминаний“ (Собрание сочинений А. В. Дружинина, том 8, Спб. 1867, стр. XI) рассказывает о радостно возбужденном настроении сотрудников молодого „Современника“. „Пародии, послания, поэмы и всевозможные литературные шалости составили целую рукописную литературу. Кто-то предложил связывать все наши *imbroglio* нитью длинного романа на манер „*Mémoires du Diable*“ или „*Confession générale*“ Фредерика Сулье“.

Григорович рассказывает, что вскоре после выхода из инженерного училища Достоевский „очень пристрастился к романам Фредерика Сулье“, при чем особенно восхищали его „Записки демона“. Этот фантастический роман („*Les mémoires du Diable*“), написанный в духе „Хромого черта“ Лессаж, замечателен тем, что уже на первых своих страницах он дает подробный теоретический манифест бульварного творчества. Достоевский, восхищавшийся „Записками демона“, должен был хорошо запомнить это место. Впоследствии, вводя в свои романы самые примитивные и потрясающие эффекты народных зрелищ, он часто только осуществлял остроумные заветы отца бульварного романа и всецело опирался на его авторитетный опыт.

„О, молодые люди,—обращается Сулье к начинающим авторам, — вы мечтали только о возвышенном труде гениев, о чистом и священном пении прекраснейших мировых голосов, об искреннем и глубоком раскрытии истины, — вы ошибались, молодые люди, вы жестоко заблуждались. Когда вы просите у публики внимания для ваших прямодушных и прекрасных речей, вы увидите, как она бросится слушать грубые рассказы самых тривиальных авторов и ошеломляющие известия уголовных листков. Вы увидите, как эта старая развратница станет издеваться над девственностью вашей музы и начнет кричать ей: „Да ну же, блудница, или убирайся к чорту, или займи меня! Мне нужны сильные возбуждающие средства, чтоб оживить притупленную впечатлительность“ — „Послушай-ка, говорит теперь читатель автору, есть ли у тебя в запасе дикие кровосмешения и чудовищные измены, потрясающие оргии преступлений и страстей, неудобные даже для передачи? Если нет, замолчи сейчас же и отправляйся влачить свои дни в нищете и безвестности“. Слышите ли вы это, молодые люди? Нищета и безвестность — ведь не к этому вы стремитесь! Что же вы предпримите? Вы возьмете перо, лист бумаги и надпишете на нем заголовок: „Воспоминания дьявола“...

Таков был один из уроков, которые дал юноше Достоевскому современный французский роман. В эпоху образования его литературной манеры, среди любимых книг его, находился этот роман, всецело посвященный изображению мрачайших ужасов и

несчастий, грабежей, подлогов, кровосмешений и убийств. И впечатление от него было настолько сильно, что даже на последнем романе Достоевского можно еще уловить его отголоски. Чорт Ивана Карамазова местами, несомненно, выдержан в стиле демона Сулье. Общий тон разговора у обоих дьяволов одинаков. Чорт „Мемуаров“ пародирует Библию, цитирует Дидро и Ювенала, мадам де Сталь, Мальбранша и Вольтера. Он с насмешливым спокойствием и легкой скукой издевается над миром, людьми, своим собеседником и самим собою, жонглируя знаменитыми фактами, чтоб неожиданно проявить какую-то странную серьезность, временами даже грустную вдохновенность и затем опять вернуться к скучающей иронии ¹⁾.

Непосредственный ученик Фредерика Сулье—Эжен Сю достиг в этом литературном роде величайшей виртуозности. В его романах было не мало сторон, которые должны были сильнейшим образом заинтересовать Достоевского. Это прежде всего вечная тема

¹⁾ Вот один из характерных образцов его диалогов: „Читал ли ты когда-нибудь Мольера?—Сатана, ты злоупотребляешь моим терпением!—Но все же, читал ли ты когда-нибудь Мольера?—Да, я его читал, прочел и перечитал. — Ну, если ты его читал, прочел и перечитал, заметил ли ты когда-нибудь, что этот шутливый поэт обладал самой серьезной мыслью всей своей эпохи? Заметил ли ты, что этот писатель, говоривший обо всем в таких сырых выражениях, был самой целомудренной душой своего времени? Заметил ли ты, что этот забавный насмешник имеет самое грустное сердце своего века“ и т. д.

о нищете больших городов, это затем традиционная романтическая смесь фантастики с реальным, которая в „Вечном жиде“ сказывается в странном замысле поместить в Европе XIX столетия воскресшие образы Саломеи и Агасфера.

Целый ряд других черт и замыслов Сю мы находим впоследствии в повестях и романах Достоевского. Резкая критика католицизма и полемика с иезуитами, апофеоз Наполеона, изображения ночных оргий столичных рабочих, оправдание всякого преступления, как неизбежного продукта социальных неравенств — вот основные тенденции романов Сю. В среде его героев мы находим нищую мачеху, отправляющую свою 16-летнюю падчерицу торговать своим телом (Маделена и Волчица), беглых каторжников, способных на чудовищные кощунства (Шуринер), героически-благородных блудниц (Гуалэза) маркизов-эпилептиков (д'Арвиль), графов, совершающих подлоги (Сен-Реми), и дряхлых сладострастников, умирающих в конвульсиях старческой похоти (нотариус Ферран). Нужно ли напоминать им в параллель аналогичные образы Достоевского — Катерину Ивановну, отсылающую на уличный промысел падчерицу Соню, Оедьку Каторжного, Настасью Филипповну и ее эпилептика-князя, старика Карамазова или князей Валковских и Сокольских, совершающих всякие преступления и подлоги?

Но особенно должны были привлечь автора „Бедных людей“ quasi-социальные тенденции этой литературы. Популяризируя ходячие идеи Фурье, Сен-Си-

мона и Овена, Эжен Сю постоянно претендовал на звание общественного трибуна и социального реформатора. Ему удалось добиться этого признания далеко за пределами Франции¹⁾. Если такие журналы, как „*Démocratie pacifique*“ отзывались о Евгении Сю, как о пламенном защитнике демократических идей, новом законодателе и достойнейшем преемнике Ж. Ж. Руссо, — удивительно ли, что у нас Белинский принял бульварные эпопеи этого ловкого рассказчика за серьезные опыты социального романа, а экзальтированный юноша Достоевский собирался переводить „Матильду“ Сю наряду с „Евгенией Гранде“?

Это, во всяком случае, не пройдет для него безнаказано. „Униженные и оскорбленные“, „Преступление и наказание“, даже „Бесы“ еще местами окрашены в тона „Парижских тайн“²⁾.

¹⁾ В статье о Евгении Сю, Валериан Майков, отмечая все недостатки французского романиста и заметное падение таланта в его последних произведениях, дает любопытную характеристику его „Парижских тайн“. „Автор Саламандры поставил себе задачей изобразить в широких рамках всю бездну несчастий, тяготеющих над классом неимущих, безприютных перед законом, малолетних, лишенных воспитания, слабоумных, больных, всей многочисленной страждущей братии. Париж доставил ему богатый материал“...

²⁾ Опубликованные новые материалы подтверждают длительность увлечения Достоевского некоторыми прочитанными им в молодости писателями, в частности Эженом Сю. Е. А. Штакеншнейдер в своем дневнике 1884 г. („Голос Минувшего“ 1916, II, стр. 80) приводит данные, указывающие на положительное отношение Достоевского к

VII

К этой старинной литературе приключений был необыкновенно близок исторический роман, созданный романтической школой. Его крупнейшие представители, Вальтер Скотт и Гюго, были горячими поклонниками авантюрной литературы. Один из первых русских исторических романистов, Загоскин был воспитан на Анне Редклиф.

Таким образом, помимо непосредственного знакомства с авторами „Удольфских тайн“ или фантастических „Исповедей“ Достоевский продолжал воспитываться в их школе, зачитываясь „Айвенго“, „Собором Парижской Богоматери“, и даже „Юрием Милославским“. Исторический роман, сменивший литературу приключений, продолжал разрабатывать в прежнем направлении методы его повествовательной техники.

В раннюю эпоху Достоевский высоко ценил Вальтер-Скотта. Он прочел его еще в первом пансионе и затем заставляет своих ранних героинь—Настеньку в „Белых ночах“ и Неточку Незванову—зачитываться автором „Айвенго“.

Эжену Сю уже в 70-е годы. „Любимым писателем Достоевского был Диккенс; но еще любил он и не раз рекомендовал мне прочесть Жиль Блаза, „Martin l'Enfant trouvé“ Сю... У Сю тоже есть сходство с Достоевским. Трое они, т.-е. Диккенс, Сю и Достоевский, певцы униженных и оскорбленных...“ Здесь любопытно отметить интерес Достоевского к тому роману Сю, в котором разрабатывается излюбленная тема литературы приключений—потерянный и найденный ребенок—частично отразившаяся на фабуле „Униженных и оскорбленных“.

Эти увлечения понятны. В шотландском романисте было не мало свойств, которые должны были вызвать сильнейшие симпатии в Достоевском.

Сюда относится прежде всего средневековый мистицизм Вальтера Скотта, его вера в чудесное, его загадочные рассказы о явлениях „второго зрения“, вся демонология и магия его романов. Он едва ли не первый сообщил драматический характер романическому действию и дал своим преемникам обильные образцы того живого, разнообразного, гибкого и выразительного диалога, которому суждено было вытеснить прежние длинные описания, вступления и авторские разъяснения.

Редкое искусство Достоевского в диалоге, быть может, берет начало в школе Вальтер Скотта ¹⁾.

Но несравненно значительнее было его увлечение Виктором Гюго, длившееся и в позднейшую эпоху. Оно не ограничилось историческими романами французского поэта и захватило его творчество почти в полном объеме.

Уже в инженерном училище он прочитывает стихотворения и ранние романы Гюго (оставляя непрочитанными, повидимому, одни только драмы: „Виктор Гюго, кроме Кромвеля и Гернани“, сообщает он брату о своих чтениях). Он признает автора „Од и

¹⁾ В замечательном автобиографическом отрывке Достоевского „Петербургские сновидения в стихах и прозе“, напечатанном в журнале „Время“ 1861 г. и перепечатанном в „Русской Мысли“, январь 1916 г., Достоевский вспоминает роман „Монастырь“ Вальтер Скотта.

баллад“ величайшим лириком с „чисто ангельским характером, с христианским, младенческим направлением поэзии“, с которым не могут в этом сравниться ни Шиллер, ни Шекспир, ни Байрон, ни Пушкин. „Только Гомер, заключает он—с такою же непоколебимою уверенностью в призвании, с младенческим верованием в бога поэзии, которому служит он, похож в направлении источника поэзии на Victor'a Hugo“.

Это увлечение сказывалось и в позднейшую эпоху. С первых же книжек своего первого журнала „Время“, Достоевский начинает печатать перевод „Собора Парижской Богоматери“. Путешествуя за границей в 1862 г., он, по свидетельству Страхова, проглатывает в неделю по три-четыре тома только что появившихся „Les misérables“. Уже в 1876 году он ставит себе в образец шедевр Виктора Гюго „Последний день приговоренного к смертной казни“ и признает этот психологический этюд французского романиста „самым реальнейшим и самым правдивейшим из всех им написанных“.

Идейная близость Гюго и Достоевского во многом очевидна. Темы о „бедных людях“ (у Гюго есть поэма „Les pauvres gens“, написанная после романа Достоевского), об „униженных и оскорбленных“, протесты против смертной казни, реабилитация преступников, наконец, проповедь общечеловеческого единения,— все это одинаково вводит в романы Гюго и Достоевского социальные мотивы и сообщает им богатейший материал для психологических исследований.

Но не меньшее внимание Достоевский обратил на сложную архитектонику романов Гюго. Он рассмотрел в ней истинное стремление автора возбуждать в читателе острый интерес к теме и непрерывно держать его внимание в состоянии крайнего напряжения. Он заметил все средства, направленные к достижению этой главной цели: сгущение красок, безмерные преувеличения, игра контрастами, внесение антитез не только в слог, но и в замыслы и образы, непрерывная смена исключительных эффектов, нагромождение необычайных приключений и неожиданных катастроф и, наконец, громадное количество героев, набранных из самых противоположных общественных кругов и открывающих широкую возможность автору сменять с неимоверной быстротой разнообразнейшие романические положения.

Смесь всевозможных повествовательных элементов в „*Les misérables*“, — исторические страницы о Ватерлоо, о революции 1830 г., изображение каторжников, сыщиков, гризеток, епископов в духе первых веков христианства. нищих мечтателей, исповедующих культ Наполеона (общий психологический рисунок Раскольникова сильно напоминает героя „Отверженных“ Мария Понмерси), наконец, разнообразие главных мест действия—каторга, монастырь, миллионный город, парижская клоака, фабричные центры, поля сражений—все это продолжало указывать Достоевскому на необходимость бесконечно разнообразить среду, действие и героев в романах, ставящих перед собой такие философские задачи, как изобра-

жение путей от зла к добру, от несправедливости к правде, и проч.

Русский исторический роман тогдашней эпохи, вскормленный образцами Вальтер Скотта, продолжал укреплять в поэтике Достоевского те же принципы увлекательного повествования. Загоскин и Лажечников фигурировали в программе семейных чтений штаб-лекаря Мариинской больницы еще в середине 30-х годов. Через десять лет Достоевский в почтительном тоне упоминает в одном из своих рассказов „Рославлева“. Фабула знаменитого „Юрия Милославского“ сводится к типичному изображению тех безчисленных препятствий, которые приходится преодолевать сподвижнику князя Пожарского для вступления в брак с боярышней Кручиной-Шелонской. Это обычный стержень старинного романа приключений и, в частности, это руссифицированный сюжет тех „Удольфских тайн“, которыми Загоскин зачитывался в молодые годы ¹⁾).

¹⁾ И. П. Замотин доказывает тождество фабул „Юрия Милославского“ и „Войны Монтроза“ Вальтер Скотта. По словам этого исследователя, „Загоскин нуждался не в простой, а в занимательно построенной и эффектно обставленной фабуле“, каковую он и нашел в целой группе романов шотландского писателя. Он впервые применил на русской почве литературную манеру Вальтер Скотта. Но Достоевского он мог привлекать не только внешней стороной своих писаний, но всем своим направлением. „Повесть о русской духовной правде и об иностранной, в особенности французской, кривде—вот неистощимая тема его произведений, замечает И. П. Замотин. Романтический национализм Заго-

Но из отечественной литературы начала прошлого столетия Достоевский особенно увлекался одним из крупнейших представителей русского романа приключений.

Среди учителей Достоевского находился и тот полузабытый писатель, которого Белинский признал родоначальником русских романистов,—автор „Российского Жильблаза“, Нарезный.

Уже заглавие его крупнейшего произведения, скроенное по образцу знаменитого романа Лессажа, открыто указывает на зависимость малорусского эпика от европейского roman d'aventures. По свидетельству исследовательницы творчества Нарезного, „роман с приключениями“ всего заметнее отразился на его произведениях, сообщив им утомительное разнообразие самых причудливых и неправдоподобных приключений, с множеством вводных лиц и крайне запутанною любовною завязкою.

По примеру западных образцов, Нарезный в своих больших романах ставит себе задачей изображение людей разнообразнейших типов и общественных категорий. С этой целью он параллельно проводит в романе несколько фабул, как бы об'единяя группу разнородных повестей приключениями главного героя.

скана был близок к славянофильскому мировоззрению, и в этом отношении роман Загоскина является несомненным свидетельством связи по идее и форме между русским славянофильством и западно-европейским романтическим идеализмом».—И. И. З а м о т н и н. Романтизм двадцатых годов в русской литературе, т. I, 347 и след., 377.

Завязка разветвляется в бесчисленных новых эпизодах, и судьбы действующих лиц запутываются в нарастающей серии всевозможных походов.

Достоевский прочел Нарезного еще в школьном возрасте, когда, по свидетельству брата, он неоднократно перечитывал „Бурсака“. Это типичнейший роман приключений начала века. Похищения с переодеваниями, разбойничьи шайки, сражения, восстания, бегства, неожиданные столкновения, совпадения и встречи, потерянные дети, неожиданно находящие своих родителей, гонимые любовники, проклятые их отцами—вот главный материал для нанизывания бесчисленных эпизодов. На протяжении всего своего рассказа автор не перестает возбуждать внимание читателя разжигающими предупреждениями и подчеркиваниями сенсаций.

„Происшествия дня сего были для меня так диковинны, что голова кружилась“... „В сие время начали колебаться умы от политической заразы. Сперва тайно, а потом и явно начали говорить на базарах, в шинках и в классах семинарии, что гетман“... и т. д. „Теперь приступаю к описанию одного из важнейших происшествий моей жизни, имевшего великое влияние на дальнейшие случаи“. Таковы образцы тех предупреждений читателя о готовящихся катастрофах, которые являются одной из характернейших особенностей повествовательной манеры Достоевского.

Но самым типическим признаком романа приключений является в „Бурсаке“ основной узел фабулы—тема о потерянном и найденном ребенке. Главный

герой Неон только перед смертью своего приемного отца, дядька Варуха, узнает, что он не родной сын священника. Под конец романа после бесчисленных треволнений и походов, когда несчастный Неон стоит перед судом грозного гетмана, ожидая жестокого осуждения, неожиданно обнаруживается, что он родной внук своего судьи, т. е. сын гетманской дочери, бежавшей от отца и давно им проклятой. На последних страницах романа старый гетман, изнемогая и теряя силы, мчится перед смертью в последний раз взглянуть на своих детей после двадцатилетней разлуки, чтобы простить, наконец, своей дочери грех ее послушания. В окончательной развязке обнаруживается, что первая юношеская любовь Неона — прелестная Мелита — его родная сестра, а жена его, Неонила, вынуждена пройти через аналогичную сцену примирения с разгневанным отцом.

Такими романами Достоевский зачитывался в 30-е и 40-е годы. К некоторым из них он и в позднейшую эпоху сохранил сочувственное отношение. Состав его литературных учителей отличался всегда пестротой, и рядом с классическими именами, совмещал тех повествователей необыкновенных приключений, которые не переставали направлять его литературные вкусы и творческие наклонности в сторону мелодрамы.

В своих собственных созданиях он часто насмешливо отзывается об этой пестрой литературе и даже мимоходом пытается иногда пародировать некоторые типические черты ее. Уже в первой повести он иронизирует над русскими бульварными романами, над

всякими „Итальянскими страстями“ или „Ермаками и Зюлейками“, с их пламенными пассажами: — Графиня, вскричал он, графиня!.. Вся кровь твоего мужа не зальет бешеного клочущаго восторга любви моей!“.. Он насмешливо вспоминает в „Селе Степанчикове“ те романы, которые стряпались в Москве в 30-е годы десятками под кричащими заглавиями „Атаманы бурь“, „Сыновья любви или русские в 1104 г.“.

И все же некоторые черты этой или близко ей родственной литературы, несомненно, отметят его творчество. Увлечение Мечюрипом, Фредериком Сулье или Евгением Бю не проходит безнаказанно. Дорогой ценой сложных запутываний и резких эффектов своих собственных страниц Достоевский заплатит за свое восхищение „Тайнами Парижа“ или „Мемуарами дьявола“. До конца его философский роман не вполне избавится от многих налетов фельетонного эпоса бульварных романистов, и все метафизические „pro“ и „contra“ его богословских диспутов не смогут устранить из основной фабулы тех запутанных и загадочных приключений, которые обращают нас к Анне Редклиф или Фредерику Сулье.

Во всяком случае, всех этих неистощимых изобретателей ужасов и интриг нужно извлечь из архивной пыли, чтобы понять приемы и технику одного из величайших романистов нового времени.

VIII

Каковы же следы этой старинной романической литературы на творчестве Достоевского? И поддаются ли точному учету эти отдаленные отражения его юношеских чтений на позднейших страницах окончательно сформировавшегося писателя?

В области романической композиции эти элементы старой литературы приключений можно установить с достаточной точностью. Мы, конечно, не найдем у Достоевского ни дворцовых подвалов, ни потайных дверей, ни черных плащей и широкополых фетров, ни кинжалов и ядов,—словом, ничего из того оперного балласта мелодрамы, который Вальтер Скотт, Гюго и Бальзак еще подчас пытались использовать в своих романах. Но если вся эта декорация и бутафория не могут найти себе применение в изображении русского быта середины прошлого столетия, едва ли не все остальные черты романа-мелодрамы вошли в творчество Достоевского.

Он прежде всего воспроизвел — единственный раз во всей истории классического русского романа — типичные фабулы авантюрной литературы. Традиционные узоры европейского романа приключений не раз послужили Достоевскому эскизными образцами для построения его интриг.

Он пользовался даже трафаретами этого литературного жанра. В разгаре спешной работы он соблазнялся ходячими типами авантюрных фабул, захваченных бульварными романистами и фельетонными по-

вествователями. Он знал, что в его руках этот низкопробный материал поднимется путем углубленных психологических этюдов и оживленных диалогов до степени и значения лучших образцов романической литературы.

Он использовал и самый характерный тип романа-фельетона. Негодяй, украшенный сиятельным титулом и чертами демонической красоты, обольщает кроткую девушку, забирает ее состояние и бросает ее на произвол судьбы. Бедная девушка, покинутая злодеем-любовником и проклятая суровым отцом, погружается в нищету, заболевает чахоткой, сходит с ума и бродит по шумным и равнодушным улицам миллионного города, выпрашивая милостыню с ребенком на руках. Вскоре она умирает от истощения и горя, не отомстив сиятельному негодяю и не получив прощения от беспощадного отца. Узнав об агонии дочери, он, впрочем, смягчается и спешит к ней со словами прощения, но поспевает уже только к остывающему трупу. Начинается новая эпопея маленькой нищенки, исполненная мрачных гонений и чудесных благодеяний—побоев, болезней, насильственных продаж в дома разврата и неожиданных спасений, пока, наконец, в развязке не обнаруживается, что несчастная нищенка — дочь известного князя, который оказывается в довершение всех этих неожиданностей законным мужем ее покойной матери. Такова фабула „Униженных и оскорбленных“.

Легкое изменение в комбинации этих элементов, и получается новый сюжет. Опять маленькая нищенка,

опять чердак, болезнь, безумие, трагическая смерть чахоточной матери, а рядом княжеские палаты и целая сеть неожиданных совпадений, сплетающих эти два крайние полюса столичной жизни. В центре загубленный талант, безумный художник, поэт или беспутный музыкант, непризнанный гений, охваченный на своем чердаке манией величия, а вокруг него разворачиваются сцены жесткости, самоотверженности, издевательства, и главный узел фабулы осложняется неожиданной находкой старых, забытых писем, раскрывающих еще живые тайны. Таков абрис незаконченной „Неточки Незвановой“.

Достоевский пользовался этими типами бульварного романа и в позднейший период своего творчества. Даже в своих последних романах он прибегает к этому своеобразному приему очерчивать внешнюю судьбу своих глубочайших психологических образов по обычным контурам мелодрамы.

В этом отношении необыкновенно любопытна судьба загадочного „принца Гарри“ — Ставрогина. Основной абрис его жизни — это обычная канва мелодрамы. Злодей, аристократ, богач и красавец, отмеченный обаятельными чертами демонизма, он блистает в гвардии и в столичном высшем свете. Но бретерство, публичные оскорбления светских женщин и жестокие поединки приводят его к суду и разжалованию в солдаты. Отбыв наказание, он снова появляется в столице, но уже в самых грязных трущобах среди нищих, пьяниц и последнего отребья столичного населения. Здесь этот аристократ находит

себе жену в лице нищей калек и идиотки. Затем после периода загадочного исчезновения, он снова всплывает на поверхность общества, хотя тайно продолжает поддерживать свою связь с беглым каторжником. По его приказу, этот разбойник зарезывает неугодных ему лиц и поджигает целые кварталы, пока его повелитель, как новый Нерон, любит среди любовной оргии пылающим городом.

Какое бы глубокое философское значение ни получил в окончательной обработке образ Ставрогина, вся его внешняя история отдает бульварным романом. Многие факты главного героя „Бесов“ как бы воспроизводят приключения Родольфа из „Тайн Парижа“. Этот герой Эжена Сю необыкновенно типичен. Владелец князь, богатый, умный, богатырски энергичный и властный, обладающий изумительной силой воли и геркулесовской мощью мускулов, он пренебрегает любовью великосветских львиц и уважением сильных мира, опускается на дно столичных трущоб, где находит какое-то странное удовлетворение в дружбе с бывшим каторжником и нищей проституткой. Роман-фельетон, как мы видим, сыграл свою роль в композиции „Бесов“.

