Э. Г. Карху

ДОСТОЕВСКИЙ
и
финская литература

АКАДЕМИЯ НАУК СССР. КАРЕЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ.
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОРИИ

Э. Г. Карху

ДОСТОЕВСКИЙ
и
финская литература

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КАРЕЛИЯ»
ПЕТРОЗАВОДСК, 1976

88974К

8И(Фин)
К27

1992 г.

Карху Э. Г.

К27 Достоевский и финская литература. Петрозаводск, «Карелия», 1976.

136 с. (АН СССР. Карельск. филиал. Ин-т языка, литературы и истории.)

Исследование дает целостное представление о значении творчества Достоевского в финской литературе за век ее развития. Для анализа привлекаются произведения наиболее крупных финских писателей и наиболее интересные критические интерпретации.

К $\frac{70202-034}{M127(03)-76}$ 51—76 8И(Фин)+8Р1

© «Карелия», 1976

88975К

БИБЛИОТЕКА
Карельского филиала
Академии наук СССР

ПРЕДИСЛОВИЕ

1

«Только осознав плодотворность перекрестного влияния русских и западных традиций на финскую литературу, можно избежать ошибок при ее изучении»,[1] — к такому выводу приходит А. Сараяс, автор вышедшей в 1968 году в Финляндии книги — исследования о финско-русских литературных связях.

Вывод этот весьма примечателен и полемически нов для финского академического литературоведения. В нем звучит призыв преодолеть ту господствовавшую в финской науке одностороннюю тенденцию, когда международные связи отечественной литературы рассматривались почти исключительно в западной их ориентации, без достаточного внимания к литературе русской.

Разумеется, связи финской литературы с западноевропейскими литературами многообразны, у них давняя история. Еще Микаель Агрикола, зачинатель финской книжности и литературного финского языка, был тесно связан с немецкой литературой Реформации, в молодости учился у Лютера в Виттенберге и многое перенял из его литературного опыта. Далее, Х. Г. Портан и западноевропейское Просвещение, финский романтизм и романтическое движение в Швеции и Германии, Алексис Киви и писатели европейского Возрождения — эти названные и многие другие темы заслуживают дальнейшего изучения.

---

[1] A. Sarajas. Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin kosketuskohtia. Porvoo — Helsinki, 1968, s. 158. (Переводы цитат мои.— *Э. К.*)

Но вместе с тем в истории финской литературы есть целый ряд явлений, для глубокого и всестороннего понимания которых весьма полезно сопоставить их с соответствующими явлениями русской литературы. В течение продолжительного времени финская наука не проявляла к этому должного интереса, на что были свои причины. Определенную роль играли языковые барьеры. Знание русского языка среди финских литературоведов было редкостью, а если иметь в виду специальные исследовательские цели, то и знание самой русской литературы и ее проблематики. Но главными, как признают теперь финские исследователи, были причины политические, влиявшие не только на изучение финско-русских литературных связей, но и на их развитие.

Применительно к финской литературе XIX и начала XX века следует иметь в виду, что Финляндия входила тогда в состав самодержавной России, и хотя положение Финляндии, в отличие от многих других национальных окраин империи, было автономным, все же великодержавная политика царизма оставила свой след в истории культурных взаимоотношений, нередко затрудняя их развитие.

В дальнейшем появились новые политические преграды. В 1917 году Финляндия получила государственную независимость, в начале 1918 года вспыхнула финская рабочая революция, закончившаяся, однако, победой контрреволюционной буржуазии. Первые десятилетия существования Финляндии в качестве независимого государства были омрачены взрывами антидемократической и антисоветской политики ее правящих кругов. Реакционные поветрия захватили и академическую среду. Не поощрялся исследовательский интерес не только к советской литературе, но и к русской классике XIX века. Некоторые современные финские историки, специально изучавшие политическую атмосферу в Финляндии 1920—30-х годов с точки зрения финско-русских отношений, считают, что та мистифицированная «вековечная ненависть к России», о которой так много писали тогда реакционные финские идеологи, была не столько «вековечной», сколько проецированием их собственного антисоветизма в историческое прошлое. Например, описывая деятельность так называемого «Академического карельского общества» и существовавшей при нем тайной орга-

низации под названием «Братья по ненависти», историк М. Клинге приводит в качестве печального курьеза то место из «клятвы братьев», где предавалась анафеме вся русская классика вместе с Толстым и Достоевским под предлогом ее «разрушительного, деструктивного» воздействия[1]. Со своей стороны, А. Сараяс в упомянутой книге приводит примеры академических литературоведческих исследований, авторы которых исходили из того, что финская и русская культура по причинам политическим навсегда разделены «китайской стеной».

Однако реальная история финской культуры свидетельствует о другом. Опыт убедительно показывает, что подлинная культура никогда, нигде, ни в одной стране не может успешно развиваться, исходя из национальных ненавистей, которые только мешают культуре, сдерживают ее развитие. Тем более естественно, плодотворно и необходимо межнациональное общение для развития сравнительно молодых культур, одной из которых является финская. Возникновение современной финской литературы, превращение финского языка в развитый общенациональный язык, зарождение финского романа, драматургии, театра, музыки, живописи — все это в основном явления второй половины XIX века, который в истории финского народа был веком нарастающего национально-освободительного движения и формирования финской нации. Передовые люди Финляндии хорошо понимали, что молодая финская нация не может пребывать в духовной изоляции, в некоем культурном вакууме, без широких связей с мировой культурой. Борьба с национальной замкнутостью всегда составляла одну из важнейших задач прогрессивных деятелей финской культуры.

Необходимо учитывать и то, что в истории малых народов, утверждавших свою самобытность в условиях продолжительного национального угнетения, культурное развитие играло особую роль. Ю. В. Снельману, философу, литературному критику, виднейшему идеологу финского национального движения XIX века, принадлежат слова: «Финляндия ничего не может взять силой — в силе

---

[1] M. Klinge. Vihan veljistä valtiososialismiin. Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta. Porvoo — Helsinki, 1972, s. 65.

образования ее единственное спасение»[1]. Написанные в 1840 году, слова эти взяты из письма Снельмана поэту Фр. Сигнеусу. Из-за своей политической оппозиционности Снельман тогда был в вынужденной эмиграции, и в его письме цитированные слова входят в трагический контекст. В сознании передовых умов тогда стоял исторически еще не решенный вопрос: быть или не быть финской нации? Немалые надежды в решении этого вопроса Снельман возлагал именно на культуру, на литературу, на журналистику как средство пробуждения и воспитания национального самосознания. На протяжении XIX века, когда возможности оппозиционно-политической деятельности были ограничены, финское национально-освободительное движение в силу обстоятельств оставалось по преимуществу именно культурным движением. По убеждению Снельмана, финская литература должна была преодолеть свою отсталость и национальную ограниченность, впитать в себя опыт более развитых литератур. Молодость финского народа, склонность национально-романтического сознания устремляться в будущее способствовали тому, что наиболее прозорливые деятели финской культуры чутко улавливали также перспективу культурного развития других народов. Не кто иной, как Снельман в 1840-е годы, еще до того как русская литература стала приобретать мировое значение, предсказывал большое будущее культуре славянских народов. Как исторически мыслящая личность Снельман был свободен от национальных ненавистей и предрассудков, для него не существовало «неполноценных» наций, а были нации угнетенные и по этой причине временно отставшие в своем историческом развитии. Он не раз отмечал успехи чешской, сербской, хорватской литератур и выражал свою «безусловную уверенность, что славянская культура, особенно в области литературы, однажды встанет рядом с германской и романской культурой, а возможно, и превзойдет ее»[2]. Сознавая значение межнациональных влияний, Снельман вместе с тем считал, что каждый народ сам создает свои культурные ценности, что культура каждого народа национально самобытна. «Богемия,

---

[1] J. Snellman. Kootut teokset, XII. Porvoo — Helsinki, 1932, s. 134.

[2] Там же, т. V, стр. 446.

этот рассадник музыки в Европе,— писал он,— является славянской страной, и кто знает о любви и наклонностях простого русского народа к музыке, тот, вероятно, не поставит музыкальность чехов в заслугу немецкой культуре»[1]. Позднее, в 1863 году, когда в связи с действиями царских войск против восставших поляков среди европейской интеллигенции усилились антирусские настроения, распространявшиеся подчас и на русскую культуру, Снельман в одной из своих статей вновь счел необходимым подчеркнуть, что в культурных вопросах, особенно если рассматривать их в исторической перспективе, нельзя руководствоваться национальной ненавистью. «Кто полагает, что у славянских народов нет своего будущего в области культуры,— писал он,— тот выказывает лишь свое неумение читать историю»[2].

История финско-русских литературных связей знает примеры плодотворной личной дружбы между представителями двух народов. В 40-е годы XIX века много сделали для развития этих связей Я. К. Грот и П. А. Плетнев, которые были близко знакомы со многими деятелями финской культуры. В течение двенадцати лет Я. К. Грот являлся профессором русской словесности в Хельсинкском университете, постепенно выучил языки страны (шведский и финский), подготовил из своих учеников знающих переводчиков с русского (переводы тогда делались еще на шведский язык, который занимал ведущее положение в культурной жизни Финляндии). Грот в немалой степени содействовал повышению интереса к русской литературе в Финляндии, и в то же время через редактируемый П. А. Плетневым журнал «Современник» он знакомил русскую публику с финской литературой и народной поэзией. Большую историко-литературную ценность представляет обширная переписка Грота как с финнами (в особенности с Элиасом Лённротом, составителем «Калевалы», и выдающимся поэтом Ю. Л. Рунебергом), так и с Плетневым касательно Финляндии и финско-русских отношений. Изданная и в России и в Финляндии, переписка эта давно вошла в литературоведческий обиход и является источником подчас

[1] J. S n e l l m a n. Kootut teokset, III, s. 192.
[2] Там же, т. VII, стр.242.

уникальных сведений об эпохе, людях, эпизодах литературной жизни в обеих странах. Сочувственным взглядом стороннего человека Грот зорко подмечал такие детали, в которых выразилась национально-историческая специфика молодой финской культуры и самих ее представителей.

Ранние этапы национального движения в Финляндии породили особый тип деятелей, демократичных по своему происхождению и образу жизни, мыслям и устремлениям. Не случайно Снельман в том же письме к Фр. Сигнеусу подчеркивал, что в национальном пробуждении финского народа не было заинтересовано шведское по языку привилегированное дворянское сословие Финляндии, из которого образовалась «чиновничья аристократия», пресмыкавшаяся перед царизмом и угнетавшая народ. Подлинные патриоты, по убеждению Снельмана, должны были выйти из народной среды. И тогдашние деятели финской культуры (в том числе сам Снельман) были выходцами из недворянских сословий, сыновьями крестьян и торпарей-арендаторов, бедных сельских ремесленников, морских шкиперов. Они учились на последние деньги, много бедствовали, нередко вынуждены были бросать университет и наниматься ради куска хлеба домашними учителями в обеспеченные семьи. Выучившись и став писателями, учеными, подчас с мировым именем, они продолжали вести весьма скромный образ жизни, без привычек к роскоши и излишествам. В маленькой Финляндии научно-литературные занятия никогда, даже в последующие, более благоприятные времена, не приносили особых доходов, а в ту раннюю пору и подавно. От так называемых «национальных будителей» тогда требовался героический энтузиазм, настоящее подвижничество. Многократные странствия Элиаса Лённрота по Карелии в поисках народных песен, поездки языковеда и этнографа Матиаса Кастрена в Лапландию и Сибирь, путешествия Георга Валлина, выдающегося востоковеда, первого исследователя внутренней Аравии, были связаны с немалыми трудностями и лишениями. Читая путевые дневники Лённрота, сибирские письма смертельно больного чахоткой Кастрена, можно только преклоняться перед мужеством этих людей, их преданностью науке. И вовсе не отвлеченно-академический характер носили тогда их занятия. Они были согреты идеей личного служения народу

и финской нации, идеей всемерного развития народной культуры и преодоления вековой отсталости.

Грот и Плетнев хорошо почувствовали своеобразие этих людей, их простоту и духовную энергию. Вот как передает Грот, например, свое впечатление от первой встречи с Лённротом, состоявшейся в июне 1840 года: «Ласково встреченный им, я увидел в нем человека средних лет с огненными глазами, с добродушной улыбкой, с лицом, почти багровым от загара, с приемами неловкими и вовсе не светскими; он одет был грубо, в длинном сюртуке из темно-синего, толстого сукна, но его обращение и речь так безыскусственны и просты, что я тотчас полюбил его от сердца. Он сам, кажется, и не подозревает в себе никакого достоинства и всякого считает выше себя»[1]. Плетнев, в свою очередь, настойчиво советовал Гроту написать биографию Лённрота, восхищенно называя его «северным Плутархом», «героем для Тацитова пера».

В дальнейшем, в 1860-е годы, установились контакты политического характера между представителями русской революционной эмиграции в Лондоне (А. И. Герцен, Н. П. Огарев, М. А. Бакунин) и финской эмиграции в Стокгольме. В конце XIX — начале XX века лично и через письма общались Л. Н. Толстой и А. Ярнефельт, М. Горький и А. Галлен-Каллела, Э. Лейно и некоторые другие деятели финской культуры[2].

В 20—70-е годы XIX века произведения выдающихся русских писателей (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев) переводились в Финляндии еще сравнительно редко (и на шведский язык). В дальнейшем, в связи с развитием литературного финского языка и успехами собственно финноязычной литературы, русская классика стала доступна в Финляндии в финских переводах. С этого времени на финский язык стали переводить и Достоевского, тогда как до 1880-х годов он мог быть известен финнам только в изданиях на других европейских языках.

---

[1] Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым, т. 1. СПб., 1893, стр. 4.

[2] Развитие финско-русских литературных связей в XIX веке освещается в наших книгах: Финляндская литература и Россия (1800—1850). Таллин, 1962; Финляндская литература и Россия (1850—1900). М.—Л., «Наука», 1964; некоторые эпизоды литературных отношений (в частности, тема «Горький и Финляндия») рассматриваются в нашей книге: Очерки финской литературы начала XX века. М.—Л., «Наука», 1972.

2

В масштабе любой национальной литературы, включая финскую, влияние наследия Достоевского весьма существенно. Писатель мирового значения, он прочно вошел в художественную память человечества, и актуальность поставленных им вопросов, его эстетических открытий не только не убывает, но заметно возрастает в новейшее время. Достоевского нередко называют писателем XX века. В разных странах, в том числе в Финляндии, его сегодня издают чаще, интерес к нему подчас острее, чем к наследию многих других классиков.

В то же время немного найдется в мировой литературе великих имен, которые бы в такой степени, как Достоевский, противились однозначному восприятию и толкованию. Сложен был сам Достоевский, сложны были его отношения с современниками и потомками. Его художественным талантом восхищались, но одновременно и спорили с ним, и спор этот никогда не прекращался.

Восприятие наследия Достоевского в зарубежных литературах в высшей степени разнохарактерно и разнонаправленно. Также и в современной Финляндии Достоевский актуализируется весьма по-разному как в эстетическом, так и в идеологическом отношении. Для одних финских писателей и критиков Достоевский остается великим художником-гуманистом и именно в этом своем главном качестве волнующим их сегодня. А с другой стороны, в современной финской критике встречаются довольно настойчивые попытки так или иначе отторгнуть наследие Достоевского от гуманистических идеалов, посчитать сами эти идеалы лишь данью отжившему свой век наивному идеализму. Нередко этот взгляд проецируется в историю, и тогда он накладывает печать на проблематику восприятия Достоевского не только сегодня, но и в более ранние периоды литературного развития.

В нашем очерке о роли Достоевского в финской литературе мы стремимся придерживаться строго исторического подхода к рассматриваемым вопросам. Сообразно с исследуемым материалом изложение делится на три части, с учетом хронологии и специфики возникающих проблем.

В первой главе излагается история знакомства финнов с творчеством Достоевского, дается необходимый минимум

сведений о самой финской литературе и развитии финско-русских литературных связей. Речь пойдет о переводах произведений писателя, об откликах финской критики, об исторически обусловленном своеобразии интереса к Достоевскому в Финляндии со стороны различных ее художников. Подразумеваются хронологические рубежи от конца 80-х годов XIX века до второй мировой войны. За эти полвека основные произведения Достоевского были переведены в Финляндии и стали достоянием ее читателей.

Во второй главе рассматриваются наиболее показательные критические интерпретации творчества Достоевского в Финляндии, относящиеся уже к послевоенным десятилетиям.

И в третьей главе исследуются вопросы творческого влияния Достоевского на современных финских писателей. Поскольку речь идет о сегодняшнем литературном процессе, пока еще недостаточно изученном, наше изложение в данной части не претендует на полноту и обобщение. Подробнее мы касаемся творчества некоторых современных финских романистов[1].

---

[1] За помощь в разыскании некоторых материалов, использованных в данной работе, автор выражает глубокую признательность Обществу финской литературы, сотрудникам его архива в Хельсинки и профессору Хельсинкского университета Каю Лайтинену.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСТОРИЯ ЗНАКОМСТВА ФИННОВ С ТВОРЧЕСТВОМ ДОСТОЕВСКОГО (1880—1930-е гг.)

1

Начало знакомства финнов с творчеством Достоевского связано с тем периодом в истории финской литературы, который принято обычно именовать периодом «реализма восьмидесятых годов». Период этот, если быть более точным в отношении хронологии, охватывает не одно, а два последних десятилетия XIX века, восьмидесятые—девяностые годы, когда реализм в финской литературе становится ведущим направлением. Оно утверждает себя прежде всего благодаря творчеству таких писателей, как Минна Кант, Юхани Ахо, Арвид Ярнефельт, Теуво Паккала, Ю. Х. Эркко, а в шведско-финской литературе — Карл Тавастшерна.

