



4

1975

еВЕРЮ

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ

(Алекс Матсон — интерпретатор Толстого и Достоевского)

В 1950 ГОДУ в Финляндии вышла книга Алекса Матсона «Два мастера», посвященная двум классическим русским романам: «Войне и миру» Льва Толстого и «Братьям Карамазовым» Федора Достоевского.

Выход не просто статьи, а целой книги о русской литературе — не столь частое явление в Финляндии, и уже по этой причине книга Матсона вызывает интерес, тем более что в 1966 году вышло второе ее издание.

Интерес этот особенно повышается, если принять во внимание значимость критической деятельности Алекса Матсона (1888—1972) в послевоенной финской литературе.

Путь Матсона в литературную критику был не совсем обычен. На протяжении продолжительной жизни интересы его были разносторонни; он был профессиональным живописцем, написал два романа, много занимался литературными переводами, был редактором журналов, а критикой увлекся в основном уже на склоне жизни. Сам он считал себя скорее критиком-любителем и не претендовал на академические лавры. Было время, когда финское академическое литературоведение относилось к его работам без достаточного внимания и серьезности. Но сейчас это время, кажется, уже позади. О Матсоне начинают писать университетские диссертации, — в частности, интересную и полезную работу о нем написал Юрьё Варпио из университета в Тампере.

Отношение к критическому наследию Матсона в Финляндии меняется отчасти в связи с тем, что все более осознается влияние его эстетических взглядов на некоторых выдающихся современных финских писателей, в первую очередь на Вяйне Линну. Матсон обращался к классике — финской, русской, мировой — отнюдь не только в историческом смысле. Опыт классиков сохраняет, с его точки зрения, самое актуальное значение для сегодняшних писателей. И он сумел убедить самих писателей в поучительности этого опыта, особенно в области романа.

По содержанию и методу книга Матсона «Два мастера» примыкает к более ранней его книге «Искусство романа» (1947), в которой изложено его понимание романной формы. «Два мастера» представляют собой

дальнейшее развитие авторской концепции романа, ее развернутое приложение к анализу двух произведений русской классики. Известно, что после финского издания «Искусство романа» Матсон готовил английское издание, в связи с чем несколько изменил материал анализа: уменьшив число рассматриваемых финских романов, усилил долю мировой классики. Отсюда, собственно, и возникли главы о «Войне и мире» и «Братьях Карамазовых», которые затем составили отдельную книгу (английское издание «Искусства романа» не было осуществлено). Кроме того, в книге «Два мастера» есть глава более общего характера — «Форма и содержание», где автор, отвечая критикам, дополнительно разъясняет основные моменты своей концепции романа как жанра.

Хотя академическое литературоведение встретило книги Матсона довольно сдержанно, они вызвали к себе живейший интерес со стороны писателей. И своими мыслями о романе Матсон-критик оказал существенное влияние на некоторых выдающихся финских прозаиков, таких как Вяйне Линна и Лаури Вийта, творчество которых в наиболее яркой форме представляет реалистическое направление в послевоенной финской романистике. Упомянутые писатели вышли из рабочей среды, первоначально не имея достаточного образования, и по воле случая Матсон оказался их литературным наставником, с которым они часто общались и о котором потом неоднократно вспоминали с теплотой и признательностью. В. Линна, например, в особенности ценил мысли Матсона о связи структуры реалистического романа с рационалистической концепцией мира, о том, что в основе «романной логики» лежит логика самой жизни.

По ряду пунктов Матсон явно тяготеет к материалистической эстетике, хотя и не проявляет последовательности, в том числе в гносеологических вопросах, когда говорит об отношении искусства к действительности. По общему духу его книг можно заметить, что в философском отношении он склоняется к дуализму кантианского типа. Искусство, по Матсону, есть отражение жизни и форма ее познания, но при этом жизнь остается некой «вещью в себе», открывающейся преимущественно лишь на уровне

явлений, но не в своей сущности. Глубокое социологическое понимание действительности и ее отражения в искусстве Матсону не свойственно. Другим слабым местом книг Матсона является то, что они недостаточно историчны. Автор не пренебрегает в полной мере историческим подходом к искусству, однако его концепция романной формы строится все же без четких историко-литературных координат. Для анализа берутся романы разных эпох («Дон-Кихот» Сервантеса и «Робинзон Крузо» Дефо, «Жан Кристоф» Роллана и «Уллис» Джойса, а из финской литературы — «Семеро братьев» А. Киви и «В гостиной Алаласало» В. Килили), однако историко-литературная перспектива подчас ощущается слабо, произведения присутствуют как бы в одной, довольно неопределенной временной плоскости. Недостаточно аргументированной в историко-литературном отношении представляется и классификация романов на два типа — «натуралистический роман» и «эстетический роман», хотя автор предлагает в этой связи ряд проницательных наблюдений.

Но сначала подробнее о достоинствах концепции, о тех ее сторонах, которые послужили развитию финского реализма. Ведь именно те мысли Матсона, которые тесно связаны с укреплением и развитием реалистических тенденций в послевоенной финской прозе, пока недостаточно оценены финской критикой. Значение этих мыслей можно по-настоящему понять только с учетом конкретной литературной ситуации, в которой они были высказаны. Тезис Матсона о содержательности формы, требование правды жизни, отстаивание многопланового эпического романа, установка против эстетской элитарности искусства и некоторые другие его положения сами по себе, видимо, не являются теоретическим открытием, но они приобрели возрастающую актуальность в Финляндии в условиях обострившейся в послевоенные годы борьбы между реализмом и модернизмом. В известном смысле книги Матсона были непосредственным откликом на эту борьбу.