Нет, кажется, ни одного атрибута старого романа приключений, который не был использован Достоевским. Помимо таинственных преступлений и массовых катастроф, титулов и неожиданных состояний, мы находим здесь типичнейшую черту мелодрамы — скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с общественными подонками. Среди

героев Достоевского это черта не одного только Ставрогина. Она в равной степени свойственна и князю Волковскому, и князю Сокольскому, и даже отчасти князю Мышкину. Один из них даже оказывается чуть ли не фальшивомонетчиком. — „Я уголовный преступник и участвую в подделке фальшивых акций —ской дороги“ — ошеломляет этот представитель древнего княжеского рода своего собеседника, не более подготовленного к этому признанию, чем и читатель романа.

Мы находим у Достоевского и стремительный, катастрофический исход сложной громоздкой фабулы. Развязка „Бесов“ своим обилием ужасов и смертей превосходит самые кровавые мелодрамы. Пожар половины города, трое зарезанных в подожженном и не сгоревшем доме, подпольное убийство Шатова, загадочное убийство Федьки Каторжного, открытое убийство Лизы Дроздовой рассвирепевшей толпой, самоубийство Кириллова, самоубийство Ставрогина, наконец, естественная смерть родоначальника и невольного патриарха всех этих „бесов“ — Степана Трофимовича, — такое количество трупов в одном художественном произведении позволял себе безнаказанно, кажется, один только Шекспир.

Этим не ограничилось воспроизведение главных приемов романа приключений. Достоевский ввел в свое повествование и другие характерные атрибуты его — подслушивание важных и таинственных разговоров, часто даже из соседних квартир (Свидригайлов, Долгорукий), обладание скандальными документами, не-

видимо объединяющими целый ряд враждующих между собою лиц („Подросток“), невольные посвящения в нераскрытое еще преступление, публичные скандалы, дуэли (Ставрогин, Зосима), внезапные обмороки, эпилептические припадки и даже неожиданные пощечины, все с той же целью искусственного усиления интереса и живости повествования.

Этим последним приемом, который относится к роду примитивнейших народных зрелищ, Достоевский положительно злоупотребляет. Пощечины, которые князь Мышкин получает от Гани Иволгина, Ставрогин от Шатова, Верховенский от Федьки Каторжного, Версилов от князя Сокольского, Долгорукий от Бюринга, являются обыкновенно резким обозначением нового этапа в запутанной романической интриге или же спасительным *coup de théâtre* в сложных сценах, требующих усиленной смены эффектов.

В старинном романе, как и в драме XVIII века, фамилии героев обозначали их нравственные свойства. В среде героев Нарезного, например, имеются Сердоболыны, Честовы, Правдолюбов, Петиметров, князь Промотайлов и графиня Модникова. Как это пи сгранно, Достоевский ввел и этот прием романа приключений в свои композиции. И у него фамилии героев намечают их характер. Нетрудно, конечно, в Разумихине предвидеть позитивного практического деятеля, в Раскольникове — мятежника и протестанта, отколовшагося от общепринятого канона, в Лебезятникове — дохленького пошляка, в Свиригайлове — какую-то косматую похотливость

сатира, в Прохарчине — униженного, забитого и жалкого отброса, в Карамазове — оттенок восточной косности, в Смердякове — всю гнусность человеческой природы. Достоевский пошел еще дальше в применении этого оставленного приема старинной литературы и в „Идиоте“ решился назвать студента, „по убеждениям своим материалиста, атеиста и нигилиста“, Кислородовым, а в „Братьях Карамазовых“ учителя истории — Дарданелловым.

Наконец, он широко применил в своем романе обычный в авантюрной литературе прием сближения контрастов — сопоставление духовных козлиц и агнцев, праведников и грешников, злодеев и героев. Это привело его к склонности изображать, по примеру старинных романистов, типы исключительных героев. В каждом его романе чувствуется это вечное тяготение его к изображению необыкновенных натур. По его собственным признаниям, в „Идиоте“ он стремился изобразить „положительно прекрасного человека“, а „Братья Карамазовы“, в своем недовершенном целом, должны были явиться жизнеописанием „великого грешника“.

При всей — своей психологической сложности, герои Достоевского отличаются чертами резкой прямолинейности: Раскольников, Федор Карамазов, Рогожин, Верховенский сын — все они носители одной идеи или страсти, все в большей или меньшей степени маниаки и одноступы.

Ни у Толстого, ни у Тургенева, ни у Гончарова, ни у Чехова мы не находим этой странной маниа-

кальности героев Достоевского. Мягкие, матовые; расплывчатые оттенки в сумеречном душевном мире русских Гамлетов, этих мягкосердечных и мягкотелых Лаврецких, Обломовых, Безухих — все полутона их нерешительных, колеблющихся, изменчивых раздумий и поступков — представляют полную противоположность фаталистическим порывам одержимых героев Достоевского.

Это в высшей степени своеобразная и необычная для русской литературы черта. В творчестве Достоевского она явно иностранного происхождения. Злодеи и жертвы, преступники и мученики, несчастные дети, потерянные или чудесно найденные, „возвышенные куртизанки“, очищенные от грехов страданием и любовью, знаменитые „Офелии мелодрамы“, безумные невесты, тоскующие по исчезнувшим женихам (Лебядкина) — все эти образы своими основными чертами восходят к старому англо-французскому роману приключений. Нам нечего распространяться здесь о том гениальном преображении, какое все они получают под пером Достоевского.

IX

С каким бы уважением ни относиться к творчеству Достоевского, приходится признать этот неожиданный факт. По своей архитектонике, его крупнейшие создания вышли из старинного романа приключений, и нам остается только попытаться разрешить невольно возникающее недоумение: чем объяснить это странное пристрастие великого писателя

к литературному роду, граничащему с мелодрамой? Каким образом низший вид писательского искусства оказался наиболее удобным выражением для творческих замыслов гениального художника-философа?

Причин тому несколько. Прежде всего роман приключений занимательностью своих фабул блестяще разрешал основную задачу творческой поэтики Достоевского. Он давал ему непревзойденные во всей классической литературе образцы захватывающего повествовательного интереса и этим отвечал его главной потребности в области романической техники.

Уже в начале своей деятельности Достоевский, зачитываясь последними новинками европейской литературы, знал, что в его время роман, обнимающий все области мышления—и трагедию, и философию, и историю, и религию,—должен в силу многосложности своих частей быть внешне интересным. Он понимал, что трудный путь, предстоящий читателю через лабиринт теорий, образов и человеческих отношений, заключенных в одной книге, должен быть всячески облегчен ему живостью и занимательностью фабулы. И на протяжении всей своей деятельности он не переставал тратить громадные усилия для разрешения этой сложной задачи, постоянно вспоминая свои детские увлечения романами Редклиф и юношеские восхищения „Мемуарами дьявола“.

Он нашел в романе фельетоне еще одно скрытое качество. Это та дремлющая под густыми налетами всякого пепла и сора искра симпатии к униженным и оскорбленным, которая чувствуется за всеми при-

ключениями осчастливленных нищих и спасенных подкидышей. С какой бы целью ни обращались авторы мелодрам к своим трущобам, каторгам и больницам, они, во всяком случае, подготовили пути будущему социальному роману. По идее своей, „Бедные люди“ Достоевского, может быть, столько же обязаны проповеди сострадания Сю и Сулье, сколько и гуманической философии всех филантропов и утопистов начала столетия.

И, наконец, широко раздвигая обычные границы старого романа и внося в этот определенный литературный род все виды творчества от философских доктрин до балаганных эффектов народного театра, Достоевский частично разрешал свои вечные искания новой формы. Среди заговоров и насильственных смертей, в атмосфере уголовщины и скандала, среди каторжников, преступников, проституток, нищих, князей, чудаков и безумцев, он нашел широкую возможность приурочивать к примелькавшимся явлениям действительности все странное, необычное и выходящее из рамок ежедневной жизни. Во всех элементах мелодрамы, составляющих обычную фабулу его произведений, помимо главной цели—поразить и увлечь читателя, отчетливо сказалась исконная черта всего его творчества: стремление внести исключительность в самую гущу повседневности, слить воедино, по романтическому принципу, возвышенное с гротеском и незаметным претворением довести образы и явления обыденной действительности до границ фантастического.

Отсюда все своеобразнейшие черты сложных композиций „Идиота“, „Бесов“, „Карамазовых“. Роман Достоевского это—философский диалог, раздвинутый в эпопею приключений, это Федон в центре „Парижских тайн“ или смешение Платона с Эженом Сю.

БАЛЬЗАК И ДОСТОЕВСКИЙ ¹⁾.

I.

Первый напечатанный труд Достоевского был перевод „Евгения Гранде“. Это вступление ко всей его литературной деятельности. Не „Бедные люди“, появившиеся в печати только два года спустя, а первый русский перевод знаменитого бальзаковского романа представляет собою тесные врата в творческий мир Достоевского.

Его художественная близость к Бальзаку во многом не была случайной. Автору Человеческой Комедии принадлежит одно из главных мест в среде нескольких европейских имен, поразивших художественную впечатлительность подростка Достоевского и навсегда оставивших след на его писаниях. Кажется ни один из его ранних учителей не затрагивал столько заветных вопросов его совести и не прикасался

¹⁾ Содержание настоящей главы, впервые опубликованной нами в 1919 г., было недавно изложено в «*Revue de France*» (См. «*Revue de Fr.*» 1924, 1 дек., № 635, статья „*Dostoïewski et Balzac*“). Французский журнал сообщал некоторые новые сведения, которые мы использовали ниже.

с такой тревогой ко всем волновавшим его жизненным загадкам.

Бальзак оказался для юноши Достоевского самым родным и близким писателем. Он принес пробуждающейся фантазии первного семнадцатилетнего мечтателя какие-то новые наслаждения и широко раскрыл ему еще неизвестные пути творческих достижений. Он надолго остался для него, как *Виргилий для Данте*, *lo maestro e l'autore*—учителем, приобщившим к тайнам своего искусства и верным руководителем по всем его темным и опасным переходам. Со всей горячностью неокрепшего гения Достоевский бросился в этот болезненный мир бальзаковского романа, и до конца уже не мог забыть своих первых впечатлений от чтения *Человеческой Комедии*.

Это был во многом его вечный спутник. Под знаком Бальзака, переводом „Евгения Гранде“ безвестный автор еще не написанных „Бедных людей“ вступает на литературное поприще; и почти через сорок лет, в своем предсмертном произведении, в *Речи о Пушкине*, он призывает Бальзака для подтверждения главного тезиса своей последней философии.

История знакомства Достоевского с Бальзаком восходит к первой поре его жадных чтений—к середине 30-х годов. В это время, по свидетельству А. М. Достоевского, в их доме появляются книжки „Библиотеки для чтения“, ставшие исключительным достоянием двух старших братьев. Это несомненно первый источник знакомства Достоевского с молодым, тогда еще только входившим в мировую славу, французским

романистом. И хотя журнал Сенковского крайне подозрительно относился к молодой французской словесности 30-х годов, с одинаковой предвзятостью про-
низируя над Гюго, Жорж Занд и Бальзаком, ему пришлось подчиниться авторитету их растущей славы и даже помещать на своих страницах переводы их романов.

В первых же книжках 1835 г. „Библиотека для чтения“ печатает перевод „Старика Горио“ непосредственно со страниц „Revue de Paris“, но с некоторыми сокращениями. Здесь же Достоевский мог найти сочувственную критическую оценку тем двум романам Бальзака, которым суждено было остаться центральными в его творчестве: „Евгении Гранде“ и „Отцу Горио“. Эти первые критические характеристики Бальзака, попавшие на глаза подростку Достоевскому, представляют крупнейший интерес для истории его литературного развития.

По отзыву французского журнала,—талант Бальзака примечательно развернулся в двух последних его романах „Евгении Гранде“ и „Старике Горио“. Наконец, Бальзак нашел то, чего так давно ищет—отмечает рецензент—истинно несчастную женщину... — По отзыву журнала, французский романист создал себе мир бедный, чахлый, зеленый, истерический, хворое женское общество, огромную гошпиталь хронических болезней женского сердца.

В одной из следующих книжек „Библиотеки для чтения“ приводится отзыв Жюль Жанена о Бальзаке. Описывая среду и обстановку „Отца Горио“,

французский критик замечает: „То была забавная смесь всего на свете, — мнений, досад, сочувствий, жалости, отчаяния, невежества, учености; и над всем этим отвратительным хаосом царила нищета. Лозунгом этого дома была бедность и одиночество. Дом, в котором живут на хлебах это — отсутствие всех семейственных связей, подобный дом — нечто среднее между тюрьмою и богадельнею; тут беспрерывно и на все в свете рассчитывают — на ваш голод, на ваш холод, на вашу болезнь, и на ваше здоровье, тут барышни собирают по частичкам, по крошкам, как уличный ветошник рассчитывает на выбрасываемые из домов ветошки. Г. Бальзак нашел здесь вступление превосходное“.

Так, уже в раннюю пору деятельности Бальзака, он был представлен русскому читателю не только, как занимательный рассказчик с „умом быстрым и плодовитым“, но и как изобразитель всех темных сторон жизни — нищеты, болезней, одиночества. Атмосфера его творчества уже определялась сравнением с тюрьмой, больницей и богадельней.

Не удивительно, что при таком усиленном внимании к личности и творчеству французского романиста, Достоевский пользуется летними каникулами 1838 г., чтобы прочесть „почти всего Бальзака“, тогда еще, впрочем, далеко не закончившего своей деятельности¹⁾. К этому времени относится его восклица-

¹⁾ К этому времени Бальзаком уже были написаны: Шагреновая кожа (1830—1831), Гобсек (1830), Христос во Фландрии (1830—1831), Безвестный шедевр (1831), Луи Ламбер

ние: „Бальзак велик! Его характеры — произведение ума вселенной. Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили борением своим такую развязку в душе человека“.

Уже по этому отзыву, совершенно исключительному по своей восторженности, видно, какое глубокое впечатление произвело на Достоевского это чтение и какой неизгладимый след оно должно было оставить в его памяти.

И действительно, через семь лет его восторги так же сильны. По рассказу Григоровича, товарища и близкого свидетеля первых литературных шагов Достоевского, Бальзак оставался его любимым писателем и по окончании инженерного училища. „Я перевел „Евгению Гранде“ — чудо! чудо!“ пишет он в эту эпоху брату. Он положительно бредит этой бальзаковской повестью. „Я кончаю роман в об'еме „Eugenie Grandet“ — определяет он свое первое создание. Даже лавры бальзаковских героев не дают ему покоя. Когда в ту же эпоху ему приходится составить шуточное об'явление для сатиристического альманаха Некрасова, он вдохновляется первым фельетоном Бальзаковского Люсьена: „Об'явление мое наделало шуму — извещает он брата — ибо это первое явление такой легкости и такого юмору в подобного рода вещах. Мне это напомнило 1-й фельетон Lucien de Rubempré.“

(1832), Евгения Гранде (1833), История тринадцати (1833 — 1835), Seraphita (1834), Обедня атеиста (1836), Лилия в долине (1835—1836), Тридцатилетняя женщина (1830—1834), История Цезаря Биротто (1837).

Объявление мое напечатано уже в „Отечественных Записках в разных известиях“ („Письма“, 40, 42).

Эта ссылка на французского героя необыкновенно характерна для тогдашних литературных интересов Достоевского. Он очевидно имеет здесь в виду первые шаги Люсьена на поприще парижской журналистики, описанные во 2-й части „*Illusions perdues*“.

„Люсьен прочел одну из тех увлекательных статей, создавших славу маленького листка, в которой на двух столбцах он зарисовывал одну из мелких подробностей парижской жизни,—образ, тип, обыденное происшествие или какую-нибудь странность. Этот образчик фельетона, озаглавленный *Парижские прохожие* был написан в той новой и своеобразной манере, в которой мысль рождается от столкновения слов и где звон эпитетов и наречий будит внимание читателя“. (Balsac, *Oeuvres complètes*, Ed. Houssiaut, P. 1855, VIII, 296).

Таков в характеристике Бальзака образец юмора и нового стиля, которому старается следовать Достоевский в своем первом опыте журнального фельетона—этом литературном жанре, в котором он и впоследствии пробовал свои силы. Даже на языке его писем определенно сказывается в эту эпоху влияние Бальзака. Они пестрят любимыми словечками всех жаргонов Человеческой Комедии, как отмечает сам Достоевский. „Военная академия—*c'est du sublime*“, восклицает он в одном из писем к брату, копируя стиль бальзаковских поэтов и артистов. „Предприятие... *irrevocablement* принято нами“, воспроизводит он в другом

письме язык бальзаковских дельцов. „Черноглазов—
un homme qui ne pense à rien“ определяет он тем
же слогом. „На счет Ревеля мы подумаем, nous ver-
rons cela (выражение папа Grandet)“, отмечает он
сам в одном из последующих писем. И надолго До-
стоевский запоминает одно характернейшее выраже-
ние из „Père Goriot“, быть может, под непосред-
ственным освежением своих впечатлений от Бальза-
ка перечитыванием его в 60-ые годы. Это словечко
Вотрена „assez causé“ вносится Достоевским и в
его полемические статьи, и даже в романы; в Пре-
ступлении и Наказании оно приводится Свидригай-
ловым.

Таким образом, в эпоху самых горячих и самых
запоминающихся чтений Достоевский прочел всего
Бальзака его первого периода, прочел его до подра-
жания, до потребности приобщиться к его творче-
ству путем перевода, даже до усвоения терминологии
и стиля своего литературного кумира.

II

Здесь возникает вопрос: чем объясняется, что
прочитав Бальзака еще в первый год своего пребы-
вания в Инженерном Училище, в 1838 г., Достоев-
ский выказывает особый интерес к нему в середине
40-х годов? Произошел ли к этому времени какой-
либо факт, ожививший его внимание к французскому
романисту?

Таким событием было пребывание Бальзака в Петербурге в 1843 г. Крупный интерес к его творчеству, дающий себя знать у нас уже с самого начала 30-х годов, достигает в начале сороковых, благодаря его пребыванию в России, размеров настоящего литературного увлечения, ставит его в центр внимания русских читателей и прочно устанавливает за ним славу крупнейшей литературной силы Европы.

Страницы русской журналистики пестрят в это время именем Бальзака и заглавиями всех его романов. В периодических изданиях происходит пересмотр высказанных ранее отзывов о французском романисте—не всегда благосклонных к нему — и производится серьезная попытка произнести окончательное слово о его творчестве. В русской журналистике готовится та критическая тенденция, которая в следующие затем годы выразится в признании у нас Бальзака редким знатоком человеческого сердца, неподражаемым аналитиком страстей, магом и волшебником слова, одним из замечательнейших людей своего времени и первых писателей своей эпохи ¹⁾. Эта

¹⁾ Насколько популярен был Бальзак в России уже с 30-х годов, указывают постоянные упоминания его имени даже в беллетристических произведениях. В Сыне Отечества 1836 г. ч. 175, помещена „полуновость“ Домашнее дело между откупщиками под прозрачными инициалами О. Б. Начинается она следующим диалогом: „Я вовсе не намерен выезжать со двора, отвечал князь, поправляясь на софе и положив книгу на столике. Это чтение доставило мне величайшее наслаждение. — А что вы читаете? — „Безталанного“ Бальзака, французского Александра

хвалебная, подчас даже восторженная оценка Бальзака в русской критике 40-х годов не могла пройти бесследно для Достоевского.

Бальзак прожил в 1843 г. в Петербурге три месяца и все это время оставался центром столичного внимания. „Северная Пчела“ не перестает возвращаться к этой главной петербургской злобе дня.

„Прежде всего поделимся с читателями известием, любопытным для всех любителей литературы“, — сообщает газета о его приезде, — на пароходе Девоншир, прибывшем из Лондона и Дюнкирхена в прошедшую субботу 17 числа, приехал известный французский писатель Бальзак. Говорят, что он намерен провести у нас всю зиму“...

Несколько дней спустя газета печатает большую статью о новейшем французском романе, посвященную, главным образом, Бальзаку. Автор статьи относится критически ко многим произведениям „европейской знаменитости“, но вся статья его свидетельствует о широкой популярности Бальзака в тогдашнем русском обществе. Разбор начинается словами: — „La ténébreuse affaire“, конечно, уже известна всем нашим читателям — и заканчивается настоящим хвалебным гимном Бальзаку. „От всей души сознаемся,

Орлова, по словам наших почтенных журналистов. Его „Eugenie Grandet“ — ... Прелесть. Но пора ехать...“ В Герое нашего времени встречаем такое описание Печорина: „Он сидел, как сидит Бальзаковская кокетка на своих пуховых креслах после утомительного бала“. Лермонтов. Соч. изд. Академ. Наук, т. IV, стр. 189.

что видим в нем одного из лучших романистов нашего века. „Eugenie Grandet“, „Histoire des Treize“ и множество других романов доставили автору неувядаемый венок“...

В одном из следующих номеров газета приводит „Любимые выражения Бальзака“ с хвалебной вступительной заметкой. Наконец, отмечается и отъезд писателя. „Сегодня, в субботу, знаменитый Бальзак, как мы слышали, уезжает из Петербурга“. Указав на злые эпиграммы французской прессы о путешествии Бальзака в Россию, газета заключает: „Бальзак навсегда останется одним из первых писателей своей эпохи“... ¹⁾).

Вся эта переоценка происходит как раз в то время, когда двадцатилетний Достоевский, закончив свое образование, начинает усиленно готовиться к литературному дебюту и весь в кипении бесчисленных творческих, переводных и издательских проектов с повышенным вниманием следит за текущей русской журналистикой.

Популярность Бальзака в среде литературной молодежи достигает к этому времени огромных размеров. Д. В. Григорович, ближайший друг и одно время сожитель Достоевского, рассказывает, с каким волнением он переступал впервые порог Белинского, заблаговременно обдумав те выражения, какими он собирался высказать знаменитому критику свою любовь к Бальзаку. Но неожиданный выпад Белинского про-

¹⁾ „Северная пчела“, 1843, №№ 161, 172, 200, 214.

тив автора „Евгении Гранде“, сразу же разочаровал Григоровича в критическом авторитете творца „Литературных мечтаний“.

Тот же Григорович присутствовал при одной из сцен общественного выражения Бальзаку симпатий русских читателей.

Произошло это в одном из петербургских театров. Едва Бальзак появился в ложе, как имя его пронеслось в толпе. Молодежь окружила его с громкими выражениями своего восторга. Французский критик Шанфлери изложил впоследствии это происшествие со слов самого Григоровича ¹⁾, от которого, должно быть, и Достоевский сейчас же услышал о триумфе автора „Евгении Гранде“ в русском театре.

Это обстоятельство должно было сильно оживить и без того глубокий интерес Достоевского к Бальзаку. Оно несомненно сообщило его отвлеченному литературному увлечению более интимный характер и укрепило его симпатии к писателю, возбудившему своим личным появлением в Петербурге такие восторги в среде его ближайших друзей.

Таким образом, на самой заре литературной деятельности Достоевского, в 1843 году, когда он только приступает благоговейно к переводу „Евгении Гранде“, в русской критике дается вдумчивая, серьезная и глубоко сочувственная оценка автора этого литературного „чуда“. Своим же пребыванием в Петербурге

¹⁾ Champfleury. Balzac au collège. „Musée Universel“, 1873, t. I, p. 116.

Бальзак в это время становится в центре общественного внимания и окончательно овладевает симпатиями петербургской литературной молодежи.

Это общее возбуждение вокруг имени Бальзака, вероятно, побудило Достоевского немедленно же приступить к переводу той повести, которая до тех пор еще не появлялась на русском языке. Осенью 1843 г. он начинает переводить „Евгению Гранде“.¹⁾

*) Приведем выдержку из одного новооткрытого документа о поезде Бальзака в Россию. Это шифрованная депеша русского посланника в Париже Киселева от 12/24 июля 1843 г., сохранившаяся в первоначальном виде (без шифра) в книге конный посольства, и недавно лишь обнаруженная. Она опубликована J. W. Bienstock'ом в указанной выше статье („Mercure de France“, 1924, № 635). Вот ее содержание: „Если г. де-Бальзак, романист, еще не прибыл в Петербург, он, вероятно, вскоре будет там, ибо он еще 2/14 сего месяца ввизировал свой паспорт, чтоб отправиться через Дюнкирхен в Россию. Так как этот писатель находится в постоянных денежных затруднениях, а в настоящее время он более стеснен, чем когда-либо, весьма возможно, что литературная спекуляция является одной из целей его поездки, несмотря на обратные свидетельства газет. В этом случае, идя на встречу денежным потребностям г. де-Бальзака, можно было бы использовать перо этого автора, который сохраняет еще некоторую популярность здесь, как и вообще в Европе, чтоб написать опровержение враждебной нам и клеветнической книги де-Кюстина“. Непосредственное описание посещения Бальзаком русского посольства для получения визы имеется под 1843 г. в дневнике русского дипломата Балабина, изданном Эрнестом Додэ.

III

Эпохой 40-х годов не исчерпывается история отношений Достоевского к Бальзаку. В позднейший послекаторжанный период он обнаруживает то же исключительное пристрастие к этому литературному кумиру своей молодости.