Поскольку реализм в Финляндии складывался намного позже, чем в ряде европейских стран, важное значение для финских писателей приобретал зарубежный литературно-художественный опыт. Наряду с норвежской и французской литературой очень популярной в Финляндии становится школа русского реализма. В этот период финны открывают для себя блестящую плеяду русских прозаиков, включая Гоголя, Тургенева, Толстого, Гончарова, Достоевского. Появляются переводы их произведений, ими интересуется финская критика, на финской сцене ставятся русские пьесы. Финскими писателями, прокладывавшими путь реализму в своей национальной литературе, творчество выдающихся русских художников воспринималось как наглядный образец высокого реалистического искусства, знакомство с которым стало для них большим личным переживанием, фактом их творческой биографии. Под обаянием тургеневского таланта находил-

ся Юхани Ахо. Влияние Толстого (особенно его драматургии) испытала Минна Кант, не говоря уже об Арвиде Ярнефельте, наиболее видном финском «толстовце», в жизни и творчестве которого Толстой означал так много. А Теуво Паккала писал в 1914 году Ю. Сильё, своему биографу: «В душе я часто посмеивался над своими критиками, когда они в поисках влияний шли по ложному следу. Они искали совсем не там, где следовало: им бы повернуть на восток, а не на запад. Ведь я с жадностью читал русскую литературу — все, что только имелось в шведских и финских переводах. И несомненно, как раз с той стороны (Достоевский, Гоголь) испытал я влияние, заметное и стороннему глазу»[1].

На финский язык Достоевского начали переводить в самом конце восьмидесятых годов. Вслед за рассказом «Кроткая» (1887) вышли «Записки из Мертвого дома» (1888) и роман «Преступление и наказание» (1888—1889). Рассказ и роман были переведены Мартти Вуори, известным в то время переводчиком с русского. Рецензируя перевод «Преступления и наказания», журнал «Валвоя»[2] писал, что финская литература обогатилась «одним из самых замечательных художественных творений нашего времени». Характерно, что рецензент, говоря о реализме Достоевского, сопоставлял его с французским натурализмом. Роман, писал он, «реалистичен, но не в том смысле, как, например, произведения новейшей натуралистической школы во Франции. Это не воспроизведение поверхностных явлений будничной жизни, но нечто куда более содержательное и глубокое, обеспечивающее роману непреходящую ценность на будущие времена».

Сопоставление русского реализма с французским натурализмом было тогда весьма показательно для финской критики, и встречается оно не у одного Хейкки Хювяринена, автора рецензии на перевод «Преступления и наказания». Дело в том, что русский реалистический роман явился для многих на Западе, в том числе в Финляндии, большой неожиданностью. В качестве «новейшего» достижения мирового литературного развития был известен французский натурализм. Но к восьмидесятым годам

[1] A. Sarajas. Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin kosketuskohtia, s. 115.
[2] Valvoja, 1891, s. 235—237.

в Европе стали осознавать мировое значение русской литературы, и авторитет французского натурализма во многом потускнел. Также и в Финляндии, по мере знакомства читателей с творчеством русских реалистов, французский натурализм должен был отступить на второй план и уже не воспринимался в качестве непревзойденного художественного образца. В Финляндии стало обычным сравнивать русскую литературу с французской, и результаты такого сравнения были тем более разительными, что из французской литературы брался лишь натурализм как наиболее современное в ней направление, без достаточного учета того, что до натуралистов во Франции были и Стендаль и Бальзак, тогда как русский реализм вошел в сознание финнов в более или менее едином историческом охвате — от Пушкина и Гоголя до Толстого и Достоевского.

В Финляндии восьмидесятых годов с удивлением писали о том, что, оказывается, в России еще задолго до французского натурализма существовала могучая реалистическая школа, только теперь ставшая широко известной на Западе. Например, Карл Веттергоф, обозревая в журнале «Финск Тидскрифт» творчество Гоголя, Тургенева, Толстого и Достоевского, писал в 1885 году: «Художественная проза, изображающая действительную жизнь и пронизанная духом правдоискательства, возникла в России на самобытной основе за десятилетия до того, как современный реалистический роман во Франции выступил с притязанием явить собой нечто совершенно новое в истории литературы, что, кстати сказать, и признается с великой готовностью поклонниками и последователями новой школы в других странах». К. Веттергоф подчеркивал, что, в отличие от натуралистов, создатели русского реалистического романа «не питают пристрастия к грубому и отвратительному», верность правде не приводит их к «бессердечности и равнодушию, а вместе с тем их пессимизм является не рассчитанной на эффект литературной модой, но воплем тоски, который вырывается из глубин мятущейся в отчаянии и блуждающей в потемках народной души»[1]. В представлении К. Веттергофа русское

[1] K. Wetterhof. Sederomanen i Ryssland.— Finsk Tidskrift, 1885, s. 175. Отметим, что К. Веттергоф в своем обзоре опирался на статьи М. де Вогюэ, появившиеся во французской периодике еще до выхода его книги «Русский роман» (1886).

общество находилось в состоянии глубокого брожения, «новая Россия» искала своих собственных путей, отвергая европейские литературные и мировоззренческие традиции.

В ходе знакомства финнов с русским реализмом менялись их представления о России в целом, о жизни русского общества, о социальных и культурных устремлениях лучших его представителей. Был нанесен чувствительный удар укоренившимся предрассудкам относительно культурной «несамостоятельности» русских, предрассудкам, которым подчас были подвержены люди образованные и в литературной среде весьма влиятельные. Примером может служить Август Альквист, поэт и профессор, который в 50-е годы XIX века много ездил по России, начиная от окрестностей Петербурга и кончая Западной Сибирью. Он собирал ингерманландский фольклор, изучал карельские диалекты, а весна 1856 года застала его уже на Волге, где он в течение двух лет занимался языками татар, чувашей, мордвы, мари и откуда затем предпринял поездку к обским уграм. В дороге он вел путевые заметки, отсылая их почтой в ежегодник «Суоми» и газету «Суометар», а в 1859 году они появились отдельной книгой[1]. Специального фольклорно-лингвистического материала в ней не так уж много, его Альквист обрабатывал в научных статьях. Заметки же были предназначены для более широкого читательского круга и представляют собой общедоступный рассказ о быте и нравах увиденных автором народов. Значительное место уделено описанию русской жизни.

В наблюдениях А. Альквиста содержится немало любопытного; он сравнивал условия жизни (природные и социальные) в разных районах России, отмечал разные формы земельных отношений, упоминал о таких местах, где крестьяне не знали непосредственной крепостной зависимости, что положительно отражалось и на материальной стороне их быта, и на духовном их облике. Однако Альквист оставался еще под слишком сильным влиянием традиционных предрассудков о России, чтобы проявить в своих суждениях, особенно о русской культуре, должную проницательность и широту взглядов. Указывая на пагубные последствия крепостничества, он склонен был

[1] A. Ahlqvist. Muistelmia matkoilta Venäjällä. Helsinki, 1959.

усматривать в них проявление неких «исконных» черт русского национального характера. В продажности чиновников, в торгашеском духе, проникавшем и в народные массы, он видел не растлевающее влияние собственнических отношений, а «единственную страсть» русской натуры. Крепостничество уродовало людей, низводило и господ и рабов до полуживотного состояния, а Альквист объяснял это пресловутой «славянской ленью», тем, что русские в лучшем случае способны лишь перенимать иноземное, но не созидать сами, в подтверждение чего приводилась ветхая побасенка о самоваре как единственном русском изобретении. В России, если верить Альквисту, никогда не было крупных ученых, а из «настоящих поэтов» — только Пушкин, да и тот «не чисто русский». Ослепленный национализмом, Альквист не замечал всей нелепости и смехотворности своих доводов. Высказав, например, сомнение в существовании русской живописи, он «ради истины» добавлял, что в православном соборе в Хельсинки ему когда-то довелось видеть иконостас, который, «возможно», имел русское происхождение. Только с такой «соборной» осведомленностью о предмете, в сочетании с непомерной самоуверенностью, и можно было высказывать подобные суждения.

Националистическая узость кругозора и общественно-политический консерватизм Альквиста, не позволившие ему увидеть ни достижений русской культуры, ни русского освободительного движения, сказались также на его отношении к прогрессивным явлениям в финляндской литературе, прежде всего к творчеству Киви, травля которого принесла Альквисту печальную известность.

В восьмидесятые — девяностые годы XIX века столь примитивные суждения о русской культуре были уже невозможны, и огромную роль в этом сыграла все возрастающая известность русского реалистического романа. Его успех, как писал один из критиков журнала «Финск Тидскрифт» в 1887 году, позволял думать о том, что в русском народе «дремлют духовные силы, способные однажды сдвинуть горы. Изумленная Европа не может не чувствовать этой дремлющей культурной мощи России. Кто в Европе — я уже не говорю десять—двадцать лет назад — нет, всего лишь несколько лет назад мог подумать, что в славянском литературном мире, в России, которую считали страной архимосковского варварства,

реализм уже давно достиг такого уровня развития, которому даже наиболее передовые из цивилизованных народов не могут противопоставить ничего равного»[1].

Творчество выдающихся русских реалистов, в том числе Достоевского, поражало финских писателей и своей художественной мощью, и широтой охвата жизни, и неотступным стремлением содействовать решению насущных социальных задач. Арвид Ярнефельт с уважением писал в одной из своих статей, что благодаря огромному таланту Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского сильно повысилась общественная роль русской литературы, она завоевала себе независимое положение и стала нравственным судьей общества. Каждая эпоха, писал Ярнефельт, имеет свои недуги, свои «больные вопросы», которые необходимо доводить до общественного сознания, и эту функцию мужественно выполняет русская литература. «По-моему, мало народов, которые бы придавали литературе такой вес и значение, какое она имеет в России. Но вместе с тем, и может быть именно поэтому, трудно назвать и другую литературу, которая бы выдержала сравнение с современной русской литературой по серьезности своих задач и ясности целей. Задачи эти заключаются прежде всего в том, чтобы разрешить современные общественные вопросы»[2].

88975К

Достоевский был воспринят в Финляндии именно как социальный писатель-гуманист. Он — «защитник угнетенных», отмечал журнал «Валвоя» в рецензии на «Записки из Мертвого дома»[3]. В этом произведении, писал рецензент, нет строго построенного сюжета, это «просто очерк о жизни на сибирской каторге». Но жизнь эта столь необычна, а ее описание выполнено столь мастерской рукой, пронизано таким человеческим состраданием, что в результате получился «один из величайших литературных шедевров». Достоевский «всегда психолог, но в этой своей книге он, пожалуй, больше психолог, чем где бы то ни было». Само собою разумеется, предупреждал рецензент, что подобная книга не может быть «интересной» в развлекательном смысле слова. Автор заботился не

---

[1] Finsk Tidskrift, 1887, s. 191.

[2] A. Järnefelt. Venäjän kirjallisuuden nykyinen suunta ja tarkoitus.— Kaiku, 26. II. 1887.

[3] Valvoja, 1890, s. 324—325.

БИБЛИОТЕКА
Карельского филиала
Академии наук СССР

о внешнем «интересе», а о том, чтобы высказать мужественную правду, обнажить весь ужас каторжной жизни, и его книга «многому учит, задает большую работу нашей мысли».

Опыт Достоевского давал финским критикам хороший повод поговорить о различении подлинного искусства от подделок под него. Одна из рецензий в журнале «Валвоя» за 1908 год[1] специально построена в сравнительном плане: одновременно рецензируются два переводных произведения — «Игрок» Достоевского и один из романов второстепенного английского писателя Томаса Лоусона, в котором тоже фигурирует «игра» — на этот раз не в рулетку, а на финансовой бирже. Рецензент считал, что путем сравнения этих книг можно получить наглядное представление о том, какая пропасть лежит между истинным и ложным драматизмом, между глубокой потрясенностью художника жизненными явлениями и ремесленническим нагнетанием ужасов. Лоусон задался целью написать «захватывающий роман», с определенной морализаторской тенденцией, направленной против «безнравственности» биржевых спекуляций, в соответствии с чем были конструированы характеры и обстоятельства.

В повести же Достоевского нет и следа от подобной заданности, он не впадает в «морализаторство против рулетки» и, похоже, вообще не задается иной целью, кроме как изобразить быт и нравы «игорного общества», «мотыльковое существование» его героев. Но сила его искусства такова, писал рецензент, что «вслед за пером автора надвигается леденящий душу Ужас, надвигается Безумие с широко раскрытыми кроваво-красными глазами». Волнение от подлинного искусства приходит как бы «непрошенным» — не как результат заданности, а в итоге проникновения художника в трагические обстоятельства «обыденной жизни». В литературном отношении рецензент считал повесть «Игрок» одним из самых «концентрированных», динамично написанных произведений «великого русского».

Ироническое отношение к морализаторству и дидактике вовсе не означало отрицания нравственной силы искусства. Применительно к русской литературе об этом

[1] Valvoja, 1908, s. 140—141.

красноречиво писал Арвид Ярнефельт в «Русском путевом дневнике», опубликованном в 1899 году в итоге его поездки к Льву Толстому. Это было очень сложное время и в истории Финляндии, и в развитии финско-русских отношений. Царизм предпринял новое наступление на автономию Финляндии, реакционные русские газеты изобиловали шовинистическими выпадами против нее, а с другой стороны — в Финляндии вспыхнул ответный национализм, ослеплявший подчас людей выдающихся, мешая им трезво оценить обстановку как в своей собственной стране, так и в России. Все это внушало Ярнефельту тревогу, в своем дневнике он попытался беспристрастно и, главное, дифференцированно разобраться в том, как относятся к «финскому вопросу» представители разных слоев русского общества. В этой дифференциации заключалась новизна постановки проблемы, характерная для наиболее демократических финских писателей той поры. Ярнефельт подчеркивал, что в России были, разумеется, влиятельные круги, открыто враждебные к финляндской автономии, были «светские люди», ко всему равнодушные, кроме балов и званых обедов, было, наконец, политически невежественное мещанство, полагавшее, что все его беды проистекают от «инородцев».

По причине своего «толстовства» Ярнефельт не мог по достоинству оценить революционных сил России, да и к анализу русского общества он подходил не столько как социолог, сколько как писатель, стремящийся понять общество через его духовную культуру. Но тем пристальнее всматривался он в то, какое нравственное влияние оказала на образованных русских людей великая литература. И тем настойчивей внушал он финнам мысль о вреде поверхностных суждений о России, когда она изображалась только страной реакции. Поверхностному наблюдателю, писал Ярнефельт, может даже показаться, что гуманистический дух русской литературы не оставил никакого следа в жизни современного русского общества, но стоит всмотреться глубже, как обнаружится, что на творчестве великих русских писателей воспитались целые поколения истинно образованных людей. «Кто сумеет постигнуть характер образованного русского человека, тот ясно увидит, в каком тесном взаимодействии с этими писателями он формировался. Кажется, всем

сердцем своим, всем складом своего ума эти люди обязаны писателям. И потому берусь утверждать, что нигде, в меру моего знания других народов, я не встречал столь гуманных по воспитанию и убеждениям натур, какими вообще являются русские. Только они подцензурны в России и потому не бросаются в глаза. Но под спудом все так же бьется большое, талантливое, исполненное пламенной любви к правде сердце, и никакие искусственные оболочки не смогут заглушить его биенье». Ярнефельт приходил к выводу, что в России у финнов много друзей — «больше, чем мы знаем сами»[1].

И в нравственном, и в художественном отношении творчество крупнейших русских художников нередко служило для финских писателей своеобразным критерием при оценке явлений своей национальной литературы. Любопытную ссылку на Достоевского можно найти в одном из писем Минны Кант, в котором она делится своими впечатлениями о только что вышедшей тогда лирико-психологической повести Юхани Ахо «Одинокий» (1890). Ахо в ту пору развивал особый род психологизма, в котором была ослаблена свойственная его прежнему творчеству социальность. В повести «Одинокий», этой исповеди безответной любви, социальные моменты совершенно отсутствуют, уступив место настроению покинутости, душевной усталости и резиньяции. В письме Минны Кант говорится об ограниченности такого рода психологизма. Отмечая стилистические достоинства повести, мастерство формы, Кант одновременно подчеркивала, что ее «содержание ничтожно», что психологизм автора угрожает превратиться в «сентиментальную чувствительность», в которой растворяются конкретные образы героев. «И разве это любовь? — спрашивала Кант, имея в виду склонность героя к внутреннему самосозерцанию, вследствие чего образ любимой отодвигался в неземную даль. — О предмете своих желаний он знает только то, что у нее «чистый профиль и локон над ухом». Психологизм и в остальном неудовлетворительный. В целом я не могу представить себе героя столь отчетливо, как, например, Раскольникова, который тоже охвачен одной, болезненно развивающейся страстью»[2].

[1] A. Järnefelt. Päiväkirja matkaltani Venäjällä ja käynti Leo Tolstoin luona keväällä 1899. Helsinki, 1899, s. 53.

[2] M. Canth. Kirjeitä. Helsinki, 1944, s. 358—359.

Можно понять Кант с ее более определенным, чем у Ахо в 90-е годы, тяготением к социальной проблематике. В романе Достоевского ее привлекала не только необычайная изобразительная мощь его таланта, но и то, что со своей «болезненно развивающейся страстью» Раскольников все же оставался в центре самых жгучих социальных вопросов, чего не было в упомянутой повести Ахо. Укажем также, что в финском литературоведении отмечалось влияние Достоевского на творчество самой Минны Кант. Например, В. Таркиайнен усматривал русское влияние, главным образом Достоевского, в рассказе Кант «Торговка Лопо» (1889). Это одно из тех произведений писательницы, в которых в наиболее заостренной форме выражена социально-критическая тенденция. Героиня рассказа принадлежит к «отверженным» и «падшим»; она неприглядна внешне, опустилась в своих привычках, побывала в тюрьме за бродяжничество, алкоголизм и мелкое воровство; в буржуазных домах, куда она заходит скупать старую одежду, на нее смотрят с плохо скрытым презрением, она представительница «дна». Но у бродяжки на редкость доброе сердце, ей доступно соучастие в чужой судьбе, и в этом отношении она гораздо более человек, чем госпожа Кортман, которая не может подавить своего отвращения к лохмотьям, к внешности Лопо, чтобы оценить ее человечность. В. Таркиайнен замечает в этой связи, что хотя «падшие» и «униженные» герои встречались в европейской литературе и прежде, однако «только в произведениях Достоевского и его русских современников они получают по-настоящему реалистический облик и психологическую глубину. По меньшей мере частичной заслугой именно русского влияния следует считать то, что уже в 1880-е годы многие западноевропейские писатели начинают приковывать внимание к психологии «падения» и преступления, пытаются отыскать «искру божию» даже в людях социального дна». С некоторой степенью допущения исследователь заключает: «Поскольку известно, что в период 1888—1889 годов Минна Кант читала — наряду с Ибсеном, Золя, Стриндбергом, Мопассаном, Гарборгом — также Достоевского и Толстого, то вполне можно предположить, что изображение «преступности» торговки Лопо родилось отчасти под русским влиянием. Думается, что описание тюремной жизни Лопо, воровства и внешней ее

непривлекательности связано скорее всего с реминисценциями из «Записок из Мертвого дома», которые Кант прочитала, по-видимому, сразу же по появлении финского перевода в 1888 году»[1].

