

Л.П. Гроссман

Поэтика Достоевского

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82.09
ББК 83.3
Л11

Л11 **Л.П. Гроссман**
Поэтика Достоевского / Л.П. Гроссман – М.: Книга по Требованию, 2023. – 70 с.

ISBN 978-5-458-17137-3

Гроссман Леонид Петрович - русский литературовед, писатель и театральный критик. Предметом постоянного научного интереса Гроссмана являлось творчество Ф. Достоевского, которое он исследовал в различных аспектах.

ISBN 978-5-458-17137-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

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. Увлечательность 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 бесчисленные 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 безвкусыя 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 révéree
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 флюберовским 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 в 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 читателя 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, вытеснившая 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 “Дюмаковский 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, узнавание 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 чертежа!”...

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 “феноменальных, 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 паразитить 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 об увлекательном печатном материале.

Эта забота об интересе, захватившая всю литературную деятельность Достоевского, была первой причиной нарушения его ранней теории прозы. К ней приметались 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 разнообразия шла, очевидно, в разрез с принципами рафаэлевского “отнизывания” сюжетов и тщательной фильтровки жизненного материала сквозь густые сети строгой литературности. Через последних эпигонов романтизма, уже вплотную

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

подошедших к сменяющим его реалистическим течениям, через Гюго, Бальзака, Жорж-Занд — Достоевский узнал все удобства этой новой формы “свободного романа”, отрывочной по построению и 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 приводя их в систему, сохраняя за их отраженным ходом всю случайность, беспорядочность и даже растерянность их отрывочного движения в действительности, — все 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 лихорадочным набрасыванием красочных пятен, теневых мазков и световых бликов, без заботы о постепенности в оттенках и цельности рисунка. В этом сказалась основная потребность Достоевского раскрыть и отразить 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 это в литературу без переработки, сырыми кусками 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, соединяющий 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 расброзанному 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, драматизирующие 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 *roman 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.² 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, он еще в эпоху своих детских чтений нашел в старинном романе приключений

² 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).

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 неистощимую изобретательницу сложных и занимательных положений.³

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 г-жа Редклиф. Сопиков перечисляет десять романов ее — т. е. все, написанное английской романисткой, при чем большая часть их выдержала по несколько 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; по 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 славой, как г-жа Редклифф. Ужасное и чувствительное — вот бы ли, 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 продолжают 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

³ Недавно во Франции вышла специальная работ, посвященная “роману ужасов”. Это сорбоннская диссертация Alice M. Killen “Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole a Anne Radcliffe et son influence sur la litterature francaise jusqu'en 1840”, P., 1924. Автор возводит происхождение романа “ужасающего”, “готического” или “черного” к середине XVIII века, когда появились произведения Смоалетта “Приключения Фердинанда, графа Фэзом” (1753) и анонимный роман “Тонгсуорд, граф Сельсбюри” (1762). Окончательной датой зарождения 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 Люиса создаст 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 сновидении. 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”.

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 нужных делах, причиненные сею книгою, служили общею данью, приносимую гению сочинительницы”...⁴

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 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 Пиренейском 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”⁵. Дружинин 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”...⁶. Какую родную и близкую своим вкусам школу нашел здесь Достоевский!

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, Катарини и Люции ввелись в мою голову ...” Это важное свидетельство. Литературные впечатления раннего детства никогда не забываются. Впоследствии в “Селе Степанчикове” он наделяет 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 замка⁷.

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

⁴ Соников. “Опыт российской библиографии”, II, 125—125, IV, 174—175. П. Шаликов. “Плоды свободных чувствований”. III, 10—11. Приведено у В. В. Сиповского “Очерки из истории русского романа”, т. I. вып. 1, СПб. 1909 17—19. П. А. Дмитриев. “Мелочи из запаса моей памяти”. Москва, 1869, стр. 47—48. “Сын Отечества”, 1826 г. 105, стр. 141, см. Н. К. Козмин “О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В. А. Жуковского”, СПб. 1904 г., стр. 5.

⁵ “Письмо иногороднего подписчика”, апрель 1869, Соч. Дружинина, т. VI, 112—113.

⁶ Ап. Григорьев. “Мои литературные и нравственные скитальчества”. “Эпоха”, 1864 г. май, стр. 180.

⁷ “Тайны Удольфского замка” — “The Mysterries of Udolpho” I, 1794, — один из популярнейших романов Редклиф. Из русских писателей романисткой увлекался так же и Н. С. Лесков.

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 “нервическое чутье” жизни теней, привидений и призраков.

V

Славу Анны Редклиф разделял в начале столетия автор популярнейшего в ту эпоху романа “Мельмот-скиталец” Мечюрин.⁸ Этот ирландский пастор был одним из любимых писателей нескольких литературных наставников Достоевского — Вальтер Скотта, ценившего жуткую фантастику этого “Ариоста преступления”, Гофмана, упомянувшего его в “Эликсире дьявола”, Гюго, испещрившего свои первые романы эпиграфами из Мечюрина, Бальзака, 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 музыки небылицы
Тревожат сон отроковицы,
И стал теперь ее кумир
Или задумчивый Вампир.
Или Мельмот, бродяга мрачный...

В примечании к этой строфе “Евгения Онегина” Пушкин записывает: “Мельмот — гениальное произведение Матюрина”. К концу романа этот герой фигурирует среди новых масок Онегина, который, быть может, предстанет перед читателями в последней части романа “Мельмотом, космополитом, патриотом”⁹.

Знаменитый роман Мечюрина “Melmoth the Wanderer” вышел в Дублине в 1820 г. Эта тема “Фауста”, разработанная в духе романа приключений. Один из первых Мельмотов, современник Кромвеля, оставил Ирландию, где основалась семья, и долгое время прожил на континенте, занимаясь магией, астрологией в 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 приготовить 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.

⁸ 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 переистощил все ужасы Скандинавии. Его Бюг Жаргаль, повесть из времен Сен-Домингского 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 Мечюрина: “ужас был его изящное и он с бесчеловечным хладнокровьем любил раскапывать глубочайшие тайны сердца” (Библ. для чт., 1834, т. VII, Лит. летопись, стр. 22).

⁹ “Евгений Онегин”, гл. III, строфа III, гл. VIII, строфа VIII.

Он искушает страдальцев всякого рода: здорового человека, попавшего в дом умалишенных, узников, заключенных 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 Мечюрина. 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 Иммали) — 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, ожидающую его перспективу медленной потери рассудка от вечного пребывания среди умалишенных. Он разворачивает перед ним полную картину этого неизбежного нарастания безумия от бесцельной 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 страницу 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 оговорки. 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-Квинси¹⁰.

Этот автор уголовных рассказов и философских трактатов, из которых особенно прославилось его исследование об “Убийстве, как одном из изящных искусств”, оказал впоследствии влияние на Мюссэ, 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”.

Не удивительно 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.

¹⁰ См. М. П. Алексеев, “Ф. М. Достоевский и книга Де-Квинси”. Учен. Зап. Высш. Школы г. Одессы, 1922, т. II 97-102.

Уже в предисловии к исповеди чувствуется характерный тон. Автор предлагает читателю самый занимательный случай из всей его жизненной истории, но предупреждает, что развернет перед ним жуткую картину людских страданий, нищеты, преступлений и борьбы могучих страстей. Впрочем, в конце книги он обещает объяснить 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 “необъятному 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 преображение 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 идеей 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 заселения 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