В этом отношении представляет большой интерес критический отдел его журналов, пестрящий именем Бальзака. Стремясь произвести в своих журналах реставрацию некоторых несправедливо отвергнутых или забытых духовных ценностей, Достоевский в первую же очередь рядом с творцом Дон-Карлоса ставит и автора „Евгении Гранде“. В одной из первых же книг своего „Времени“, в анонимной заметке о Шиллере Достоевский вступает за недооцененных русской критикой поэтов и романистов Запада, во главе которых он ставит Бальзака.

„Многие поэты и романисты Запада являются перед судом нашей критики в каком-то двусмысленном свете. Не говоря уже о Шиллере, вспомним, напр., Бальзака, Виктора Гюго, Фредерика Сулье, Сю, и многих других, о которых наша критика, начиная с сороковых годов отзывалась чрезвычайно свысока. Перед ними был виноват отчасти Белинский. Они не приходились под мерку нашей слишком уж реальной критики того времени. (Нечто о Шиллере, „Время“, 1861, II). В этом замечании Достоевского может быть слышится отзвук личной обиды за недооцененного „слишком уж реальной критикой“ „Двойника“.

Во всяком случае характерно, что во главе непростительных пропусков, инкриминируемых Белинскому, Достоевский ставит имя Бальзака.

В своих журналах Достоевский, очевидно, стремится исправить эту ошибку критики 40-х годов.

Вскоре после приведенной заметки он помещает в критическом отделе „Времени“ статью Аполлона Григорьева, испещренную упоминаниями имени Бальзака. При том несомненном влиянии, какое оказал замечательнейший русский критик на мышлении Достоевского, эти расброшенные литературные характеристики представляют особенный интерес.

Определяя молодую французскую словесность 30-х годов, Аполлон Григорьев отмечает, что невозможно „не поверить великому аналитику сердца человеческого — Бальзаку в действительном бытии той эксцентрической „Comédie Humaine“, которой пеструю и мрачную картину развертывал он все шире и шире с каждым своим произведением“...

С замечательным прозрением схватывая сущность бальзковского новаторства, Ап. Григорьев утверждает, что натуральная школа сороковых годов „должна была благоговеть“ перед Бальзаком. „Реальнее его, может быть, и не было писателя во Франции. А по типам он стоит совершенно уединенно во всей литературе. Припомните „Père Goriot“, „Eugenie Grandet“, „Les parents pauvres“—и другие его высокие произведения“.

А в следующем году Аполлон Григорьев, говоря о новой, болезненно раздражающей поэзии больших

городов в замечательном сопоставлении сближает имена Гоголя, Бальзака, Некрасова и Достоевского. Все четверо представляются ему создателями ядовитой фантастики современных столиц. Он характеризует Петербург середины столетия, как особенный город, совместивший умственное и нравственное мещанство с исключительно головным развитием русской натуры.

„Припомните хоть „Невский Проспект“ Гоголя, и вы поймете, что я хочу сказать. Великий изобразитель „пошлости пошлого человека“, сам того не зная, довел изображение пошлости до чего-то градиозного, почти что дошел до отвошения великого автора „Comédie Humaine“ к его Парижу. Вспомните также первые произведения поэта „Униженных и Оскорбленных“, в особенности „Двойника“, эту тяжелую и страшно утомляющую этюду явлений не жизненных, а чисто миражных“...

Во всех этих восторженных отзывах о Бальзаке критик „Времени“ несомненно солидарен с его редактором. В том же году в одной из книжек „Времени“ появился сокращенный перевод публичных лекций Уильяма Реймона о французской литературе, в которых Бальзаку уделяется особенное внимание. Он признается „самым могущественным“ из всей группы реалистического романа, а „Человеческая Комедия“ определяется, как незаконченный „гигантский всемирный труд“. По словам критика, Бальзак „возбудил во Франции, в особенности после смерти, огромный энтузиазм“. Для нового поколения он стал „ве-

ликим аналитом человеческого сердца, великим философом“.

Таковы отзывы о Бальзаке в первом журнале Достоевского. Они косвенно, но определенно свидетельствуют о неизменном характере его раннего поклонения. И действительно, в середине 60-х годов Достоевский снова перечитывает Бальзака. Вот, что сообщила мне по этому поводу в личной беседе Анна Григорьевна Достоевская.

— „Когда мы обвенчались и уехали за границу, Федор Михайлович взялся, как он говорил, за мое „литературное воспитание“. Первая книга, которую он дал мне, была „Père Goriot“, затем последовали „Les parents pauvres“. Мы вместе с ним по французски перечитывали эти романы. Его любимыми писателями были всегда Бальзак, Вальтер Скотт, Диккенс и Жорж Занд“.

Длительность этого увлечения изумительна. Через 30 лет после своего первого знакомства с Бальзаком, пережив эшафот, каторгу, солдатчину, разгром своих журналов, стареющий и знаменитый писатель, заходит в тихой Флоренции в русскую читальню прочесть последние номера полученных с родины газет. Совершенно случайно он находит здесь собрание бальзаковских романов. И несмотря на спешную работу, на нужду, на долги, на вечно зовущие листки незаконченного „Идиота“, на вечно беспокоящие вопросы редакций, он, близкий уже к шестому десятку, перечитывает снова, как в семнадцать лет, эти увлекательные страницы. И на его последних романах, по

отдельным штрихам и намекам, снова чувствуется то волнение, с каким седеющий Достоевский перечел, после стольких жизненных впечатлений, своего первого учителя. Дом Рогожина в „Идиоте“ отзывается описанием жилища старика Гранде, а Ставрогин разделяет собственный интерес Достоевского к женским образам Бальзака.

И в ту же эпоху, в „Дневнике Писателя“, Достоевский заявляет, что Бальзак уже в 30-е годы дал „такие произведения, как „Эжени Гранде“ и „Старик Горио“, к которым так был несправедлив Белинский, совершенно проглядевший их значение во французской литературе“ ¹⁾).

В библиотеке Достоевского, в 70-х годах, находилось полное собрание сочинений Бальзака в оригинале, и роман „César Birotteau“ в отдельном издании.

И, наконец, одно из важнейших упоминаний имени Бальзака Достоевским имеется в рукописи его речи о Пушкине. Среди многочисленных поправок и зачеркнутых мест оно остается неприкосновенной частью рукописного текста. Приводим его здесь непосредственно с рукописи „Речи о Пушкине“, хранящейся в отделении Публичной Библиотеки в Петрограде.

¹⁾ Время, 1862, июль. Аполлон Григорьев. Стихотворения Н. Некрасова. Критическое обозрение, стр. 43. — «Очерки последнего литературного движения во Франции». Время, 1862 г. март, стр. 149 — 201. — Аполлон Григорьев. «Знаменитые европейские писатели перед судом русской критики». Время, 1861 г. март. Критическое обозрение, стр. 48, 58. — Достоевский, Соч. X, 208.

После слов „Согласитесь ли вы быть архитектором такого здания на этом условии? И можете ли вы допустить, хоть на минуту, идею, что люди, для которых вы строите это здание, согласились бы сами принять свое счастье, если в фундаменте его заложено страдание, положим и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного, и приняв это счастье остаться навеки счастливыми“?—после этих слов, имеющих с небольшими разночтениями и в печатных редакциях, в рукописи следует **не зачеркнутый отрывок:**

„У Бальзака в одном романе, один молодой человек, в тоске перед нравственной задачей, которую не в силах еще разрешить, обращается с вопросом к своему товарищу, студенту, и спрашивает его: послушай, представь себе у тебя ни гроша, и вдруг, где-то там, в Китае, есть дряхлый больной мандарин, и тебе стоит только здесь в Париже, не сходя с места, сказать про себя: умри, мандарин, и он умрет, но из-за смерти мандарина, тебе какой-нибудь волшебник принесет сейчас миллион и никто этого не узнает, и главное он ведь, где-то в Китае, он мандарин все равно, что на луне или на Сириусе—ну что, захотел бы ты сказать: умри, мандарин, чтоб сейчас же получить этот миллион? Студент ему отвечает: *Est-il bien vieux ton mandarin? Eh bien non, je ne veux pas!* Вот решение французского студента. Скажите, могла ли решить Татьяна иначе, чем этот бедный студент, с ее высокой душой, с ее глубоко страдающим сердцем? Нет, и русская душа решает так же: пусть,

я лишаюсь счастья, но не хочу быть счастлива, загубив другого. Тут трагедия, она совершилась и перейти предела нельзя, уже поздно, и Татьяна отсылает Онегина“ ¹).

Это отрывок крупнейшего значения. Он указывает нам прежде всего на жизненную длительность юношеского увлечения Достоевского Бальзаком. Это единственный европейский писатель, которым Достоевский восхищается в своих школьных письмах и к которому он обращается для философской аргументации в своем последнем произведении. Если перевод „Евгении Гранде“ является преддверием в творческий мир Достоевского, мысль Бальзака в „Речи о Пушкине“ как бы служит стропилом того купола, в форму которого так законченно отлилась последняя философия Достоевского. Замечательно, что именно к Бальзаку он обращается для подкрепления одного из основных положений своей философии, центрального не только для пушкинской речи, но и для „Преступления и Наказания“ и для „Братьев Карамазовых“: — невозможность строить личное счастье или даже общее благополучие на страданиях другого, хотя бы и ничтожного существа. Это привлечение Бальзака к своим раздумиям о слезинке замученного ребенка, эта прелюдия из „Отца Горю“ к знаменитой странице о духовном подвиге Татьяны лучше всего показывает, какое огромное значение сохранил

¹) Рукопись «Речи о Пушкине» (Петерб. публичн. библиотека), стр. 5.

Бальзак для Достоевского до самых последних его дней.

Такова история этого литературного знакомства и сближения. Достоевский любил Бальзака, высоко ценил его и в продолжение всей своей жизни горячо им интересовался. Это разумеется не могло пройти бесследно для его собственного творчества.

IV

Обратимся к первой печатной работе Достоевского. Перевод „Евгении Гранде“ представляет интереснейшее введение в его творчество. Помимо случайных поводов, побудивших его приступить к этой работе, здесь действовала одна истинная и главная причина: влечение к родственному гению. Над первыми же книгами Бальзака, которого Достоевский считал, по свидетельству Григоровича, „неизмеримо выше всех французских писателей“, он почувствовал то внутреннее соответствие французского романиста со своим еще зреющим дарованием, которое сразу делает случайно раскрытого писателя учителем и образцом. Бальзак оказался для Достоевского той счастливой литературной находкой, которая дает решительный творческий импульс назревающим и смутно-бродящим замыслам. Достоевский нашел в его романах не только сюжеты и образы, о которых он еще неясно мечтал для своих собственных воплощений, но подчас даже целые фразы, мелькавшие в его сознании и уже написанные до него иностранным писателем.

Некоторые страницы „Евгений Гранде“ непосредственно навеяли Достоевскому отдельные мысли и детали последующих описаний. Таково, например, описание клада Прохарчина, составленное по типу бальзаковского описания кошелька Евгений Гранде.

Сперва отделила она 20 португальских червонцев, вычеканенных еще при Иоанне V в 1725 г. Потом пять генуэзских червонцев, ходивших по сту ливров в Генуе, стоявших на обмен 87 франков каждая. Далее три золотых испанских кад-рюпля времен Филиппа V-го, вычеканенных в 1729 г. Затем, и что наиболее правильно старику Гранде (потому что золота было в каждой монете 23 карата), 100 голландских червонца, вычеканенных в 1756 г. и ходивших по 12 франков.

Собрание медалей и редкой монеты, драгоценное для нумизматов и скупых: три рупии со знаками Весов и пять рупий со знаками Девы, цельные, чистого золота, в двадцать четыре карата, каждая из них стоила 37 франков, 40 сантимов по весу. Наконец, наполеондор, получен-

Благородные целковики солидные, крепкие полутора-рублевники, хорошая монета полтинник, плебеи четвертачки, двугривеннички, даже малообещающая старушечья мелюзга, гривенички и пятаки серебром—все в особых бумажках, в самом методическом и солидном порядке. Были и редкости: два какие-то жетона, один наполеондор, одна неизвестно какая, но только очень редкая монетка... Некоторые из рублевиков относились тоже к глубокой древности; истертые и изрубленные елизаветинские немецкие крестовики, петровские монеты, екатерининские, были, например, теперь весьма редкие монетки, старые пятпалтынички, проколотые для ношения в ушах, все совершенно истертые, но с точным количеством точек, даже медь была, но вся уже зеленая, ржавая.

ный третьего дня от отца... Сокровище это состояло из монет чистеньких, светленьких, изящных: старик Гранде часто любовался ими и по целым часам толковал дочери о красоте их; из'яснял их редкость, чистоту обреза, блеск поля, изящество букв, еще свежих, блистающих, неизглаженных временем.

Репертуар и Пантеон, 1844, т. 7-й, стр. 62.

Нашли одну красную бумажку, но более не было.

Сочинения Достоевского, I, 311.

Достоевский здесь транспонировал описание Бальзака в сферу русской монетной системы, сохранив все основные черты бальзаковской картины. „Редкая монета“ говорится в обоих описаниях, и в обоих случаях описываются деньги, уже вышедшие из обращения — и тут и там денежные знаки XVIII ст. — времен Иоанна V и Филиппа V у Бальзака, эпохи Петра, Елизаветы и Екатерины у Достоевского. Наконец, особенно останавливающий внимание в описании Достоевского наполеондор в груде гривенников и четвертаков несомненно попал в тюфяк Прохарчина непосредственно из кошелька „Евгении Гранде“.

Некоторые описания бальзаковского романа сказывались на страницах Достоевского и в позднейшую эпоху. В этом отношении интересно сравнить описание дома Рогожина в „Идиоте“ с первой страницей „Евгении Гранде“.

Иногда в провинции встречаем жилища, с виду мрачные и унылые, как древние монастыри, как дикие, грустные развалины, как сухие, бесплодные, обнаженные степи... Такой мрачный вид уныния, казалось, был отличительным признаком одного дома в городе Сомиюре.

Репертуар и Пантеон, 1844, кн. 6, стр. 386.

Один дом, вероятно, по своей особенной физиономии еще издали стал привлекать его внимание. Дом этот был большой, мрачный, в три этажа, без всякой архитектуры, цвета грязно-зеленого... И снаружи и внутри как-то негостеприимно и сухо, все как будто скрывается и таится, а почему так кажется по одной физиономии дома было бы трудно объяснить. Архитектурные очертания линий имеют, конечно, свою тайну.

Сочинения, VI, 207.

В подлиннике имеется выражение, измененное Достоевским в его переводе, но впоследствии вспоминавшееся ему: „physionomie d'un logis“.

Перевод Достоевского совершенно свободен. Местами он даже превращается в переложение. Соблазнам буквализма переводчик избегает всюду. Уже в первой фразе он расширяет определение Бальзака добавочными эпитетами. Почти во всех описаниях он распространяет текст оригинала.

Il se trouve dans certaines provinces des maisons dont la vue inspire une mélancolie égale à celle que provoquent les cloîtres les plus sombres, les landes les plus ternes ou les ruines les plus tristes.

Иногда в провинции встречашь жилища, с виду мрачные и унылые, как древние монастыри, как дикие, грустные развалины, как сухие, бесплодные, обнаженные степи.

Превосходная степень оригинала заменена в переводе обилием новых эпитетов.

Но далеко не всюду Достоевскому удалось точно передать энергичный стиль подлинника. Стоит сравнить следующие отрывки:

Le regard d'un homme accoutumé à tirer de ses capitaux un intérêt énorme contracte nécessairement, comme celui du voluptueux, du joueur ou du courtisan certaines habitudes indefinissables, des mouvements lurtifs, avides, mystérieux, qui n'échappent point à ses coreligionnaires. Ce langage secret forme en quelque sorte la franc maçonnerie des passions.

Взор человека, привыкшего смотреть на золото, наслаждаться им, блестит каким-то неопределенным тайным выражением, схватывает неизвестные оттенки, усваивает необъяснимые привычки, как взгляд развратника, игрока или придворного; взор этот быстр и робок, жаден, таинственен: обычные его знают, научились ему: это условный знак, франмасонство страсти.

Часто он опускал трудности точного перевода и переходил к свободному пересказу.

Financièrement parlant monsieur Grandet tenait du tigre et du boa: il savait se coucher, se blottir, envisager longtemps sa proie, sauter dessus; puis il ouvrait la gueule de sa bourse, y engloutissait une charge d'écus et se couchait tranquillement, comme le serpent qui digère, impassible, froid, méthodique.

В коммерции он был ловок, жаден, силен, как тигр, как боа. Он умел при случае спрятать свои когти, свернуться в клубок, выждать минуту, и наконец, броситься на жертву. Потом он растягивал ужасную пасть кошель своего, сыпал в него червонцы, завязывал, прятал кошелек,—и все это самодовольно, холодно, методически.

Этот перевод послужил Достоевскому литературной школой, во многом сформировавшей его собственную писательскую манеру. Обдумывание с пером в руках каждой фразы знаменитого французского романа глубоко ввело этого литературного новичка в технику бальзаковского повествования и широко раскрыло перед ним целый ряд еще неведомых ему творческих тайн. В этом смысле перевод „Евгении Гранде“ сказывается до конца на писаниях Достоевского.

Но прежде всего роман Бальзака содействовал его идейной формации. Он как бы усилил ту евангельскую струю его творчества, которая постоянно, даже в периоды сильнейшего скептицизма и мизантропии, обращала его к темам о „бедных людях“, о смиренных и отверженных. Это одна из главных причин влечения Достоевского к автору „Parents pauvres“. Бальзак принадлежал к той группе писателей, которая своей художественной проповедью сострадания помогла ему разрешить всегда занимавшую его проблему христианского искусства.

Маленькая книга, представляющая до сих пор, после появившихся затем 80 романов Бальзака, его бесспорнейшее право на бессмертие, являет в литературе XIX века одно из значительнейших изображений повседневного страдания, лишённого трагических эффектов, и глубокого сочувствия к молчаливым жертвам жизни без всяких проповеднических тенденций. Та евангельская струя, которую Бальзак стремился постоянно ввести в свои новеллы, повести

и бытовые романы достигает наибольшей глубины, чистоты и прозрачности в его повести об одной „кроткой“, безмолвно раздавленной колесом судьбы.

Этот незаметный трагизм должен был сразу захватить Достоевского. В том глубоком творческом волнении, которое он постоянно испытывал над темой об униженных и оскорбленных, автору „Евгении Гранде“ принадлежит заметная роль. Его повесть о безвинных отверженцах и покорных страдальцах надолго осталась в воспоминании Достоевского великим чудом сердечного проникновения и высшим творческим достижением.

Страдальческая участь женщины — вот основная тема бальзаковской повести. В образе молчаливой и кроткой Евгении, в ее безмолвном ожидании непришедшего счастья и покорном принятии бесчисленных разочарований — главное значение бальзаковского шедевра.

Образом этой трагической девственницы он поистине блестяще разрешил ту труднейшую задачу, перед которой в нерешительности остановился впоследствии Достоевский: создание положительно-прекрасного образа, не отмеченного комическими чертами.

Повесть Бальзака осталась навсегда для Достоевского образцом психологии кроткой женщины. От „Маленького героя“ и „Неточки Незвановой“ до „Кроткой“ и „Подростка“, он не переставал вдохновляться тем женским образом Человеческой Комедии, которым он в молодости бредил, как живым существом.

„Женщина напоминает нам ангела, потому что ей принадлежат страдающие существа... Это была одна из тех женщин, которые от рождения обречены быть мученицами“. „Чувствовать, глубоко любить и почти всегда страдать любовью своей — вот судьба, вот удел женщины“¹⁾).

Эти отрывки из „Евгении Гранде“, повидимому, часто вспоминал Достоевский. „Есть женщины, — пишет он в одной из своих ранних повестей, — которые точно сестры милосердия в жизни. Перед ними можно ничего не скрывать, по крайней мере ничего, что есть больного и уязвленного в душе. Кто страдает, тот смело и с надеждой иди к ним и не бойся быть в тягость, затем, что редкий из нас знает, насколько может быть бесконечно-терпеливой любви, сострадания и всепрощения в ином женском сердце. Целые сокровища симпатии, утешения, надежды хранятся в этих чистых сердцах, так часто тоже уязвленных, но где рана бережно закрыта от любопытного взгляда, затем, что глубокое горе всего чаще молчит и таится. Их же не испугает ни глубина раны, ни гной ее, ни смрад ее: кто к ним подходит, тот уж их достоин, да они, впрочем, как будто и родятся на подвиг“...

Такова характеристика „Евгении Гранде“ в творчестве Достоевского. Тихая и грустная Александра Михайловна в „Неточке Незвановой“, или М-м М. в „Маленьком герое“ эскизно намечают позднейшее

¹⁾ Перевод О. М. Достоевского. Репертуар и Пантеон, 1844, т. VII, стр. 80.

развитие того же типа в образе Сони Мармеладовой, тихого ангела Софии Ивановны или безответной „кликушечки“ в „Братьях Карамазовых“.

В том же направлении, укрепляя евангельские устремления творчества Достоевского, действовали и другие произведения Бальзака, особенно его „Отец Горио“. В этом романе сопоставлены в разительнейшем контрасте влечения человеческой натуры к жестокости, к жажде власти и наслаждений с ее способностью к безграничному самопожертвованию. Недаром сам Бальзак называл этот роман чудовищно грустным созданием, производящим впечатление отвратительной раны.

Главный герой романа—жалкий и забитый, всеми презираемый старик. Отец Горио в пансионе Латинского квартала служит такой же живой мишенью для издевательств и оскорблений, как Прохарчин в своей ночлежке. По рассказу Бальзака, среди постояльцев захудалого пансиона находилось одно жалкое существо, предназначенное для насмешек и унижений.

„Каким образом это презрение, смешанное с ненавистью, это преследование поразили самого старого из пансионеров? Быть может, человеческой природе свойственно заставлять все выносить тому, кто страдальчески переносит все из-за истинного смирения, слабости или равнодушия. Разве все мы не любим доказывать нашу силу на счет других?.. Если человеческое сердце часто задерживается на своем пути к сочувствию, оно редко останавливается на устремляющем откосе ненависти“.

И стремясь выделить эту евангельскую тенденцию романа, Бальзак говорит о своем герое: „Чтоб изобразить лицо это Христа отеческой любви, необходимо было бы искать сравнений с теми образами, которые создали величайшие художники, чтоб запечатлеть страсти, пережитые для счастья мира Спасителем человечества“.

Здесь, конечно, не приходится говорить о прямом влиянии Бальзака на Достоевского. Причины вечной тяги творца Зосимы к разрешению проблемы христианского искусства так глубоко коренятся в его личности, что при их изучении необходимо обращаться к этому первоисточнику—к духовному облику самого Достоевского. Со стороны Бальзака, здесь возможно было, как и со стороны Гюго, Диккенса или Жорж Занд лишь направление уже народившихся творческих устремлений и приложение этой религиозной стихии к художественному творчеству. И в этом отношении оно действительно сказалось. Своими книгами об отверженных и униженных Бальзак дал Достоевскому замечательные образцы проникновения реального рассказа евангельскими струями и указал ему вернейшие пути к разрешению проблемы христианского творчества в искусстве современного романа.

V

1866-й год — одна из крупнейших дат в истории новой европейской литературы. Это год напечатания „Преступления и Наказания“. Роман этот, предста-

вляющий в ряду созданий Достоевского одно из высших достижений, должен особенно привлекать внимание исследователя: это первое произведение Достоевского, в котором ему удалось высказаться широко, свободно и полно, внося в свой замысел весь тягостный опыт пережитых испытаний, но сохраняя при этом какую-то первоначальную свежесть и увлекательную радость своего раннего творчества. Чувствуется, что освобожденный гений, долго стиснутый и подавленный обстоятельствами, наконец, впервые раскинул крылья во всю их гигантскую ширину, свободно воспарил на предназначенную ему высоту и сам восхищен размахом и отвагой своего полета. Это ощущение юной смелости и горячего творческого увлечения уже ни разу не повторилось у Достоевского в такой чистоте. В последующих романах уже часто чувствуется некоторая усталость, высота творческого тона не всюду одинакова, и уже нигде мы не встречаем звенящей напряженности Раскольниковской драмы на всем ее протяжении.

Но, как почти все великие создания слова, этот роман Достоевского уходит своими корнями в предшествующую литературу. „Преступление и Наказание“ знаменует апогей бальзаковского влияния на Достоевского. Замысел романа и некоторые главные особенности в его развитии немислимо изучать без обращения к Бальзаку. Нужно всмотреться для этого в ту струю „Человеческой Комедии“, которая бьет на встречу ее евангельскому течению, стремясь осилить и преодолеть его. Темы об освобожденной

личной воле, о могучем и властном духе, стоящем над гранями морали и имеющем право переступать через все общеобязательные запреты, — проблема сверхчеловечности привлекала Бальзака не меньше проблемы христианского искусства. В этом сильнее всего сказалась его близость к Достоевскому.