С Достоевским соотносит творчество Минны Кант и современная исследовательница А. Сараяс, автор специальной работы о финско-русских литературных контактах XIX — начала XX веков. А. Сараяс напоминает, что в основанном Кант в 1889 году журнале «Vapaita aatteita» («Свободная мысль») была перепечатана статья Георга Брандеса о Достоевском. С фактом повышенного интереса писательницы к «Преступлению и наказанию» в исследовании сопоставляется тот факт, что в последних пьесах Кант наблюдается углубление в «психологию преступления»[2].

В книге А. Сараяс подчеркивается роль русского реализма в формировании характерных для реалистической эстетики понятий о социально-типическом и типах-характерах. Для финских реалистов эти понятия стали актуальны именно в 80—90-е годы XIX века—в значительной степени, как считает исследовательница, под влиянием русских реалистов, включая Достоевского. В книге приводятся, в частности, параллели из одной рецензии Достоевского (на рассказы Н. В. Успенского в 1861 г.) и из цитированной нами уже статьи А. Ярнефельта о русской литературе — там и тут говорится о роли литературы в формировании общественного сознания. Исследовательница допускает мысль, что некоторые обороты в статье Ярнефельта могут непосредственно восходить к Достоевскому[3].

2

Имя Достоевского неоднократно упоминается в исследовательской литературе также в связи с творчеством таких финских писателей начала XX века, как Иоханнес Линнанкоски (1869—1913), Майю Лассила (1868—1918), Майла Талвио (1871—1951). Правда, упоминается обычно

---

[1] V. Tarkiainen. Piirteitä suomalaisesta kirjallisuudesta. Helsinki, 1922, s. 242.

[2] A. Sarajas. Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin kosketuskohtia, s. 115.

[3] Там же, стр. 102.

мимоходом, в порядке беглой констатации, без постановки и специального рассмотрения творческих проблем, которые остаются практически неизученными. Не имея возможности углубляться в многообразные их аспекты, укажем все же на одно характерное направление интереса к Достоевскому в начале XX века, в период, предшествовавший финской рабочей революции 1918 года.

Кратко это направление можно охарактеризовать словами: гуманизм Достоевского и выдвинутая в его произведениях нравственная проблематика в сопоставлении, с одной стороны, с распространившимися в начале столетия крайними формами этического нигилизма, в том числе «ницшеанством», и с другой — с принципами зарождавшейся в недрах рабочего движения революционной этики. Далее мы увидим, что этот аспект интереса к Достоевскому в той или иной форме сохранит свою актуальность для финской литературы всего XX века, включая современный период, но складываться он стал именно в начале столетия, в предреволюционный период.

Многим финским писателям начала века, особенно представителям так называемого «неоромантического» направления (в русле которого начинали и Линнанкоски и Лассила), было присуще предельно обостренное, с «космическим охватом» чувство кризисности мира, вызванное начавшимся общим кризисом капитализма и назреванием в Финляндии революционной ситуации. То был одновременно идейный кризис, кризис буржуазно-демократических идеалов, либерально-позитивистских представлений о прогрессе, традиционных гуманистических и нравственных понятий. Характерным стало резкое противопоставление личности и общества. В вышедшем из равновесия мире, где прежние, относительно стабильные, связи утратили свое значение, личность оставлена как бы наедине с социальным и космическим хаосом, она может опираться только на свой индивидуальный нравственный опыт. Дегуманизированное общество, как воплощение всепроникающей буржуазности, сиюминутной корысти, «стадного эгоизма», и отколовшаяся от общества, движимая идеальными стремлениями личность — из этих «полярностей» образуются различные модификации «неоромантического» индивидуализма.

Одной из характерных черт финской литературы этого периода была волна «ницшеанства», задевшая многих

писателей, в особенности «неоромантиков». Можно сказать, что никто из последних не избежал хотя бы эпизодического, прямого или косвенного, соприкосновения с идеями Ницше, в том числе с его взглядами на искусство. Показательно, что Э. Эрвасти, автор специальной работы «Финская литература и Ницше»[1], черпает материал для исследования почти исключительно от неоромантиков (Э. Лейно, И. Линнанкоски, Л. Онерва, В. Килпи, А. Коута), каждому из которых в книге посвящена особая глава.

Это, разумеется, не означает, что мировоззрение упомянутых финских писателей было во всем сходно с мировоззрением Ницше. Были притяжения, но были и отталкивания. Писателей гуманистического направления мысли привлекала в Ницше остро-памфлетная критика современного общества и современной культуры, бунт против ограниченного буржуазного рассудка и измельчания личности, апокалиптические прорицания грядущих катастроф, пафос идейных и эстетических исканий. Однако, попадая под влияние Ницше, эти писатели неизбежно сталкивались с новыми проблемами и рано или поздно должны были задуматься над тем, куда вели ницшевский критицизм и эстетизация трагического, ницшевская «переоценка всех ценностей» с его элитарной моралью и откровенным антидемократизмом.

В общественно-литературной ситуации начала века, в процессе трудного преодоления ницшеанских влияний, творчество Достоевского стало открываться финским писателям с новой стороны. Правда, тогдашняя критика еще не обратила на это особого внимания; более того, вплоть до наших дней в финской критике можно встретить сетования на живучесть слишком «традиционных» подходов к Достоевскому, мешающих осмыслить его именно как «писателя XX века». Но уже для некоторых финских писателей начала столетия Достоевский стал по-новому современным художником, чрезвычайно остро поставившим проблему личности в ее взаимоотношениях с миром, проблему субъективной активности, направленной на изменение объективного «общего состояния»;

[1]E. Ervasti. Suomalainen kirjallisuus ja Nietzsche, 1. Turku, 1960.

проблему «свободной воли» и ее нравственных пределов, нравственной оценки человеческих поступков.

Обостренный интерес к этическим проблемам в специфическом для начала XX века ракурсе был весьма характерен для Иоханнеса Линнанкоски. Герои его пьес и романов обычно деятельные по своей натуре люди, стремящиеся к самоутверждению, к активному жизнестроительству, к изменению несовершенного мира, однако в своих действиях они в чем-то преступают традиционные нормы морали. Никогда не прекращающаяся борьба за прогресс порождает, с точки зрения автора, нелегкую этическую проблематику. Его бунтарствующих героев более всего волнует вопрос, где проходит грань между благородной созидательной инициативой человека, без которой немыслимо обновление мира, движение истории, и произволом индивидуалиста, действующего по принципу «все позволено», не считающегося с интересами других людей. Такого рода коллизии исследуются и в драме Линнанкоски «Вечная борьба» («Ikuinen taistelu», 1903), и в романе лирико-романтического звучания «Песнь об огненно-красном цветке» («Laulu tulipunaisesta kukasta», 1905), и в наиболее зрелом произведении Линнанкоски, романе «Беглецы» («Pakolaiset», 1908), написанном уже в стиле нового психологического реализма и ставшем одним из классических финских романов.

Героев Линнанкоски сближает с героями Достоевского сходство их пути к выстраданному нравственному идеалу, сходство моральной ситуации, тип художественной коллизии. Чтобы герои Линнанкоски могли осознать ложность своей прежней жизни и ступить на путь нравственного обновления, им, как это бывает обычно и с героями Достоевского, нужна предельная степень душевной потрясенности, нужно преступление, за которым затем последовало бы наказание, моральная самоказнь как условие дальнейшей жизни.

Конечно, если в этом смысле говорить о литературных влияниях, то речь может идти не только о влиянии Достоевского, но и Толстого (например, «Воскресенья», «Смерти Ивана Ильича» и др.). В данном случае мы хотим лишь подчеркнуть, что в совокупности влияний определенная нравственно-эстетическая ориентация Линнанкоски на Достоевского предстает бесспорной. Может показаться странным, но всего очевидней это проявляется

именно в романе «Беглецы», художественно наиболее самостоятельном, самобытном и выношенном произведении финского автора, явившемся итогом настойчивых и успешных его поисков собственного стиля психологического повествования. (Как неоднократно подчеркивал сам Линнанкоски, искомый стиль должен был представлять собой сплав всех родов — и эпики, и лирики, и драмы [1].)

Вместе с тем можно отметить, что в произведениях Линнанкоски столкновение человеческой активности с нравственными принципами обычно не достигает такой степени трагического заострения, как у Достоевского, нет у него и столь очевидных попыток найти примиряющую альтернативу в религии (хотя некоторый «христианский» оттенок гуманизму Линнанкоски присущ). Конечно, степень напряженности изображаемых коллизий может быть в значительной мере объяснена разномасштабностью талантов. Но была здесь, по-видимому, и мировоззренческая особенность. Линнанкоски питал больший социально-этический оптимизм, с его точки зрения ни мораль не обесценивается в борьбе за прогресс, ни сама эта борьба не обессмысливается возникающими в ее ходе моральными проблемами. Хотя Линнанкоски и не пришел к признанию революционной этики, однако в его творчестве сохраняется определенная этическая перспектива, надежда на то, что мораль в своем развитии должна прийти в согласие с потребностями развития общества.

Этическая проблематика (в сходном аспекте: рожденная революционной эпохой активная личность и нравственное содержание ее активности) пронизывает также творчество Майю Лассила, писателя, проделавшего сложный путь развития от мировоззренческих противоречий неоромантического этапа к признанию и утверждению революционных идеалов. Упомянем, что Лассила хорошо знал русский язык и русскую культуру; период с 1900 по 1904 год он провел в Петербурге, где вошел в контакт с представителями русского освободительного движения. В автобиографическом романе «Хархама» (1909) этот период занимает важное место. Одной из центральных про-

---

[1] Подробнее о Линнанкоски и его романе см. кн.: Э. Г. Карху. Очерки финской литературы начала XX века. Л., «Наука», 1972, стр. 292—305.

блем, волнующих Хархама и его русских знакомых, представителей различных слоев русского общества, является их отношение к революционной борьбе, к рабочему движению, к социализму. В романе «Хархама», в художественном отношении еще незрелом произведении, весьма ощутимы литературные влияния, в том числе Горького (образ молодого русского рабочего Николая Петрова и некоторые черты в изображении революционного подполья). С другой стороны, монах Петр, проповедующий христианскую этику и внушающий герою мысль о величии бога, напоминает старца Зосиму из «Братьев Карамазовых». Непосредственные наблюдения Лассила над реальной русской жизнью соотносились в его сознании с образами русской литературы, и в романе «Хархама» отразилось то и другое.

3

С поражением рабочей революции 1918 года в Финляндии наступил период контрреволюционной диктатуры буржуазии (одной из ее жертв стал также Лассила, расстрелянный белогвардейцами). Атмосфера политической реакции и террора наложила свою печать на духовную жизнь в стране, в том числе на литературу. Во взглядах на русскую литературу нередко допускался антисоветизм, дававший о себе знать даже при истолковании классики. Предметом политических спекуляций оказывалось и творчество Достоевского.

В конце 20-х годов на финский язык были переведены «Братья Карамазовы» (1927), «Бесы» (1928), «Идиот» (1929), что привлекло внимание критики и к этим романам, и к некоторым общим вопросам творчества Достоевского. Этот интерес переводчиков и критиков был во многом отражением усилившегося общеевропейского и общемирового интереса к Достоевскому после первой мировой войны и социальных потрясений. Статьями на все три упомянутых финских перевода откликнулся, в частности, Р. Коскимиес[1]. Его критическая позиция была в известном смысле недостаточно четкой. С одной стороны, он говорил о Достоевском как писателе «именно XX века»,

[1] Статьи публиковались по мере выхода романов и вошли позднее в книгу: R. Koskimies. Kirjallisia näköaloja. Helsinki, 1936, s. 227—250.

как о гениальном провидце, предвосхитившем многие проблемы «европейского сознания», которые получили особую актуальность лишь в новейшее время. В разных вариациях эта мысль будет затем часто повторяться в финской критике и станет общим местом. Однако сам Р. Коскимиес проявлял в развитии этой мысли еще некоторую сдержанность, делал оговорки, которыми последующие критики считали возможным пренебречь. Р. Коскимиес полагал, что «европейское сознание», заново открывая Достоевского и восхищаясь им, все же должно было по-особому его интерпретировать, по-особому «примериться» к его «исконно русскому содержанию». К Достоевскому предлагался избирательный подход, предполагалось, что он не полностью приемлем для европейского читателя, что-то в нем было только «для русских». Для финского критика Достоевский оставался все же выразителем «славянской идеологии», которая придавала специфическую окраску его романам, его этическим и религиозным идеям, его «русскому мессианизму».

Р. Коскимиес отмечал, например, что ту «деятельную любовь» к людям, которую под влиянием Зосимы исповедует младший из Карамазовых, «менее мечтательный западный человек назовет все же пассивной. Она пассивна потому, что предельно терпелива, предельно милосердна, предельно страдательна». Алеша Карамазов не склонен к активному осуждению чего бы то ни было, он с некой возвышенной невозмутимостью относится «и к тайному убийству отца, и к атеизму брата Ивана, и даже к судейской ошибке, из-за которой отцеубийцей признан Дмитрий»[1]. В «Братьях Карамазовых» Р. Коскимиес многое относил к мистическим свойствам «русской души», в том числе историю старца Зосимы, внезапность его внутреннего «озарения», поворота от неистового разгула к богоугодной жизни. На фоне «исконно русской» духовной жизни, писал Р. Коскимиес, западный либерализм выступает в романах Достоевского в ироническом свете, а в образе Ивана Карамазова, в его полубезумной беседе с чертом изображается «полный крах западного интеллектуализма, того циничного, атеистического и поверхностного просвещения, каким представлялся Достоевскому весь новейший европеизм. И принадлежащий к западному

[1] R. Koskimies. Kirjallisia näköaloja, s. 235.

миру читатель не может не испытывать подавленности от этой уничтожающей критики Достоевского»[1].

Не лишены интереса замечания критика о творческой манере Достоевского, об особенностях его психологизма. Мир романов Достоевского есть «мир больших страстей»; в отличие от некоторых «психологических реалистов» у Достоевского психологический анализ, подчеркивал Р. Коскимиес, не ведет к измельчанию образов. «Каким до смешного мелким и ординарным,— писал он,— выглядит современный человек во многих типически «психологических» романах: чем мельче составные частицы, на которые героя расщепляют, тем неопределеннее общая линия, характеризующая его сущность. Достоевскому же при самом скрупулезном анализе удается сохранить целостный образ человека»[2]. Упрек, бросаемый критиком «психологическим реалистам», был адресован отчасти натуралистам XIX века, но отчасти и представителям более позднего «модернистского» психологизма. И те и другие слишком полагались на разного рода научно-психологические теории. Одну из причин величия Достоевского-психолога Р. Коскимиес видел как раз в том, что Достоевский менее всего доверял «научной» психологии. В его понимании закономерностей душевной жизни исходным является тот принцип, что «душа» не есть логически действующий механизм; именно в таком качестве ее и надлежит исследовать. Р. Коскимиес указывал, что порочность подобной «научности» Достоевский высмеял как раз в сцене процесса по делу Дмитрия Карамазова, показав полную несостоятельность внешне стройных построений и обвинителя и защитника. Словно издеваясь над вульгарной «каузальностью» в сфере психики и постоянно опровергая «логику», герои Достоевского, пишет критик, «поступают обычно противоположно тому, что от них можно было бы ожидать»[3].

Однако это «всегдашнее наоборот» получало у критика некий мистический и непомерно расширительный смысл в духе отстаиваемой им антитезы Запада и Востока. С точки зрения «западного мира» и «западного сознания», полагал Р. Коскимиес, вся изображаемая Достоевским

---

[1] R. Koskimies. Kirjallisia näköaloja, s. 238.
[2] Там же, стр. 229.
[3] Там же, стр. 230.

русская жизнь, вся история и все настоящее России были «действительностью наоборот» — по сравнению, повторяем, с западной жизнью. Более всего критика пугал «русский хаос», отсутствие в России «порядка». Со времен рюриковичей-варягов «порядок» в Россию привносился с запада, но без особых результатов. В итоге «то, что в остальной Европе, — писал Р. Коскимиес, — было бы совершенно невозможно и «ирреально», в России является самой очевидной реальностью. Если взять во внимание русскую психику, то и советский строй есть вполне естественное состояние государства, в корне отличающегося от всего западного. Народ и литература России в такой степени полны для нас неожиданностей, что в конечном счете перестают быть неожиданностью, — напротив, представляется только нормальным, что там ко всему иной подход, чем у нас»[1].

В статье явственно давал о себе знать определенным образом направленный политический консерватизм автора. Часты в ней «предостерегающие» ноты, и предостерегал критик не только от «панславизма» и «мессианистских» идей в произведениях Достоевского, но главным образом от того, в чем критик усматривал устрашающее предвестие русской революции и «большевистской России». Такого рода попытки «актуализации» Достоевского предпринимались уже в статье об «Идиоте», а роман «Бесы» всецело рассматривался как писательское «пророчество» и одновременно «обвинение» революции, как свидетельство его «святой ненависти» к ней. Для критика это был роман о «темных сторонах русской души», эпос о «безумцах», проделавших путь от наивно-либеральных мечтаний Кармазиновых до практики насильственного террора.