Уже исходные посылки Матсона во многом противоположны модернистской эстетике с ее общемировоззренческим пессимизмом и иррационально-субъективистским подходом к искусству. Вполне сознательное (хотя и не во всем последовательное) «противостояние» модернизму проявляется у Матсона достаточно определенно — и в общем развитии его мысли, и в нескольких сдержанных оценках анализируемых модернистских романов, и в открыто полемических интонациях.

В истолковании романной структуры Матсон исходит из того, что роман, как и искусство в целом, есть отражение объективной действительности и одновременно специфическая форма ее познания. Искусство отражает жизнь — это исходное положение, с точки зрения Матсона, всегда приводило к наиболее продуктивным толкованиям искусства. Весьма характерно его положительное отношение к аристоте-

леву принципу «мимесиса», пониманию искусства как «подражания природе», подражания жизни. Матсон убежден, что при достаточно всестороннем истолковании этого принципа сущность искусства охватывается им полнее, чем многими более поздними эстетическими теориями, ставящими во главу угла «красоту» (в этой связи Матсон сочувственно относился к толстовской критике аналогичных эстетических теорий). Даже в некоторых своих полемических увлечениях, когда Матсон, желая подчеркнуть эстетическую специфику искусства, под влиянием «неокритики» настаивал на его «автономности», он и в этом случае не забывал оговорить, что «автономным в смысле независимости от жизни искусство никогда не было».

Но искусство отражает жизнь не непосредственно, а через фантазию художника. На примере «Преступления и наказания» Матсон сравнивал творческую фантазию с дугообразной линией, обе стороны которой пересекаются с действительностью: фантазия отправляется от действительности, в высшей точке создает свой собственный художественный мир, который, однако, «контролируется» действительностью, вновь соотносится с нею. Сборник своих статей Матсон озаглавил «Действительность фантазии», и именно в указанном смысле следует понимать это заглавие.

Без уяснения того, что искусство есть отражение и познание жизни, невозможно, с точки зрения Матсона, удовлетворительно объяснить, почему оно исторически меняется. Сторонники эстетских теорий искусства, говорит Матсон, склонны видеть причину изменений в вечной неудовлетворенности художников, в их неустанном стремлении к некой более совершенной красоте. Но, по Матсону, художник постигает не «вечную красоту», а свое время, выражает современное ему миропонимание, исходит из опыта окружающей его жизни. И даже так называемые «вечные истины» должны быть в каждую эпоху пережиты заново, «осознаны в измерениях своего времени». Изменяется объект художественного познания, изменяется действительность — соответственно изменяется и искусство как выражение этой действительности. Одним прошлым искусством, однажды накопленным знанием человечество жить не может.

Отсюда следует, что форму произведения нельзя отделять от содержания, от познавательной функции искусства, от связи с действительностью, писательского миропонимания, общефилософских проблем. Вместе с тем, выступая против субъективизма в критике, Матсон настойчиво подчеркивает объективный характер самого художественного произведения в том смысле, что, подобно всякой реальности, оно, во-первых, подлежит научному познанию рациональными методами, оценке объективными критериями и, во-вторых, существует все же независимо от тех или иных критических толкований. Критика открывает в произведении его собственное содержание, а не вкладывает его «от себя». Матсон указывает, в частности, на огра-

ниченность «импрессионистской» критики, для которой главным становится не столько само произведение в качестве эстетической реальности, сколько художественное переживание, субъективное впечатление, специфика индивидуального восприятия, личностный мир самого воспринимающего (как крайнее выражение такого субъективизма, напомним парадоксы Оскара Уайльда, гласившие, что в высшем своем проявлении художественная критика есть духовная «автобиография» самого критика, «регистрация его собственной души»). Смысл полемики Матсона — в отстаивании объективной природы искусства и объективных критериев его оценки. Только признав «объективное бытие художественного произведения», можно составить всестороннее о нем представление, многократно проверить его и отличить искусство от неискусства. Отправляясь же только от «впечатлений», а не от всестороннего исследования, эстетика, по словам Матсона, погружается в призрачный мир неопределенностей и абстракций, «откуда она выбирается со столь замутненным взором, что уже не узнает подлинного искусства, когда с ним сталкивается».

Матсон различает «внутреннюю» (сущностно-содержательную) и «внешнюю» (отвлеченно-схематическую) форму романа, подчеркивая принципиальную важность такого различия. Противопоставление двух пониманий формы составляет полемический стержень его концепции, средоточие его расхождений с оппонентами из числа «академических» литературоведов. Для Матсона это чрезвычайно важно потому, что здесь затрагиваются коренные вопросы эстетики, и не только в отношении жанра романа. Отличая «внутреннюю» (и единственно интересующую его) форму от «внешней», Матсон тем самым отмежевывается от тех формалистических направлений в критике, представители которых склонны рассматривать общественное, психологическое, нравственно-человеческое содержание искусства как нечто «внеэстетическое», не относящееся ни к собственно художественному творчеству, ни к сфере критической интерпретации; «форма» в таком случае означает либо некую сумму композиционно-стилистических приемов, схем, конструкций, более или менее безотносительных к данному содержанию, органически не вытекающих из него, а некоторым образом «привносимых» для упорядочения эмпирического материала; либо подразумевается чисто «языковая структура», опять-таки «имманентная» по отношению к содержательной стороне искусства.