Приведенный выше отрывок из рукописи Пушкинской речи уже указывает нам на какую-то близость Раскольникова к Бальзаковскому замыслу. По рассказу Достоевского, в одном романе Бальзака „нищий студент“ в тоске перед нравственной задачей, которую не в силах разрешить, задает своему товарищу вопрос о праве на убийство бесполезного существа, в виде параболы о дряхлом, больном мандарине. Дилемма поставлена с необыкновенной четкостью и остротой: „Вот ты, нищий, захотел бы сказать: умри мандарин, чтоб сейчас же получить этот миллион“? В этом вопросе парижского студента уже намечается та нравственная задача, которую в тоске пытался разрешить и петербургский нищий студент Раскольников.

Приведенный Достоевским отрывок находится в „Отце Горио“. Роман этот представляет собой необходимые пролегомены к изучению „Преступления и Наказания“. История Евгения Растиньяка это — фазисы образования сверхчеловека, принимающего свой окончательный закал в преступлении. Одна из главных идей бальзаковского романа — это право высшего человека (*homme supérieur*) шагнуть через кровь для достижения своей высокой и прекрасной цели.

Бедный студент, чувствуя в себе возможность и потребность подняться из оскорбительного состояния нужды на высоты свободного существования сильной личности, поставлен силою обстоятельств перед мучительнейшей дилеммой: ему стоит только разрешить преступление, стать пассивным и безответственным соучастником в убийстве, и он станет обладателем многомиллионного состояния, т.-е. осуществит все притязания своего жадного самолюбия. Он долго борется, отказывается дать свое согласие на убийство, но когда преступление совершается помимо его разрешения, он после нового притока внутренней борьбы, принимает выгодные для себя последствия совершившегося злодеяния и достигает цели, шагнув через кровь.—Такова в „Отце Горио“ история Растиньяка.

Проследим фазисы этой интереснейшей психологической драмы. В начале романа Растиньяк сильно нуждается: он подавлен невольным сопоставлением своих грандиозных планов с жалкой и отвратительной действительностью. Он начинает понимать могущество денег, он бесповоротно решает: „Я достигну“ и принимает девизом слово близкой жевщины: „будь палачем“.

Но главное—он решает достичь своей цели быстро и сразу. Как раз, когда решение принято, Растиньяк получает письма от матери и сестры. Эти листки, свидетельствующие о готовности близких на самопожертвование ради него, укрепляют в нем принятое решение.—«О, да!—воскликает Растиньяк, прочитав письма—деньги во чтобы то ни стало! Я хотел бы доставить им всю полноту возможного счастья“.

И вот, когда жизнь уже поставила его перед задачей быстрого достижения могущества, начинается систематическое воспитание в нем сверхчеловеческой мощи. Его случайный сожитель по пансиону, беглый каторжник Вотрен развивает перед ним свою соблазнительную доктрину. С первых же слов их объяснения Вотрен заявляет Растиньяку: „Нужно Вам знать, что для меня убить человека — легче, чем плюнуть. Я только стараюсь убить его чисто, когда это становится необходимым. Я прочел мемуары Бенвенуто Челлини, и даже в подлиннике. Я научился у этого человека, который был великолепным злодеем, подражать провидению, убивающему нас без разбора, а затем любить прекрасное во всех его проявлениях. Разве это не завидная участь — стоять одиноким прогив всех людей и все-таки добиться своего? Я хорошо продумал теперешнее беспорядочное состояние вашего общества... Есть только два пути на выбор: или бессмысленное послушание, или бунт. Знаете ли что нужно вам, судя по быстроте вашего хода? Миллион и быстро: иначе, с нашей головкой, мы можем отправиться за решетки Сен-Клу, чтоб узнать, есть ли высшее существо?“

Он набрасывает перед Растиньяком картину обычной, традиционной человеческой деятельности и заканчивает: „О, чем так угашать в себе душу, лучше сделаться пиратом... Лучше вам сегодня же начать бунт против всех человеческих условностей... Перед вами перекресток жизни, юноша, выбирайте. Впрочем, вы уже выбрали.“

„Быстрое богатство — вот задача, которую пытаются разрешить в настоящую минуту пятьдесят тысяч юношей, находящихся в вашем положении. Вы один из этого легиона. Судите же о предстоящих вам усилиях и о ярости битвы. Вам нужно с'есть друг друга, как паукам в банке (*il faut vous manger les uns les autres, comme des araignées dans un pot*), раз нет 50.000 хороших мест. Знаете ли, как себе пробивают здесь дорогу? Блеском гения или изворотливостью порока. Нужно ворваться в эту человеческую массу, как пушечное ядро, или проскользнуть в нее, подобно чуме. Честность не ведет ни к чему. Могуществу гения подчиняются, ненавидя и клеветая на него, потому что он захватывает безраздельно; но ему все же подчиняются, если он сохраняет господство: ему поклоняются на коленях, если оказалось невозможным похоронить его в грязи... Делайте ваши выводы... и если вы человек высшей расы идите на пролом с высоко поднятой головой. Но вам придется бороться с завистью, клеветой, посредственностью, с целым светом. Наполеон столкнулся с военным министром, который едва не сослал его на каторгу. Испытайте же себя, сможете ли вы подниматься каждое утро с большим запасом воли, чем накануне. Помните же, что высший человек пользуется событиями и обстоятельствами, чтоб вести их“.

И Вотрен предлагает Растиньяку верное средство добиться могущества. В их пансионе живет девушка, влюбленная в Растиньяка; отец ее архимиллионер Тайлефер устранил ее от наследования, отказав все

своему сыну; его-то Вотрен и берется убить на поединке, переводя таким образом все состояние старого миллионера на будущую невесту Растиньяка. Студенту нужно только согласиться на этот план каторжника, и убийство молодого Тайлефера вознесет его на вершину могущества.

Растиньяк решительно отказывается, но глухая борьба возникает в нем, чтоб прекратиться только тогда, когда он становится невольным соучастником Вотрена.

План каторжника с этого момента ни на минуту не оставляет его собеседника. Он постоянно обдумывает pro и contra поставленной задачи, он часто склонен решиться, он убеждает себя, что „нужно, как говорит Вотрен, стать пушечным ядром“, и беспрерывно вращаясь мыслями вокруг этой мучительно неразрешимой проблемы, Растиньяк бродит по улицам Парижа, — по выражению Достоевского — „в тоске перед нравственной задачей, которую разрешить не в силах“. Во время одной из таких прогулок и происходит тот разговор двух студентов, который так запомнился Достоевскому, что он на память почти с буквальной точностью, даже с французской цитатой, привел его в первом списке Пушкинской речи.

„Растиньяк бродил почти весь день, охваченный той головной лихорадкой, какую испытывают юноши в разгаре слишком сильных надежд. Разсуждения Вотрена обращали его раздумие к социальной жизни общества, как раз когда он встретил своего друга Бианшона в Люксембургском парке.

— Откуда, этот важный вид?—спросил студент-медик, взяв его за руку для прогулки перед дворцом.

— Я измучен дурными мыслями.

— Какого рода? Ведь от мыслей можно излечиться.

— Каким образом?

— Отдаваясь им безраздельно.

— Ты смеешься, не зная, о чем идет речь. Читал ли ты Руссо?

— Читал.

— Помнишь ли ты место, где он спрашивает своего читателя, что бы он сделал в случае если б мог обогатиться, убив в Китае старого мандарина, одной только своей волей, не двигаясь из Парижа?

— Помню.

— Ну, так как же?

— О, я, кажется, уже на тридцать третьем мандарине!

— Оставь шутки. Послушай, если б тебе было доказано, что это возможно и что тебе достаточно для этого кивнуть головой, сделал ли бы ты это?

— Очень ли стар твой мандарин? Но, впрочем.. Стар он или молод, парализован или здоров, право же... К чёрту! Так нет же! (*Est-il bien vieux ton mandarin? Mais, bah! jeune ou vieux, paralytique ou bien portant, ma foi... Diantre! Eh bien, non!*).

— У тебя прекрасная душа, Бианшон? Но, скажем, если бы ты любил женщину до полного душевного переворота и если б ей нужно было денег, много денег для нарядов, для кареты, для всех ее прихотей?

— Но ты отнимаешь у меня рассудок и хочешь чтоб я рассуждал.

— Ну так вот, я схожу с ума, Бианшон, вылечи меня. У меня две сестры, девушки ангельской красоты и доброты и я хочу, чтобы они были счастливы. Где мне достать 200 тысяч франков на их приданое через пять лет? Бывают, видишь ли, в жизни обстоятельства, когда нужно играть крупно и не тратить свое счастье на заработок грошей.

— Но ты ставишь вопрос, который возникает перед каждым при вступлении в жизнь и ты хочешь разрубить Гордиев узел мечом. Чтоб действовать так, друг мой, нужно быть Александром Македонским, в противном случае идут на каторгу. Что касается меня, то я решил довольствоваться скромным существованием... Ведь Наполеон не мог обедать дважды, ни иметь больше любовниц, чем любой студент... Нет, я решительно заключаю в пользу жизни китайца“.

Но Растиньяк уже не так категоричен. Круг его неуклонного шествия к солидарности с Вотреном с каждым днем суживается. Это замечает и друг его.

— „Итак, мы убили мандарина?—спросил его однажды Бианшон, поднимаясь со стола.

— Нет еще,—отвечал Растиньяк,—но он уже издает предсмертные хрипы (*mais il râle*)!

Студент-медик принял этот ответ за шутку, а между тем Растиньяк не шутил“.

В то же время Вотрен продолжает свою работу.

„Я поразил вас, раскрыв перед вами пружины

общественного порядка и машину в действии; но ваш первый ужас рассеется, как испуг новобранца на поле битвы, и вы свыкнетесь с привычкой, видеть в людях солдат, готовых погибнуть на службе у того кто самодержавно венчает себя королем... Я предлагаю вам огромное богатство за один кивок головы, который решительно ни в чем не может вас очернить, и вы колеблетесь... Я живу в сфере более возвышенной, чем жизнь остальных людей. Я рассматриваю поступки, как средства, и вижу перед собой только цель. Какое значение имеет для меня человек? Вот! при этом он щелкнул ногтем по зубу.— Человек для меня—менее, чем ничего, когда он называется Пуаре, его можно раздавить, как клопа, он такой же плоский и зловонный (*on eût l'ôcraser comme une punaise, il est plat et il pue*). Но человек — бог, когда он похож на вас: это уже не машина, покрытая кожей, это театр, где волнуются прекраснейшие страсти. Я не стану этого говорить перед всеми. Но вы, вы—высший человек, вам все можно сказать, вы все поймете“.

В известной нам окончательной редакции „Отца Горис“ Растиньяк до конца сохраняет эту нерешительность. Но совершенно иначе заканчивалась первая редакция бальзаковского романа, напечатанная в переводе „Библиотеки для чтения“ 1835 г., вышедшая в 30-ых г.г. в России отдельным изданием и знакомая Достоевскому по его чтению всего Бальзака в 1838 году. В этой первой редакции Растиньяк переступает Рубикон.

Он бросил на этот жужащий улей такой взгляд, которым, казалось хотел заранее высосать из него весь мед, и произнес это роковое восклицание:

— Теперь мы с тобой разделяемся!

Он пошел в Париж. Дорогой он еще колебался, направлять ли шаги свои к красивому жилищу в улице Артуа, или к прежней, грязной квартире у мадам Воке, и очутился у дверей дома Г-на Тайфлера. Тень Вотрена привела его к этому дому и положила руку на его замок. Он зажмурил глаза, чтоб ее не видеть. Он искал еще в своем сердце и в своей нищете честного предлога. Викторина, так нежно любила своего отца! Растиньяк спросил г-жу Кутюр. Теперь он миллионщик, и горд, как барон“. (Библиотека для чтения, 1835, III, Иностр. словесность, 106).

Другими словами—мандарин убит, и нищий студент достигает желанного могущества с помощью его миллионов.

VII

При всем различии характеров и судеб Растиньяка и Раскольников, их идейная родственность несомненна. Проблема, которую пытаются они разрешить одна и та же: право сверхчеловека переступить через преступление для осуществления своих высоких предначертаний. Растиньяковская формула дряхлого мандарина-миллионера совпадает с раскольниковским „принципом“ о старухе-процентщице. Разговор двух парижских студентов, столь поразивший Достоев-

скаго, почти буквально повторен в „Преступлении и Наказании“.

— „Позволь, я тебе серьезный вопрос задать хочу, загорячился студент... С одной стороны глупая, бессмысленная, ничтожная, злая больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем вредная, которая сама не знает, для чего живет и которая завтра же сама собой умрет... С другой стороны молодая свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду...

— Конечно, она недостойна жить, заметил офицер, — но ведь тут природа.

— Эх, брат, да ведь и природу направляют и поправляют, а без этого пришлось бы потонуть в предрассудках. Без этого ни одного бы великого человека не было... Стой, я тебе еще задам один вопрос. Слушай!

— Нет, ты стой; я тебе задам вопрос. Слушай!

— Ну?

— Вот ты теперь говоришь и ораторствуешь, а скажи ты мне: убьешь ты сам старуху или нет.

— Разумеется нет. Я для справедливости...»

Эго, конечно парафраза бальзаковской беседы о мандарине с тем же заключительным ответом. Так намечается в обоих романах главный замысел.

Проследим его назревание и развитие и в душах главных жертв этой проблемы — Растиньяка и Раскольникова.

Пути их душевной драмы совпадают. В начале романа Раскольников, как и Растиньяк, поставлен пе-

ред мучительной альтернативой: острая нужда, перспектива медленно выйти из нея обычным путем и долгой работой, или же возможность получить сразу весь капитал, чтоб немедленно же проявить свою высшую одаренность. Раскольников, кстати сказать, — студент юрист, как и Растиньяк, захвачен той же жизненной долей: он стоит, по выражению Бальзака, „между нуждой и изучением уложения“ (*entre le code et la misère*). Но эта перспектива осилить нужду не прельщает его. Растиньяку нужен, по выражению Вотрена, „миллион и быстро“ — это почти буквальная формула Достоевского. Раскольникову претит работа медленного пробивания житейских путей.

— „За детей медью платят, что на копейки сделаешь!

— А тебе сразу весь капитал!

— Да весь капитал, твердо отвечал он, похолодавши. На пятаки то, что ж я сделаю?“

Вспомним Растиньяка: „Бывают в жизни обстоятельства, когда нужно играть крупно и не тратить свое счастье на заработки грошей“.

Когда Раскольников стоит перед этой подступившей к нему вплотную проблемой, он получает письмо от матери. Это прием Бальзаковского романа. В аналогичную минуту Растиньяк получает письмо от матери и сестры. При всем различьи этих писем в двух романах, их значение для дальнейшего укрепления обоих героев в намечающемся решении одинаково. В психологию обоих студентов, под влиянием этой картины беззаветного самоотвержения

близких, вводится то, что можно было бы назвать мотивом сестры; возникает частная дилемма, углубляющая сущность общей, уже разросшейся до размеров нравственной задачи:—как отразится нужда на будущем сестры? Какой губительный эксперимент, при отсутствии необходимых материальных средств, проделает жизнь с этими неповинными и прекрасными девушками? „Ангелы красоты и доброты“ говорит Растиньяк о своих сестрах. „Дуня — ангел! Дуня—существо благородное, как ангел“ не перестает повторять в своем письме мать Раскольниковова. Растиньяк не доходит до раскольниковских соображений об угрожающем сестре „проценте“,—но психологическое действие полученных писем одинаково: нужда отразится губительно не только на самом кандидате в герои, но и на близких и дорогих существах. Проблема личной воли осложняется альтруистическим мотивом и углубляется до значения нравственной задачи.

Но господствующим остается мотив проверки своей сверхчеловечности преступлением: „если вы человек высшей расы, идите на пролом с высоко поднятой головой“, ставит перед Растиньяком мучительную проблему Вотрен. „Человек—бог, когда он похож на вас“, ободряет он его на кровопролитие. Имена Наполеона и Александра Македонского приводятся у Бальзака и каторжником, и приятелем-студентом: „Ты хочешь разрубить Гордиев узел мечом, говорит Растиньяку Бианшон,—чтобы действовать так нужно быть Александром Македонским, в противном случае

идут на каторгу“. Вот варианты вопроса, не переставшего жечь Раскольникова: „Тварь ли я дрожащая или право имею“? Образы Наполеона и Александра Македонского служат и ему вдохновляющими и путеводными образцами.

Раскольников не считает ростовщичью человеческим существом. В трактире он услышал от студента запомнившееся ему выражение: „что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки! Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит..“ Мы видели уже, что и это почти буквальное выражение Бальзака.—„Какое значение имеет для меня человек? спрашивает Вотрен. Он менее чем ничего, когда он зовется Пуаре, его можно раздавить, как клопа, он такой же плоский и зловонный“

Достоевский обрисовывает и главное положение внутренней драмы Раскольникова по схеме Бальзака. Психологический конфликт Растиньяка обостряется столкновением двух воздействий. С одной стороны перед ним разворачивается весь ужас жизни, весь мучительно спутавшийся клубок жестокостей, унижений и героических самопожертвований. Такова история раздавленного обстоятельствами и медленно агонизирующего старика Горио. Это первый толчок душевной драмы Растиньяка:—как преодолеть весь бессмысленный и беспредельный ужас жизни? С другой стороны он воспринимает не менее сильное влияние убийцы-философа Вотрена, закрепляющего в нем своей иронической критикой нарождающуюся волю к победе. Двойное, но непрерывное воздействие

этих двух течений—непосредственное созерцание глубочайшей жизненной трагедии и невольное подпадение под власть цинической философии каторжника—экончательно формируют завоевательные стремления Растиньяка.

В каком же положении находится и Раскольников. Достоевский ставит его между Мармеладовым и Свидригайловым. И здесь с одной стороны погружение в мрачайшую глубину жизненного ужаса, с другой—воспитание сверхчеловеческой мощи безнадежайшим скептиком с окровавленными руками. Трагедия зародившегося наполеонианства, еще не окрепшего для полного попрания идеалистических устремлений ранней поры, в обоих случаях попадает в тиски двух могучих и посылительных воздействий:—ужаса жизни и философии безнадёжности. Достоевский оценил всю глубокую правду внутренней композиции „Отца Горио“, когда столкнул Раскольникова с пьяным Мармеладовым привел к нему слишком трезвого Свидригайлова.

Таковы этапы душевной драмы Раскольникова, повторяющие главные фазисы психологической истории Растиньяка. Но и в чисто теоретическом обосновании своего преступления герой Достоевского близок к Бальзаку.

VIII

Решение Раскольникова убить старую растовщицу обосновано у него целой философской системой. Она изложена в его статье и подробно развита в

беседе с Порфирием. Это учение о разделении человечества на две категории с заключительной санкцией кровопролития для высшей расы.

Замечательно, что Достоевский особенно настаивает на отсутствии самостоятельности и новизны в философии своего героя. — „Вы видите, что до сих пор тут ничего особенно нового. Это тысячу раз было напечатано и прочитано“ — заявляет о своей статье сам Раскольников. — «Ты, конечно, прав, говоря, что это не ново и похоже на все, что мы тысячу раз читали и слышали» замечает и Разумихин.

И действительно, в своей первой журнальной статье Раскольников, на правах литературного дебютанта, разрешил себе некоторые заимствования. По любопытному совпадению он воспользовался для построения своих теорий предсмертным письмом того же Люсьена Рюбанпре, первая статья которого вдохновила в 1846 г. Достоевского на его юмористический фельетон в альманахе Некрасова. Статья „Периодической Речи“, столь заинтересовавшая Порфирия Петровича, почти буквально излагается на страницах „Человеческой Комедии“.

Содержание этой знаменитой статьи Раскольникова сводится к двум положениям:

1) Человечество разделяется на два разряда: на низший (обыкновенных) и собственно на людей, т. е. имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово.

2) Этот высший разряд для торжества своей идеи имеет право перешагнуть через кровь. „Законодатели

и установили человечества, поясняет Раскольников, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и т. д. все до единого были преступники уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший и уж, конечно, не останавливались перед кровью, если только кровь (иногда совсем невинная и доблестно пролитая за древний закон) могла им помочь“.

Раскольников, заявляет, что статья его написана по поводу одной книги, не называя, впрочем ни автора ее, ни заглавия. Но в книгах Бальзака мы находим главные материалы раскольниковской статьи. «Пример Наполеона, столь роковой в XIX столетии по притязаниям, которые он внушает стольким посредственностям, предстал перед Люсьеном“, так формулирует Бальзак драму своего героя, в которой определенно звучит один из основных мотивов „Преступления и Наказания“: „Я хотел сделаться Наполеоном, оттого и убил“, формулирует Раскольников мотивы своего убийства,—„задушил по примеру авторитета“...

В различных частях „Человеческой Комедии“ мы находим варианты основных материалов раскольниковской статьи. Вот, как излагает Бальзак тезис о двух человеческих категориях:

„Вы говорили иногда, что существует потомство Авеля. В великой драме человечества Каин—оппозиция. Вы нисходите от Адама по этой линии, в которую дьявол продолжал вливать тот огонь, чья первая

искорка была брошена в Еву. В этом племени демонов временами попадаются ужасные, безудержные натуры, которые сосредоточивают в себе все человеческие силы и напоминают тех разгоряченных зверей пустыни, чье существование требует громадных пространств. Эти люди так же опасны в обществе, как львы в Нормандии: им нужна добыча, они пожирают людей из толпы, и кормятся деньгами глупцов“.

Это все еще обычный романтический вызов обществу, „то, что мы уже тысячу раз читали и слышали“, как заявил Разумихин, слушая статью Раскольникова на ту же тему. Но вот и более близкий подход к его идее.

„Если бог захочет, из этих таинственных существ выходят Моисеи, Атиллы, Карлы Великие, Магометы или Наполеоны. Но когда он оставляет ржаветь на дне океана-поколения эти гигантские орудия, они превращаются в Пугачевых, Фрушэ, Левелей и аббатов Геррера. В них сосредоточена поэзия зла“.

Здесь уже ясно прорезывается первый догмат Раскольникова о разделении людей на „дрожащую тварь“ и власть имущих—„Наполеонов и Магометов“, повторяет он вслед за Бальзаком.

Разграничение всего человечества на два колена знаменует у Бальзака не только распределение их по началу приверженности к добру и злу, но и деление их на раскольниковские разряды „обыкновенных и необыкновенных“, или, как мы сказали бы теперь—

на ницшевских „рабов и господ“. Бальзак определенно относит к Кайнову колену не только Атиллу и Карла Великого, но и Магомета с Моисеем и Наполеоном. Так же, как у Достоевского и впоследствии у Ницше, к одному традиционно-положительному разряду относятся все слабосильное и жалкое, в то время как за расой отверженных—или признанных только в случае победы—признается и подлинное величие и верховная красота.

В другом романе Бальзака мы находим дальнейшее развитие раскольниковской теории.

„Гениальные люди не имеют ни братьев ни сестер, ни родителей; предстоящие им великие дела предписывают им кажущийся эгоизм, обязывая их пожертвовать всем своему величию. Гений зависит исключительно от самого себя. Он один только судья своих средств, ибо один лишь знает их цель, он должен стать над законами, раз он призван пересоздать их; тот, кто овладевает своим веком, может все захватить, всем рискнуть, ибо все принадлежит ему („разрушение настоящего во имя лучшего“ у Раскольникова). Эту истину доказывают первые шаги Бернара Палисси, Людовика XI, Фокса, Наполеона, Христофора Колумба, Цезаря,—всех знаменитых игроков, вначале нищих и непонятых, но становящихся впоследствии гордостью своей страны и всей вселенной... Но тот, кто не добивается удачи, совершает непростительное преступление,—оскорбление общественного величества. Ведь побежденный посягнул на все гражданские доблести, на

которых покоится общество, в ужасе изгоняющее из своего лона всех Мариев, пришедших к развалинам...“¹⁾).

Отсюда мрачная публицистика позднейших страниц Бальзака — его насмешки над „негрофилами“, мечтающими об освобождении черных от рабовладельцев, его защита смертной казни и оправдание Варфоломеевской ночи.

„Истины выходят из своих родников, только чтоб купаться в крови, освежающей их“, заявляет Бальзак в одной из своих философских повестей: „Вы забываете, что политическая свобода, народное спокойствие, наука даже—все это блага, за которые судьба требует кровавого выкупа“... Таковы отдаленные прелюдии „Дневника Писателя“ в балзаковском романе. Таково в „Человеческой Комедии“ то разрешение крови по совести, которое ляжет основным догматом в философскую систему Раскольникова.