Не менее «актуализированной» была и статья о «Бесах», принадлежавшая И. Пекари[2], переводчице этого романа. В статье «Бесы» объявлялись «самым пророческим» произведением «гениального безумца».

Были в Финляндии 20-х годов и примечательные отклонения от подобной тенденциозности. Для передовых писателей Достоевский был не «пророком антибольше-

[1] R. Koskimies. Kirjallisia näköaloja, s. 246.

[2] I. Pekari. Dostojevskin «Riivaajat».— Sininen kirja, 1928, N 4, s. 29—37.

визма», а художником-гуманистом, чей голос приобретал особую силу в истерзанной империалистической бойней Европе. Восприятие творчества Достоевского приобретало в послевоенной атмосфере экспрессионистские оттенки. Некоторые финские поэты 20-х годов находились под впечатлением немецкого экспрессионизма, воздействовавшего на их мироощущение и поэтику. Восприняв мировую войну как катастрофу и гибель гуманизма, писатели экспрессионистского направления делали акцент на «всеобщей ответственности» людей, взывали к новому мировому братству. И они безоговорочно включали Достоевского как выразителя «потрясенного сознания» в актив гуманистических ценностей.

Как отмечает М. Нийнистэ, под влиянием экспрессионизма в 20-е годы был финский поэт Ууно Кайлас (1901—1933). И этот же поэт в рецензии на перевод «Братьев Карамазовых» назвал роман «криком послевоенной Европы, которого заждалась ее истерзанная душа»[1].

Одним из примеров того, как в те трудные для финской литературы годы гуманизм Достоевского находил отклик в сердцах передовых художников, может служить творчество Эльмера Диктониуса (1896 — 1961), выдающегося левого поэта и реформатора финско-шведской лирики (Диктониус писал в основном по-шведски). В 20-е годы поэт был идейно близок к рабочему движению, остро сознавал кровное родство с трудящимися массами, их борьбой и надеждами, с «красной радугой революции», как писал он сам. И когда в своих стихах о Достоевском поэт обращается к нему, как к «брату», и упоминает о Христе, тут нет еще ни интонации смирения, ни религиозной экзальтации. Характерно, что в свойственной ему экспрессионистской манере поэт обращался со словом «брат» и к очистительной буре революции:

Мы братья, буря.
Ну, милая, швырни меня на землю,
мимоходом швырни, не глядя,
чтоб я влетел головой в живот заплесневелых кумиров,
в античные их кишки.
Займемся чисткой, буря!..

(«Буря», перевод А. Воловика)

---

[1] M. Niinistö. Uuno Kailas, hänen elämänsä ja hänen runoutensa. Helsinki, 1956, s. 109.

В угловато-острой, пронзительно «кричащей» образности поэзии Диктониуса выразилось его восприятие в муках рождающегося нового мира, и одновременно поэт сознавал себя наследником всего гуманистического искусства прошлого. Этой пронзительной человечностью и чувством духовного сродства дышит и его стихотворение «Достоевский» (1924). Экспрессионистски напряженными, «обрывистыми» метафорами поэт передает наиболее резкие приметы сумрачно-скорбного мира Достоевского, и прежде всего его безмерную боль за человека.

Город.
Переулок.
Нищий.
Шлюха.
Сырость.
Темень.
В струпьях рот!
Расхристанные космы!
Невнятный голос пропойцы.
Нужда.
О!

И вот приходишь ты.
Неслышно.
И этот рот целуешь.
На космы спутанные ладонь кладешь.
И вновь уходишь незаметно.

Смолкают голоса,
ухмылка гаснет.
А я кричу:
— Зачем?
Ничто ведь не изменится!

Но нет.
Живет воспоминанье о тебе,
о взгляде о твоем — Христа,
и о молчанье о твоем — Христа,
в любом из нас, кого ты целовал,
в любом из нас, кого ласкал ты,
брат...

(Перевод Б. Окуджавы)

Так же и в годы второй мировой войны Диктониус был среди тех финских писателей, которые не поддались националистическому угару. И опять-таки поэт находил духовную опору в гуманистических традициях мировой культуры. В одном из стихотворений 1942 года он

славил «величье книг» и среди достойных предков, напутствующих людей к братству, вновь называл имя Достоевского. Поэт напоминал о разумной силе слова, каким бы «ничтожным» слово подчас ни казалось.

Что стóит наше слово одно
среди мирового безумья,
где даже и воздух пропитан
уставом казармы и кровью?

О слово, за то, что ты даришь
осмысленность существованью,
пускай тебя судят заглазно,
пускай тебя грязно поносят,
ведь нет благодатнее дела,
чем наше ничтожное слово.

(Перевод О. Чухонцева)

В ту пору Диктониус, как и другие левые поэты, не столько представлял «общее мнение» в Финляндии, сколько шел наперекор ему. Сам его путь в поэзию был очень труден, он долго писал в атмосфере непризнания, не принимаемый критикой, едва находя издателей, терпя настоящий голод и лишения. Тон в критике задавали реакционные силы, что отражалось и на истолковании классического наследия.

Зараженные антибольшевизмом критики стремились извратить и обессмыслить в особенности те страницы из жизни Достоевского, когда он сам еще был связан с освободительным движением. И тут на помощь таким критикам приходил фрейдизм. Напомним, что еще сам Зигмунд Фрейд в свое время выступил со статьей «Достоевский и отцеубийство», в которой вся проблематика личности и творчества художника выводится из «эдипова комплекса».

Последователи фрейдистского психоанализа были и в финском литературоведении. В частности, в 1937 году в журнале «Валвоя» была опубликована статья Ю. Куловеси «Психоструктура Достоевского»[1] со ссылками на западные фрейдистские исследования. На основе «эдипова комплекса» психике писателя в статье приписывалась невротическая «амбивалентность» с активно-разрушительным и пассивно-страдательным началом;

[1] Y. Kulovesi. Dostojevskin sielullisesta rakenteesta.— Valvoja-Aika, 1937, s. 269—274.

утверждалось, что «ненависть к отцу» сочеталась у Достоевского с «чувством вины» и «жаждой кары». В этой общей схеме затем делались конкретные подстановки в целях истолкования различных биографических эпизодов. Пожалуй, самой нелепой и оскорбительной для памяти Достоевского выглядит попытка подвести под «эдипов комплекс» наиболее трагические обстоятельства его биографии: участие в кружке петрашевцев, арест и последующая каторга. Вместо отца подставляется царь, и все оказывается куда как просто: сначала у писателя был экстатический взрыв ненависти к «отцу-царю», а затем покаяние и желание пострадать. Вернее, даже не «сначала» и «затем», а уже в самом своем зародыше «бунт» петрашевца Достоевского якобы был всего лишь сознательным «средством к страданию». То же «чувство вины» вернуло его и в лоно христианства. Проецируя затем эти «комплексы» на героев произведений писателя, автор статьи приходил к выводу, что Достоевский-художник, сам того не ведая, был предтечей фрейдистского психоанализа.

Следы некоторого «осовременивания» Достоевского заметны и в статье более либерального автора Лаури Вильянена «Достоевский и Ницше», вошедшей в его книгу «Борющийся гуманизм» (1937). Статья построена по принципу сопоставления и противопоставления, что подчеркивается уже подзаголовками ее частей: «Достоевский, или евангелие смирения», «Ницше, или антихрист». Угол зрения, обозначенный в подзаголовке, заведомо сужал авторский взгляд на Достоевского, который оказывался «единственным до конца христианским писателем современности, глубоко привязанным к потустороннему». По сравнению с Достоевским, писал критик, «даже Толстой кажется чистым рационалистом и социальным утопистом, совершенно чуждым метафизики» (и в этом качестве Толстой, по словам критика, стал «пролагателем путей к большевизму», тогда как гуманистические упования Достоевского были якобы исключительно «эсхатологического» свойства). Реальный мир в изображении Достоевского был безутешным миром, погруженным в «атмосферу подполья», «без аромата цветов и пения птиц». В мире Достоевского все увидено в резком «потустороннем освещении», и мир этот пред-

стает «царством ужаса, мук и сострадания» [1]. Отметим, что этот «христианизированный» Достоевский оказался потом весьма близким чисто религиозным авторам, с удовлетворением ссылавшимся на статью Л. Вильянена.

Впрочем, Л. Вильянен допускал и существенные отступления от своего главного тезиса. Князь Мышкин в «Идиоте», рассуждал критик, воплощает предельное смирение, он человек, которому «некуда больше смиряться». Но какова действенность его нравственного идеала? И был ли он для писателя окончательным? Почему в романе показано, что «святая доброта» князя возбуждает в других лишь «гибельные страсти» и в конечном итоге приводит его самого к душевному краху? А сведения о том, что в неосуществленном продолжении «Братьев Карамазовых» писатель намеревался сделать Алешу Карамазова «нигилистом» и цареубийцей, только усиливали сомнения критика относительно «последнего слова» в этических исканиях Достоевского. Одновременно, имея в виду тех его героев, которые в мыслях и поступках своих преступают моральную черту, за которой «все позволено», Л. Вильянен писал о них как о предвестниках ницшевского «сверхчеловека». В этом смысле сочинения обоих рассматриваемых в статье авторов были для критика «устрашающе чувствительным сейсмографом», чьи показания подтвердились катастрофами XX века.

Проявлять мало-мальски здоровый, не извращенный интерес к русской литературе в довоенной Финляндии было не просто. Ведь в ту пору наиболее реакционными буржуазными литературоведами даже по адресу Льва Толстого было выдвинуто обвинение, что он своим творчеством «способствовал русской революции». А в недавно вышедших мемуарах известного финского режиссера Э. Калима есть любопытное упоминание: когда он в тридцатые годы решил поставить одну из пьес Дм. Мережковского, то «самым опасным в этом выборе было то, что автор — русский». Своего рода «смягчающим обстоятельством» в глазах властей могло быть только то, что «все наблюдающие за культурной жизнью знали, что упомянутый автор жил в эмиграции

[1] L. Viljanen. Taisteleva humanismi, 2. korjattu painos. Hämeenlinna, 1950, s. 150—151.

в Париже и оставался самым ревностным и заклятым врагом большевизма» [1].

Все же именно Э. Калима поставил в 1937 году в финском Национальном театре «Преступление и наказание» в инсценировке французского театрального деятеля Гастона Бати. В своей книге Э. Калима вспоминает, что хотя он никогда не питал особого интереса к литературным инсценировкам, но спектакль по роману Достоевского удался и имел успех.

---

[1] E. Kalima. Kansallisteatterin ohjissa. Muistelmia, II. Porvoo, 1968, s. 382—383.

ГЛАВА ВТОРАЯ

СОВРЕМЕННЫЕ КРИТИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА ДОСТОЕВСКОГО (1945—1970-е гг.)

1

Внимание к Достоевскому в Финляндии заметно оживилось и углубилось после второй мировой войны. По некоторым косвенным свидетельствам можно судить, что в первые послевоенные годы финская интеллигенция питала к Достоевскому обостренный, совершенно особый интерес. Например, прозаик Пааво Ринтала, описывая этот период в своем романе «Время Паасикиви», вспоминает о необычайной популярности Достоевского в тогдашних университетских кругах. Молодые герои романа, приехавшие в столицу из провинции, с некоторым удивлением замечают, что «обитатели Хельсинки словно только теперь открыли для себя Достоевского. О нем без конца говорили в университете, на факультетах; стоило двум студентам разговориться за стаканчиком, как беседа тотчас переходила на Достоевского» [1].

Надо думать, к этому располагала послевоенная обстановка. Мир только что пережил страшную катастрофу, преступления фашизма во всей своей ужасающей обнаженности стали известны к тому времени и финским интеллигентам. Как для представителей страны, воевавшей на стороне гитлеровской Германии, для многих из них проблема «преступления и наказания» приобрела тогда совершенно неожиданный смысл и остроту, Достоевский отвечал их потрясенному нравственному чувству. Недаром один из героев упомянутого произведения Пааво Ринталы, многого не принимающий в Достоевском,

[1] P. Rintala. Paasikiven aika. Romaani. Helsinki, 1969, s. 222—223.

в то же время прибегает к образам его романов, чтобы выразить свое восприятие происшедшей трагедии; он говорит о «бесах», вселившихся в немецкий народ, — и в этом случае «Бесы» Достоевского звучали зловещим пророчеством, но уже в ином смысле, чем этого хотелось идеологам «антибольшевизма». Для финских интеллигентов тех лет Достоевский становится как бы свидетелем и спутником их начавшегося духовного прозрения.

О повышенном и непрекращающемся интересе к Достоевскому свидетельствуют частые переиздания его книг. В пятидесятые — шестидесятые годы и в начале семидесятых годов произведения Достоевского выходят ежегодно, а в иные годы издательства выпускают по три-четыре его книги[1]. Для малой страны это явление необычное, свидетельствующее об устойчивости читательского интереса. Периоды острого увлечения Достоевским переживают некоторые писатели (Вяйне Линна, Иорма Корпела), испытавшие его влияние в своем творчестве. Наблюдаются сдвиги и в опытах критического осмысления наследия художника.

Одной из первых попыток обозреть наследие Достоевского в свете общемировоззренческих проблем послевоенного «западного сознания» было обширное эссе профессора философии (позднее академика) Георга Вригта. Оно появилось в журнале «Nya Argus» (1949) и вошло в сборник его работ, изданный сначала на шведском (1955), затем на финском (1961) языке. В философии Г. Вригт является неопозитивистом, последователем Л. Витгенштейна (будучи профессором в Кембридже в 1948 — 1951 гг., он участвовал в подготовке посмертного издания философских рукописей Л. Витгенштейна).

Обладая литературными достоинствами, эссе Г. Вригта довольно пессимистично в своих общих выводах. В то же время автору присуща гибкость мысли, желание избежать односторонности в изложении, и наряду с неприемлемыми положениями эссе содержит ряд глубоких суждений, которые в финской критике означали шаг вперед в понимании Достоевского.

Первое, что бросается в глаза в сочинении Г. Вригта, это стремление автора преодолеть инерцию бытовавших

---

[1] С 1953 по 1970 г. вышло всего 38 отдельных изданий Достоевского.

прежде оговорок относительно того, насколько Достоевский «европейский» (не только русский) писатель. По Вригту, вытекающая из творчества Достоевского социально-философская и этическая проблематика имеет безоговорочно всеобщее значение. Если западноевропейскими читателями XIX века, говорит критик, романы Достоевского и могли еще восприниматься как «картины чужого мира», то после двух мировых войн стало совершенно очевидно, что духовный мир Достоевского с его исканиями и глубокими противоречиями принадлежит «духовной действительности» современного «европейского человека». Если прежде только восхищались Достоевским, то теперь его романы «овладевают нами совершенно новым образом» [1]. Также и с точки зрения самого Достоевского, говорит Вригт, его «русская мысль» была мыслью обо всем человечестве и для всего человечества. Достоевского, несмотря на его «почвенничество», отнюдь нельзя отождествлять со славянофилами, сознательно отворачивавшимися от западных веяний. «Как далек этот ограниченный и отсталый провинциализм от идеологического всемирного гражданства Достоевского!» — восклицает критик [2].

Отмечая чреватую постоянной внутренней противоречивостью и «парадоксализмом» многосмысленность художественного мира Достоевского, его «амбивалентность», Вригт подчеркивает, что это противоречивость особого рода. Она составляет не слабость, а силу его художественных идей. Дело в том, что их противоречивость отражает противоречивость самой действительности, под которой критик опять-таки подразумевает прежде всего «духовную действительность», сознание и психологию «современной личности», столь глубоко исследованные Достоевским. Критик особо подчеркивает, что охватить эту противоречивость рациональной мыслью, описать художественные идеи писателя с помощью «аналитического интеллекта» до конца невозможно, всякая попытка будет в чем-то односторонней, всякая интерпретация в чем-то умерщвляет богатое содержание его искусства. Поэтому, говорит Вригт, «писать о Достоевском можно с одним-единственным самооправданием:

[1] G. H. von Wright. Ajatus ja julistus. Porvoo — Helsinki, 1961, s. 61.

[2] Там же, стр. 101.

поощрить учиться у него»[1], учиться «амбивалентной» глубине его мысли.

В отличие от некоторых прежних критиков Достоевского, слишком откровенно и грубо спекулировавших на его реакционных идеях, Г. Вригт предостерегает от однозначного толкования его мировоззрения, в том числе политических взглядов, отношения писателя к революционной борьбе. Вригт исходит как раз из того, что Достоевскому, более чем кому-либо, чужда была однозначность мышления. Достоевский, пишет критик, «не был, конечно, другом Революции, его называют обычно консерватором, даже реакционером. Однако аттестации эти могут ввести в заблуждение. Контрреволюционность Достоевского не имеет ничего общего с социально-охранительным, «буржуазным» консерватизмом. Напротив, Достоевский был глубоко убежден в непригодности, нежизнеспособности буржуазного общества — как в России, так и в Европе. Поэтому можно даже сказать, что психологически он был убежден в неизбежности социалистической революции»[2]. Но Достоевский же, по Г. Вригту, показал и неизбежную «трагедию революции» (что это значит, мы поясним чуть позже). В другом месте критик еще раз повторяет: Достоевский «и не буржуа и не социалист, не консерватор и не либерал, не реакционер и не прогрессист. Он революционен и контрреволюционен в одно и то же время»[3].

Постоянная «амбивалентность» изображаемых Достоевским ситуаций понимается критиком, однако, как абсолютная и трагически непреодолимая противоречивость. В сфере сознания противоречивость непреодолима логически, в сфере социальной — исторически. Отсюда критик, опираясь на Достоевского, развивает тезисы о несовместимости действия и морали, о «трагедии свободы», о фатальной неосуществимости выдвигаемых человечеством гуманистических целей. И «динамическая картина мира», которую находит критик у Достоевского, оказывается с этой точки зрения картиной «трагически напряженной невозможности», безысходной борьбы добра

---

[1] G. H. von Wright. Ajatus ja julistus, s. 74.
[2] Там же, стр. 91—92.
[3] Там же, стр. 100.