Для Матсона «внутренняя форма» романа содержательна, в этом пафос его концепции. По-своему весьма характерная деталь: после выхода его «Искусства романа» некоторые рецензенты в недоумении упрекали автора в том, что, взявшись говорить о романной форме, он постоянно говорит о содержательных моментах. Матсон вынужден был в книге «Два мастера» специально вернуться к вопросу и подчеркнуть, что под формой он пони-

мает нечто совершенно иное, чем его рецензенты. Для последних форма есть нечто абстрактное, отвлеченное от данного содержания, данного произведения, мировидения данного художника. То, что они подразумевают под формой, правильнее было бы называть абстрактной жанровой схемой. В литературоведении, пишет Матсон, словом «форма» часто пользуются в том же значении, в каком говорят о «форме сонета» в поэзии или «форме сонаты» в музыке. «Но ведь в этом случае речь идет вовсе не о художественной форме в сущностном значении, а об отвлеченной канве, которая по отношению к сущностной форме есть не более, чем химическая формула алмаза по отношению к форме лежащего в руке бриллианта», т. е. не вообще бриллианта, а данного бриллианта, с совершенно конкретной формой — для Матсона очень важно подчеркнуть эту сущностную конкретность.

Если попытаться очень сжато передать его мысль, то «внутренняя» форма — это запечатленная в романе концепция жизни, ее многомерная «целостная картина», тот созданный романистом художественный «порядок», в котором с наибольшей полнотой отражается увлеченный им «порядок» объективного мира с многообразием его причинно-следственных связей и отношений. При таком понимании формы она самым непосредственным образом соотносится с мировоззрением художника, его отношением к действительности, нравственными устремлениями, понятиями о правде. Для критических интерпретаций Матсона весьма показательным, что ключ к пониманию художественного произведения как целостной структуры он обычно находит в соответствующей «общей идее», которая владела художником. Это проявляется и в его анализе «Войны и мира».

Матсон напоминает о тех многочисленных критических претензиях, которые предъявлялись к форме этого романа. И примером ему служит эссе о «Войне и мире» Перси Леббока в его много раз переиздававшейся книге «Искусство вымысла» (1921).^{*} В романе Толстого, говорит английский исследователь, нет «единого центра», поскольку у автора не было «определенности замысла». Замыслу же (даже в самом сложном романе, но при «правильной» его форме) надлежит быть в такой степени «определенным», чтобы его, замысел, можно было выразить «одной фразой, десятью словами». (Упомянем, что образцом подобной определенности П. Леббок с его пристрастием к однозначной «точности» считает «Госпожу Бовари» Флобера; в отношении этого романа, говорит критик, не существует опасности «неправильного чтения и истолкования», Флобер «не из тех, кто предлагает много аспектов, давая тем самым повод для различных критических доктрин; у Флобера есть только одно слово, которое он хочет сказать

^{*} Напомним, что книга П. Леббока сыграла заметную роль в становлении метода «нео.ритики» и по-прежнему авторитетна среди его сторонников.

и в котором можно отыскать только одно-единственное значение). У Толстого же — «раздвоенные» темы, говорит П. Леббок. В романе Толстого по существу «два романа», две темы. Одна тема связана с «шестьем поколений»; подобно приливам и отливам океана, в человеческой жизни происходит смена поколений. Через эту тему Толстой славит вечную поэзию молодости, воплощенную в Наташе Ростовой, ее брате Николае и других юных героях. Тема эта вечна и в смысле ее «вневременности»: поэзия юности в героях Толстого, говорит критик, не есть «производное от условий», от исторической эпохи, исторического быта. И Толстой несправедливо, с точки зрения П. Леббока, погружает юных героев и в историю и в быт: Николая Ростов в романе должен участвовать в сражениях, Наташа должна многократно решать вопрос, за кого ей выйти замуж. Критик полагает, что все, что относится к «истории», и прежде всего к войне России и Наполеона, составляет совершенно другую тему, с первой никак не пересекающуюся. П. Леббок даже позволяет себе пофантазировать, каким мог бы получиться «правильный» роман, если бы Толстой «оставил в покое» историков и войну, — во всем этом Матсон видит типичный пример того, что получается, когда исследователь пренебрегает конкретным и объективным содержанием произведения, подходя к его форме с отвлеченной меркой «правильного» романа.

Если П. Леббок находит излишним все «историческое», усматривая в нем причину «бесформенности» романа Толстого, то Матсон, напротив, в «историческом» видит как раз тот формообразующий идеологический стержень, который придает роману единство и целостность. Таким стержнем, по мнению Матсона, является толстовская философия истории, взгляды писателя на войну, на проблему свободы и необходимости, на роль личности в историческом процессе.

Как известно, сам Толстой в период работы над романом придавал своим историческим взглядам чрезвычайно важное, можно сказать, первостепенное значение, выражая в письмах беспокойство, что читатель не проявит должного внимания именно к этой стороне его произведения. В конце марта 1868 г. Толстой писал историку М. П. Погодину: «Мысли мои о границах свободы и зависимости, и мой взгляд на историю — не случайный парадокс, который на минуту занял меня. Мысли эти — плод всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того мирозерцания, которое, бог один знает, какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье. А вместе с тем я знаю и знал, что в моей книге будут хвалить чувствительную сцену барышни, насмешку над Сперанским и т. п. дребедень, которая им по силам, а главное — то никто не заметит». Трудно сказать, известны ли были Матсону (пользовавшемуся переводными источниками) подобные высказывания Толстого,

но они близки духу его критического анализа романа.

Напомним также, что в советской исследовательской литературе о Толстом уже высказывалась в той или иной форме мысль о роли исторических взглядов писателя в структуре «Войны и мира». В частности, Б. М. Эйхенбаум полагал, что философский и военно-исторический материал «пригодился Толстому не только как материал идеологический, но и как материал конструктивный, стилевой». По мере того как в процессе работы над произведением Толстой отходил от жанра «семейного романа» к жанру романа-эпопеи, ему «необходимо было ввести в роман новый стилистический элемент, более возвышенный, чем стиль семейных и батальных сцен. Необходимость этого элемента особенно ощущалась в разделах романа — там, где начинался новый том или новая часть. Жанр военно-исторической эпопеи <...> требовал «гомеровских» отступлений, которые служили бы конструктивными и стилистическими вехами, обособляя авторский тон повествования от диалога персонажей и от простого описания событий».