Не даром во время своего заграничного путешествия зимой или весной 1867 г., Достоевский, принимаясь за литературное воспитание своей жены, прежде всего дает ей „Отца Горио“. Только-что, за 3 — 4 месяца перед тем, было окончено „Преступление и Наказание“. И нам понятно, почему Достоевский еще под

¹⁾ Мы имеем непосредственное свидетельство самого Достоевского о его знакомстве с романом Бальзака, заключающим этот отрывок. В тех же „*Illusions Perdues*“ находится знаменитый фельетон Люсьена Рюбанпре, которому Достоевский пробует подражать в своем юмористическом предисловии к альманаху Некрасова.

свежим впечатлением своего художественного долга Бальзаку, дает своей жене историю Евгения Растиньяка, как одну из величайших книг европейской литературы.

И, конечно, он не ошибся в своей оценке. Роман, давший толчек народжению „Преступления и Наказания“, имеет право считаться в ряду немногих неумирающих книг мирового творчества.

IX

Здесь, конечно, далеко не исчерпаны все вопросы, возникающие при сближении имен Бальзака и Достоевского. Такие общие черты их творчества, как фантастический реализм, повышенный интерес к страстям-маниям, углубленное проникновение в психологию неверующих мистиков или тщательное зондирование всех извилин преступной совести — все это могло бы послужить темой для новых сближений и параллелей. Они подтвердили бы и полнее об'яснили основную причину этого исключительного, пожизненного внимания Достоевского к Бальзаку — глубокую творческую родственность этих писателей различных стран и поколений. Они раскрыли бы полнее то совмещение в их созданиях двух непримиримых течений христианства и язычества, сострадания и воли к мощи, кротости и права на кровь, которыми до конца раздиралось на части их творчество.

Но оказав на художественное развитие Достоевского одно из сильнейших влияний, пережитых им, Бальзак ни в чем не изменил глубоко самобытного

творческого тона творца Раскольников. „Преступление и Наказание“, стольким обязанное в своем замысле Бальзаку, остается одним из своеобразнейших, глубоко личных, ни в чем неповторимых созданий мировой литературы. Этот роман, зародившийся над чтением Бальзака, в своем законченном виде до такой степени отошел от своего прототипа, что на первый взгляд кажется странным сближать историю Растиньяка с трагедией Раскольникова и ставить „Отца Горюх“ рядом с книгой, поистине сосредоточившей в себе фаустовскую „скорбь всего человечества“.

Нить, связующая эти два романа, теряется в ходе развития раскольниковской драмы. Самое глубинное, заветное и жизненное в „Преступлении и Наказании“ связано с единой сердцевиной—с душой Достоевского. Отсюда проросли и поднялись все видения, кошмары и муки той душной петербургской недели, когда самые глубокие вопросы мироздания кровавым действием решались в душе одного нищего студента. Отсюда, из глубины своего духа, еще в юности обладающего безмерными притязаниями осознавшего себя гения и впоследствии на каторге искушенного могучим закалом преступной воли, Достоевский вырастил свою первую мистерию о падшей и возрождающейся совести. В „Преступлении и Наказании“ он впервые сосредоточил все мучившие его с юности и никогда не покидавшие его вопросы об искуплении вины, о грехе и возмездии, об очищении в страданиях и падениях, о шествии к правде через кровь и муки богоборческого бунта. Всех этих устремлений, под-

нимающих уголовную историю до высоты подлинной религиозной трагедии, мы и отдаленно не находим в романе Бальзака. Словами самого Достоевского о байронизме Пушкина можно было бы сказать о „Преступлении и Наказании“, что „в подражаниях никогда не проявляется такой самостоятельности страдания и такой глубины самосознания“...

И все же значение Бальзака в создании „Преступления и Наказания“ остается огромным. Он бросил ту искру, от которой поднялся весь огненный столб раскольниковской трагедии. Он уже резкими линиями очертил неизгладимо запомнившийся Достоевскому образ нищего студента, изнемогающего в тоске перед мучительной нравственной задачей о праве на смерть ничтожных для спасения жизни и творчества великих.

Это, конечно, заслуга неизмеримая.

Раннее чтение „Отца Горио“ было крупным событием в жизни Достоевского. Вместе с изучением его первых увлечений титаническими натурами, его позднейших каторжных впечатлений и раздумий над евангелием, необходимо обратиться и к творчеству Бальзака для понимания одного из величайших созданий Достоевского.

ЖИВОПИСЬ ДОСТОЕВСКОГО.

I

Словами Теофиля Готье Достоевский мог сказать о себе: „Я принадлежу к тем, для кого существует внешний мир“. Внимание к вещи и любовный интерес к материальным мелочам существования сказывается во всей его художественной манере, отражая одну из черт его личного характера.

Это влечение к вещественным реликвиям культуры слишком решительно сказывалось в жизни Достоевского, чтоб пройти бесследно для его творчества. Даже в Семипалатинске, несмотря на военную службу и тяжелые материальные условия, он собирает целую коллекцию древних чудских вещей—кольца, монеты, серебряные и медные, браслеты, серьги, бусы, изломанные копья и разные мелкие вещицы из серебра, меди, железа и камня. Уезжая из Азии, он оставляет своим друзьям целый этнографический музей и забирает с собой в Россию для подарков различные изделия в роде четок, запонок и пуговиц из тридцати восьми разных горных пород.

И возвращаясь из Сибири на место своего нового

жительства, он делает затруднительный крюк по пути, чтоб снова полюбоваться богатствами Троицко-Сергиевской лавры. „Что за архитектура! — пишет он в своих письмах — какие памятники, византийские залы, церкви. Ризница привела нас в изумление. В ризнице жемчуг великолепнейший, меряют четвериками, изумруды в треть вершка, алмазы по полумиллиону штука. Одежды нескольких веков, работы собственноручные русских цариц и царевен, домашние одежды Иоанна Грозного, монеты, старые книги, всевозможные редкости — не вышел бы оттуда“... Ни мертвый дом, ни сибирские казармы не могли погасить в нем эту артистическую потребность любоваться игрой и блеском богатых тканей и драгоценных камней.

Изображение внешнего мира представляет богатейший отдел в творчестве Достоевского. Его психологические эксперименты могли отодвинуть на второй план, но не уничтожили в нем этой исконной любви к вещи. Она неизменно сказывается на всем протяжении его творчества и в последнем периоде находит свою обстоятельную формулировку. На одной странице „Дневника писателя“, раскрывающей полностью сущность изобразительной манеры Достоевского, особенно чувствуется это свойство его живописи.

По поводу случайно полученного письма Достоевский предлагает современным живописцам тему для „жанра“: ночь у еврейки-родильницы. Предлагаемая им разработка сюжета раскрывает все особенности его художественной системы.

Прежде всего его привлекает идейность замысла, „нравственный центр“ картины. Затем пластическая роскошь сюжета, в смысле обилия характернейших черт и штрихов бытовой обстановки; наконец, юмор в его высшем смысле, как „отражение глубокого чувства“.

Он предлагает художнику изобразить всю невозможную нищету бедной еврейской хаты, и „оцарапать сердце“ зрителю забавной перетасовкой нищих предметов и домашней утвари. Он особенно отмечает сумрачный колорит картины: „Освещение можно бы сделать интересное: на кривом столе догарает оплывшая сальная свечка, а сквозь единственное замидевшее и обледенелое оконце уже брезжит рассвет нового дня, нового трудного дня для бедных людей... Вот усталый старичек, на миг оставив мать, берется за ребенка. Принять не во что, пеленок нет, ни тряпки нет (бывает такая бедность, господа, клянусь вам, бывает, чистейший реализм — реализм, так сказать, доходящий до фантастического), и вот праведный старичок снял свой старевький вид-мундирчик, снял с плеч рубашку и разрывает ее на пеленки“.

Обнаженный торс старого врача, лицо молодой измученной родильницы, копошащееся тельце новорожденного, фигура старухи в лохмотьях и спящих детей — все это намечается Достоевским с исключительным художественным вниманием к мелочам житейской картины. Он отмечает в заключение, что „аксессуар мог бы выйти хороший. Даже тридцать

копеек медью на столе, отсчитанные доктором на супродильнице, могли бы составить деталь: медный столбик трехкопеечников, методически сложенных, отнюдь не разбросанных. Даже перламутр мог бы быть написан, как и в картине Семирадского, в которой удивительно написан кусок перламутра“.

Проектом этой картины Достоевский вводит нас в лабораторию своей словесной живописи; и для него „нравственный центр“ или, как он говорил иногда, идея, составлял предмет главной озабоченности. Рембрантовское освещение рассказанного жанра изумительно соответствует характеру описаний самого Достоевского. В своих пейзажах, портретах и жанрах он меньше всего колорист. Он всегда оперирует игрой светотеней, неожиданным блеском в сумраке, озарениями гаснущих свеч, или косых закатных лучей, бросающих глубокие, резкие и длинные тени. Отмеченные им в описании его воображаемой картины догорающая свеча, медные деньги, перламутровая сигарочница или просветы предутреннего неба сквозь обледенелое оконце, бросающие тусклые матовые блики на обстановку чудовищной нищеты — все это так же характерно для творца Мармеладова, как и главные герои рассказанного им жанра — измученная родильница в лохмотьях своей постели и седой филантроп над копошащимся младенцем.

Но, быть может, здесь характернее всего интерес к „нищим предметам“ и убогой утвари бедной хаты, — те мелочи обстановки, искусной комбинацией которых опытный художник-психолог может сразу

„ощарапать сердце“. Быстро зачерченный Достоевским фон его картин постоянно свидетельствует об этом пристальном внимании его к декорации и реквизиту своих психологических драм.

При обычной беглости, сжатости и моментальности своих описательных эффектов Достоевский отчетливыми чертами воспроизводит обстановку и внешность своих героев. Он видит всегда перспективу своей картины и никогда не забывает показать ее читателю. В его романах постоянно чувствуется то острое внимание, с каким он останавливает свой взгляд на живописных деталях быта и природы, и та эскизная резкость штриха, с какой он зачерчивает их на своем полотне.

Вот почему в романах Достоевского, среди психологических экспериментов и бредовых видений таится богатые залежи тех художественных сокровищ, которые в пластических искусствах можно было бы расположить по отделам пейзажа, портрета и жанра.

VII

Правда, уже в первых вещах Достоевского человек решительно доминирует над природой и, как в искусстве средневековья, пейзаж служит здесь только незначительным дополнением к изображению людских фигур.

Но непосредственное чувство природы и умение заразить читателя своим зрительным впечатлением дает себя знать уже с первых страниц Достоевского. Пейзажей в его романах и повестях немного, почти всегда они играют роль далекого живописного аксес-

суара к огромным многолюдным фрескам его романов; но и по этим обрывкам и частностям раскрывается та сторона мироощущения Достоевского, которая не допускала в нем равнодушия к внешним формам и конкретным обликам жизни. Все входящее в цикл возможных человеческих впечатлений влекло его к себе, и весь внешний мир в его естественных проявлениях и человеческой переработке не переставал тревожить его художническую восприимчивость.

Пейзажей у Достоевского гораздо больше, чем это принято обыкновенно предполагать. В первой редакции „Бедных людей“ имеется выпущенное впоследствии подробное описание детских впечатлений Достоевского от его деревенских прогулок. Этот отрывок, не перепечатанный в позднейших изданиях романа, представляет и значительный автобиографический интерес. Устами своей главной героини молодой Достоевский рассказывает здесь о своих детских уединенных скитаниях по рощам родной Чермашни. Автобиографический характер этого отрывка обнаруживается при сближении его с знаменитой главой „Дневника писателя“, описывающей встречу с мужиком Мареем. В обоих случаях аналогичное описание деревенской рощи со всеми ее очарованиями и страхами ¹⁾).

¹⁾ «Петербургский сборник», изд. П. А. Некрасовым на 1846 г. стр. 24—26. Критика сороковых годов обратила внимание именно на этот отрывок «Бедных людей», как на одну из лучших в стилистическом отношении страниц первой повести Достоевского. Критик «Библиотеки для чтения» А. Ни-

«Я помню, у нас в конце сада была роща, густая, зеленая, тенистая, раскидистая, обросшая тучною опушкой. Эта роща была любимым гуляньем моим, а заходить в нее далеко я боялась. Там щебетали такие веселенькие птички, деревья так приветливо шумели, так важно качали раскидистыми верхушками, кустики, обегавшие опушку, были такие хорошенькие, такие веселенькие, что, бывало, невольно позабудешь запрещение, перебежишь лужайку, как ветер, задыхаясь от быстрого бега, боязливо оглядываясь кругом, и в миг очутишься в роще среди обширного, необъятного глазом моря зелени, среди пышных, густых, тучных, широко разросшихся кустов. Между кустами чернеют кое-где дикие подрубленные пни, тянутся высокие, неподвижные сосны, раскидывается березка с трепещущими говорливыми листочками, стоит вековой вяз с сочными, тучными, далеко раскидывающимися ветвями, — трава так гармонически шелестит под ногой, так весело-весело звенят хоры вольных радостных птичек, что и самой, неведомо от чего, станет так хорошо, так радостно, — но не резво—радостно, а как-то тихо, молчаливо, задумчиво... Осторожно пробираешься в чащу; и как будто кто зовет туда, как будто кто манит туда, где деревья чаще, гуще, синее, чернее, где кустарник мельчает, и мрачнее становится лес, чернее и гуще пестрят гладкие пни деревьев, где начинаются овраги, крутые, темные заросшие лесом, глубокие, так что верхушки деревьев наравне с краями приходятся; — и чем дальше идешь, тем тише темнее, беззвучнее становится. Становится и жутко, и страшно; кругом тишина мертвая; сердце дрожит от какого-то темного чувства, а идешь, все идешь дальше, осторожно, боязливо, тихо, и только слышишь, как

китенко, останавливаясь на слове начинающего автора, замечает: «...Что вообще автор способен писать прекрасным, языком это неоспоримо. Прочтите, напр., хоть вот это место: оно прекрасно по живости и истине красок, по легкости оборотов: «Я помню, у нас в конце сада была роща»... и т. д. Библиотека для чтения, 1846 г., т. 73. стр. 34—83 (крит. отдел).

хрустит под ногами валежник, или шелестят засохшие листья, или тихий отрывистый стук скачков белки с ветки на ветки... Резко напечатлелся в памяти моей этот лес, эти прогулки потихоньку, и эти ощущения—странная смесь удовольствия, детского любопытства и страха».

В своих позднейших произведениях Достоевский охотнее всего останавливается на скудных и грустных видах, наиболее соответствующих внутреннему состоянию его героев. Вот почему городские декораций преобладают в его романах. Только в „Записках из Мертвого Дома“ степные картины Сибири возвращают его снова к настоящей пейзажной живописи. К этим страницам Достоевского применим полностью знаменитый афоризм Амиеля: „пейзаж — это состояние души“. Отражения сибирской природы в каторжных записках Достоевского выражают всегда лирику заключенного, тоскующего по далекой свободе; эти картины—в полном смысле слова—обрывки природы, прошедшей сквозь человеческий темперамент.

„На той стороне реки синела степь, вид был угрюмый и пустынный... Зимой, особенно в сумрачный день, смотреть на реку и на противоположный далекий берег было скучно; что-то тоскливое, надрывающее сердце было в этом диком и пустынном пейзаже. Но чуть ли не еще тяжелей было, когда на бесконечной белой пелене снега ярко сияло солнце; так бы и улетел куда-нибудь в эту степь, которая начиналась на другом берегу и растилалась к югу одной непрерывной скатертью, тысячи на полторы верст“.

В другом месте он описывает берег Иртыша— бедную обкуренную юрту какого-нибудь байгуша, киргизку с двумя баранами, сибирского хищника в синем прозрачном воздухе, даже бедный чахлый цветок в расщелине каменистого берега.

Вернувшись в Россию, он продолжает с особенной симпатией фиксировать „бедную природу“ и „скудные селения“. Пышность, многокрасочность и свежесть сельских картин Тургенева или Чехова совершенно чужды его кисти.

„Это была бедная, маленькая деревенька, верстах в трех от большой дороги и стоявшая в какой-то яме. Шесть или семь крестьянских изб, закоптелых, покривившихся на бок и едва прикрытых почерневшею соломой, как-то грустно и неприветливо смотрели на проезжего. Ни садика, ни кустика не было кругом на четверть версты. Только одна старая ракита свесилась и дремала над зеленоватой лужей, называвшейся прудом“.

Впоследствии в романах Достоевского пейзажи попадают реже и становятся все более сжатыми и беглыми. Князь Мышкин, излагая свои швейцарские впечатления, дает мимоходом целую декоративную картину: перед слушателями его мгновенно возникает и водопад, „белый, шумливый, пенистый“, падающий почти перпендикулярно тонкой ниткой с горы, и старые большие, смолистые сосны вокруг развалин средневекового замка и сияющее голубое небо над ним. В „Идиоте“ имеется также мимоходом оброненное описание белой ночи в Павловском парке,

в „Бесах“ — два пейзажных отрывка: весенняя ночь в Ставрогинском поместье с легкими облачками вокруг ясного месяца и запахом цветущей черемухи, и осенняя ночь в старом парке, у заросшего пруда, где ветер колышет верхушками сосен. Наконец, в „Братьях Карамазовых“ Достоевский дал свою лучшую описательную страницу в картине звездной ночи у белеющих стен монастыря.

VIII

Но если Достоевский сравнительно мало уделял места пейзажу в своих романах, он с особенным вниманием останавливается на той области описательного искусства, которую удобнее всего обозначить условно портретом.

При всей своей неприязни к обстоятельным описаниям он, стремясь сохранить беглость и текучесть рассказа, придает совершенно исключительное значение описанию наружности своих героев. Внешний облик человека для него, как для Бодлера, как бы является драматизованной биографией, материальным средоточием и полнейшим выражением неизбежной внутренней драмы.

Наружность героев Достоевского отмечается им с необыкновенной выразительностью общего облика и резкостью контуров. Все от цвета волос и выражения глаз до деталей костюма и особенностей драгоценных украшений, — схвачено в этих эскизных набросках. Внешние описания героев у Достоевского могут считаться образцами сжатых и всеобъемлющих

характеристик наружности. Некоторые женские портреты остаются непревзойденными униками словесной живописи. Среди них один из прекраснейших — Грушенька в „Братьях Карамазовых“. В описании своей последней героини Достоевский единственный раз отступил от своего принципа краткости и моментальной беглости описания. Он словно наслаждается великолепными чертами своего объекта и, как художник, стремится продлить радость вдохновляющего созерцания.

Но относительную пространность описания Достоевский искупает его динамичностью. Грушенька не позирует перед его полотном, она все время в движении перед ним. Уже первые слова описания дают знать об этом подвижном состоянии портретного объекта. Грушенька поднимает портьеру и появляется под шевелящимися складками ткани с оживленным и смеющимся лицом, готовая заговорить по пути от завешенной двери к тому креслу, вокруг которого зашуршит сейчас и ляжет пышными складками черный шелк ее платья. За эти несколько секунд перехода мы успеваем заметить и неслышную кошачью походку и выделанную мягкость движений, с какой она кутается в свою дорогую шаль. Ни на мгновение она не застывает перед нами, чтоб дать художнику возможность спокойно запотоколировать особенности своей наружности. Ему остается только фиксировать ход ее жестов и смену выражений на ее лице — и в результате облик Грушеньки вырисовывается с совершенно исключительной полнотой

черт и особенностей до бледно-розового оттенка ее румянца и легкой припухлости нижней губы.

Достоевский пользуется и здесь тем приемом, который сообщает такую необыкновенную иллюзию жизни его беглым наброскам. Это именно описание, рядом с чертами внешности, производимого ею впечатления.

Элемент импрессионизма, вносимый Достоевским в точное протоколирование черт и жестов своей модели, дает ему возможность ограничиваться немногими штрихами в их описании; общее действие их на отдельного зрителя восполняет все пробелы. В описании Грушеньки такое решающее значение имеет впечатление Алеши; при ее появлении в нем что-то передернулось, он вспомнил возмущенное слово Ивана об этой ужасной женщине, об этом „звере“ и, пораженный неожиданным детски-простодушным выражением ее лица, не в силах отвести от него глаз. Мы впервые видим и наблюдаем Грушеньку сквозь взволнованные впечатления пораженного Алеши.

Это обычный прием Достоевского. Описание впечатления предшествует зарисовке черт. В другом шедевре своей галереи женских портретов он также предвосхищает общий характер физиономии субъективным восприятием ее общего облика. M-elle Blanche красива, рассказывает „Игрок“, но у ней одно из тех лиц, которых можно испугаться. Вот первое впечатление: пугающая красота. Затем следуют великолепные мазки портретной живописи.

„Ей наверно лет двадцать пять. Она рослая и

широкоплечая, с круглыми плечами; шея и грудь у нее роскошны; цвет кожи смугло-желтый, цвет волос черный, как тушь, и волос ужасно много, достало бы на две куафюры. Глаза черные, белки глаз желтоватые, взгляд нахальный, зубы белейшие, губы всегда на помажены; от нее пахнет мускусом. Одевается она эффектно, богато, с шиком, но с большим вкусом. Ноги и руки удивительные. Голос ее—сиплый контральто. Она иногда расхохочется и при этом покажет все свои зубы, но обыкновенно смотрит молчаливо и нахально“.

Этот прием оживления об'ективного описания силой суб'ективных впечатлений отдельных созерцателей получил своеобразнейшее применение и дал поразительные результаты в изображении Настасьи Филипповны. Достоевский придумал здесь совершенно новый и необыкновенно удачный способ постепенного знакомства читателя с обликом его героини. Задолго до ее первого появления в романе мы не только видим ее и знаем по фотографии в мельчайших деталях черты ее внешности, но по впечатлениям окружающих мы догадываемся о ее сложном характере. Достоевский-художник ставит себе здесь труднейшую задачу и разрешает ее с величайшим художественным мастерством.

Мышкин вглядывается в фотографию Настасьи Филипповны: „На портрете была изображена действительно необыкновенной красоты женщина. Она была сфотографирована в черном шелковом платье чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы,

повидимому, темнорусые, были убраны просто, по домашнему; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна...

Вот все, что дает первый беглый очерк. Краткость описания искупается резкостью и глубиной штрихов. Этот четкий и выразительный эскиз постепенно заполняется живыми и теплыми красками непосредственных впечатлений созерцателя портрета.

— „Удивительное лицо,—произносит Мышкин, вглядываясь в фотографию,—и я уверен, что судьба ее не из обыкновенных. Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала, а? Об этом глаза говорят, вот эти две косточки, две точки под глазами в начале щек. Это гордое лицо, ужасно гордое, и вот не знаю, добра ли она?..“

Нравственный облик начинает вырисовываться под сухими линиями портрета. Героиня попрежнему еще вне кругозора читателя, но он уже видит и знает ее. И когда через несколько страниц Тощий вспоминает, какие странные мысли приходили ему „при взгляде, например, на эти глаза: как бы предчувствовался в них какой-то глубокий и таинственный мрак; этот взгляд глядел точно задавал загадку;“—трагическое будущее Натаси Филипповны неслышными стопами подступает и становится за ее плечами. И когда Мышкин вторично вглядывается наедине в это загадочно-притягательное лицо, он уже прозревает за ним ту грозную бурю страстей, кото-

рая захватит в свой круговорот и его, и самую обладательницу этого томительно-прекрасного лица. „Ему как бы хотелось разгадать что-то, скрывшееся в лице и поразившее его давеча. Давешнее впечатление почти не оставляло его, и теперь он спешил как бы что-то вновь проверить. Это необыкновенное по своей красоте и еще по чему-то лицо еще сильнее поразило его теперь. Как будто необъятная гордость и презрение, почти ненависть, были в этом лице, и в то же самое время что-то доверчивое, что-то удивительно простодушное; эти два контраста возбуждали как будто даже какое-то сострадание при взгляде на эти черты. Эта ослепляющая красота была даже невыносима, красота бледного лица, чуть не впалых щек и горевших глаз; странная красота! Князь смотрел с минуту, потом вдруг спохватился, огляделся кругом, поспешно приблизил портрет к губам и поцеловал его...“

И когда, наконец, Настасья Филипповна появляется в романе, мы также узнаем ее с первого жеста и первой вспышки досады в ее глазах, как узнает ее моментально князь Мышкин, открывающий ей двери Ганиной квартиры.

Но портрет Настасьи Филипповны еще не закончен. Достоевский не может оторваться от этого загадочно влекущего к себе лица, как Леонардо от Джоконды. Словно продолжая жадно всматриваться в этот облик, он не перестает на протяжении всего романа углублять и одухотворять новыми чертами первоначальный очерк. Уже под конец мы узнаем, что Мыш-

кин с первого взгляда на портрет этой женщины почувствовал неугасимое впоследствии „целое страдание жалости...“ Линии портрета принимают не только большую четкость, но проясняется взгляд и углубляются те складки утомленности вокруг век и измученности вокруг рта, которыми жизнь незаметно обезображивает прекраснейшие лица своими стигматами пережитых страданий и страстей.