и зла, вечного несоответствия предпосылок и выводов, стремлений и результатов.

Наиболее характерным носителем «современного сознания» критик считает «парадоксалиста» из «Записок из подполья», которому в эссе посвящена особая глава. Надо сказать, что интерпретация этого образа не лишена у критика односторонности. Несколько пренебрегая им же высказанным предостережением относительно живой противоречивости образов Достоевского, критик склонен так истолковывать отдельные «парадоксы», что они получают слишком всеобщий, уже не столько «амбивалентный», сколько однозначный в своей прямолинейности смысл. Вот как комментируются им, например, слова «парадоксалиста» о том, что «умный человек девятнадцатого столетия должен и нравственно обязан быть существом по преимуществу бесхарактерным; человек же с характером, деятель — существом по преимуществу ограниченным». Критик последовательно развивает на основании этого «парадокса» мысль о принципиальной невозможности нравственного действия, то есть такой активности, которую бы сознательно действующий человек, «умный человек», человек с развитым интеллектом мог осуществлять с полной нравственной убежденностью в ее необходимости и справедливости. Оказывается, действовать без насилия над своей нравственностью можно только в состоянии некоего интеллектуального затмения, выключив свой разум, «вслепую вступив в темноту». В мыслящем же человеке всякое побуждение к действию убивается рефлексией, его ум и нравственное чувство запутываются в бесплодном определении мотивов, причин и следствий. Более того: «Подобно тому как «сознательный человек» не может стать героем действия, так же неспособен он и к какой-либо нравственности. Он не может быть чистосердечно добрым, ибо в нем неизменно присутствует фарисейское сознание мотивов его доброты. Однако и зло в его существе подвергается как бы химическому распаду. Да и как может быть он злым, всерьез причинить зло кому бы то ни было, если острие его ненависти безжалостно вырывается самоиронией? Любой замысел, любое побуждение уже сами по себе делают его смешным в собственных глазах» [1].

[1] G. H. von Wright. Ajatus ja julistus, s. 75.

Увлекшемуся критику можно, однако, возразить, что в художественном мире Достоевского ведь нет подобного нравственного вакуума и дискредитации «всякой активности». Причем этическую основу этого мира выражает не только «деятельная любовь», проповедуемая Зосимой, но и знаменитое «Расстрелять!» Алексея Карамазова. Кроме того, и в интерпретации рассуждений «парадоксалиста», героя «Записок из подполья», критик весьма своеобразно понимает этическую позицию самого повествователя, которая ведь не тождественна логически выпрямленному смыслу «парадоксов». И критик по-своему учитывает это, даже особо подчеркивает несимпатичность героя для автора. Но подчеркивается это лишь с целью утверждения, что в качестве «антигероя» парадоксалист все же возведен писателем на некую высшую ступень «интеллектуального мужества», позволяющего ему, автору повести, открыто высказать безутешные истины о человеке и человеческой истории, тогда как «нормальное буржуазное сознание» трусливо останавливается на полпути и выдумывает себе оптимистические иллюзии. Мысль Г. Вригта здесь вплотную соприкасается с ницшевским «трагическим познанием», с которым критик заодно сближает и рассуждения «парадоксалиста», и авторскую позицию Достоевского. Ироническое остроумие критика больше по форме адресовано ограниченному «буржуазному сознанию» — в сущности же подразумевается ограниченность человеческого разума вообще, конструктивного общественного сознания как такового. Критик иронизирует над легковерным «либерально-обывательским» оптимизмом, но фактически отвергает любые положительные социальные идеалы под предлогом их «нежизненности»; единственно «реалистическим» и «мужественным» знанием оказывается лишь философия «невозможности».

Рассуждения Г. Вригта о невозможности «нравственного действия» служат своего рода прологом к его пониманию «трагедии свободы». Чтобы подвести читателя к уразумению ее сути, критик предварительно намечает различные исторические типы соотношения воли и разума, двух категорий человеческого сознания. В мировоззрении Сократа была еще гармония обоих начал; у Декарта, Спинозы, в философии Просвещения, в либерализме XIX века воля руководствовалась «просвещенным разу-

мом» и подчинялась ему; у Шопенгауэра, Ницше, Достоевского воля преобладает над разумом, но воля дифференцируется: у первого это «воля к жизни», у второго — «воля к власти», у Достоевского — «воля к свободе». В известном смысле, говорит критик, все творчество Достоевского посвящено уяснению «диалектики свободной воли». Возникающая из этой диалектики «трагедия свободы» имеет две формы: индивидуалистическую и коллективистскую, первая исходит из «веры в сверхчеловека», вторая из «веры в революцию». Достоевский рассматривает обе формы, и его «философия свободы» охватывает как «проблематику Ницше», так и «проблематику Маркса». Трагедия Раскольникова есть нравственное опровержение Ницше: убив старуху, герой убил в себе человека. С другой стороны, и коллективное стремление масс к «безграничной свободе» со временем оборачивается «безграничной тиранией», забвением человека, «шигалевщиной», пришествием нового «Ивана-царевича».

Вслед за «трагедией свободы» в рассуждениях критика идет «трагедия веры». Поскольку все усилия изменить общество, социальное окружение человека не могут привести к желаемым результатам, остается попытаться морально обновить человека изнутри, через христианскую этику. Автор статьи был бы не прочь стать на религиозную точку зрения, но выявляет и ее несостоятельность. В легенде о Великом инквизиторе, к которой он в этих целях обращается, критик видит демонстрацию «трагической неизбежности» истории; инквизитор в легенде вынужден «исправить подвиг Христа», ибо высокие моральные требования божьего сына для «реальных людей» чрезмерны. Уже одна мысль о том, что реальный человек способен в практической жизни следовать духу евангелия, расценивается инквизитором как глупая гордыня. И не случайно, говорит критик, Христос в легенде молчит: «свое слово он сказал давно и добавить ему нечего». Поскольку усвоить высокую мудрость Христа человеку не дано, ему остается лишь поразмыслить над тем, «куда ведут альтернативы» — только в этом смысле человеку предоставлен «выбор», который малоутешителен в любом случае, ибо «альтернативы» не выходят за пределы «трагической невозможности». Свои рассуждения критик заключает вопросом: «Выходит, человек способен на дальнейшую жизнь, лишь употребляя

свою свободу на изничтожение божьего образа в себе самом? Это величайший вопрос современной цивилизации. И ответ на него, по-видимому, будет утвердительный. Но после Достоевского уже невозможно оставаться безразличным к вытекающим из ответа следствиям» [1].

Как видим, в устах Г. Вригта это скорее вопрос-утверждение, вопрос с единственным и достаточно пессимистическим ответом. И нельзя не заметить, что глубокий мировоззренческий пессимизм критика отбрасывает невольную тень на самого Достоевского. Ведь принимая тезис о трагизме мира как единственную и неизменную данность и прилагая этот тезис без существенных оговорок к Достоевскому, критик тем самым сильно сужает размах и страстность тех идейно-нравственных сражений, которыми так изобилует творчество Достоевского с его вечной непримиренностью любых точек зрения. Многомерный художественный мир Достоевского в результате умозаключений критика начинает выглядеть уже явно сдвинутым в сторону «модернистского» понимания трагизма жизни, когда человек лишается всякой надежды, даже иллюзорной.

2

Наряду с попытками философской и общеидеологической интерпретации наследия Достоевского в критике «модернистского» плана есть и примеры преимущественно эстетического интереса к писателю. Впрочем, одно с другим тесно соприкасается. На свой лад это демонстрирует А. Киннунен в статье «Ирреальный мир» [2], написанной по поводу выхода в 1960 году двух изданий Достоевского: «Двойника» (отдельное издание) и сборника ранних повестей и рассказов. Статья показательна как пример того, как при недостаточном внимании к содержательной стороне искусства даже очень тонкие критические наблюдения над отдельными особенностями писательского стиля могут легко получить некое «избыточное развитие» и привести к сомнительным общим результатам.

---

[1] G. H. von Wright. Ajatus ja julistus, s. 116.

[2] A. Kinnunen. Epätodellinen maailma.— Suomalainen Suomi, 1960, N 8, s. 471—475.

Стремление А. Киннунена превратить Достоевского непременно в «модерниста» и противопоставить его «косному» реализму не исключает определенной проницательности анализа в деталях. Свой разговор о чрезвычайной подвижности художественного мира Достоевского критик начинает именно с деталей, причем объектом его анализа являются ранние произведения, где эта подвижность стилистически выражается еще иначе, чем у зрелого Достоевского. Критик обращает внимание на то, что в повести «Белые ночи» многократно попадаются обороты с «вдруг»: одинокому герою-мечтателю «вдруг показалось», что его все покидают и отступаются от него; хотя во всем городе у него почти нет и никогда не было знакомых, но он почувствовал себя одиноким именно теперь, словно из-за него «весь Петербург поднялся и вдруг уехал на дачу». Затем герой «вдруг» замечает на пустынной улице молодую женщину, и за нею «вдруг» появляется «господин во фраке» — так завязывается сюжет повести. Аналогичные стилистические обороты критик находит и в других ранних произведениях писателя. Можно было бы подумать, рассуждает он, что эти повторяющиеся «вдруг» проистекают еще от недостатка литературного опыта, от неразработанности и однообразия стиля. Но все же критик склонен видеть в этом не просто неопытность, а преднамеренный стилистический прием с особой функцией, предвещающей качественно новое мировидение Достоевского. Еще в форме, внешне напоминающей приемы начинающего литератора, эти частые «вдруг» подчеркивают внезапную изменчивость, зыбкость, неустойчивость изображаемого мира и того нового типа человеческого сознания, который возникает из книг Достоевского.

Само по себе это наблюдение критика представляется интересным и заслуживающим внимания. Но, развивая свою мысль, критик постепенно доводит ее до явной односторонности, причем односторонности именно в «модернистском» (и целенаправленно антиреалистическом) смысле. Поскольку картина мира в реалистическом искусстве представляется критику чем-то неподвижным, фотографически «точно» зафиксированным, раз и навсегда застывшим в своей очерченной предметности, постольку сама подвижность мира Достоевского становится для критика аргументом против реализма. В мире Достоевского,

пишет критик, «ничто не готово, ничто не устойчиво, все пребывает в движении. Мир Достоевского, иначе говоря, ирреален, если наблюдать его холодным взглядом реалиста. Для нормального человека этот мир нестерпимо причудлив, загадочен, он чрезмерен для его психических потенций. Нормальному человеку невозможно жить посреди такой неустойчивости, и потому мир Достоевского для него — галлюцинация».

У Достоевского, продолжает критик, «очень мало фотографий», его повествование представляет собой бесконечное «переоформление ситуаций», и конечной формы не дано, она вне обозримости, вне досягаемости. Конечно, говорит критик, и у Достоевского есть «нечто устойчивое» — высшие и низшие общественные сословия, семейные отношения героев, их характеры. Но любой характер в произведениях Достоевского живет такой неопределившейся жизнью и неуверенно движется по такому зыбкому пути, что в каждую минуту с ним может случиться самое невероятное. «Да и как иначе, — пишет критик, — можно изобразить неустойчивый мир, если не в столкновении с миром устойчивым, застывшим, тем миром, который реалисту, этому консерватору, представляется вечным. В искусстве Достоевского в смутной форме можно вычитать принцип: бесцельно изображать безжизненный мир — у него есть свои архивариусы». Как только герои Достоевского начинают приходить к «определенности» и «упрощаться» (например, Раскольников в эпилоге), писатель оставляет их, утрачивая к ним интерес.

Хотя в этих рассуждениях критика, перемежающихся с выпадами против реализма, очевидна тенденциозность, есть в них пока и нечто от действительного Достоевского (который сам считал свой реализм совершенно особого рода реализмом, реализмом «в высшем смысле»). Тем более что охотнее всего критик обращается за аргументами к повести «Двойник» с ее достаточно выраженным «ирреальным миром».

Но затем односторонность критической интерпретации все более нарастает. Тезис о «зыбкости» мира Достоевского переносится критиком в сферу непосредственной эмоциональной жизни героев, и он решительно утверждает, что характерам Достоевского якобы присуща принципиальная «неопределенность чувств», что о его героях даже нельзя сказать, любят ли они или ненавидят, ибо

любая эмоция «мгновенно видоизменяется, и в процесс всегда включаются чужеродные элементы. Процесс как бы безграничен и потому богат. Было бы вообще неверно утверждать, что Достоевский изображает определенное состояние героя. Он, возможно, лишь очерчивает его, но небрежно. Зато он сосредоточивается на самом процессе, на жизни процесса, на мельчайших и мгновенных изменениях. Мы вправе задать вопрос: заключено ли в этой переменчивости хоть какое-либо чувство? Не требует ли чувство большей длительности для своего проявления?»

Вопрос критика вполне вытекает из его логики. Но после такой попытки расщепления эмоционального мира героев Достоевского на «мельчайшие» частицы, уже не соединимые в целостные чувства, не менее правомерен другой вопрос: Достоевский справедливо считается художником больших человеческих страстей, крупных характеров, без остатка охваченных болями и тревогами мира, — как же совместить анализ критика с этим традиционным пониманием Достоевского?

Но, по А. Киннунену, это «изжившая себя» традиция, достойная лишь забвения вместе с «косным» реализмом. Свою статью критик начинает как раз с сетований на то, что традиционное восприятие Достоевского почему-то еще не до конца забыто. В последние годы, говорит критик, финские издательства много издают Достоевского, однако в понимании его творчества все еще наблюдается инерция «устаревших» представлений. И хотя Достоевский никогда не оказывался «в мертвой зоне читательского безразличия», все же читатели и критики пока не освоились с его художественным миром в такой степени, чтобы осознавать себя «внутри» этого мира, а не «вне его»; этот мир всегда оставался для них «где-то на самой линии горизонта, но не ближе». По словам автора статьи, когда-то удивлялись тому, что Достоевский в своих романах разрушает сословные перегородки, что князья и генералы соседствуют у него с «падшими», и странность такого соседства относили за счет необъяснимых странностей самого автора. И хотя с тех пор, продолжает критик, более современное (то есть «модернистское») искусство предлагает «совершенно измененную картину мира», но Достоевского все еще продолжают читать «по-старому», а именно: как писателя-реалиста, как художника,

«который в своем изображении опирается на прочный реализм и имеет дело только с «действительными фактами» и ни с чем больше. Этот «консерватизм» восприятия, по мнению автора статьи, настолько довлеет над умами, что даже самые «ультрамодернистские» критики, говоря о Достоевском, подчас употребляют такие выражения и термины, как «семейная повесть», «картины нищеты» и т. п. Между тем подобные термины «оскорбили бы» любого модернистского автора, будь они применены к нему лично, ибо термины эти родились, по словам критика, еще в те стародавние времена, когда важнее считалось «о чем писать», а не «как писать».

Нетрудно заметить, что аберрация критического взгляда автора статьи происходит не в последнюю очередь от пренебрежительного отношения к содержательной стороне искусства, от стремления оторвать понятие «как писать» от понятия «о чем писать». Оговоримся, что применительно к Достоевскому такие традиционные жанровые понятия, как «семейный роман» или «семейная повесть», может быть, действительно мало о чем говорят. Также и чтение Достоевского «изнутри» созданного им художественного мира — способ, по-видимому, небесполезный. Но это вовсе не значит, что психологизм Достоевского как новый тип психологического повествования не имеет якобы своей содержательной функции. И это вовсе не значит, что психологизм и поэтика романов Достоевского якобы безотносительны к социальной действительности эпохи, в том числе к «картинам нищеты», в такой степени смущающим финского критика. Утверждать такое по отношению к автору «Бедных людей», «Записок из Мертвого дома», «Униженных и оскорбленных» можно, только становясь на совершенно формалистическую точку зрения.

3

Если в статье А. Киннунена подчеркивание «подвижности» художественного мира Достоевского доведено до крайней односторонности, то некоторые другие авторы как бы вовсе не замечают многомерности и сложной внутренней жизни этого мира. К Достоевскому в послевоенной Финляндии проявлялся и такой интерес, который трудно назвать научным. В 1950 году вышла книга

С. А. Косонена «Достоевский как мистик»[1]. Причисляя себя к сторонникам «христософии», автор адресовал свою книгу «финским друзьям» этого религиозного течения. Хотя в несколько неожиданной форме, но книга его тоже была одним из проявлений обострившегося внимания к Достоевскому под непосредственным впечатлением второй мировой войны, ее трагического опыта. Напоминая о десятках миллионов погибших, о газовых камерах и «фабриках смерти», автор писал, что человечество, похоже, давно пережило время, когда оно приходило в крайнее волнение по поводу столь «малых» трагедий, как гибель «Титаника». Размеры катастроф угрожающе возрастают — что же дальше, где выход? Спасение автор видит в укреплении религиозно-нравственных принципов и, взывая в этих целях к имени Достоевского, полагает, что человечество должно наконец осознать преступность убийства и насилия как такового. В осуждение смертной казни автор приводит слова князя Мышкина из «Идиота»: «Убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье». Когда же общество юридически узаконивает насилие, оно обрекает своих членов на «нравственную смерть», им уже «все равно». В этическом смысле автор усматривает только одну возможную альтернативу библейским заповедям — идею вседозволенности, ссылаясь при этом на Ницше.

В этой связи весьма показательная деталь: С. А. Косонен пространно цитирует одну из статей уже упоминавшегося нами поэта и литературоведа Л. Вильянена о Ницше, появившуюся в октябре 1944 года. Формально статья приурочивалась к столетию со дня рождения философа, но фактически в ней развивался остро критический взгляд на Ницше в свете новейших событий мировой истории. Осень 1944 года — это время выхода Финляндии из второй мировой войны. Финской интеллигенции пора было приступать к извлечению должных уроков, в том числе идеологических, и статья Л. Вильянена — одна из первых в послевоенных условиях попыток трезво и ясно сказать о преемственной связи фашизма с идеями Ницше, у которого в Финляндии было немало поклонников. Предстояло преодолеть тяжелый груз

[1] S. A. Kosonen. F. M. Dostojevski mystikkona. Näkemyksiä kirjailijan elämäntyöstä. Tampere, 1950.