Матсон в своем анализе идет дальше, для него исторические воззрения Толстого проявляются не только в «отступлениях», которыми начинаются отдельные главы и части; они составляют не просто «новый стилистический элемент», вводимый как бы сверх того, что уже есть в семейных и батальных сценах. С точки зрения Матсона, толстовская философия истории (и шире — жизни) пронизывает всю внутреннюю структуру романа, все сцены и эпизоды, определяет их организацию и соотношение, развитие характеров и их взаимодействие, специфику сюжета и многое другое.

Толстой, отмечает Матсон, считал, что история развивается «не по плану» и не по воле выдающихся личностей; она складывается из бесчисленных индивидуальных поступков бесчисленного множества людей, действующих каждый сообразно своей натуре и личным побуждениям. История есть произвольный результат всех этих «частных произволов», тысяч индивидуальных волеустремлений. Их стихийно складывающаяся сумма предстает в виде исторических движений, и столь же стихийно осуществляет себя историческая необходимость. Каждый человек так или иначе причастен к истории, ибо каждый, нося в себе свои частные цели, одновременно служит неким общим целям, которые, однако, недоступны ему по своей огромности. История существует во времени, каждое ее событие есть итог длинного ряда предшествующих событий и поступков, причинно-следственных связей и отношений; ряд этот простирается в необозримое прошлое, у него нет начала, и в этом смысле никогда нельзя быть «в начале события», а только в его «середине». И так как невозможно предотвратить последствия уже совершившегося, это тоже служит тому, что общий ход истории не подлежит произвольному изменению. В истории обычно происходит то, что «должно было

произойти» — независимо от людских желаний, в силу «необходимости», по собственной «логике жизни». В этой стихийной логике заключена своя мудрость (тезис «мудрости жизни» особенно важен для Матсона), и то, что правителям не дано направлять историю по их воле, есть великое благо, — будь это иначе, жизнь обернулась бы полнейшим хаосом, говорит Матсон вслед за Толстым.

После того, что мы знаем уже об исходных посылах Матсона, отмеченных определенным рационализмом, доверием к теоретическому знанию, с подчеркиванием познавательной функции искусства, может показаться несколько странным и неожиданным, что Матсон теперь вполне солидаризируется с толстовским пониманием истории, пониманием, которое несет в себе черты фатализма, стихийности, скептического отношения к теориям. Дело, однако, в том, что та объективная «логика жизни», которую, по Матсону, отражает и искусство, остается для критика во многом стихийной логикой; настаивая на объективном содержании истории и ее законов, Матсон настолько их «объективирует», что они оказываются существующими как бы над общественной практикой, независимо от нее. Всякое иное понимание истории кажется Матсону субъективизмом и произволом, отрицанием закономерности — здесь он тоже следует Толстому, который в эпилоге «Войны и мира» писал, что для истории «признание свободы людей как силы, могущей влиять на исторические события, то есть не подчиненной законам, — есть то же, что для астрономии признание свободной силы движения небесных тел. Признание это уничтожает возможность существования законов, то есть какого бы ни было знания. Если существует хоть одно свободно движущееся тело, то не существует более законов Кеплера и Ньютона и не существует более никакого представления о движении небесных тел. Если существует один свободный поступок человека, то не существует ни одного исторического закона и никакого представления об исторических событиях».

При анализе формы «Войны и мира» в первую очередь Матсона интересует все относящееся к изображению войны — ведь именно здесь исторические воззрения Толстого проступают всего отчетливей. По убеждению Матсона, Толстой полемичен не только в философских отступлениях, но и в самих батальных сценах, в своих принципах изображения войны. Сцены строятся как столкновение «плана» и реальности. Но это не только взгляд на историю в смысле войн, политических событий, государственных переворотов, но и на жизнь в самом непосредственном и широком значении, включая жизнь семейную. По мнению Матсона, суть спора Толстого с историками в том и состоит, что отвергаемым умозрительным построением он противопоставляет в качестве главного «тезиса» самое жизнь в ее «естественном течении», с ее «собственной логикой». Философия истории Толстого есть одновременно «фи-

лософия жизни», в своей всеохватности пронизывающая как батальные, так и «семейные» сцены романа. Матсон подробно останавливается на образах Наташи Ростовской и Пьера Безухова, на их судьбах. В обнаженном своем виде мысль критика опять-таки нацелена на доказательство того, что стихийные силы жизни, а не сам человек управляет своей судьбой. И если в самом общем виде задать вопрос, что же Толстой «хотел сказать» образом Наташи или Пьера, то Матсон считает возможным ответить: то же, что и образом Наполеона.

Похоже, что в таком истолковании исходный «тезис» романа, столь детерминирующий развитие образов, неизбежно сужает их художественное содержание, делает их односмысленными и взаимно тождественными. Казалось бы, «тезис» ведет к тому нежелательному эффекту, который структуралисты назвали бы «избыточность текста»: зная одни «элементы» (в данном случае первые образные воплощения «тезиса»), можно прегадать многое из последующего. Известно к тому же, с какой иронией сам Толстой относился к критикам, когда они, пренебрегая произведением как целостным «сцеплением мыслей», только на основе одной какой-нибудь мысли судили обо всем произведении и о том, что же «хотел сказать» художник.