Так же выразительны и такой же заражающей способностью внушения отличаются описания и героев Достоевского. Мышкин, Рогожин, Свидригайлов, Федор Карамазов, Ставрогин, Шатов,—все они записаны с поражающей силой жизненности и редкой экспрессией. Один образ — старца Зосимы, которого можно было бы по духовному стилю этой фигуры мыслить величавым монастырским патриархом — особенно любопытен по несколько иронической неожиданности своего живого облика. „Это был высокий, сгорбленный человек с очень слабыми ногами, всего только шестидесяти пяти лет, но казавшийся от болезни гораздо старше, по крайней мере, лет на десять. Все лицо его, впрочем, очень сухенькое, было усеяно мелкими морщинками, особенно было много их около глаз. Глаза же были небольшие, из светлых, быстрые и блестящие, в роде как бы две блестящие точки. Седенькие волосики сохранились лишь на висках, бородка была крошечная и реденькая, клином, а губы часто усмехавшиеся—тоненькие, как две бичевочки. Нос не то, чтобы длинный, а востренький, точно у птички“.

Почти всегда внешний облик героев Достоевского не ограничивается изображением их лица. Достоевский знает, что внутренний человек проявляется в каждом члене тела, в общем выражении всей фигуры не только в улыбках и нахмуренных бровях, но и в движениях, позах и жестах, не только в мимике, но и в пластике. Он идет дальше и с замечательным художественным чутьем признает и костюм одним из выражений характера. С обычной беглой зарисовкой он дает такую полную и разнообразную картину одежд своих современников, что по его описаниям можно было бы составить обстоятельный исторический очерк русского костюма середины 19-го века.

Такова школа реализма, пройденная Достоевским. Богатый личный опыт и постоянное соприкосновение с современностью при внимательном изучении действительности выработали в нем одного из самых глубоких, полных и верных изобразителей мира, жизни и человека.

Но два обстоятельства его личной биографии сообщили этой школе реализма тот налет необычного, таинственного и фантастического, который часто заслоняет в творчестве Достоевского элементы внимательного наблюдения жизни и тщательного коллекционирования ее бытовых мелочей.

IX

Эти два обстоятельства — эпилепсия и смертная казнь. Психология больного падучей и приговоренного к смерти раскрыли Достоевскому сокровенней-

шие области подсознательного. Аура перед припадком „священной болезни“ и переживании осужденного на эшафоте — вот что окончательно выработало творческую личность Достоевского и отразилось своеобразнейшими чертами на манере его письма.

Только в своем раннем периоде он иногда воспроизводит кропотливую описательную технику бальзаковской школы. Впоследствии он совершенно отказывается от приемов тщательного изображения каждой мелочи во внешности или обстановке своих героев. Он даже открыто иронизирует над подобным фотографическим реализмом. „Думаю, что живописец списал меня не литературы ради, — говорит один из его героев, — а ради двух моих симметрических бородавок на лбу: феномен, дескать! Идеи-то нет, так они теперь на феноменах выезжают. Ну, и как же у него на портрете удались мои бородавки, — живые! Это они реализмом зовут“.

Метод его описаний совершенно иной. Кажется, что он один только момент смотрит на объект своего описания и затем с лихорадочной быстротой зарисовывает свое впечатление. Эпилептик и смертник, он не имел времени рассматривать окружающие предметы через коллекционерские лупы. Припадку падучей предшествует несколько секунд исключительного просветления, когда все предметы кажутся более отчетливыми, яркими, рельефными и красочными, чем они представляются здоровому зрению. Но только несколько мгновений дано на их рассмотрение и запоминание.

Отсюда основная черта описательной техники Достоевского — моментальность впечатления и беглость зарисовки.

Все его описание, за немногими исключениями, сводится к быстрой смене резких контуров и красочных пятен: „Помню, баронесса была в шелковом необ'ятной окружности платье, светло-серого цвета с оборками, в криволинии и с хвостом,—рассказывает один из его героев. — Она мала собой и толстоты необ'ятной, с ужасно толстым и отвислым подбородком, так что совсем не видно шеи. Лицо багровое. Глаза маленькие, злые и наглые. Идет, точно всех честью удостаивает. Барон сух, высок. Лицо, по немедкому обыкновению, кривое и в тысяче мелких морщинок; в очках; сорока пяти лет. Ноги у него начинаются чуть ли не с самой груди; это значит, порода. Горд, как павлин. Мешковат немного. Что-то баранье в выражении лица, по своему заменяющее глубокомыслие. Все это мелькнуло мне в глаза в три секунды“.

Эти „три секунды“ наблюдения необыкновенно характерны для писательской манеры Достоевского. Обычно он зачерчивает лица своих героев несколькими штрихами. Две косточки на лице Настасьи Филипповны создают впечатление ужасного страдания. Большой кадык, мясистый и продолговатый, как кошелек, на лице Федора Павловича выразительным мазком изображает старого сладострастника. Несколько моментальных эффектов заменяют обычные страницы пространных описаний.

„Это была крошечная, сухая старушонка, лет шестидесяти, с острыми и злыми глазами, с маленьким острым носом и простоволосая, белобрысая. Мало поседевшие волосы ее были жирно смазаны маслом. На ее тонкой и длинной шее, похожей на куриную ногу, было наверхено какое-то фланелевое тряпье, а на плечах, несмотря на жару, болталась вся изодранная пожелтевшая меховая кацавейка“.

Здесь в шести строках сила какой-то особенной концентрации типических черт дает образ такой изумительной жизненности, что многое неясное и надуманное в раскольниковском поступке об'ясняется этим внешне отталкивающим видом отвратительной ростовщицы.

Таков обычный прием Достоевского. Все его описание сводится обыкновенно к быстрой смене резких контуров и красочных пятен. Мимоходом он отмечает фарфоровые и бронзовые игрушки, толстые, штофные гардины, бухарские ковры и картины Вельчанинова, мимоходом зачерчен лорнет и ридикюльчик Кармазинова, желтые обои, герани, грошевые картинки и кисейные занавески мещанской квартирки, черные сухари, крошенные огурцы и резанная кусочками рыба в распивочной. Все это мелькает с изумительной быстротой и незабываемой четкостью.

Часто мимоходом оброненная фраза разворачивает целую картину: „Черкесы так даже вскакивали на лошадь верхом; у них глаза разгорались, и бегло болтали они на своем непонятном наречии, скаля

свои белые зубы и кивая своими смутными горбоносыми лицами“.

Четкость и резкость зачерченных контуров может сравниться здесь только с поразительной силой внутреннего движения, порыва и беглости всей картины.

Может быть, в силу этой художественной манеры у Достоевского так часто встречаются картины, озаренные последними вспышками догорающих огарков. Игра ускользающих светотеней дает изумительно резкие контуры и выпуклые рельефы, которые представляются особенно ценными взгляду эпилептика. Достоевский испытывает явное пристрастие к этому рембрандтовскому эффекту и постоянно пользуется им.

Нагоревший сальный огарок освещает группу ужасных кладоискателей над тюфяком мертвого Прохарчина. Ужас каторги с особенной остротой дает себя знать по ночам, когда дрожащий свет казенной шестериковой свечи то вырывает из темноты, то снова погружает в потемки фигуры спящих арестантов. Гневное и изможденное лицо чахоточной Екатерины Ивановны показывается нам впервые при последней дрожащей вспышке догорающего огарка. Оплывшая сальная свеча освещает обезумевшего скрипача Ефимова за его предсмертной игрой и резче выделяет из темноты неподвижную линию мертвого тела его жены. В одной из величайших страниц Достоевского неизменный угасающий огарок тускло освещает убийцу и блудницу за чтением вечной книги. При последних вспышках догорающей свечи, опасаясь остаться в темноте, Верховенский ждет выстрела

Кириллова. И через пятнадцать лет человек из подполья не может забыть одного момента из прошлого, когда вспыхнувшая на мгновение спичка осветила ему бледное, искривленное плачем лицо его жертвы с мученическим взглядом и жалкой полусумасшедшей улыбкой.

Эти темные офорты, где мгновенные вспышки вырывают из сумрака искаженные лица преступников и мучениц, постоянно напоминают нам, что художник, зарисовывая их, не имел времени рассматривать, вглядываться и спокойно изучать свои объекты. Только минута отделяет его от смерти, только пять секунд даны эпилептику на ясновидение перед погружением его в ночь бессознательного. Не до антикварских луп, не до коллекционерских приемов. Нужно запомнить только самое резкое и важное, нужно запечатлеть его неизгладимыми чертами.

В быстро зачерченных подвижных, беглых и мелькающих зарисовках Достоевского постоянно сказывается торопливая впечатлительность и болезненная острота сознания, уже предчувствующего грозное приближение бессознательного. В живописи его раскрывается совершенно особенный „реализм в высшем смысле“, который можно было бы определить, как реализм эпилептика и приговоренного к смерти.

Х

„Нам знакомо одно лишь насущное, видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала — это все еще пока для человека фантастическое“, записы-

вает Достоевский к концу своей деятельности. Но познание этих „концов и начал“ он, конечно, не исключал из сферы своего творчества. Отсюда густые налеты того „фантастического“, которым полны его произведения.

Сюда относится прежде всего жадный интерес этого верного ученика Гофмана к снам, галлюцинациям, бредовым видениям, истерическим и эпилептическим припадкам, гипнотическим состояниям, наркозам и опьянениям. Его постоянно привлекали все сложные явления смутных промежуточных состояний между сном и явью — раздвоение сознания в сновидениях, когда собственные мысли и беспокойства сообщаются фантастическим образам, прояснение во сне многого, еле осознанного на яву, пророческие предчувствия вещих снов и угрожающих кошмаров. Отсюда его постоянное влечение к изображению больных сновидцев или грезящих безумцев, его стремления точно фиксировать смутное состояние просонков, когда ночные образы еще мелькают перед раскрытыми глазами, а явления действительности относятся к отлетевшему сну.

Таковы основные элементы этого сложного реализма. Целым рядом самых необычных, часто даже явно нереальных приемов Достоевский сумел создать тот особенный преображенный творческой фантазией мир, который способен вызывать в нас волнения той же силы, что и непосредственная жизнь. Вся мистика, вся символика и фантастика его творчества имеют своей конечной целью эту высшую интенсивность

мироощущения. При всем стремлении его исходить в своем творчестве из данных действительности, он прекрасно понимал, что настоящий реализм заключается не в наивных попытках точно копировать мир, а в произвольном преобразении всех его элементов с целью вызвать в нас этим искусственным путем впечатления той же силы, какие создает в нас непосредственная жизнь.

Музыка реалистична, говорит Зиммель, не в тех случаях, когда она отдается попыткам звукоподражания, а только когда вызывает в нас своими самостоятельными средствами те же ощущения, какие способна вызвать в нас непосредственная жизнь: любовные волнения, религиозные порывы, состояния экзальтации или уныния.

Так же музыкально-реалистично и все творчество Достоевского. Он понимал, что художник, столь отличный от природы и мира, по характеру, размерам и сущности своих творческих средств, был бы совершенно бессилён вызывать в зрителе волнение жизненной интенсивности, если бы он не пользовался целым рядом особых приемов, в которых, конечно, не нуждается природа для возбуждения в нас восторгов и тревог. Он понимал, что только внеся в искусство целый ряд фантастических элементов, он придет к подлинному реализму; что только пользуясь всеми способами транспонирования явлений действительности в новую область вымысла, прибегая ко всяким искусственным способам внушений, догадок, предчувствий, символов, аналогий и фанта-

зий, он сможет вызвать в читателе впечатление того же порядка и силы, какие вызывает в нем непосредственная жизнь.

Но при этом Достоевский знал, что, в целях достижения этой сильнейшей жизненности, он должен в процессе преобразования действительности постоянно пользоваться ее же элементами. Не уход от жизни, но самое точное, близкое и проникновенное изучение ее только и может дать, в итоге всех сложных опытов творческой лаборатории, ту новую действительность, которая способна волновать, ужасать или восхищать нас со всей силой подлинных переживаний.

Вот почему первым моментом в этом обновленном реализме остается вечный принцип всякого изобразительного искусства — точное изучение жизни. Отсюда та глубокая правдивость его страниц, которая часто сообщает им значение научных исследований.

Изображение в романах Достоевского эпилепсии войдет, по мнению специалистов, в будущие учебники психиатрии, русский острог дореформенного времени можно смело изучать по „Запискам из Мертвого дома“, Петербург 19-го столетия, несмотря на весь фантастический колорит, сообщенный Достоевским его описаниям, никем не был изображен точнее, рельефнее, осязательнее и правдивее. Состояние приговоренного перед эшафотом, смятение убийцы в минуту совершения преступления, внутренний хаос сходящего с ума, галлюцинирующего, безумного — все эти сложные случаи психологии самоубийц, эпилеп-

тиков, помешанных и визионеров—можно смело изучать по Раскольникову, Смердякову, Мышкину, Голядкину, Ивану Карамазову ¹⁾).

И конечно, Достоевский, считая себя „совершенным реалистом“, имел полное право встречать с великим недоумением обычные упреки критики: „Неужели фантастический мой „Идиот“ не есть действительность, да еще самая обыденная?..“

Это точное изучение действительности, при вечном стремлении разгадать „начала и концы“ существующего, сообщили страницам Достоевского силу исключительной жизненности. Этому значительно способствовала его острая художественная зоркость, поражавшая окружающих еще в период литературных дебютов Достоевского. В воспоминаниях Григоровича сохранилась любопытная страница о том, как он читал Достоевскому свой первый рассказ. Когда он дошел до фразы о пятаке, брошенном к ногам шарманщика, Достоевский нервно и раздраженно прервал его: „Не то, не то, совсем не то! У тебя выходит слишком сухо: пятак упал к ногам... Надо бы сказать: пятак упал на мостовую, звеня и подпрыги-

¹⁾ Председатель уголовного отделения парижской судебной палаты приводит в теоретической работе свидетельство одного известного судебного следователя о том, что книга, из которой он извлек больше всего пользы для своего дела, была «Преступление и Наказание». «Я охотно посоветую молодым юристам — читайте Достоевского», заключает этот криминалист-практик. Bérard de Glajeux. Les passions criminelles.

ва я..." Замечание это, добавляет Григорович, — помню очень хорошо, было для меня целым откровением".

В своей сфере Достоевский дает всегда эти откровения поражающей жизненности. Те незабываемые сцены великих художников, о которых он с таким волнением говорит устами Версилова—Отелло у трупа Дездемоны, Онегин у ног Татьяны, Жан Вальжан у пустынного колодца — все это по мучительности, жуткости и острому ощущению жизненности бледнеет перед многими сценами его собственных романов. Мучительно позорное, надрывающее душу смущение Голядкина, сердцебиение Раскольникова, прижавшего свое ухо к щели двери, за которой на сантиметр расстояния стоит, так же прижавшись и прислушиваясь отвратительная старуха, невыносимое ожидание Верховенским выстрела Кириллова, последние беседы двух отцеубийц — Смердякова и Ивана Карамазова, безумный Мышкин, тихо ласкающий убийцу Рогожина у трупа Настасьи Филипповны, все это действительно, по слову самого Достоевского, раз пронзает сердце и потом навеки остается рана. То впечатление „чего-то необычайного и горячего“, которое остается у одного из героев Достоевского от народных мистических легенд, где описаны скитания святой по пустыне со львами, те предания и образы, „которые почти нельзя вынести без слез“ — вот, что приблизительно напоминает эту напряженность и мучительную остроту видений и образов Достоевского.

Этим, быть может, он лучше всего доказал ценность своего „реализма в высшем смысле“. Считаясь с позитивным настроением своей эпохи, он сумел, как художник, путем сложнейших приемов и комбинаций удержаться в пределах реально допустимого и эмпирически возможного, введя при этом в свое творчество все те элементы фантастического, к которым постоянно влекли его склонности врожденного мистицизма и романтизм его литературного воспитания.

СТИЛИСТИКА СТАВРОГИНА.

К изучению новой главы „Бесов“.

I

„Исповедь Ставрогина“, возбудившая целый ряд вопросов биографического, текстуального и психологического характера, представляет крупнейший интерес с чисто художественной стороны. Это одно из самых тонких стилистических достижений Достоевского по трудности поставленного задания и уверенности в его разрешении. Романисту-новатору удалось здесь достигнуть максимального разложения повествовательного шаблона, сохранив в процессе непрерывной деформации своего материала всю его композиционную целостность и художественную органичность.

Система речевых средств, приемы построения этой центральной главы „Бесов“ чрезвычайно своеобразны. Форма официального протокола, намеренно неправильный, грубо разговорный язык, почти канцелярская небрежность записей с явными ошибками и неточностями,—все это должно здесь создать впечатление сырого клочка действительности, вырванного из самой житейской гущи и брошенного на страницы

ромажа во всей своей уродливой неотделанности и отталкивающей неприглядности.

Достоевский стремится всячески подчеркнуть безыскусственность Ставрогинской исповеди. Он хочет внушить читателю, что перед ним необработанный человеческий документ, передающий во всем обнажении и резкости пережитого свои страшные признания. Здесь все угловато, неприкрашено и буднично-жутко, как во всякой уголовной действительности. Автору важно выделить этот упрощенный характер своей записи, заранее освободить ее от всякого налета литературности. Это, по его замыслу, официальное показание, судебный или психо-патологический отчет, криминальная заметка, холодная, точная, пристальная, и при этом нестройная, полная погрешностей, против орфографии, синтаксиса, стиля и традиционного расположения частей.

„Вношу в мою летопись этот документ буквально“,—предваряет автор самый текст „Исповеди“.— Я позволил себе исправить орфографические ошибки, довольно многочисленные и даже несколько меня удивившие... в слоге же изменений не сделал никаких, несмотря на неправильности. Во всяком случае ясно, что автор прежде всего не литератор“. В подготовительных записях самому Ставрогину принадлежит это знаменательное заявление: „Я не литератор“. И далее: „Я устранил всякие рассуждения от моего лица“, подчеркивает Ставрогин строго протокольный характер своей рукописи.

Так, целым рядом оговорок, а затем и обдуман-

ной повествовательной системой самой „Исповеди“, Достоевский стремится лишить ее всякой литературности, превратив ее в голос признание. Это не отшлифованная мемуарная страница, это просто говорящий голос грешника.

II

Тончайшим композиционным приемом Достоевский очерчивает внелитературный характер этого странного психографического препарата. На отточенном острие стилистических контрастов он обважает жуткое убожество речевых примитивов Ставрогина. Бесформенным глыбам его фразеологии здесь противопоставлено тонкое чутье художественного стиля в лице его исповедника. Жадному к чувственным эмоциям грешнику противостоит тонкий созерцатель-эстет, церковный иерарх, прошедший испытанную веками дисциплину литературного вкуса.

Достоевский всячески подчеркивает неугасимый артистический инстинкт дряхлеющего архиерея. Замечательно, что этот аскет, уже близкий к могиле, окружен атмосферой художественных восприятий и умеет сохранить ее даже в чужих кедях захолустного монастыря, куда он удалился „на покой“. Эстетизм Тихона оттеняется прежде всего его обстановкой: мебель превосходной отделки, дорогой бухарский ковер, гравюры светского содержания из времен мифологических и, наконец, резной шкеф для книг, где „рядом с сочинениями великих святителей и подвижников христианства находились сочинения геат-

ральные и романы, а может быть и гораздо хуже“. Характерно внимание Тихона даже к историко-военным сочинениям, но лишь поскольку они являют „интереснейшее описание“, „талантливое изложение в чисто литературном отношении“, т.-е. представляют ценности стилистико-композиционного порядка.

Ибо старый епископ прошел за свою долгую жизнь трудную и богатую школу словесного искусства. Вековые традиции литургической поэтики и святоотеческих творений приучили его к изысканным и пышным облачениям византийского стиля даже во всевозможных покаяниях и душевных сокрушениях. Блистательное красноречие и узорно-выразительный слог поэтов-богословов, искусившихся в многосторонней разработке эротической темы со всеми ее разжигающими соблазнами и темными провалами, сразу же обнаруживают пред этим зорким читателем Исаака Сирина или Василия Великого всю страшную словесную нищету Николая Ставрогина. Вместо великолепного смирения этих православных поэтов какая горделивая скудость и высокомерное бесплодие! Не служит ли это искалеченное слово самым полным выражением души опустошенной и бескрылой? Не стилистика ли Ставрогина — самое страшное показание против него? Так повидимому думает старый исповедник.

Листки „Исповеди“ с ее потрясающими разоблачениями вызывают в ее первом читателе прежде всего литературную критику.

„Тихон снял очки...

— А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?

— Зачем? я писал искренно—ответил Ставрогин.

— Немного бы в слог...

Но Ставрогин торопится лишний раз отмежеваться от всякой литературности, словесной озабоченности риторических требований. „Заметьте, что этою не ловкою фразой, или ловкою — думайте, как хотите— я вовсе не напрашиваюсь“... и проч. Он с пренебрежением относится к этой писательской кухне и не понимает глубокого подхода духовного оратора к его рукописи; мастер устной и, вероятно, письменной речи, начетчик во всех видах церковной и светской литературы, привык прозревать в слове органическое создание личного духа, его прямое выражение и прозрачайшую кристаллизацию.

Вот почему изломанная стилистика Ставрогина поражает его духовника не менее содеянного им преступления. В возникающей беседе проблема художественной формы и литературного стиля настойчиво сопровождает основную тему о грехе и покаянии. Моралист и духовный пастырь несколько не угадают в Тихоне ценителя словесных ценностей. Он вводит в свою проповедь вместе с этической проблемой и неожиданную эстетическую тему. Это превращает местами разговор грешника со святителем в диспут двух риторов враждебных школ.

Словно забывая о главной проблеме, они непрерывно спорят о художественном слоге, о литературной форме „Исповеди“, о различных речевых фор-

мулах, наконец, даже об изяществе или недостаточной красивости самого преступления.

Вслушаемся в странные реплики этой беседы „на духу“ под взглядом икон и языческих божеств, среди чувственного комфорта монашеской кельи.

— „Даже в форме самого великого покаяния сего заключается нечто смешное“, — тонко критикует прочитанную рукопись монастырский словесник. Но в случае покаяния — „даже сия форма победит (указал он на листки)“.

Ставрогин поражен этой эстетической доминантой в поучениях монаха:

— „Итак, вы в одной форме, в слоге, может быть, находите смешное?“

Тихон раз'ясняет, но не покидает своей эстетической позиции:

— „И в сущности. У бьет некрасивость — прошептал Тихон, опуская глаза.

— Некрасивость! Какая некрасивость?

— Преступления. Есть преступления поистине некрасивые... даже слишком уже неизящные“...

И отвлекаясь от всякой морали, Тихон, в духе Константина Леонтьева, говорит о картинности ужасных, кровопролитых преступлений, о их эффектной „внушительности“... Уж не прочел ли он при своих безбрежных читательских интересах знаменитого английского трактата „Убийство, как одно из изящных искусств“?

Недаром еще в первой беседе Ставрогин изумляется. „Прелестные, странные слова для архиерея...“

Впрочем, он гораздо более склонен осуждать чуждую ему стилистическую манеру:— „Эти монашеские формулы даже совсем не изящны... Скажите поциничнее“, обрывает он Тихона.

И свой собственный мемуарный фрагмент он выдерживает — за исключением финальной части — в каком-то предумышленном тоне полной словесной оголенности и неприкрашенности. Одинаково отвергнуты стилистические манеры всех учителей его молодости. Изящная и вдохновенная речь Степана Трофимовича, расцвеченная остроумными цитатами и французскими афоризмами, так же забыта им, как и кафедральное красноречие геттингенских профессоров с редкостными учеными терминами и живыми логическими синтезами. Припомнилась скорее обнаженная детальность устного гептамерона Прохора Малова или тех бессапожных чиновников, с которыми водился одно время принц Гарри. Быть может, мелькнуло воспоминание и об автоматической речевой импульсивности члена того же нелепого кружка — полубезумного инженера Кириллова.

Все это могло содействовать стремительному выявлению той беспримерной словесной системы, в которой нашли свое резкое отражение механически пересекающиеся плоскости этого мертвенного сознания.

III

Вслушаемся в эти неумелые, неудачно-сложенные фразы, тормозящие рассказ на всем его протяжении: „В о д н о й принимал о д н у любившую меня даму“;

одну из сих двух квартир“; но прежде того было вот что“; „рассмешило ее как дитю“; „отошла и встала к окну ко мне спиной“; „сами они помещались рядом в другой—теснее и до того, что дверь разделявшая всегда стояла отворенной, чего я и хотел“. Или еще: „Я так был низок, что у меня дрогнуло сердце от радости, что выдержал характер и дождался, что она вышла первая“... „Я почувствовал ужасный соблазн на новое преступление, именно совершить двоеженство, потому что я уже женат, но я бежал по совету другой девушки, которой я открылся почти во всем и даже в том, что совсем не люблю ту, которую так желал и что никого никогда не могу любить“.