прежних представлений, когда почитание Ницше казалось многим чуть ли не признаком самой утонченной интеллигентности. Субъективно к этому стремился и С. А. Косонен в своей аппеляции к Достоевскому, чьим писательским призванием было, по словам финского автора, показать «практическую психологию насилия».

Однако проповедуемые С. А. Косоненом идеи пацифизма и христианского человеколюбия получают в книге крайне мистическое выражение, имеющее мало общего с художественным миром Достоевского. Уже в эпиграфе к книге, заимствованном из сочинений П. Эрваста, основателя упомянутого религиозного движения, дается чисто оккультное толкование искусства. О «божественности» художественной фантазии здесь говорится не в фигуральном, а в прямом смысле, как о бессознательном «акте общения» с потусторонним миром. Художники суть медиумы, по велению свыше изрекающие священные истины, а произведение искусства — род религиозного мифа с соответствующим «христософии» содержанием. Рассмотренный под таким углом зрения, Достоевский оказывается писателем, который тоже «общался с духами» и творчество которого следует понимать как мистическое откровение. Соответственно весь «анализ» в книге сводится по большей части к выборке подходящих цитат из произведений, писем, дневников Достоевского, а также параллелей к ним из религиозных книг. Парадоксом уже совсем дурного свойства является попытка С. А. Косонена придать «оккультный» смысл[1] также известным словам В. Г. Белинского, высказанным Достоевскому по прочтении повести «Бедные люди»: «Вам правда открыта и возвещена как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем!».

4

Тезис о «мистицизме» Достоевского встретил решительные возражения со стороны других финских критиков. Среди них особого внимания заслуживает А. Матсон, автор ряда литературоведческих книг. Его книга «Два мастера» (1950) специально посвящена рассмотре-

[1] S. A. Kosonen. F. M. Dostojevski mystikkona, s. 198.

нию двух произведений русской классики: «Войны и мира» и «Братьев Карамазовых».

В финской критике А. Матсон более всего известен своими идеями о форме романа как жанра. Преимущественно с этой точки зрения он рассматривает и упомянутые русские романы. Книга Матсона «Два мастера» по содержанию и методу анализа примыкает к более ранней его книге «Искусство романа» (1947), в которой наиболее подробно изложено его понимание романной формы. «Два мастера» представляет собой дальнейшее развитие авторской концепции романа, ее развернутое приложение к анализу двух произведений русской классики[1]. Кроме того, в книге есть глава более общего характера — «Форма и содержание», где автор, отвечая критикам, дополнительно разъясняет основные моменты своей концепции. Прежде чем перейти к ее изложению, уместно напомнить о несколько особом положении Матсона в финской критике.

Путь А. Матсона (1888—1972) в критику был не совсем обычен. На протяжении продолжительной жизни интересы его отличались разносторонностью; он был профессиональным живописцем и преподавателем живописи, написал два романа, много занимался литературными переводами, был редактором журналов, а критикой увлекся в основном уже на склоне лет. 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, на него часто ссылаются, хотя судят о нем по-разному.

Отношение к критическому наследию Матсона в Финляндии меняется отчасти в связи с тем, что все более осознается влияние его эстетических взглядов на совре-

[1] Известно, что после финского издания Матсон готовил английское издание «Искусства романа», 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).— См. об. этом в работе: Y. Varpio. Alex Matson kirjallisena vaikuttajahahmona. Monistesarja, N 1. Tampere, 1971, s. 65.

менных финских писателей. 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 хотя первоначально академическое литературоведение встретило книги Матсона довольно сдержанно, зато они вызвали к себе живейший интерес со стороны самих романистов. 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 счастливой случайности 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.

Влияние идей Матсона на финскую прозу пятидесятых годов уже более или менее признано финской критикой. Но пятидесятыми годами это влияние не ограничивается, интерес к книгам Матсона сохраняется поныне, о чем говорят их переиздания (третье издание «Искусства романа» вышло в 1969 г., «Два мастера» были переизданы в 1966 г.). Причем, несмотря на свободный, эссеистский стиль изложения, его работы вовсе не относятся к популярному чтению в облегченном смысле слова, и тем более примечателен устойчивый интерес к ним.

Вместе с тем на книги Матсона, на их роль и характер их влияния в Финляндии существуют разные, даже взаимоисключающие точки зрения. Нет однозначного ответа и на вопрос, к какому направлению в критике его следует отнести. Одни считают Матсона «неокритиком», первым значительным представителем этого нового тогда направления не только в Финляндии, но и в Скандинавии. Другие, напротив, полагают, что Матсон-критик крайне «традиционен» и «консервативен», что его интерпретации скорее задержали приход новых идей в фин-

скую критику и романистику, помешали процессу «обновления» и «интеллектуализации» финского романа. Причем такого же рода «помехой» эти критики считают и реалистические романы Вяйне Линны и некоторых других авторов. Упрекая Матсона в «традиционализме» и «консерватизме», эти критики имеют в виду как раз связь его идей с творчеством писателей реалистического направления.

Отметим, что Матсон был знаком с работами англо-американских «неокритиков», усвоил некоторые их идеи (в частности, о «целостной форме», через которую только и открывается содержание произведения), но часто весьма своеобразно толковал их, решительно акцентируя содержательную функцию формы и тем самым отмежевываясь от чисто формалистической критики.

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», не познаваемой 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 в «Искусстве романа» берутся романы разных эпох («Дон-Кихот» Сервантеса и «Робинзон Крузо» Дефо, «Жан Кристоф» Роллана и «Улисс» Джойса, а из финской литературы — «Семеро братьев» А. Киви и «В гостиной Аластало» В. Килпи), 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 откровением, но они приобретали 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, часто формалистическим 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 несколько 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 аристотелеву 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» (Матсон весьма сочувственно относился к толстовской критике аналогичных теорий). Даже в некоторых

своих полемических увлечениях, когда Матсон, желая подчеркнуть эстетическую специфику искусства, под влиянием «неокритики» настаивал на его «автономности», он не забывал оговорить, что «автономным в смысле независимости от жизни искусство никогда не было»[1].

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.

Говоря о познавательной функции искусства, Матсон подчеркивал, что это особый вид познания: познание не понятийное, а чувственно-непосредственное, «наивное», основанное на эмоциональном опыте. В упомянутом сборнике статей Матсон писал: «Искусство рождается не из понятий. И создается оно не размышлением. Разум участвует в творчестве, поскольку человек разумное существо, но роль разума — роль наблюдателя и личного секретаря. Любовь тоже возникает не из размышления, хотя человек волен думать о своей любви и поставить в услужение ей свой разум»[2].

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 совершенной и вечной 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

[1] A. Matson. Taide romaanin valossa.— Luova sana ja yhteiskunta. Jyväskylä, 1973, s. 189.

[2] A. Matson. Mielikuvituksen todellisuus. Helsinki, 1969, s. 28.

времени»[1]. 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 связей 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, в самом произведении заложенное содержание, а не вкладывает его «от себя». Матсон указывает, в частности, на ограниченность «импрессионистской» критики, для которой главным становится не столько произведение в качестве эстетической реальности, сколько художественное переживание, субъективное впечатление, специфика индивидуального восприятия, личностный мир самого воспринимающего. (Как одно из крайних выражений такого субъективизма напомним парадоксы Оскара Уайльда, гласившие, что в высшем своем проявлении художественная критика есть внутренняя «автобиография» самого критика, «регистрация его душевной жизни»). 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 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»[2].

---

[1] A. Matson. Mielikuvituksen todellisuus, s. 32.
[2] A. Matson. Kaksi mestaria. Porvoo, 1966, s. 280.

Матсон различает «внутреннюю» (сущностно-содержательную) и «внешнюю» (отвлеченно-схематическую) форму романа, подчеркивая принципиальную важность такого различения. Противопоставление двух пониманий формы — 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 чисто «языковую структуру», опять-таки «имманентную» по отношению к содержательной стороне искусства.

Впрочем, самого термина «формализм» Матсон не употребляет, равно как не дифференцирует и формалистических направлений в критике. Для его полемических целей достаточно в самом общем виде указать на весьма расхожую, с его точки зрения, тенденцию к разъединению формы и содержания в западной литературной науке. Примеров он приводит немного и, как правило, из англо-американского литературоведения (которое было ему лучше известно еще и потому, что он долгое время жил в Англии). Судя по примерам, в поле зрения Матсона были работы как более раннего («викторианского») литературоведения, так и имеющие отношение к «неокритике».

В связи с анализом «Войны и мира» Матсон подробно останавливается, в частности, на книге английского автора Перси Леббока «Искусство вымысла» (1921), сыгравшей в свое время заметную роль в становлении метода «неокритики» и по-прежнему авторитетной среди его сторонников, о чем свидетельствуют многократные ее

переиздания в Англии и США[1]. Впрочем, книгу эту следует рассматривать еще не столько как демонстрацию позитивных достижений нового метода, сколько как настойчивую попытку указать на недостаточность прежних методов и направить исследование в новое русло (именно так понимал свою задачу сам автор). Для его методологической позиции чрезвычайно показательно сочетание тезиса об «автономности» литературного произведения со своего рода критическим агностицизмом. С одной стороны, автор в противовес традиционным литературоведческим методам (культурно-историческому, психологическому, биографическому и т. д.) утверждает, что предметом анализа должно быть только «само произведение» (the book itself), причем именно «технические аспекты», то, «как книга сделана». С другой же стороны, автор неоднократно говорит, что даже в «техническом» смысле понять и описать роман как эстетическую целостность в принципе невозможно. Для критики «образ всего произведения» всегда останется «скрытой под обложкой тайной». Однако внимание к «техническим аспектам», по словам исследователя, все же сулит критике пусть ограниченное, но «точное» знание. Жажда осязаемой, даже материально-вещественной точности анализа выражена особенно наглядно на последних страницах книги П. Леббока. Уже закончив рассмотрение ряда романов, автор при подведении итогов сетует на то, что вследствие несовершенства метода анализа также и его, автора, изложение осталось слишком приблизительным, расплывчатым, неопределенным. Литературная критика, говорит автор, еще не выработала своего научного языка, чтобы описать произведение словесного искусства в строгих, недвусмысленных понятиях. Поэтому, продолжает критик, «мы не в состоянии добиться точного попадания в цель, а если такое и случается, все равно у нас не может быть полной уверенности, что это именно так. Я говорю даже не об адекватности качественных оценок — в этом отношении затруднения испытывают критики всех искусств, не только литературы. Ведь ценность картины или статуи в такой же степени

[1] О книге П. Леббока и ее месте в «неокритике» см: R. Weimann. «New criticism» und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle, 1962.

нематериальна, как и ценность книги. И все же бывают минуты, когда литературному критику начинает казаться, что если бы только можно было заполучить о художественной книге хоть один осязаемый, точно измеримый факт, если бы книгу можно было взвесить, как статую, измерить, как картину, это было бы уже некой точкой опоры в мире призраков» [1].

Вся матсоновская концепция романной формы отчетливо направлена против подобного рода «технического» формализма, равно как и против связанного с ним критического нигилизма.

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 следующей своей книге специально вернуться к вопросу и подчеркнуть, что под формой он понимает 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» [2], т. е. не вообще бриллианта, а *данного* бриллианта, с совершенно конкретной формой — для Матсона очень важно подчеркнуть эту сущностную конкретность. Соната Бетховена и соната начинающего музыканта — разве при одинаковой «сонатной форме» тождественна их конкретно-сущностная форма? «Понятие сонатной формы, — заключает Матсон, — само по себе полезно, поскольку оно обозначает определенный

[1] P. Lubbock. The Craft of Fiction. London, 1926, p. 273—274.

[2] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 241.

технический способ построения; но только о действительной форме музыкального сочинения оно говорит не более, чем слово «уравнение» говорит о входящих в него математических величинах. У термина же «романная форма» нет и этого смысла, термин этот может указывать только на жанр, ибо общей технической схемы романа не существует. Однако понятия «форма» и «схема» в такой степени слились воедино, что в американских колледжах, где учат писательскому ремеслу, разбирают по косточкам романы с целью обнаружения некой общей схемы и выдают это за учебный курс по романной форме». Матсон не может воздержаться от иронии: «Схемы вроде «основной сюжет — побочный сюжет — местный колорит» и т. д. имеют столь же мало общего с живым искусством романа, как и правила старой дюссельдорфской школы («задний план», «средний план», «корова на переднем плане») имели с подлинным искусством живописи. Никому из настоящих писателей до них нет дела, а дилетанты в счет не идут. Впрочем, искаженное понятие формы влечет за собой тот вред, что в итоге все поистине гениальные романы объявляются по форме в чем-то «ущербными» и даже «бесформенными». И вместо того, чтобы ближе подвигать молодых авторов к образцам мастеров, их отлучают от них»[1].

По Матсону, внутренняя форма романа, именно по причине ее содержательности, всегда предметна — в этом отношении он сравнивает ее с формой материальных вещей, здесь предметность формы предельно наглядна. Внутренняя, или сущностная, форма романа объемна и многомерна; будучи «локализованной» в пространстве и времени, она есть пространственно-зрительная картина мира и как бы очерчивает собой определенную сферу бытия, отграничивая ее от других сфер, которые данным романом не охватываются. Имея в виду содержательную предметность внутренней формы, Матсон говорит, что она есть «пространственная реальность, тогда как схема — абстрактное понятие»[2].

Если попытаться очень сжато передать его мысль, то «внутренняя» форма — это запечатленная в романе концепция жизни, ее многомерная «целостная картина», тот

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 243—244.
[2] Там же, стр. 242.

созданный романистом художественный «порядок», в котором с наибольшей полнотой отражается уловленный им «порядок» объективного мира с многообразием причинно-следственных связей и отношений. «Кем-то сказано,— пишет Матсон,— что художник своим искусством вносит порядок в пестроту явлений. В искусстве романа порядок, улавливаемый художником в явлениях, есть созидательный порядок самой жизни. Художник не изобретает, не выдумывает его, а открывает в действительности, и величие созданной им романной формы определяется тем, с какой глубиной и проникновенностью его чувство формы способно следовать скрытому порядку жизни»[1].

Отсюда следует, что важнейшим критерием искусства является, по Матсону, правдивость, верность действительности. Сама форма романа познавательна и соотносится с глубиной постижения реальности, ее сущностных форм. При таком понимании формы она самым непосредственным образом связана с мировоззрением художника, его нравственными устремлениями, понятиями о правде.

Обращаясь к «Дон-Кихоту», Матсон подчеркивает, что, в отличие от заурядных рыцарских романов, в романе Сервантеса все соотнесено с действительным миром; мотивы и поступки героев, какими бы невероятными они ни казались, имеют свою реальную основу. «Являясь плодом вымысла, его герои принадлежат той же реальности, что и мы. Иррациональное, которое заключено в поведении Дон-Кихота, подчинено рациональной картине мира уже через то, что он предстает в роли безумца»[2]. Причем герой-безумец поставлен в связь с реальным бытием «в большей многомерности, чем нормальный человек»[3]. Чтобы именно таким образом, в такой многомерности соотнести своего идальго с реальностью, Сервантесу нужна была композиция, которая бы сама коренилась в действительности,— всякая иная, отстраненная от жизни композиция исказила бы образ, придала бы ему неверные пропорции, искусственно выключила бы его из закономерностей реального мира. Принцип «следования действительности» мог быть осуществлен

[1] A. Matson. Romaanitaide. 3. p. Helsinki, 1969, s. 50.
[2] Там же, стр. 15.
[3] Там же, стр. 21.

лишь при условии, когда образ странствующего рыцаря «поставлен в центр действительного мира, взятого в таком охвате и с такой обстоятельностью, чтобы через это раскрылась вся сущность образа. Иными словами,— продолжает Матсон,— главная идея привела Сервантеса к созданию огромной целостной картины, которая, будучи сфокусированной на одной человеческой судьбе, с верностью учитывает причинные связи между реальными событиями и тем самым бросает свет на эти связи. Законы, определяющие жизненный путь рыцаря, должны обладать общезначимостью — никаким иным способом не подтвердить их подлинности»[1].

С точки зрения Матсона, именно эта «целостная картина» многомерного мира делает «Дон-Кихота» первым европейским романом; появление этого произведения означало рождение романа как жанра. Причем Матсон подразумевает тесную связь литературного развития с философским развитием эпохи, с успехами рационального знания. В этом смысле «роман создало время» с его новыми мировоззренческими тенденциями. Или, как писал Матсон в более поздних своих «Заметках», роман «появился на свет в таком мире, из которого исчез бог,— в мире, исследуемом наукой». В отличие от античной трагедии, где многое определялось вмешательством сверхъестественных сил, в романе художественное действие выражает себя «языком форм самого естества, самой жизни — даже в том случае, когда повествуется о верующих людях, об опыте религиозного сознания»[2]. В этом смысле Матсон назвал роман «гуманистически-натуралистическим жанром», имея в виду предельную его «очеловеченность», предельную обращенность к «естеству» человеческого бытия.

Для критических интерпретаций Матсона весьма показательно, что ключ к пониманию художественного произведения как эстетической целостности он обычно находит в соответствующей общей идее, которая владела художником. Этот же принцип соблюдается им и при анализе «Войны и мира».

Матсон напоминает о тех многочисленных критических претензиях, которые предъявлялись к форме рома-

[1] A. Matson. Romaanitaide, s. 21.

[2] A. Matson. Muistiinpanoja. Suomen kirjallisuuden antologia, VI. Helsinki, 1972, s. 209.

на Толстого. Примером ему служит эссе о «Войне и мире» упомянутого П. Леббока. 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» считал «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 и в котором можно отыскать только одно-единственное значение»[1]. У Толстого же — «раздвоение» темы, говорит П. Леббок. В романе Толстого по существу «два романа», две темы. Одна тема связана с «шествием 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 неправомерно, с точки зрения П. Леббока, погружает юных героев и в историю и в быт: Николенька 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.