Но Матсон все же имеет в виду нечто другое, в определенном смысле даже прямо противоположное. Для него тезис «естественности жизни» означает как раз богатство ее проявлений, особенно у натур, которые самою природой более всего подготовлены для богатого жизневосприятия. В силу особенностей своей природы, своей доброты, доверчивости, порывистости, Наташа и Пьер более других открыты миру, более чувствительны к многоголосью жизни, к разнообразным ее зовам, искусам и соблазнам, ко всем ее высоким и обыденным проявлениям. Над Наташей и Пьером не в такой степени, как над многими другими героями, властны светские условия, мотивы честолюбия и самолюбия, стеснительные «планы» личного преуспевания или узкие идеологические доктрины. Князь Андрей Болконский, говорит Матсон, «благородная, но узкая натура — узкая, быть может, как раз из-за своего благородства; он словно химическое соединение, вступающее в реакцию только с очень немногими первичными веществами или соединениями и совершенно не реагирующее на остальные. Пьер же — сама жизнь в ее малом подобии. Он воплощает в себе как бы множество людей и через это испытывает на себе все те соприкосновения с действительностью, с наличной жизнью, которые она припасла для каждого из них в отдельности».

С полемики против мнения, будто жизнеспособный, тем более великий роман может быть «бесформенным», начинает Матсон и главу о «Братьях Карамазовых». Он ссылается на высказывание Джона Голсуорси в одном из его писем, где о «Братьях Карамазовых» говорится: «Местами изумительно, согласен; но боже мой,

как все сумбурно, какое нагромождение слов, какие чудовища выползают из своих расщелин... Нет, Толстой намного выше, а также Тургенев». Матсон считает, что указание на Тургенева здесь для Голсуорси даже более показательно, чем на Толстого. В других своих размышлениях Голсуорси склонен был именно Тургенева предпочесть не только Достоевскому, но и Толстому. Тургенев в наибольшей степени представлял для Голсуорси «нормальный» роман, близкий к западноевропейской традиции, из которой он исходил в своих требованиях к романной форме.

Но по сравнению с Достоевским, продолжает Матсон, также и Толстой куда ближе к «нормальному» роману. Более «нормально» само мировидение Толстого, его метод изображения жизни. Одно из главных различий между методом Толстого и Достоевского Матсон усматривает в том, что Толстой изображает жизнь без пристрастия к исключительному, жизнь в ее «естественном течении», такой, какой она является «обыденному взору». Подчеркивая эту «естественную обыденность» толстовского мировидения, Матсон пишет, что своей повествовательной манерой, типом своего реализма Толстой как бы говорит читателям: «Смотрите не на меня, но всмотритесь в ту знакомую и вам жизнь, которую я показываю, и вы заметите в ней закономерность».

Подход Достоевского иной. Матсон заостряет внимание на авторском предисловии к «Братьям Карамазовым», на том, как автор характеризует Алексея Федоровича, жизнеописание которого он намерен начать. Алексей Карамазов не только «не великий» человек, но «странный, даже чудак». И хотя «чуждаковатость» героя, пишет Матсон, сама по себе еще не обязательно предполагает, что и сам способ изображения жизни автором будет «отклонением от обыденного» изображения, однако Достоевский в предисловии как бы намекает на возможность такого отклонения. Приступая к повествованию, автор уже допускает мысль, что «чудак» может показаться таковым только потому, что он и есть нормальный человек, что он и воплощает в себе подлинно человеческое, тогда как остальные люди по каким-либо причинам отклонились от этой подлинности. «Ибо не только чудак «не всегда» частность и обособление,— цитирует Матсон Достоевского,— а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь напывным ветром, на время почему-то от него оторвались».

Но если большинство людей, рассуждает Матсон, временно оторвалось от сущностного содержания жизни, от сущностных ее ценностей, не означает ли это, что истинная ее картина, которая бы выявила эту сущность, должна в принципе отличаться от картины «обыденной», открывающейся «нормальному» глазу. Именно такую необыденную картину и намерен предложить Достоевский. Она должна быть выражением не всем присущего, а специфического, сугубо индивидуального, «моего» угла зре-

ния — в такой же степени исключительного, в какой исключителен «чудак». И если Толстой своим искусством говорит: я показываю знакомую всем жизнь, взгляните в нее,— то Достоевский с его пристрастием к исключительным ситуациям, к исключительным лицам, к исключительным нравственным коллизиям хочет открыть читателю глаза на такое в жизни, что открывается не каждому. Исходной для Достоевского, говорит Матсон, «по необходимости становится позиция: послушайте-ка меня, я вам покажу, какова жизнь на самом деле».

Толстого Матсон называет реалистом, Достоевского — психологом, метод его — «психологическим». Конечно, Толстой тоже изображает внутренний мир человека, но изображает опосредованно через внешний, предметный мир, в тесном соприкосновении с ним. Если метод Толстого (и специфику формы его романов) Матсон сравнивает с живописью, с ее вниманием к чувственно-материальной действительности, из которой рождается мир духовный, то метод Достоевского ассоциируется в сознании Матсона с музыкой, которая как бы уже изначально имеет дело с духовными данностями. В искусстве Достоевского обычно отсутствует пейзаж, перспектива; его метод, по Матсону, до некоторой степени «дематериализован», более непосредственно восходит к духовному. Сама структура романов Достоевского такова, что она «воспроизводит невидимую структуру жизни; материя является здесь лишь символом нематериальных, динамических сил».