Такой беспомощный синтаксис на каждом шагу развинчивает фразу и как бы бросает ее на произвол устной интонации, единственно способной сгладить эти непрерывные ухабы записанных предложений.

Таково задание художника: передать весь характер прерывающейся устной речи, возникающей в извращенном интеллекте преступника. И конечно, это стремление деформировать обычный литературный рассказ, эти приемы намеренного косноязычия, являют труднейший опыт для романиста. Разложение традиционной литературной гладкости, разрушение всех налаженных способов стройной словесной передачи, внешний разрыв с общепринятой печатной традицией — все это представляет собой сложный стилистический эксперимент, замечательно удавшийся Достоевскому.

Расслоение традиционно-правильной речи, разрушение синтаксиса, ломка „художественной прозы“ создают совершенно новый эффект обнажения преступного сознания.

В тексте романа этому соответствует предсмертное письмо Ставрогина, переданное также „слово в слово, без исправления малейшей ошибки в слоге русского барича, не совсем доучившегося русской грамоте“...

Эпистолярный стиль Ставрогина так же уродливо бессилен, как и его конфессиональная манера. Правда, здесь есть попытки на некоторый своеобразный лиризм; но при изолированности таких признаний на общем фоне протокольного самоанализа они производят леденящее впечатление. Любовное письмо Ставрогина выдержано в характерном для него глухом и бездушном тоне следственного показания. Он словно отвечает на допросе или откликается на полицейскую анкету: „Я еду через два дня... У меня еще есть двенадцать тысяч рублей... Подтверждаю, что совестью я виноват в смерти жены. Я с вами не видался после того, а потому подтверждаю“ и т. п.

Письмо к Даше в стилистическом отношении — прямое продолжение „Исповеди“. В финале романа перед гибелью героя звучит отголосок самой трагической темы его жизненного пути. Этим словно компенсируется выпадение центральной главы из общей романической композиции. Важный для автора прием изображения героя его собственным литературным стилем, таким образом, не упущен Достоевским. Последнее письмо Ставрогина, при отсутствии в нем

потрясающей темы „Исповеди“, внушает такое же жуткое впечатление своей расползающейся, словно разложившейся и гнилой фразой. Здесь синтаксис и общая манера свидетельствуют о нравственном крушении, о катастрофических сдвигах, о внутренней гибели, о наступившем уже небытии. Духовный тлен — вот формула Ставрогинской стилистики в листках подпольной заграничной типографии и в письме, отосланном с глухой российской станции.

IV

Но вся эта „внелитературность“ „Исповеди“, конечно, сплошная видимость. Стилистическая ломка имеет здесь свою закономерность и сочетается с замечательной верностью художественной форме автобиографического признания. Разрушая безукоризненнейшую гладкость установленного повествовательного вида, Достоевский сохраняет неприкосновенным канон литературной исповеди. Рассказ Ставрогина в этом смысле глубоко литературен, ибо он безукоризненно воспроизводит все признаки профессионального жанра, как он установился в европейском романе середины столетия. Внешне неотделанный и явно симулирующий небрежную запись, рассказ Ставрогина с внутренней стороны строго подчинен художественному уставу „Исповеди“, как определенного литературного жанра.

Вглядимся прежде всего в сложную систему эстетических эффектов этой намеренно расстроенной и искусственно искаженной речи.

Сплошная ткань рассказа здесь, как мы видели, повсеместно надорвана странными ошибочными оборотами. Неправильности слога прокламируются автором, как поставленное задание, и тщательно выдерживаются на протяжении всей исповеди. Прием проведен с замечательным тактом и чутьем меры: он еле заметен при чтении, а между тем как-то невидимо ощущается и, наконец, обнаруживается во всем своем объеме лишь при пристальном изучении.

Но нестройная, грубовато сколоченная, вывихнутая фраза служит превосходным обрамлением к метким, проникновенным и остро-удачным формулам. На фоне этого уродливого синтаксиса и тусклых выражений ярко вспыхивают отчетливые, рельефные и резко очерченные образы: „Она была белобрысая и весноватая, лицо обыкновенное, но очень много детского, и тихого, чрезвычайно тихого“... Какая портретная выразительность в одной короткой и нестройной фразе! Эти нарушения литературного канона сообщают подчас исключительную экспрессию описанию: „баба остервенилась, потому что в первый раз прибила несправедливо“... Или: „Я убежден, что мог бы прожить целую жизнь, как монах, несмотря на звериное сладострастие, которым одарен и которое всегда вызывал“... При этом — поразительная живописность и почти патологическая зоркость к острым деталям, даже в безразлично-построенных фразах, вроде описания крошечного красненького паучка на листке герани. Сюда же следует отнести превосходную звуковую картину: „Окна были отперты. В доме все жили мастеровые и

целый день из всех этажей слышался стук молотков или песни“...

Стилистика исповеди органически связана с ее тематикой; всюду, где доминируют темы позорного преступления, речь исповедующегося, несмотря на его стремление сохранить протокольный тон, вся изломана необычными, сбитыми и осекающимися фразами. Эта манера нарушается только моментом „катарсиса“ — видением Дрезденской картины Клода Лорена „Асис и Галатея“, преображенной в мечту о золотом веке. Этот отрывок, перенесенный впоследствии в признания Версилова, отличается исключительной стройностью словесного построения, ритмической плавностью почти стихотворного лада, воздушностью и легким летом гармонически слагающихся фраз. Обилие сочетаний ла, ло, ал, ол, создают волнообразную и мелодически плавную звуковую картину: „Это уголок греческого архипелага: голубые ласковые волны, острова и скалы, цветущее побережье, волшебная панорама, вдали заходящее, зовущее солнце—словами этого не передашь Тут запомнило свою колыбель европейское человечество“... Проза фрагмента слагается в свободный размер:

Тут жили прекрасные люди.
Они вставали и засыпали
Счастливые и невинные;
Роща наполнилась их веселыми песнями.
Великий избыток непечатых сил
Уходил в любовь и в простодушную радость.
Солнце обливало лучами
Эти острова и море,
Радуюсь на своих прекрасных детей...
Чудный сон, высокое заблуждение!

Уголовное показание здесь вырастает в античный дифирамб и деревянный язык протокола о грязном преступлении очищается до высокого строя храмового гимна.

Вся эта сложная и разнообразная композиция обрамлена сырыми ключьями канцелярского стиля. Исповедь начинается и заканчивается традиционными формами официальных показаний. Словно углы документа с казенными штемпелями врываються своими судебно-полицейскими формами в зачин и концовку этой криминальной новеллы.

„От Ставрогина. Я, Николай Ставрогин, отставной офицер, в 186... г. жил в Петербурге“... и проч. И в заключении — ссылка на петербургскую полицию и „местную власть“, затем вопрос о „юридическом преследовании“ и, наконец, — заявление: „Я же никуда не уеду и некоторое время (с год или два) всегда буду находиться в Скворешниках имени моей матери. Если же потребуют, явлюсь всюду. Николай Ставрогин“.

Все по форме: имя, звание, дата и место действия, указание свидетелей („мещане могут быть и теперь в Петербурге, дом, конечно, припомнят“...), постоянный адрес, обязательство о невыезде, подпись. Все отдает следовательской камерой. Только и ждешь, что „места печати“ и узорной неразборчивости официальных грифов.

Таковы эти обнаженные ключья канцелярского документа в житии великого грешника.

При всем своеобразии приемов Достоевского композиция Ставрогинского показания выдержана в традиционном стиле классической исповеди.

Этот литературный вид был особенно в ходу в эпоху творческой работы Достоевского. В 1839 году Фредерик Сулье, которым интересовался молодой автор „Двойника“, выпустил роман под заглавием: „Общая Исповедь“ („Confession générale“). Тогда же появился известный роман Альфреда де-Мюссе: „Исповедь сына века“ („Confession d'un enfant du siècle“). Незадолго перед тем была переведена на русский язык монография Томаса де-Квинси: „Исповедь англичанина, принимавшего опиум“ („The Confession of an opiumeater“) — книга, которую Достоевский читал в Инженерном училище. Один из поздних романов Жорж Занд, к которой Достоевский сохранил до конца чувство благоговейного поклонения, озаглавлен: „Исповедь девушки“ („Confession d'une jeune fille“).

В конце сороковых годов вышла книга Прудона: „Исповедь революционера“. Наконец, две классических работы этого типа: „Исповедь блаженного Августина“ и знаменитая „Исповедь“ Жан-Жака Руссо, могли служить Достоевскому наиболее выразительными образцами для центральной главы „Бесов“.

В эпоху литературных выступлений Достоевского в его кругу интересовались „Исповедью“ Руссо. Белинский отмечает в своих письмах (сент. 1846 г.):

„Теперь читаю Confessions — немного книг в жизни действовали на меня так сильно, как эта“. И в одном из следующих писем по поводу самого Руссо: „Сильное омерзение к этому господину. Он так похож на Достоевского“...

Это раннее сопоставление автора „Бедных людей“ с творцом знаменитой „Исповеди“ не лишено большой литературно-психологической зоркости.

К этому мало изученному литературному жанру Достоевский всегда питал решительную склонность. Стиль исповеди, действительно, замечательно подходил к природе его замыслов. Эпистолярная форма его первого романа являет в сущности видоизменение этого литературного рода. Обилие разработок темы в первом лице, несомненное пристрастие Достоевского к типу *Ich-Erzählung*'а — от „Белых Ночей“, „Неточки Незвановой“ и „Елки и Свадьбы“ до „Игрока“, „Бесов“ и „Подростка“ — все это намечает влечение к той же форме. Прорывами они сказываются и на других произведениях, напр., на „Идиоте“ (Исповедь Ипполита) или „Братьях Карамазовых“, где имеется характерное название трех глав: „Исповедь горячего сердца“. В начале 60 годов Достоевский об'являл в своем журнале о предстоящем опубликовании своего нового романа „Исповедь“. Это заглавие почему-то не удержалось, и произведение было названо: „Записки из подполья“. Но замысел, стиль и жанр традиционной литературной „конфессии“ явственно сказывается здесь, как сказался впоследствии в „Кроткой“ и в „Сне смешного человека“.

В чем основные признаки этого жанра? В центре композиции стоит рассказ о тайном преступлении, это—главный узел всей повествовательной системы. История греха, тяжелых душевных блужданий и тайных пороков — вот основная тема, намечающая развитие всей экспозиции. Сюжет, как таковой, может отсутствовать, цепь эпизодов нанизывается на некоторую моральную, философскую или психологическую тему исправления, нравственного возрождения, усиления или же очищения совести и искупления греха страданием. Таков тип литературного вида, сказавшийся в знаменитой книге блаженного Августина, в автобиографии Жан-Жака Руссо, в „Исповеди англичанина, принимавшего опиум“.

Достоевский безусловно выдерживает этот канон: в центре—изложение страшного преступления; в заключении, вместо обычного возрождения и спасения грешника — видение рая, возвышенная греза о Золотом Веке. Inferno злых страстей хоть на мгновение озаряется отблеском недостижимого рая. У блаженного Августина развернута обширная картина грехопадений, внезапно прорезанная обращением на путь, истинный. В „Исповеди англичанина“ столь увлекавшей Достоевского в его молодые годы, тема мучительных блужданий и тягостное осознание себя преступником, под действием наркоза сменяется ослепительными просветлениями опиомана. Наконец, у Руссо обширная летопись грехов ошибок и тяжких моральных заблуждений приводит к гордому сознанию своего превосходства над всеми людьми.

Признания Ставрогина ближе всего к „Confessions“ Руссо. Там чувствуется такая же сексуальная насыщенность рассказа, такая же извращенность эротической темы. Нужно подчеркнуть, что преступление над малолетней Ставрогин совершает в своей холостой квартире, где он собирается свести для потехи любящую его даму с ее горничной,—по первоначальному варианту „при своих приятелях и при муже“.

Сцена наказания Матрешки розгами, будищая в Ставрогине „сладострастие зверя“, определенно свидетельствует о его садических инстинктах. Все это, несмотря на усиление трагических ощущений, выдержано в духе обстоятельных рассказов Жан-Жака о его половых аномалиях и страстном темпераменте при холодном уме.

Так же показателен рассказ Ставрогина о другом его преступлении—о похищении денег у бедного чиновника. Руссо истязает себя и читателя рассказами о различных своих кражах, нигде не понижая при этом горделивого тона своих заявлений: „Je ne me souviens pas d'avoir pris de ma vie un liard à personne hors une seule fois il n'y a pas quinze ans que je volai sept livres dix sous“ и пр.—„Это была единственная кража в моей жизни“—аналогично предупреждает Ставрогин обстоятельный рассказ о похищении тридцати двух рублей из виц-мундира.

Когда Руссо рассказывает о своем подлом поступке с несчастной Марианой—он сознается, что тяжесть, давившая с тех пор его совесть, заставила его взяться за писание своей исповеди. Он не скры-

вает при этом, что в ощущении стыда и позора он находил примесь чувственного наслаждения. Он приступает к своему рассказу с высокомерием и с особым чувством своего превосходства над всяким „порядочными людьми“, совершающими в тайне темные дела. Он кидает надменный вызов всем тем недостойным и лицемерным, которым придется читать повесть о его грехах и падениях. И, тем не менее, самый рассказ имеет в себе не мало черт грубой обнаженности и отталкивающего цинизма.

Все это казалось бы, глубоко личное и неповторяемое, воспроизведено с различными вариациями в главе „У Тихона“. Ставрогин несомненно повторяет психологический опыт Руссо, как Достоевский воспроизводит стиль его гениального покаяния. Примечательно, что в первоначальной редакции Ставрогин ссылаясь на эту классическую книгу: в гранках сохранилась зачеркнутая запись: „Предаваясь до 16 лет с необыкновенной неумеренностью пороку, в котором исповедовался Ж. Ж. Руссо, я прекратил в ту минуту, когда положил, на 17-м году“.

Так, шедевр исповедального жанра, хорошо знакомый Ставрогину, отразился на построении его автобиографического фрагмента. Выпущенная глава „Бесов“, отмеченная некоторыми характерными приемами знаменитых „Confessions“, носит на себе явные следы этого своеобразного литературного жанра.

VI

Такова необычайная и тонкая композиционная система Ставрогинской „Исповеди“. Острый самоанализ преступного сознания и беспощадная запись всех его мельчайших разветвлений требовали и в самом тоне рассказа какого то нового принципа расслоения слова и распластования цельной и гладкой речи. Почти на всем протяжении рассказа чувствуется принцип разложения стройного повествовательного стиля. Убийственно-аналитическая тема исповеди страшного грешника требовала такого же расчлененного и как бы беспрерывно распадающегося воплощения. Синтетически законченная, плавная и уравновешенная речь литературного описания меньше всего соответствовала бы этому хаотически-жуткому и встревоженно-зыбкому миру преступного духа. Вся чудовищная уродливость и неистощимый ужас Ставрогинских воспоминаний требовали этого расстрой-ства традиционного слова. Ксшмарность темы настойчиво искала каких-то новых приемов искаженной и раздражающей фразы.

„Исповедь Ставрогина“—замечательный стилистический эксперимент, в котором классическая художественная проза русского романа впервые судорожно пошатнулась, исказилась и сдвинулась в сторону каких то неведомых будущих достижений. Только на фоне европейского искусства нашей современности можно найти критерий для оценки всех пророческих приемов этой дезорганизованной ставрогинской стилистики.

ИСКУССТВО РОМАНА У ДОСТОЕВСКОГО ¹⁾

I

Художник ли Достоевский? До последнего времени русская критическая мысль была склонна отвечать на этот вопрос отрицательно. Признавая великое значение Достоевского, как мыслителя, она отвергала обычно чисто художественную стоимость его страниц. Высоко ценя создателя Ставрогина, как великого психолога, своеобразнейшего философа и мистика пророческого типа, доминанта критических и читательских мнений отказывалась видеть в нем мастера словесного искусства, достойного стать в ряд с первоклассными артистами в литературе.

Это мнение, возникшее в разгаре деятельности Достоевского, докатилось до наших дней. Если в эпоху создания первых больших романов Достоевского раздавались заявления о том, что иные из них стоят ниже эстетической критики, отголоски той же традиции слышатся в неумолкших и поныне утверждениях о коренной антихудожествен-

¹⁾ Читано в заседании Общества Любителей Российской Словесности, посвященном 100-летию Достоевского, 13 ноября 1921 г.

ности Достоевского, о его неспособности подчинить строгой форме хаос охватывающих его образов и замыслов, об органической невозможности для него доставить кому-либо своими страпидами подлинное художественное наслаждение.

Так ли это? Во всяком случае сам Достоевский смотрел иначе на свое призвание и в ином видел свое значение. Вопреки установившейся критической традиции, сам он заявлял о своей „слабости“ в философии, открыто признавал превосходство над собой в этой сфере Владимира Соловьева, Страхова и, по-видимому, Хомякова. Но за то он был постоянно озабочен проблемами чисто художественного смысла, выше всего ценил в себе литератора, писателя беллетриста, бесконечно радовался успеху каждого своего неологизма, и слава великого романиста была ему дороже всего. Ошибался ли сам писатель, как это часто бывает, в определении своей творческой сущности, или же, напротив, полувековое мнение русской критики об органическом пороке Достоевского художника, быть может подлежит пересмотру и в конечном счете—отмене?

Думается, что Достоевский был прав в оценке своего художественного призвания. Пора признать, что он велик прежде всего, как романист, как создатель нового своеобразнейшего вида романа. Здесь именно проявился во всей полноте его новаторский дар, и выкованная им романическая форма осталась во всей эволюции жанра явлением исключительной силы и значения по своей новизне, смелости и не-

повторимому своеобразию. И думается, что в результате обзора его обширной творческой активности и всех разнообразных устремлений его духа, приходится признать, что главное значение Достоевского не столько в философии, психологии или мистике, сколько в создании новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа.

II.

Попробуем разобраться в этом спорном положении.

По юношеским письмам Достоевского известна его ранняя озабоченность проблемами писательской техники и стиля—его напряженное устремление к законченной, совершенной и безукоризненной форме своих созданий.

Менее известна раскрывающаяся при изучении рукописей Достоевского та же озабоченность его и в позднюю эпоху, его постоянная планомерная борьба с материалом во имя достижения намеченных высоких и трудных художественных заданий.

В этом отношении особенно показательны „записные книжки“ писателя. Здесь часто на полях обширного, детально разработанного плана, вбирающего в свое русло огромное количество лиц и ситуаций, происшествий и катастроф, драматических столкновений, исповедей и философских теорий, имеются характерные пометы: „Все это втиснуть в четыре листа maximum.“ Или же: „Втиснуть мысли художественно и сжато“... „Сформировать как можно

сокращенное план рассказа“... „Рассказ... хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию... на эффектных и сценических местах—как бы вовсе этим нечего дорожить“..¹⁾

Забота о выразительной краткости особенно занимает Достоевского. Записные тетради к его последним романам испещрены пометами: „Короче.—Быстрым рассказом.—Юмористично, кратко и с меткими выражениями.—После пэщечины я должен сократить рассказ“.—Или же таким memento к самому себе: „Береги место. Не об'яснять сначала интимностей: все в своем месте, об'ективно, внешними фактами и к слову, а не залезая вперед.—Все рассказом самым простым и сжатым“... Сосредоточенность в изложении и стройность в расположении материалов—вот вечная забота Достоевского.

Приэтом он изыскивает особые способы построения и развития фьбул. „Главное: особый тон рассказа и все спасено. Тон в том, что Нечаева и Князя не раз'яснять. Короче рассказ. Особый тон и особая манера“.—„Не делать как другие романисты т.-е. с самого начала затрубить о нем, что вот это человек необычайный. Напротив, скрывать его и от-

¹⁾ Некоторые из приведенных цитат имеются в сборн. «Творчество Достоевского, Од., 1921, стр. 9—11. Остальные приводятся нами из записных тетрадей Достоевского, хранящихся в Моск. Историческ. Музее: тетрадь М. Д. 34/7, стр. 88—89, 115, 116, 133, 134, 140, тетрадь М. Д. 34/6 47, 66.

крывать лишь постепенно сильными художественными чертами“...

В зрелую пору он так же озабочен классическими образцами для своих произведений, как и в раннюю эпоху. Переделывая уже после Сибири „Двойника“ он ставит себе заданием раскрыть „сокровеннейшие тайны чиновничьей души à la Толстой.“ Работая над „Бесами“ он отмечает по поводу отдельных моментов: „в форме Героя нашего времени“. Или же: „Сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза“.¹⁾

Такая тонкая обдуманность общего тона повествования и каждого отдельного его приема была всегда присуща Достоевскому. Неудивительно, что чисто художническое исповедание становится в центре его духовной жизни, а поэтика писателя захватывает самые основы его мировоззрения. „Дух святой“ — замечает он в своих набросках — „есть непосредственное понимание красоты, пророческое сознание гармонии, а стало быть неуклонное стремление к ней“.²⁾

Вот почему он и в расцвете своего творчества превыше всего восхищается „окончательной и безукоризненной формой стихотворения Пушкина“ и попрежнему признает Расина великим поэтом.

Но не лирика и не драма были предметом постоянных раздумий Достоевского. С первых же шагов своей работы он признал своей сферой роман,

¹⁾ Сб. „Творчество Достоевского“ Од. 1921, стр. 9—11.

²⁾ Там же, стр. 20.

и целый ряд произведений, которые другой автор отнес, быть может, к рубрикам повести, новеллы или рассказа, отмечен у него этим именно термином: так обозначены самим автором „Бедные люди“, „Двойник“, „Роман в девяти письмах“, „Белые ночи“, впоследствии „Игрок“. Видно, что Достоевский рано стал вкладывать в этот традиционный термин какое-то особое содержание, пытаясь найти здесь совершенно неведомые до него приемы и методы.

В результате этих художественных поисков, опытов и непрерывной творческой активности, Достоевский выработал совершенно новую, своеобразную, быть может, даже парадоксальную форму романа, во многом предсказавшую сущность позднейшего развития этого повествовательного рода и характер его последних образований.

III

Для того, чтобы выявить свое писательское мастерство, Достоевский с величайшей зоркостью всматривался в сущность романа, как литературного рода, поистине изучал его, определял его законы и виды в различные эпохи у разнообразных авторов, учился своему искусству по его величайшим образцам.

Все знаменитые даты европейского романа были у него на виду, все крупнейшие явления его истории были ему прекрасно знакомы, а многие из них оставили свое определенное отражение на его собственных страницах. Он никогда не устал знакомиться

со старинной и новейшей романической литературой и до последних своих произведений не переставал живо интересоваться ею. Он увлекался всеми ее великими и памятными моментами от Дон-Кихота и Гаргантюа до Жиль-Блаза, Вертера и Кандида, от Манон Леско и Новой Элоизы, до *Madame Bovary* и *La faute de l'abbé Mouret*.

Достоевский прежде всего знал и любил представителей старинного европейского романа эпохи Возрождения. Он оставил такие проникновенные страницы о знаменитой книге Сервантеса, что подчас кажется, что во всей многовековой и международной литературе о „Дон-Кихоте“ он произнес самые великие и неумирающие слова.

Знаменитые даты романического искусства XVIII века оставили следы на различных писаниях Достоевского. Он прежде всего живо интересовался Лессажем, постоянно рекомендовал его в своих программах чтения и восхищенно вспоминал его в своих собственных произведениях. В одном из своих поздних рассказов он называет сцену Жиль-Блаза с архиепископом Греднадским „шедевром“. Ставя перед собой задание сжатого, беглого, протокольного изложения, он записывает в своих набросках рядом с пометой то н: „сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза“.

Достоевский был живо заинтересован и другим романическим шедевром этой эпохи — малевькой книжечкой аббата Прево, под знаком которой писался, видимо, его „Игрок“. Стремительная, сжатая, траги-

ческая история исключительной страсти, греха, разгула и страдания могла дать такой же „тон“ для истории беспутного, увлекающегося, пылкого и несчастного юноши, как „Жиль-Блаз“ для иных страниц „Жития великаго грешника“.

Старинный коротенький роман „Манон Леско“, в котором впервые роковая и властная страсть была изображена в своем бурном возмущении, должен был поразить Достоевского тем стремительным движением событий, которое так фатально влечет и бросает героев аббата Прево в трагическую развязку их отношений. И недаром, конечно, один из героев „Игрока“ даже носит имя возлюбленной Манон Леско—кавалера де-Гриэ.

Достаточно известно то глубокое впечатление, какое произвел на Достоевского другой знаменитый роман того же времени — „Кандид“ Вольтера. Не впервые ли форма философского романа, столь близкая заданиям и манере Достоевского, выявилась здесь с такой рельефностью, что одно заглавие этой книги могло служить ему выражением какого-то сложного романического замысла? Для обозначения этого будущего создания со всей его потенциальной философской насыщенностью ему достаточно внести в план намеченных работ краткую отметку о „русском Кандиде“.