[1] P. Lubbock. The Craft of Fiction, p. 60.

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 миросозерцания, 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»[1]. 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 баталь-

[1] Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 61, стр. 195.

ных 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»[1].

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 непроизвольный 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», можно быть только в его «середине». И так как невозможно предотвратить последствия уже совершившегося, это тоже служит тому, что общий ход истории не подлежит произ-

[1] Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. 60-е годы. Л.—М., ГИХЛ, 1931, стр. 375—376.

вольному 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 посылках 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 то ни было знания. Если существует хоть одно свободно двигающееся 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»[1].

---

[1] Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 14-ти т., т. 7. М., ГИХЛ, 1951, стр. 345.

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; например, знаменитая сцена, в которой Кутузов сначала читает письмо эрцгерцога Фердинанда с самонадеянными заверениями о блестящих перспективах австрийских войск — и тут же в ставку Кутузова является разгромленный французами австрийский генерал Мак. Или «забытая» в сражении под Шенграбеном батарея капитана Тушина, действовавшая не только не по планам и приказам, а даже вопреки им и тем не менее решительно содействовавшая успеху авангардного отряда Багратиона. Общая картина Аустерлицкой битвы, полагает Матсон, всецело состоит из контрастных образов, сцен, эпизодов. Педантично все расписывающий заранее генерал Вейротер — и дремлющий на заседании военного совета Кутузов; честолюбие князя Андрея с его предчувствием, что настал «день его Тулона, или его Аркольского моста»,— и состояние раненого князя после битвы, когда уже и Наполеон, его кумир, предстает ему лишь мелким и ничтожным честолюбцем; розовая восторженность юного Николая Ростова — и заведомая нелепость полученного им приказа, возникшего из распри двух военачальников и едва не стоившего Ростову жизни.

Сцены битвы под Аустерлицем дают Матсону повод для того, чтобы особо подчеркнуть специфику изобразительного метода Толстого, его «молекулярную» многомерность, и опять-таки связать это с его воззрениями на историю. С точки зрения Матсона, для Толстого принципиально невозможно изображать все событие в восприятии только одного человека. Событие всегда складывается из множества индивидуальных событий, один человек и не может охватить картину всей битвы, она была бы для этого «слишком велика» и получалась бы односторонне субъективной, тогда как автор добивается объективности впечатления. И достигается это тем, что событие как совокупность бесчисленного множества составляющих его индивидуальных волеустремлений, целей

и действий увидено глазами и через опыт многих участников. У каждого из них свое личное отношение к происходящему, но «общий угол зрения», организующий все описание, задан автором, его исходным «тезисом». Матсон не смущается употреблением слова «тезис», ибо для него философско-идеологическое в искусстве не отменяет эстетического, художественное не противостоит рациональному, творчество есть не бесконтрольное наитие, а акт, мировоззренчески и идеологически организуемый художником. Матсон пишет: «Тезис, замысел отнюдь не препятствуют фантазии Толстого,— напротив, сознание цели дает опору ее взлету. Целеустремленность темы, потребность выразить идею дают направление интуиции и вдохновению; рождающаяся картина словно сама находит себе краски и штрихи для заполнения пробелов, подает совет, какие контрасты должны быть усилены. Увиденная внутренним зрением идея должна быть выражена с максимальной полнотой и убедительностью, и сознание этого возбуждает и одновременно ориентирует фантазию. В результате каждый частный образ-сцена в малом масштабе вторит своей тональностью лейтмотиву всего сочинения. Все частные сцены являются как бы параболами, прочерченными из одной нравственной первоосновы»[1]. И уже в этих малых частностях, заключает Матсон, можно при тщательном их рассмотрении обнаружить авторский взгляд на историю.

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 построениям он противопоставляет в качестве главного «тезиса» самое жизнь в ее «естественном течении», с ее «собственной логикой». Философия истории Толстого есть одновременно «философия жизни», в своей всеохватности пронизывающая как батальные, так и «семейные» сцены романа. Матсон подробно останавливается на образах Наташи Ростовой и Пьера Безухова, на их судьбах. В обнаженном своем виде мысль критика-опять-таки нацелена на доказательство того, что стихийные силы жизни управляют судьбой, а не

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 44—45.

сам человек. Но отсюда же, из этой стихийной силы жизни, выводит Матсон и богатство натур Наташи и Пьера.

Образ Наташи Ростовой Матсон считает самым ярким и совершенным образом юной девушки в мировой литературе. Каждая клеточка ее существа излучает обаяние непосредственности, в своей инстинктивной жажде любви и счастья она остается воплощением естества, «в ней говорит сила, чей язык — краски и ароматы цветов, щебетание птиц, порханье мотыльков; она живет в райском мире, в котором живут дети и к которому после детства дано прикоснуться лишь подлинным художникам»[1]. Свидетельством могучего таланта Толстого является для Матсона сам способ изображения героини: ее обворожительная прелесть предстает в романе «объективированной», как собственное ее качество, а не как отраженное состояние влюбленного мужчины (к этому субъективно-опосредствованному и более «легкому» приему романисты, по мнению Матсона, прибегают гораздо чаще); в Наташе, говорит Матсон, нет такой черточки, которую бы графиня-мать или Соня видели иначе.

Здесь Матсон вновь полемизирует с П. Леббоком, который считает, что с развитием сюжета образ Наташи слишком обрастает бытовыми, житейскими черточками и утрачивает некий высший поэтический смысл, предполагавшийся в романе первоначально. «В той большой драме, к которой она причастна,— писал П. Леббок о Наташе,— важен не реальный ход ее любовных приключений, а то, что они у нее есть, и что сама она остается тем, что она есть, что все любят ее и что в ответ она готова любить чуть ли не каждого. Поступать же так, как поступает Толстой, и ставить в центр внимания вопрос, выйдет ли Наташа замуж за такого-то или такого поклонника, особенно когда это описано с таким захватывающим интересом, как у Толстого,— значит лишить образ того смысла, который был сначала в него заложен, и взамен дать нечто совершенно другое»[2]. По Леббоку, иронизирует Матсон, «линия Наташи» в эстетическом смысле ведет «в никуда».

Но, по Матсону, все в развитии этого образа имеет свой смысл, в том числе и череда влюбленностей Наташи.

---

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 74.
[2] P. Lubbock. The Craft of Fiction, p. 56.

Точно так же не только «бытовой», но и художественный смысл имеет вопрос, «за кого замуж». Логику образа Наташи, считает Матсон, составляет стихийно осуществляющееся предназначение женщины, и логика эта вполне согласуется с общей формоорганизующей идеей романа. Наташа не властна над своей судьбой и движима скорее инстинктами, чем сознанием. Многие добиваются ее любви, происходят сближения и разрывы, и наконец Наташа неожиданно даже для самой себя становится женой Пьера. Как во всем романе, так и в этой «частной истории» с ее зыбкими зигзагами, с неожиданно-мгновенными поворотами Матсон видит ту же «незапланированность» жизни, что и в истории общественной. И если спросить, что же «хотел сказать» Толстой образом Наташи, Матсон считает возможным ответить: то же, что и образом Наполеона.

Похоже, что в таком истолковании исходный «тезис» романа, столь детерминирующий развитие образов, должен неизбежно сужать их художественное содержание, делать их односмысленными и взаимно тождественными. Казалось бы, «тезис» ведет неминуемо к тому нежелательному эффекту, который структуралисты назвали бы «избыточностью текста»: зная одни «элементы» (в данном случае первые образные воплощения «тезиса»), можно предугадать 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 «стихийности жизни» означает как раз богатство ее проявлений, особенно у натур, которые самою природой более всего подготовлены для богатого жизневосприятия. В силу особенностей своей натуры, 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 условности, мотивы честолюбия и самолюбия, стеснительные «планы» лично-

го преуспеяния 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 элементами и веществами 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»[1].

С авторской «философией жизни» связывает Матсон и эпическую широту «Войны и мира», то, что он называет «экстенсивностью» формы. Иногда, говорит критик, эпичность Толстого пытаются объяснить географически, вывести ее из «русского раздолья» — бескрайней широты просторов, необозримости равнин, огромности народонаселения. Но почему же, спрашивает Матсон, нет этой эпичности у прозы Достоевского, который, казалось бы, тоже немало повидал Россию, измерив ее в кандалах от Петербурга до Сибири? Из его романов, однако, не возникает ощущения простора, необъятности мира — скорее напротив: в мире книг Достоевского человеку часто «некуда деться».

Толстой, говорит Матсон, был также мастером малых повествовательных форм, но для реализации замысла «Войны и мира» только «экстенсивная» форма являлась «единственно целесообразной». Толстому необходимо было показать универсальность своего взгляда на жизнь, и он не мог ограничиться изображением одного события, одного случая, одной ситуации, а должен был охватить множество событий, дабы избежать впечатления заданности и преднамеренности повествования. Он хотел изобразить «жизнь как таковую, а это требовало картины столь же пестрой и изменчивой, как и сама жизнь». «Картине надлежало соответствовать многообразию и безграничности жизни, и только объемный, на широком пространстве разворачивающийся роман мог быть таким, чтобы даже сами его границы как бы ускользали от читательского глаза»[2].

---

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 80—81.
[2] Там же, стр. 88.

По той же причине не годилась однолинейная фабула. Весьма показательным Матсон считает уже начало романа, сцену светского приема в салоне Анны Павловны Шерер. Толстой сразу выводит множество лиц, не выделяя кого-либо особо, и перед читателем словно возникают «подмостки жизни», представленной в ее движущейся многоликости. Уже этим началом, говорит Матсон, Толстой как бы рассеивает возможные ожидания «фабульного» романа об одной судьбе или о нескольких человеческих судьбах. Конечно, в «Войне и мире» есть сюжетные линии и циклизующиеся вокруг них эпизоды, есть лица главные и второстепенные, но повествование ведется все же таким образом, чтобы судьба отдельных лиц не отвлекала внимания от «динамики всего происходящего». Философские рассуждения автора еще более заостряют внимание на общем смысле изображаемого, и они, по Матсону, органически входят в произведение. В заключение анализа Матсон подчеркивает, что роман представляет собой «гармоническое целое. Хаотичность же — не от Толстого, а от критиков, занятых своими претензиями, вместо того чтобы читать роман»[1].

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 расселин... Нет, Толстой намного выше, а также Тургенев»[2]. 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. Романы Тургенева в наибольшей степени представляли 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.

---

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 97.
[2] Там же, стр. 116.

Более «нормально» само мировидение Толстого, его метод изображения жизни. Одно из главных различий между методами 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». Матсон пишет, что сама многоплановость возникающей из «Войны и мира» картины жизни, даже в том смысле, что в романе есть лица более крупного и более отдаленного плана, имеет свое соответствие в «обычном сознании»: жизнь хорошо знакомых нам людей мы наблюдаем как бы с «близкого расстояния»; дальше отстоят в нашем сознании люди, с которыми мы сталкиваемся лишь кое-когда; и в качестве общего дальнего фона присутствует совокупное человечество, из которого время от времени в поле нашего зрения попадают отдельные индивиды. 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»[1].

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 «чудаковатость» 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 осталь-

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 118.

ные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным 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 зрения — в такой же степени исключительного, в какой исключителен «чудак». И если Толстой своим искусством говорит: я показываю знакомую всем жизнь, вглядитесь 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»[1].

Суть не в том, конечно, что по сравнению с Достоевским Толстой, дескать, менее глубок и проницателен (потом Матсон отметит у них и много общего, особенно в пафосе их гуманизма). Дело в разных ракурсах наблюдения, разных принципах изображения жизни, что и хочет подчеркнуть Матсон, оговаривая при этом относительность такого различия. Заявив, что Толстой «ищет законов жизни в событиях», тогда как Достоевского «более всего интересует внутреннее «я» человека», Матсон во избежание слишком буквального толкования этих слов добавляет, что отличие методов, разумеется, «не столь резкое, ибо Толстой ведь тоже изображает внутренний мир человека» [2]. И все же отличие для Матсона достаточное, чтобы по-разному именовать сами художественные методы двух писателей. Толстого он называет реалистом, Достоевского — психологом, метод его — «психологическим». Матсон считает, что при «необыденном ракурсе» наблюдения для Достоевского реализм «в качестве изобразительного языка не годится, ибо реализм

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 118.
[2] Там же, стр. 208.

предполагает, что и автор и читатель видят явления под одинаковым углом зрения» [1], а это, по Матсону, характерно для метода Толстого, но не Достоевского.

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, пространственная 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»[2].

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 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 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. О внешнем правдоподобии Достоевский проявляет куда меньше заботы, чем о постижении глубинных связей явлений. И только при непонимании писательского стиля, пишет Матсон, можно упрекать Достоевского в том, что при описании лиц и событий он не соблюдал «меры» — этого, по словам Матсона, «неоклассического идеала, пренебрежение которым есть необходимая предпосылка всякого большого, самобытного искусства. Что было бы с Шекспиром и Микельанджело, соблюдай они требования «меры»? Упрекать

---

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 118.
[2] Там же, стр. 226.

Достоевского в «чрезмерности» форм и образов столь же бессмысленно, как считать слабостью Эль Греко то, что при изображении лиц он отклонялся от школьной анатомии»[1].

Достоевский, подчеркивает Матсон, берет из действительности лишь то, что необходимо для передачи душевного движения. Предмета ради предмета он никогда не описывает. Изображая обстановку в комнате, он изображает жизнь в этой комнате, душу ее обитателя. При описании человека он опять-таки сосредоточен на психологии; одежда, черты лица, выражение, жесты, манера разговора, сообщаемое прошлое — все нацелено на выявление внутренней сути человека, того личностного мира, в котором он живет. «И раз такова цель, в картине нет ничего, что бы не служило этой цели». И в этом отношении, заключает Матсон, Достоевский «является противоположностью Толстого, чей образный язык — внешняя действительность. Из противоположности следует, что эти два мастера не могли понять друг друга»[2].

В нравственных устремлениях обоих художников Матсон усматривает много общего, но все же Толстой как художник для него «более современен». В изобразительном методе Достоевского-художника, в способе видения им жизни Матсон находит нечто аналогичное «способности средневекового человека видеть духовные истины в образах»[3]. Толстой «более современен» для Матсона еще и потому, что гуманистическая проповедь «приняла у него более типичную для современного человека форму» — идеи всеобщего братства людей.

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

---

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 121.
[2] Там же, стр. 228—229.
[3] Там же, стр. 229.

«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 о романе «Идиот»[1] Матсон специально остановился на распространенных в западной критике утверждениях о «мистицизме» Достоевского. По мнению Матсона, критики слишком часто вместо аналитического осмысления творчества этого писателя предпочитают ограничиваться повторением невнятных слов вроде «мистика», «русская душа», «восток и запад», полагая, будто

[1] A. Matson. «Idiootin» selvittelyjä.— Suomalainen Suomi, 1957, N 4, s. 215—221.

в них уже заключено некое объяснение. Матсон напоминает о характерном предисловии к «Идиоту» в одном из немецких изданий собрания сочинений писателя, вышедшем в 1920-е годы. Предисловие называлось «Русский мистицизм», и автор его пытался выявить отличие «русского» мистицизма от «западного». Состояло же оно, по словам немецкого автора, в том, что «русский мистицизм» еще не в такой степени, как западный, «осознал свою сущность», и постижение этой сущности и явилось исторической задачей Достоевского: ему надлежало показать «лик русского Христа», что он и предпринял в образе князя Мышкина, хотя не вполне преуспел в этом.

С точки зрения Матсона, подобные рассуждения способны лишь запутать вопрос. Для Матсона Достоевский не мистик, а писатель, которого волнуют сугубо земные проблемы. Это же относится и к его героям. Хотя князь Мышкин больной и не совсем обычный человек, но «ни русского, ни западного Христа» изображать в нем писатель все же не намеревался; герой выписан «по земному подобию». И если в «Идиоте» можно обнаружить религиозную символику, это еще не свидетельство мистицизма автора. К символам, говорит Матсон, «может прибегать и художник, не верующий в них, но понимающий их эстетическую ценность»[1]. В произведениях Достоевского, как отмечает Матсон, весьма часты богоборческие ситуации, когда герои не могут совместить с идеей бога существование зла и страданий в мире. Показательно, пишет критик, что «по мере углубления в произведения Достоевского рассеивается впечатление, будто религиозное сознание было естественным для него. Он, конечно, не отрицает бога; он принадлежит к тем, кто ищет духовного фона жизни», ее объяснения, удовлетворяющего «и сердце, и разум»[2].

В этом же плане стремится Матсон осмыслить и образ Зосимы в «Братьях Карамазовых». Вера Зосимы, говорит Матсон, имеет сугубо земную направленность, она «диалектична». В отличие от отца Ферапонта, истязающего себя веригами, постами и молитвами, Зосиме чужд религиозный фанатизм, он не отрицает земную жизнь ради небесной, не считает ее временной юдолью,

---

[1] A. Matson. «Idiootin» selvittelyjä, s. 215.
[2] Там же, стр. 216.

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 содержащиеся в религии «нравственные истины», обращенные опять-таки к жизни. Вера Зосимы есть «земная мудрость», она не противостоит жизни, а «сообразуется с нею», помогает понять, «почему жизнь такая, какая она есть», и потому Зосима способен «не осуждать людей»[1]. Зосима рассудителен, обладает уравновешенностью ума, умеет каждого выслушать, понять чужую боль и беду, дать разумный совет. Матсон встает на защиту творимых Зосимой «чудес», пытаясь объяснить их с точки зрения медицины и психологии (и отчасти следуя в этом отношении примеру самого автора романа). Зосима, как подчеркивает Матсон, в некотором смысле «реалист», он не требует от людей невозможного, понимает их слабости, равно как и естественные движения человеческого сердца (матери, потерявшей ребенка, Зосима говорит: «И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь...»).

В Зосиме, через его «земную веру», как полагает Матсон, все сущее, все проявления жизни приводятся в некий нравственный порядок. И то, что этот 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 самою действительностью»[2].