Матсон убежден, что каждый большой художник, нашедший собственный стиль, дает себе отчет в эстетических его границах и добровольно им подчиняется. В рамках стиля он стремится добиться максимального, но выйти из этих рамок он не может без риска впасть в вульгарный эклектизм. Истинный художник, по словам Матсона, знает, что если к античному храму пристроить готический шпиль, этим еще ничего, кроме безвкусицы, не достигнешь. Художник по необходимости должен заботиться о чистоте стиля. Поэтому отсутствие в романах Достоевского пространственной перспективы, пейзажа, «местного колорита», говорит Матсон, составляет не «слабость», как полагают некоторые критики, а естественное следствие его стиля, его метода, сосредоточенного на духовной, а не «внешней» действительности.

Вместе с тем Матсон стремится внести существенную поправку в распространенное в западной критике мнение о Достоевском как писателе «модернистского» склада, выразителе современного «кризисного сознания», необратимых процессов разрушения личности, «трагедии морали», «трагедии свободы» и т. д. На эти, для модернистов столь привлекательные, стороны творчества Достоевского Матсон обращает как раз меньше всего внимания. Для него Достоевский — не провидец гибели гуманизма, а великий художник-гуманист, утверждающий незыблемость «традиционных» ценностей и высшую ценность — жизнь. Уже

идея «радости жизни», которую Матсон считает центральной нравственной идеей в «Братьях Карамазовых», явно расходится с пессимистическими модернистскими интерпретациями творчества Достоевского.

Акцент на положительных духовных идеалах во многом объясняет и то, почему в интерпретации этого романа Матсоном столь большое место уделено Зосиме, а также Алексею Карамазову как последователю зосимовской мудрости.

В романной структуре «Братьев Карамазовых», считает Матсон, определяющей является художественная антитеза, которую условно можно выразить как «зосимовщина — карамазовщина». Антитеза двух главных тем проходит лейтмотивом через все произведение. Обе главные темы выступают в контрастном единстве. На контрастах, на противопоставлении строится уже первая часть романа, особенно эпизод посещения семейством Карамазовых монастыря. Из этого эпизода, говорит Матсон, возникает уже определенная иерархия ценностей. Образ Зосимы воплощает в себе высшую духовность и составляет конститутивную для всей романной структуры точку отсчета, учитываемую при изображении всех лиц и событий. Рядом с Зосимой жалким «насекомым» выглядит ерничающий Федор Павлович, мелок и «парижский либерал» Миусов. Это — наиболее зримые контрасты характеров. Но и в не столь резких противопоставлениях и сопоставлениях представляемые Зосимой нравственные идеалы пронизывают повествование и определяют авторскую позицию.

Матсон настойчиво стремится подчеркнуть, что религиозность Зосимы (как и самого Достоевского) совершенно особого свойства. В опубликованной позднее, чем книга, статье (1957) о романе «Идиот» Матсон специально остановился на пространственных в западной критике утверждениях о «мистицизме» Достоевского. По мнению Матсона, западные критики слишком часто вместо аналитического осмысления творчества этого писателя предпочитают ограничиваться повторением невинных слов вроде «мистика», «русская душа», «восток и запад», полагая, будто в них уже заключено некое объяснение. Для Матсона Достоевский отнюдь не мистик, а писатель, которого волнуют сугубо земные проблемы. Это же относится к его героям. В таком плане Матсон пытается осмыслить и образ Зосимы в «Братьях Карамазовых». Вера Зосимы, говорит Матсон, имеет сугубо земную направленность. В отличие от отца Ферапонта, истязавшего себя веригами, постами и молитвами, Зосиме чужд религиозный фанатизм, он не отрицает земную жизнь ради небесной, не считает ее временной юдолью, не прячется от нее за догмами и отвлеченными премудростями теологии. Земная жизнь имеет для него самостоятельную ценность, и главное для него не церковь, а жизнь в ее конкретных формах, не религиозная догма, а содержащаяся в религии «нравственные истины», обращенные опять-таки к жизни. Вера Зосимы есть «земная мудрость», она не противостоит

жизни, а «сообразуется с нею» и помогает понять, «почему жизнь такая, какая она есть», и потому Зосима способен «не осуждать людей». Зосима рассудителен, обладает уравновешенностью ума, умеет каждого выслушать, понять чужую боль и беду, дать разумный совет. В Зосиме, через его «земную веру», как полагает Матсон, все сущее, все проявления жизни приводятся в некий нравственный порядок. И то, что это порядок достоверен, подтверждается «реалистичностью его советов, его способностью правильно судить о самых различных вещах, а также тем обстоятельством, что в соприкосновении с Зосимой другие лица начинают выглядеть в истинном своем качестве, в истинном своем масштабе — они как бы соизмеряются с самой действительностью».

Как и при анализе «Войны и мира», в образе Зосимы Матсон идеализирует стихийность, «мудрость естества». В романе Толстого стихийный ход событий оказывался мудрее «планов» и «диспозиций». В «Братьях Карамазовых» зосимовская апология «естества» торжествует, по Матсону, и над маразматической извращенностью Федора Карамазова, и над философствующим интеллектом Ивана Федоровича. И то и другое предстает в сравнении с Зосимой неким отклонением от естественного течения жизни, насилем над нею. Увлеченный «стихийным реализмом» и «земными» помыслами Зосимы, Матсон пытается без остатка снять очевидный налет религиозности даже с зосимовской проповеди христианского смирения, истолковать ее как преклонение перед земной жизнью в самых «первичных» и непосредственных ее проявлениях. Зосимовская мудрость заключается, по Матсону, в том, чтобы относиться к жизни как к высшему дару и высшей радости. При этом критик подчеркивает биографический момент: пройдя через трагическое ожидание казни и через каторгу, Достоевский по-особому пережил мысль о самоценности жизни. И тема «радости жизни», жизни как таковой, проходит, по мнению Матсона, через многие произведения писателя и особенно звучит в «Братьях Карамазовых», последнем его романе, который критик называет духовным его завещанием.