Наконец, форма первого создания Достоевского—его „Бедных людей“ невольно обращает мысль к классическому эпистолярному роману—к „Новой Элоизе“ Руссо, а новелла в форме личного рассказа, к кото-

рой наш автор обращается в „Белых ночах“ или „Игроке“, восходит к тому „Вертеру“, о котором Достоевский оставил такую восторженную страницу между двух политических глав „Дневника писателя“.

Таким образом, роман автобиографический в виде писем или дневника, интимный и непосредственный рассказ самого героя о пережитых мечтах, надеждах, обманах и страданиях, неоднократно прельщал Достоевского своей гибкой и выразительной формой. Он даже не побоялся выставить над одним из этих произведений устаревший к тому времени, но архаически пленительный термин „сентиментального романа“ и решился украсить эту беглую историю одной петербургской любви типичным романтическим эпиграфом.

Так великие мастера романа XVIII века от Лесажа до Гете учили Достоевского его трудному искусству.

Роман XIX-го столетия изучался им в самых разнообразных пластах и отслоениях. Наряду с его прославленными представителями — Вальтер Скоттом и Диккенсом, Жорж Зандом, Бальзаком и Гюго — Достоевский учился и у романистов бульварного типа — Эжена Сю, Фредерика Сулье, Поль де Кока, у мастеров авантюрного романа, как Александра Дюма или Купер, у представителей уголовного, детективного, полицейского и фельетонного романа.

Как показательна его попытка реабилитировать неистощимого изобретателя приключений „Трех муш-“

кетеров!“ — „Наша критика,—замечает Достоевский в одной из своих статей,— смотрит на А. Дюма, как на что-то уж очень дурное; знаменитый благер имеет некоторые особенности, которыми многое выкупается...“ В этом беглом замечании сказался тонкий знаток романического искусства, прекрасно понимающий высокую самодовлеющую ценность увлекательного рассказа, способного сообщить подлинное литературное значение бульварным и авантюрным вымыслам.

И, наконец, школа кошмара и ужаса, восходящая к далеким временам Анны Ретклифф, необыкновенно прельщала Достоевского, продолжая привлекать его и в утонченном последыше этого жанра—в Эдгаре По, уголовные рассказы которого редактор „Времени“ так охотно помещал в своем журнале.

Крупнейшие явления текущей романической литературы были ему особенно близки. Как показательно упоминание двух замечательных романов эпохи в его „Идиоте“—в начале „La Dame aux camélias“, в конце „Madame Bovary“. Не указываются ли здесь открыто самим автором те создания, которые сообщали „тон“ трагической истории Настасьи Филипповны? Наконец, молодой Золя, еще далеко не достигший мировой славы, только что приступающий к серии Ругон Макаров, вызывает пристальный интерес Достоевского.

Какой разнообразный и пространный репертуар имен! Кажется, в нем не хватает лишь немногих авторов для обозначения всех главных вех, всех примечательных явлений в истории европейского романа.

Что же занимало здесь Достоевского, чему он учился у этих разнообразных авторов, чего искал в этих столь несхожих оттенках романа бульварного и психологического, плутовского и сентиментального, авантюрного и философского, эпистолярного или мемуарного, социального и натуралистического, романа-исповеди и романа-фельетона?

IV

Что привлекало здесь Достоевского? Меньше всего, конечно, замыслы, идеи, темы, ненужные ему, не отвечающие его заданиям.

Но вопросы романического построения, законов архитектоники, общая манера изложения — вот, что он считал необходимым изучить у мастеров прошлого, чтоб в корне преобразить в своем собственном творчестве. Пользуясь терминологией самого Достоевского, можно сказать, что его занимает у предшественников не „пафос романа“, т.-е. не его идеологическая, программная, учительская сторона, а тон рассказа—его повествовательная манера, приемы стиля в широком смысле. Как для художника-пластика он требовал в первую очередь совершенного знания „азбуки и орфографии искусства“ для дальнейшего обращения к высшей художественной правде, так он считал и для себя необходимым пройти и усвоить все основные виды своего жанра, чтоб переплавить их в совершенно неведомые формы нового романического типа.

Его новаторство вбирает в себя богатую практику

прошлого, чтоб преодолеть ее и подняться на высшую ступень. В процессе его исканий перед ним мало-помалу совершенно категорически выступает основной принцип его романической поэтики. Он хочет сбросить с себя иго традиционных канонов романического жанра, отвергнуть все главные средства, применявшиеся крупнейшими мастерами прошлого. Роман классического, четкого, законченного типа с симметрично построенной фабулой, с детально рассчитанным планом не может удовлетворить его. Эпопея Флоберовской манеры, словно высеченная из одного куска, обточенная и монолитная, не отвечает его художественным заветам. Он выдвигает свой принцип: в противовес установившемуся приему обработки в романе единой и цельной ткани повествования он ставит себе задачей собрать в одном произведении самые разнообразные элементы, чтобы бросить их в вихревое движение катастрофического замысла, придающего единство сплошного устремления этим многообразным материалам.

Таков основной принцип его романической композиции: подчинить полярно несовместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии— вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на

сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой — предполагающей единство и во всяком случае однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача — преодолеть величайшую для художника трудность — создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание. Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова, все, что читает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском и даже памфлетом. Он смело бросает в свой тигель все новые и новые элементы, зная и боясь, что в разгаре его творческой работы сырые клочья будничной действительности, сенсации бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона.

V

Насколько низкая художественная стоимость того или иного композиционного материала не останавливала Достоевского, можно видеть по его пристрастию к газете, безусловно принятой им в число конструктивных элементов его романа.

Достоевский никогда не испытывал характерного для людей его умственного склада отвращения к газетному листу, той презрительной брезгливости к ежедневной печати, какую открыто выражали Гофман, Шопенгауэр или Флобер. В отличие от них Достоевский любил погружаться в газетные сообщения, осуждал современных писателей за их равнодушие к этим „самым действительным и самым мудреным фактам“, и с чувством заправского журналиста умел восстанавливать цельный облик текущей исторической минуты из отрывочных мелочей минувшего дня.

Он читал ежедневно по несколько газет. В Женеве, имея возможность просматривать в кафе только „Московские Ведомости“ и „Голос“, он их перечитывает „до последней литеры“. Его записная книжка представляет собой ряд комментариев к различным сообщениям „Нового Времени“. — „Получаете ли вы какие-нибудь газеты?“ — спрашивает он в 1867 году одну из своих корреспонденток: „Читайте, ради бога, нынче нельзя иначе, не для моды, а для того, что видимая связь всех дел общих и частных становится все сильнее и явственнее“.... ¹⁾.

¹⁾ В набросках к „Бесам“ по поводу одной из „мыслей Шатова“ мы находим такую характерную помету: „прочсть „Моск. Ведомости“ о пермских делах и об усилении губернат. власти. Нечаев экспозирует это в собрании или князю. Он ему говорит: кто это у них (в правительстве) умная голова, т.-е. я б ее поцеловал! (№ 13 „Московских Ведомостей“, суббота января 16-го (или пятница 15) — фельетон „Голоса“ Заезжего, суббота 16-го или воскресенье 17-го января)“. Записная тетрадь Моск. историческ. Музея МД 3⁴/₇, стр. 96.

Эта симпатия к газете решительно отразилась на творчестве Достоевского. Многие эпизоды, сценки, отступления и всевозможные повествовательные арабески его романов обязаны своим происхождением прочитанной им за день хронике текущих событий. Беседы и диспуты его героев питаются различными „фактами и анекдотиками“, собранными со столбцов ежедневной прессы. Часто он не скрывает этих источников: в „Идиоте“ он называет „Indépendance Belge“ в „Братьях Карамазовых“ ссылается на журналы и газеты, и стоит сравнить некоторые аргументы его героев с соответственными главами „Дневника писателя“, чтоб обнаружить те же совпадения.

Вот почему один из значительнейших героев Достоевского — Раскольников решается изложить свою сложную философскую систему на столбцах маленького газетного листка. Вот почему другой центральный герой его — Иван Карамазов начинает свою деятельность с работы газетного хроникера, а впоследствии строит вступление к своей философской поэме о Великом Инквизиторе на сплошной мозаике газетных вырезок.

Все это чрезвычайно показательное для их автора: его основное композиционное задание — разрушить предрассудок об органическом единстве материала, как основном условии артистически прекрасного. Он глубоко верит, что размах и мощь вихревого движения лиц и событий вокруг единого замысла должны преодолеть кричащую несовместимость этих враждебных элементов.

При этом он понимает всю гибельную опасность открытого им закона: чуть-чуть замедлить устремление этого урагана, еле-еле понизить размах его движения или же ослабить несокрушимую крепость основного замысла, вокруг которого проносится этот трагический калейдоскоп образов и происшествий, и он фатально распадется на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинутся неподвижно, нелепо и беспомощно, страница из Библии рядом с заметкой из дневника происшествий, или лакейская частушка рядом с Шиллеровским дифирамбом радости. Мастерство Достоевского в том именно и заключается, что он почти нигде не ослабляет крепости станового стержня своего повествования и энергии его центробежного движения. Из пестрых кусков, из глубоко разноценных частиц и фрагментов он достигает того сплошного и цельного эффекта, который определенно свидетельствует, что в основе его поэтики лежит принцип динамичности, повышенной до последней степени напряжения.

VI

Таков закон композиции, выработанный Достоевским в процессе его писательской работы. Совершенно сознательно, строго обдуманно, постоянно считаясь с требованием своей творческой организации, характером своих замыслов и своими стилистическими возможностями, он построил свою сложную теорию романа, почти не знающую precedентов в мировой литературе. Ибо лишь некоторое отдаленное сходство

с приемами Достоевского в смысле резкого отступления от исконных и традиционных форм романа, можно наблюдать разве только у Стерна и отчасти у нашего мало изученного Вельтмана.

Но если Достоевский, как создатель новой романической формы, почти не знал предшественников, он создал преемников и учеников. В наши дни его школа определенно сказывается на романах Андрея Белого. Не может быть сомнения, что такие создания, как „Серебряный Голубь“, „Петербург“ или „Записки чудака“, являясь в свою очередь смелыми новаторскими опытами, восходят к манере, технике и формам нашего величайшего революционера в области романического стиля.

Так новейшее поколение романистов, в лице своего самого выдающегося представителя, как бы санкционирует чисто художнический подвиг Достоевского. Оно раскрывает элементы прекрасного в его эстетически отверженных созданиях, отмечает глубокую родственность его поэтики с последними потребностями литературной современности, наконец, по его отважным следам проводит линию дальнейшего романического новаторства.

Не достаточно ли этого, чтоб отвергнуть старинную легенду об антихудожественности Достоевского, о необходимости видеть центр его значения не в литературе, не в словесном мастерстве, не в искусстве романа? Не пора ли признать, что у Достоевского свои необычные, но строго обдуманые, исключительно смелые и высоко ценные принципы композиции?

Мы видели, что не стремясь к классически простым и академически четким формам он принял для себя принцип создания огромного художественного целого из сочетания противоположных элементов: религиозная философия и бульварный роман, Апокалипсис и газета, трагедия и анекдот, мистерия и пародия, исповедь и фельетон, житие и уголовный рассказ—все это сознательно вводится им в состав его романа и получает в высоко раскаленной атмосфере его творческой лаборатории цельность и крепость единого художественного сплава. Конгломерат противоположностей, положенный в основу его композиционного закона, требует особой системы расположения элементов, чрезвычайно сложной и необычной.

Искусство Достоевского справедливо сравнивалось на Западе с живописью Сезанна, по их общей способности творить новые символы из отрывочных ходов мысли или из контрастов красочных пятен. Его можно было бы сопоставить с новейшей скульптурой, сочетающей в одном созидании алебастр и стекло, дерево и проволоку, бронзу и ситец, слоновую кость и обрывки обоев, чтобы дать в результате единое создание, преодолевающее трудность соединения разнородных материалов динамичностью и размахом общего исполнения. Так творил и Достоевский.

Как в безумии Гамлета, и его прозрениях была строгая система. Он осознал до конца свои композиционные приемы и строго рассчитал все драматические эффекты и катастрофические кризисы своих фабул.

Трудность и сложность поставленной им задачи была так велика, что часто сам он изнемогал под ее тяжестью, колебался, отступал, искал новых направлений и поистине проявлял чудеса энергии и терпения в перестройке и переделке своих созданий. Быть может, иногда, под бременем принятого на себя огромного художественного задания, ему и случалось сбиваться с пути, подчас даже ошибаться, наконец с ужасом и отчаянием, свойственным только величайшим творцам, приближаться почти вплотную к мертвой точке своей системы.

Но в результате он выработал гибкую, подвижную, беззаконную и мощную форму своего повествовательного искусства, отметившую новую, небывалую и неизгладимую страницу во всей истории европейского романа от Боккачио до Анри де Ренье.

«ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ»

В РОССИИ (1830—1850).

В 30-ые годы значительное большинство произведений Бальзака появилось в русских переводах. Так, в «Сыне Отечества» были напечатаны: Рекрут, Отрывок из Шагреновой Кожы, Ростовщик Корнелиус, Госпожа Фирмиани, Красный Трактир, Пьеретта, Зефирин Маркас ¹⁾).

В «Библиотеке для Чтения»: Отец Горю, Провинциальный Байрон, Необыкновенная женщина, История величия и падения Цезаря Биротто, Похождения парижского дэнди, Графиня де Вандвесс, Дуняша, Светские приятельницы Модеста Миньон, Маленькие несчастья супружеской жизни, История бедных родственников: 1) Кузина Лиза, 2) Кузен Понс или два музыканта ²⁾).

В «Телескопе»: Невеста-аристократка (Бал в местечке Со), Страсть художника («Sagazine»), Эль Вердюго, Кошелек, Две встречи, Граф Шабер, Один из тринадцати, Другой из тринадцати, Дед Горю, Девушка с золотыми глазами, Совет ³⁾).

В «Ренертуаре и Пантеоне»: Евгения Гранде в переводе Ф. Достоевского) 1844, кн. 6—7.

¹⁾ «Сын Отечества» 1832 г. 149, 152, 1833 г. 159—160, 155, 162, 1840 г. №№ 2, 16.

²⁾ Библиотека для Чтения, 1835 г. т. 8, 1838 г. т.т. 26, 29, 1839 г. т. 34, 36, 1840 г. т. 39, 42, 1845 т. 69, 1846 г. т. 74, 1847 т.т. 80, 81, 82, 83.

³⁾ Телескоп, 1831 г. ч. 6, 1832, ч. 8, 1833 ч. 13, 1835. т. 14, 15, 16, 25—26, 27, 30.

Наряду с этими многочисленными журнальными переводами вещи Бальзака одновременно выпускаются на русский книжный рынок и отдельными изданиями, частью в сборниках, частью самостоятельно. Укажем на некоторые из них: 1. Сцены из частной жизни. Спб. 1832—1833. 2. Женщина в тридцать лет. Спб. 1833. 3. Госпожа Фирмиани. М. 1833. 4. Созерцательная жизнь Лудвига Ламберта. Спб. 1835. 5. Темные рассказы опрокинутой головы. Спб. 1836. 6. Шуаны или Бретань в 1799 году. М. 1840. 7. Старик Горно. М., 1840. 8. Житие холостяка в провинции. Спб. 1843.

Некоторые произведения Бальзака появились в сборниках, как напр: «Сорок одна повесть лучших иностранных писателей. Изданы Ник. Надеждиным. М. 1836» или «Новейшие повести и рассказы» М. 1835 и друг.

Насколько популярно у нас имя Бальзака в середине 30-х годов доказывает появление перевода повести m-me Giguardin «La canne de m-r de Balzac» — «Трость Бальзака». Соч. Эмиль Жирардень. Пер с фр. Спб. 1837. Характерен и следующий факт:— уже 9-го апреля 1834 г. министр Уваров предлагает цензору А. В. Никитенко составить для него записку о повестях Бальзака. (Никитенко, Записки и дневник, I, 241).

В журналах большие романы Бальзака переводятся с некоторыми сокращениями. Тем не менее, благодаря отдельным изданиям, «Человеческая Комедия» почти полностью появляется на русском языке еще при жизни Бальзака.

Незначительная непереуведенная часть бальзаковского творчества не остается все же совершенно вне кругозора русского читателя. Эти немногие произведения рецензируются в различных журнальных отделах литературной хроники, критики, иностранной словесности и проч.

Заполняя свои страницы всеми новинками Бальзака русская журналистика 30—40 г.г. попутно пытается дать подробную критическую оценку его творчеству. С этой целью она помещает переводные критические этюды о Бальзаке и ряд самостоятельных отзывов о нем.

Так, в 1834 году «Телескоп» печатает под рубрикой «Знаменитые современники» большую критическую статью о Бальзаке из «Revue de deux mondes». Русский журнал не обозначает имени автора, но точный перевод дает возможность безошибочно определить его. Это первая статья Сент-Бева о Бальзаке, представляющая до сих пор одну из лучших характеристик его творчества. Она интересна и как показатель раннего признания у нас Бальзака. Устами французского критика русский журнал уже в 1834 г. признает Бальзака «самым известнейшим из нынешних романистов, писателем настоящей минуты по преимуществу», «обладающим тайной магического очарования». «Талант автора Луи Ламбера и Евгении Гранде уже вне всякого сомнения и спора» — категорически раздается со страниц «Телескопа». О главном произведении Бальзака «Евгении Гранде» Сент-Бев дает восторженный отзыв. По его мнению «немного не хватает чтобы этот прелестный роман был совершеннейшим образцом, который может занять место наряду со всем, что только есть лучшего между романами в одном томе».

В 1841 г. в «Современнике» появляется без подписи большая переводная статья о Бальзаке, с подробными биографическими сведениями о нем и детальной характеристикой его творчества. Относя Бальзака к новой творческой ветви — литературе отчаяния, критик признает его «чудным романистом», «волшебником слова»: «В трогательной повести его «Евгения Гранде» он нашел тип скряги, которому позавидовал бы сам Мольер. В Отце Горио у него есть портрет каторжника не натуральный, но богатый красками. Портрет алхимика (в Recherche de l'absolu), портрет священника Биротто (в Celibataires) портрет ростовщика Гобсека (в «Père Goriot») портрет путешествующего комиссионера в истории «Illustre Godissart»), представляющий лучшее произведение поэтического вдохновения, простоты и истины. Все эти различные типы, по большей части неизвестные романистам прежних веков составляют самое прочное основание литературного здания г. Бальзака»¹⁾.

¹⁾ «Современник», 1841 г., т. XXIV стр. 15—46.

Из переводных критических этюдов о Бальзаке необходимо обратить особенное внимание на появившуюся значительно позже статью Ипполита Кастилья в «Библиотеке для чтения» в 1846 г., т. 79. Напечатанная в год литературного дебюта Достоевского, когда он с особенной чуткостью следил за всеми журналами, появившаяся в «Библиотеке для чтения», где за несколько книжек перед тем (Б. д. ч. 1846 г. т. 75) был дан подробный разбор «Бедных людей», в придачу еще посвященная любимому романисту Достоевского, статья эта была, вероятно, прочитана им. Сделанная здесь характеристика творчества Бальзака могла послужить будущему романисту обширной творческой программой.

Ипполит Кастилья с самого начала отмечает «двойственное впечатление от «огромного дворца» «Человеческой Комедии. Из этих двух различных впечатлений—одно—глубокое удивление к артисту, который такой твердой и разумной рукой выработал барельефы сердца человеческого, страсти; другое, увы! надо признаться, глубокая грусть, смешанная с презрением к человечеству, которого нравственные безобразия изваял безжалостный резец». Отмечая в Бальзаке соединение скептической философии с религиозностью, сплетение влияний Раблэ и Вальтер-Скотта, критик определяет его, как певца отчаяния. Далее, описывая способность Бальзака «обоготворять чудовища» и внушать поклонение к своим злодеям, Ипполит Кастилья отмечает очарование бальзаковских каторжников «и всех второклассных демонов, которые скачут в колоннадах его здания». Он отмечает, что «странный талант романиста побуждает его наделять злые натуры самыми блистательными качествами, окружать их ореолом интереса. Это ведет в перпендикулярной проекции, к очень просторной морали—к морали силы»... Критик отмечает, что под влиянием этой новой морали «иной вообразит себя Растиньяком в малом виде». Следствием этой морали силы является оригинальное свойство Бальзака: в противоположность великим мастерам, которые брали свои типы от общего, Бальзак берет всегда исключительное.

Отмечая, наконец, замечательную способность французского романиста «схватывать драматическую сторону всякого предмета», критик заключает свой этюд благоговейными словами: «Бальзак гений новый, полный силы, изучения и любви. Он приносит честь литературе и мы благодарны ему»¹⁾.

Самостоятельная русская критика не сразу взяла для оценки Бальзака такой же восторженный тон. На Бальзака распространилось вначале действие той насмешливой иронии, которой отмечено в 30-ые годы отношение русской журналистики ко всей литературной плеяде молодой Франции — во главе с Жорж Занд и Гюго. Но уже с первых шагов Бальзака большинство отзывов о нем носит сочувственный характер и обнаруживает резко повышенное внимание к модному романисту. В большинстве случаев русским критикам нельзя отказать в понимании и правильном истолковании его творчества. Уже в 1835 г. среда Бальзковского романа определяется, как «мир бедный, чахлый, истерический» (Б и б л. д. чтения, 1835, VII, 128). «Знание сердца изумительное,— определяет тот же журнал в середине 40-ых годов, основную черту Бальзака—особенно женского сердца, а это совсем отдельный мир, и в этом мире не осталось ни одного уголка, которого бы он не осмотрел.. Бальзак один из замечательнейших людей нашего времени. Он человек необыкновенный» — таково основное мнение журнала (Б и б л. для чтения 1845. т. 61, стр. 69). Наконец в 1848 г. тот же журнал по поводу постановки в Париже бальзковской драмы «Maratre» дает общую характеристику его творчества, в высшей степени любопытную, как свидетельство окончательной победы французского романиста над колебавшимся одно время мнением русской критики. «Отличительное качество Бальзака—знание мельчайших изгибов человеческого сердца, психологический анализ, доведенный до утонченности»¹⁾.

¹⁾ «Библиотека для чтения». 1846 г., т. 79. Смесь стр. 13 — 21. Писюлит Кастилья «Современные романисты. Бальзак».

¹⁾ «Библиотека для чтения», 1848, т. 49, Смесь стр. 58—61.

Таким образом от первого романа Бальзака (Шуаны) до его последней книги («Бедные родственники») Человеческая Комедия почти полностью появилась на русском языке за 30-ые и 40-ые годы. В критических отделах русских журналов была произведена за это время обстоятельная оценка Бальзака, не лишенная подчас пронических или отрицательных выводов, но в общем несомненно благожелательная и сочувственная к замечательному романисту, признанному у нас крупнейшим явлением современной европейской литературы.

СОДЕРЖАНИЕ.

	<i>стр</i>
Введение.	5
I. Композиция в романе Достоевского	7
II. Бальзак и Достоевский.	64
III. Живопись Достоевского	116
IV. Стилистика Ставрогина	144
V. Искусство романа у Достоевского	163
Приложение. «Человеческая Комедия» в России (1830—1850)	182

ТОГО ЖЕ АВТОРА.

Библиотека Достоевского. По изданным материалам. С приложением каталога. Од., 1919.

Портрет Манон-Леско. Два этюда о Тургеневе. Изд. 2-ое. М., 1922.

Вторник у Королины Павловой. Сцены из жизни Московских литературных салонов сороковых годов. Изд. 2-ое, М., 1922.

Три современника. Тютчев.—Достоевский.—Аполлон Григорьев. М., 1922.

Плеяда. Цикл сонетов. Изд. 2-ое. М., 1922.

Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М., 1923.

Этюды о Пушкине. Пушкин и дендизм.—Искусство анекдота у Пушкина. — Устная новелла Пушкина. М., 1923.

Театр Тургенева. Издательство Брокгауз-Ефрон. П., 1924.

Путь Достоевского. Издательство Брокгауз-Ефрон. П. 1924.

Исповедь одного еврея. М. 1924.

От Пушкина до Блока. Этюды и портреты М. 1925.

Спор о Бакунине и Достоевском (совместно с Вяч. Полонским). Ленгиз 1926.

Крепостные поэты М. 1926.

Пушкин в театральных креслах (печатается).

Тексты и материалы.

Забытые и неизвестные страницы Ф. М. Достоевского. Материалы и комментарии. Из-во „Просвещение“. П. 1918.

„Венок Тургеневу“. Од., 1918.

„Творчество Достоевского.“ Сборник статей и материалов. Од., 1921.

„Письма И. С. Тургенева к Людвигу Пичу.“ С рисунками Л. Пича, Л.-М., 1924.

„Воспоминания А. Г. Достоевский;“ Л.-М., 1925.