Говоря о теме «радости жизни», Матсон имеет в виду опять-таки жизнь именно в «первозданном» значении, еще не опосредованную отвлеченными умозрениями, идеологическими надстройками. Подразумевается безусловная и нерассуждающая любовь к жизни, любовь, которая ни при каких обстоятельствах, ни при каких заблуждениях не поставит под сомнение ценность самого бытия. Это примерно то соотношение «естества жизни» и «умозрения» (с безусловным превосходством первого над вторым), которое присутствует в следующем диалоге Алеши и Ивана. Алеша, в согласии с зосимовской мудростью, говорит: «Я думаю, что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить». Иван: «Жизнь полюбить больше, чем смысл ее?». Алеша: «Непременно так, как ты говоришь,

непрерывно чтобы прежде логики, и тогда только я смысл пойму».

Алеша, по Матсону, вполне усвоил «земную» мудрость Зосимы. Иван же, с точки зрения критика, относится к той группе образов в романе, что и прокурор с защитником, — все они в своем роде «прелюбодеи мысли», жертвы собственной логики, которую они поставили выше жизни, выше «естества». От их интеллектуальных упражнений ускользает живой человек, конкретно-человеческая сторона жизни. Матсон полагает, что Дмитрий в этом смысле — антипод Ивана. Конкретный человек и сострадательная любовь к нему оттесняются в рассуждениях Ивана «логикой», абстрагирующей мыслью (напомним, что в главе «Бунт» Иван начинает беседу с Алешей с признания, что он «никогда не мог понять, как можно любить своих ближних. Именно ближних-то, по-моему, и невозможно любить, а разве лишь дальних», то есть любить умозрительно. «Чтобы полюбить человека, надо, чтобы тот спрятался, а чуть лишь покажет лицо свое — пропала любовь»). Как считает Матсон, страдающий человек присутствует в рассуждениях Ивана больше для логического эксперимента, тогда как Дмитрий живет непосредственно сердцем, и только он способен к подлинному, не умозрительному состраданию, в нем самом страдает нравственный (а не отвлеченно-философствующий) человек.

В интересном анализе образа Дмитрия Матсон подчеркивает, что при всей беспорядочности поступков и безудержности натуры Дмитрий «подлинно трагический герой». И прежде всего потому, что Дмитрий сохраняет необходимый для героя высокой трагедии нравственный потенциал, нравственный стержень, способность творить нравственный суд над собой.

В характере же Ивана, полагает Матсон, верх берет иное начало. Хотя Иван «не злой человек», обладает развитым чувством справедливости и нравственным сознанием, однако «от естества жизни он ушел в тощий мир идеологий и в итоге, даже желая блага человечеству, бессердечен к людям. Самосповедь ему недоступна, он слишком горд для этого. Гордыня делает его глухим к определенным ценностям, Дмитрий он понять не может. Его гордость требует, чтобы мир отвечал именно его понятиям о справедливости... Он велик умом, но сущности вещей постичь он неспособен — неспособен потому, что он неспособен любить: он любит только самого себя».

Считая преимуществом Дмитрия конкретную и «нерассуждающую» человечность, неумозрительность его нравственных понятий, Матсон оговаривает, что это еще даже не «понятия», не «сознание» как таковое, а непосредственное чувство: оно не рассудочно, а инстинктивно. Логически, через умозрение Дмитрий не может разрешить вопроса, почему у разных людей разные понятия о справедливости, но собственное живое чувство побуждает его поступать нравственно. Нравственная истина возни-

кает опять-таки стихийно-непроизвольно «из самой жизни» — скорее даже на биологическом, чем сознательном ее уровне. Дмитрий, пишет Матсон, «лишь чувствами постигает, где добро и где зло; и здесь мы наблюдаем общее с мудростью Зосимы: чувства, возникающие в глубине его существа, суть биологическая жизнь, собственно жизнь, а не умозрение, и в чувствах же заключены знание и истина — мистики тут не требуется. Своими вопросами Дмитрий делится с единственным человеком, кто может его понять: с Алешей. Для других его сон о голодном и плачущем дитяти — только бред».

Матсон убежден, что с точки зрения Достоевского опирающаяся на «первичные чувства» нравственная интуиция безошибочнее и в конечном счете человечнее «рассудочной морали», опосредованной интеллектом, умозрением, идеологическими надстройками. По Матсону, характерная для современной эпохи «интеллектуализация морали» ведет к ее уничтожению, к образованию нравственного вакуума. И убоившиеся этой «выжженной пустыни», говорит Матсон, спасаются бегством — кто под авторитарную сень католической церкви, кто в мистицизм учения йогов. Достоевский искал опоры в православии. Хорошо сознавая уязвимые стороны официального православия, подчеркивает Матсон, писатель тем не менее хотел верить, что в православии сохранилось еще нечто от раннехристианских моральных ценностей, не до конца извращенных позднейшей цивилизацией. Критик считает совершенно очевидным, что религия нужна была Достоевскому не как «буквальная истина», не с ее мистической стороны, а как путь к «первичным реальностям» морального сознания. Вера в потустороннее, религиозный мистицизм, как полагает Матсон, бесполезны и даже опасны для морали, ибо «тогда уже не столь важно, как поступает человек, лишь бы он верил. А жизнь между тем с убыстряющейся стремительностью отходит все дальше от элементарной морали, которую человек носит в сердце; ее вытесняет мораль идеологическая, признающая позволительным все, что угодно, лишь бы это служило прагматической цели, которую человек себе поставил. Можно, например, сбросить даже атомную бомбу и считать это морально безупречным актом, если он предпринят не из жестокости, а во имя спасения «ценностей цивилизации». Такое «спасение» может обернуться гибелью сотен тысяч, даже миллионов женщин и детей, и еще больше останется калек. И все же это будет считаться лишь достойным сожаления, но никак не осуждения. Однако если, например, отец убитых детей отомстит за их муки сбросившему бомбу летчику, его могут и осудить как «военного преступника».

Нетрудно заметить, что в своих «парадоксах морали» Матсон, не без влияния Толстого и Достоевского, развивает взгляд на «элементарную» и «истинную» мораль как на ценность внеисторическую и внесоциальную, якобы заложенную в человеке

«первичной» природой, «естеством». Неприемлемая для Матсона «идеологическая мораль» есть мораль классовая, которая возникает вместе с «цивилизацией», вместе с возникновением классового общества. В этических рассуждениях Матсона с особой наглядностью проявляется недостаток историзма.

С неприятием «идеологий» связана ограниченность аналитического метода Матсона. У него встречаются и явно предвзятые оценки некоторых художественных явлений. Матсон не смог по достоинству оценить, например, творчество выдающегося прозаика Пентти Хаанпяя. И камнем преткновения для критика стали в данном случае социалистические симпатии писателя, его близость к рабочему движению.

Хотя Матсон не отрицал значения мировоззрения, социально-философских идей, рационалистического начала в художественном творчестве, однако рациональное не должно было принимать при этом формы «идеологии» в социально-классовом смысле, которая, по Матсону, только в ущерб искусству. Для Матсона была недопустима даже мысль о том, что передовая идеология может расширить духовный кругозор художника, стать органической частью его эстетического отношения к действительности, его творческого сознания. Полагая, что художественное видение Хаанпяя, его концепция человека были «стеснены» материалистическим детерминизмом. Матсон отказывает его героям в духовности, не замечает их подлинного духовного развития. Оговоримся, что Матсон не становится и на консервативную, охранительную точку зрения. «Писатель, — говорит он, — никогда не может чрезмерно критиковать общество. В качестве пионера он даже обязан это делать. И критика Хаанпяя сама по себе правомерна, но неверен дух, в котором она предстает, ибо этим путем не прийти к исцелению». Оставаясь в плену вульгарных представлений о марксизме, Матсон отрицал конструктивную роль марксистского мировоззрения и в социальном развитии общества, и в духовном развитии человеческой личности.

Значительно глубже сумел истолковать и оценить Матсон некоторые более близкие ему явления современной финской литературы, и прежде всего творчество Вяйне Линны.

Статьи Матсона о выдающихся реалистических романах Линны — «Неизвестном солдате» и трилогии «Здесь, под северной звездой» по-своему полемичны. Некоторые финские критики, считающие Линну «традиционалистом», до сих пор не склонны признавать его художественных открытий, его значения в развитии финского романа. Напротив, подчас утверждается, что огромный читательский успех его книг даже «задержал» это развитие, помешал «обновлению» финского романа. Предполагается, что в русле реалистических традиций роман «обновляется» и развиваться уже не может.

Матсон придерживается совершенно иного мнения, для него Линна-романист весом, свеж и нов именно как художник, а не просто как писатель злободневной темы, хотя тема для Матсона тоже важна. Суровая правда Линны-реалиста, пишет Матсон, «не всем пришлась по нраву, но разве задача романа в том, чтобы понравиться? Разве не обязан он показать нам действительную жизнь?.. Цель современного романа — правда, и она же составляет цель Линны. И то, что он способен столь щедрой мерой открывать эту правду, есть признак большого таланта. Линна, на мой взгляд, является самым крупным художником-творцом в нашей современной романистике. И книги его представляют искусство романа в самом высоком смысле слова».

По мнению Матсона, талант Линны и необычайный читательский успех его романов содействовали усилению реалистических тенденций в современной финской прозе. Многие финские авторы обнаружили тяготение к реалистическому описанию жизни, хотя и не все из них избежали при этом натуралистического описательства. Этой теме Матсон посвятил в 1959 году специальную статью. В ней он подчеркнул, что реализм по-прежнему является «вполне пригодным изобразительным стилем», а если он не всегда «приводит к удовлетворительным результатам, то вина тут не в реализме, а в тех, кто им пользуется». Реалистический роман требует от художника огромной организации жизненного материала, реализм — не фотографическое копирование жизни, а творческое ее воссоздание на основе реального опыта. О методе Линны Матсон писал, что он «ближе к созиданию, чем к изображению, и отсюда следует, что в его тексте не найдешь мертвой фактологической информации». В статье Матсона о Толстом есть фраза: в искусстве, в том числе в реалистическом, «самую сильную реальность создает фантазия».

В эстетических взглядах Линны и Матсона много общего. Им обоим чужд крайний модернистский пессимизм, нигилистическое отношение к гуманистическим и нравственным ценностям. Их взгляды пронизаны уважением к человеку, уважением к естественному стремлению людей благоустроить жизнь на земле, сделать ее более справедливой и осмысленной. Между прочим, именно гуманистическая сторона классических реалистических романов была для Матсона одной из важных причин, почему он ставил эти романы выше некоторых даже самых выдающихся модернистских романов. Довольно высоко оценивая «Улисса» Джойса, Матсон считал, однако, что по сравнению, например, с «Дон-Кихотом» Сервантеса роману Джойса не хватает жгучей любви к человеку — в этом отношении, писал Матсон, «искусство Джойса остается ущербным».

В послевоенной финской критике Алекс Матсон был одним из наиболее значительных защитников реализма.