Так же и в образе Алеши Карамазова, как он изображен в романе, Матсон подчеркивает жизненно-реалистическое начало. Образ Алеши критик сравнивает с образом князя Мышкина в «Идиоте», который тоже «чудак», тоже разновидность «нормально-ненормального» человеческого типа. Но князь, рассуждает Матсон, человек болезненный, отчего иному читателю может показаться, что те нравственные истины, которые герой исповедует, имеют силу лишь для людей действительно ненормальных и «не от мира сего». Матсон полагает, что именно во из-

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 137.
[2] Там же, стр. 138.

бежание такого превратного понимания Алеша Карамазов, в отличие от князя Мышкина, изображен подчеркнуто здоровым физически и духовно. Уже в начале знакомства с ним читатель узнает из романа, что Алеша «не болезненная, экстазная, бедно развитая натура», что он не «фанатик, даже и не мистик вовсе», а краснощекий, пышущий здоровьем юноша, добрый и чистый, по-своему наивный, но «больше, чем кто-нибудь, реалист».

Как и при анализе «Войны и мира», в образах Зосимы и Алеши Матсон идеализирует стихийность, «мудрость естества». В романе Толстого стихийный ход событий оказывался мудрее «планов» и «диспозиций». В «Братьях Карамазовых» зосимовская апология «естества» торжествует и над маразматической извращенностью Федора Карамазова, и над философствующим интеллектом Ивана Федоровича. И то и другое предстает в сравнении с «земной» мудростью Зосимы неким отклонением от естественного течения жизни, насилием 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 вто-

рым), 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, непременно 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. Критик напоминает, что и в истории с тремя тысячами рублей Дмитрием руководит не столько слепая и безотчетная страсть к Грушеньке, сколько моральная мука: он не может допустить подлости по отношению к Катерине Ивановне, не вернуть ей деньги. Потому-то Митя так часто и упрекает

себя в подлости, что с подлостью он примириться не может. Дмитрию (и критик видит в этом общую с Зосимой черту) свойственно время от времени исповедываться перед своею совестью, и в трудном совете с нею он приходит к выводу, что «не только жить подлецом невозможно, но и умирать подлецом невозможно... Нет, господа, умирать надо честно!» Сон Дмитрия во время следствия толкуется Матсоном как символический знак дальнейшего его нравственного развития и обновления. Плачущее дитя, которого Мите безмерно жаль, это, по Матсону, сам герой, способный к нравственному возмужанию.

В характере же Ивана, полагает Матсон, верх берет иное начало. Хотя Иван «не злой человек» и обладает развитым чувством справедливости, нравственным сознанием, однако «от естества жизни он ушел в тощий мир идеологий и в итоге, даже желая блага человечеству, бессердечен к людям. Самоисповедь ему недоступна, он слишком горд для этого. Гордыня делает его глухим к определенным ценностям, Дмитрия он понять не может. Его гордость требует, чтобы мир отвечал именно его понятиям о справедливости... Он велик умом, но сущности вещей постичь неспособен — неспособен потому, что неспособен любить: он любит только самого себя»[1].

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 возникает 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

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 189—190.

вопросами Дмитрий делится с единственным человеком, который может его понять: с Алешей. Для других его сон о голодном и плачущем дитяти — только бред»[1].

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 убоявшиеся 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 «раннехристианского наследия», не до конца извращенного позднейшей цивилизацией. В этом наследии, указывает Матсон, Достоевскому были дороги именно моральные ценности. 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

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 186.

бомбу летчику, его могут и осудить как «военного преступника» [1].

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 определенная 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. Такая идеология, с его точки зрения, уже не есть тот полезный рациональный элемент, который может быть соподчинен эстетическому и который в этой соподчиненной своей функции даже необходим в искусстве, так как выполняет роль «личного секретаря» художественной фантазии, по выражению критика. Дело в том, считает Матсон, что служебно-соподчиненной ролью «идеология» не довольствуется, она имеет тенденцию всецело завладевать художником, и в итоге, по мнению критика, разрушается сама специфика художественного, чувственно-конкретного познания мира в его многомерности. В статье о Хаанпяя Матсон утверждал, что «любая идеология всегда во вред художнику, ибо, основанная на абстрактно-теоретическом мышлении, она есть полный антипод художнического видения, озарений, эмоционального познания, чувствен-

[1] A. Matson. Kaksi mestaria, s. 219—220.

ного созерцания»[1]. Для Матсона 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»[2]. Оставаясь в плену вульгарных представлений о марксизме, Матсон отрицал конструктивную роль марксистского мировоззрения как в социальном развитии общества, так 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.

---

[1] A. Matson. Mielikuvituksen todellisuus. Helsinki, 1969, s. 157.

[2] Там же, стр. 159.

книг. Он поглотил немалое количество философских и художественных сочинений самого различного характера, однако желаемого результата не достиг. Результатом было то, что прежние упрощенные представления о жизни, когда «мир казался сам собою ясным», были теперь окончательно развеяны, и наступивший мировоззренческий хаос сопровождался чувством неизбывного трагизма жизни. Но одновременно это было и началом новых исканий.

В ранних книгах Линны отражается как раз эта атмосфера внутреннего смятения, недовольства собой и миром, чувство социальной неустроенности жизни, склонность к духовному бунту, жажда прежде всего нравственной истины.

Самым близким для Линны художником в тот период стал Достоевский. Автобиографический герой «Цели» называет Достоевского в числе наиболее почитаемых им писателей. Тогда же Линна задумал два связанных между собою романа, «Мессию» и «Черную любовь», в которых навеянная Достоевским проблематика должна была занять центральное место. «Исходным моментом было необычайно сильное влияние на меня Достоевского»,— говорил Линна в выступлении, напомнив, что «Черная любовь» даже начинается «почти той же самой фразой, что и «Преступление и наказание». Роман «Черная любовь» («Musta rakkaus») вышел в 1948 году, тогда как «Мессия» так и остался незаконченным. Раскрывая содержание «Мессии», Линна в выступлении оговорил, что несмотря на «библейское» заглавие, тема романа была не религиозной, а психологической. «В качестве главного героя моего произведения вырисовывался некий симбиоз Раскольникова и двух братьев Карамазовых, Мити и Ивана; вопреки симпатиям самого Достоевского, Алеша меня не увлекал. Более того, центральная проблема для моего героя заключалась как раз в его неспособности к внутреннему смирению, а отсюда и к контактам с другими людьми»[1]. Линна указывает, что на неоконченный его роман повлияла также экзистенциалистская и фрейдистская проблематика. Это обстоятельство сыграло немалую роль в том, почему роман не мог быть завершен. В процессе работы, как отметил Линна, романные ситуа-

[1] Miten kirjani ovat syntyneet, s. 62.

ции «вышли из-под контроля». «Самым страшным было то, что текст как бы засасывал меня, и в конце концов я испугался, стал вырываться на свободу. А это означало отказ и от всей темы и от соответствующего круга идей, поскольку наши мысли, оторванные от нашей психической жизни, умирают. Отказ был сильной защитной реакцией; сознанием своим я понимал, что словами (романа) я опрокидывал свое собственное «я»[1].

Из этого можно заключить, что в своем развитии тема «Мессии» пришла в противоречие с изменившимися мировоззренческими принципами автора, с его нравственным чувством, с его представлениями о призвании человека и художника. В своих исканиях Линна в ту пору весьма близко подошел к пессимистическому «модернистскому» миропониманию, а вместе с тем, через фрейдистско-экзистенциалистские влияния, и к модернистскому восприятию Достоевского с его темой «распавшегося мира» и неустроенности человека в нем. Линна и сам подчеркнул, что содержание его незавершенного романа было «чрезвычайно модернистским», а с учетом времени написания, «даже опережающим», поскольку более ощутимый «прорыв» модернизма в финскую прозу произошел несколько позднее, в 1950-е годы. В основе ситуации романа, по словам Линны, было представление, что «последним мерилом вопросов бытия является не жизнь, а смерть», суть коллизии составляли «попытки главного героя убежать от своего состояния и невозможность этого», вследствие чего все оборачивалось тщетой и бессилием.

Видя, как круг пессимистических идей все более замыкается, Линна предпринял решительные усилия, чтобы вырваться из этого круга. После нескольких лет молчания, которые были для него периодом трудного творческого самоопределения, Линна резко изменил манеру письма. Более близким для него художником теперь стал Лев Толстой. Сначала в романе «Неизвестный солдат» («Tuntematon sotilas», 1954), затем особенно в романе-трилогии «Здесь, под северной звездой» («Täällä pohjantähden alla», 1959—1962) искусство Линны обрело широкую эпичность, обращенность к внешней действительности. Мироощущение прежних его героев показалось авто-

[1] Miten kirjani ovat syntyneet, s. 63.

ру теперь слишком сосредоточенным на их собственной личности, привязанным к индивидуальному «я» и в то же время слишком умозрительно-отвлеченным. Главным для писателя теперь становится художественно объективированное изображение народной жизни.

В том же выступлении Линна высказал очень важную для понимания его творчества мысль о том, как в итоге пережитого кризиса он осознал бесперспективность модернистского всеотрицания. Его прежние герои подчас выступали в роли богоборцев, «опрокидывавших» сотворенный всевышним мир и все бытие как воплощение жестокой неразумности. Но бунт их был немощным, всеотрицание кончалось всепримирением, одна отвлеченная крайность сменялась другой отвлеченной крайностью. В эпилоге «Черной любви» автор говорит, что пройдут тысячелетия, но люди все так же будут страдать, и этому есть только одно объяснение — «так должно быть». Трагизм мира признавался вечным.

Прежние герои Линны требовали некой «абсолютной правды», причем немедленно, сейчас же, и, не добившись ее, приходили в отчаяние, опускали руки, отказывались от дальнейших исканий. После пережитого кризиса Линна, по его словам, осознал, что «бессмысленно раздражаться по поводу относительности истины, ибо если истина не дана нам в своей абсолютности, значит необходимо непрерывно созидать ее»[1]. Здесь проходит важный рубеж между Линной и модернизмом. Если истину можно «созидать», непрерывно приближаться к ней, значит в стремлениях людей, в реальных результатах их действий не все негативно, не все достойно лишь иронии; это значит также, что истории человечества свойственны поступательность и прогресс — все то, что модернизм склонен отрицать.

На раннего Линну преимущественное влияние оказал именно модернистски «осовремененный» Достоевский, превращенный модернистской критикой чуть ли не в «абсурдиста», в писателя, примирившегося якобы с идеей обреченности человечества. И в преодолении такого рода влияний Линна нашел союзника в лице Матсона, с которым он тесно общался и который стал для него авторитетом. При определенной внеисторичности матсо-

[1] Miten kirjani ovat syntyneet, s. 64.

новских интерпретаций классики, в том числе Достоевского, они все же в принципе отклоняются от модернистского пессимизма, от нигилистического отношения к гуманистическим ценностям, от девальвации морали. Они проникнуты уважением к человеку, в них — убежденность в «естественной разумности» жизни, в бескомпромиссной устойчивости нравственных понятий. Между прочим, именно гуманистическая сторона классических реалистических романов побуждала Матсона ставить их выше некоторых модернистских произведений. Довольно высоко оценивая «Улисса» Джойса, Матсон считал, однако, что этому роману, если сравнить его, например, с «Дон-Кихотом», не хватает жгучей любви к человеку; в этом отношении, писал Матсон, «искусство Джойса остается ущербным»[1]. И что не менее важно, Матсон был в финской критике одним из немногих защитников реализма как метода, продуктивного также для современной литературы. Реализм, писал Матсон, по-прежнему остается «вполне пригодным стилем», и если некоторых современных писателей, тяготеющих к реалистическому стилю, постигали творческие неудачи, то причина не в реализме как таковом, а в подмене реализма натуралистическим описательством[2].

Для Линны, в сложных поисках нащупывавшего путь к реализму, идеи Матсона были ценным теоретическим подспорьем. Можно было бы указать на ряд общих для них обоих мыслей, положений, эстетических принципов. Например, Линна впоследствии говорил, что его приход к реализму был связан с осознанием того, что художнику надлежит больше доверять самой жизни и непосредственным наблюдениям над нею, чем логическим абстракциям и умозрениям. Неприемлемыми «абстракциями» для Линны стали принципы модернистской эстетики: заведомо иррациональная картина мира и человеческого сознания, лишение человека социальной конкретности, идея обреченности индивида перед вечным мировым хаосом, сведение всего многообразия жизни и человеческих эмоций к чувству страха перед жестокой нелепостью бытия. Модернистскую эстетику, искусственно сужающую

---

[1] A. Matson. Romaanitaide, s. 118.

[2] A. Matson. Mielikuvituksellinen todellisuus. Helsinki, 1969, s. 194.

кругозор художника, Линна назвал «эстетической теологией», «евангелием разрушения» [1].

Эти поиски Линны весьма созвучны проходящим через все работы Матсона мыслям о первичности жизни для искусства, о чувственно-конкретном изображении человека в его связях с реальным миром, о романе как многосторонней картине этого реального и изменяющегося (а не предельно отвлеченного и порочно «тождественного» себе) мира. Характерно, что Матсон выступал против модернистской абстрагизации весьма конкретных классических образов. В одной из своих статей он возражал против того, чтобы отдельные эпизоды классического финского романа А. Киви «Семеро братьев» (1870) рассматривались с некой «надмирной высоты», в отвлеченной «космической перспективе». Отметив, что «человек, увиденный в космической перспективе, начинает казаться мелким и призрачным», Матсон подчеркнул органическую чуждость такой абстрагизации художественному методу Киви, его видению мира. Искусство Киви, по Матсону, конкретно и предметно в своей редкостной пластичности, Киви изображает «реальных людей в реальном окружении, а это уже противоположность космического взгляда» [2].

Все это позволило Матсону по достоинству оценить и реалистические романы Линны. Статьи Матсона о наиболее выдающихся 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 «обновляться» и развиваться уже не может.

Матсон придерживается совершенно иного мнения, для него Линна-романист весóм, свеж и нов именно как художник, а не просто как писатель злободневной темы,

---

[1] См. об этом: Э. К а р х у. Демократическая литература современной Финляндии. Петрозаводск, 1966, стр. 56—58, 87.

[2] A. M a t s o n. Mielikuvituksellinen todellisuus, s. 67.

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»[1]. С точки зрения Матсона, Линна «традиционен» отнюдь не в том смысле, что он-де копирует приемы романного письма XIX века. Матсон подчеркивает композиционную новизну его произведений, то, чем они отличаются от обычного «фабульного романа».

2

Другим финским романистом, испытавшим влияние Достоевского, был Иорма Корпела (1910—1964). Как и Линна, он пришел в литературу после второй мировой войны, участником которой являлся. Из четырех написанных им романов выделяется «Доктор Финкельман» («Tohtori Finckelman», 1952)[2], отнесенный критикой к лучшим произведениям послевоенных лет.

Корпелу обычно называют писателем «промежуточного поколения», имея в виду, что он не был ни «традиционалистом», ни «модернистом», а представлял некую переходную ступень. По выражению К. Лайтинена, Корпела своими романами «связывает старое с новым, не принадлежа вполне ни тому, ни другому»[3].

В статьях, посвященных романам Корпелы, имя Достоевского упоминается неизменно. Влияние в данном случае значительно более осязаемое и устойчивое, чем это было в случае с Линной. Иногда герои Корпелы (например, в «Мартинмаа») непосредственно беседуют о Достоевском, вспоминают его образы, как бы соотносят и соизмеряют с ними свои собственные мысли и поступки. Но, как

[1] A. Matson. Mielikuvituksellinen todellisuus, s. 193.

[2] Другие романы Корпелы: «Мартинмаа, мужчина» («Martinmaa, mieshenkilö», 1948), «Признание» («Tunnustus», 1962), «Дозор» («Kenttävartio», 1964).

[3] Suomen kirjallisuus, V. Helsinki, 1965, s. 601.

справедливо указывала еще в статье 1953 года А. Сараяс в связи с первыми двумя романами Корпелы, подобные упоминания и ссылки еще не самое главное. Существует внутренняя, более глубокая связь. Подчеркивая необходимость внутренней предрасположенности у писателя к восприятию прочитанного им как чего-то личного, заложенного в нем самом, исследовательница ссылалась на заостренный парадокс Паскаля, заметившего при чтении Монтеня: «То, что я нахожу у Монтеня, я нахожу в себе самом, а не у него». Применительно к Достоевскому и финскому романисту А. Сараяс говорила даже о «сродстве духовной организации», об одинаковом видении человека у двух писателей. «Можно предполагать,— заключала она,— что в контакте с Достоевским перед взором Корпелы открывались внутренние темы его собственного творчества»[1].

И действительно, наряду с тем, что романы Корпелы связаны с национально-финской традицией (А. Ярнефельт, И. Линнанкоски, И. Лехтонен и др.), они, несомненно, соприкасаются и с наследием Достоевского. Во многом «по Достоевскому» ставит Корпела проблемы гуманизма в современном буржуазном обществе, есть сходство в обнаженной «идеологичности» повествования, отказе от бытописательства и эпических картин, в выдвижении на первый план острых нравственно-психологических коллизий. С Достоевским сближает Корпелу интересующая его проблема «двойничества», проблема трансформации противоречий буржуазной действительности в раздвоенность личностного сознания; тема «преступления и наказания», идея обновления христианской морали, пристрастие к особого рода героям, добросердечным «дурачкам» и «юродивым» и т. д. Все это присутствует в романах Корпелы и не раз заставляет вспомнить о Достоевском.

Центральные герои почти всех романов Корпелы — из категории «неудовлетворенных», ищущих правды, человечности, бога. В раннем романе «Мартинмаа, мужчина» мессианистски настроенный молодой правдоискатель уходит из города в деревню, но и там царит зло, эгоизм, равнодушие. Зло творят не разбойники с большой дороги, не заведомые монстры, а обыкновенные, страдающие

[1] A. Sarajas. Ivan vai Aljoša? — Parnasso, 1953, N 3, s. 228.

люди, которых герою искренне жаль. Перед ним возникает вопрос: уж не следует ли смириться с этой «обыкновенностью» и распространенностью зла, считать его нормальным состоянием? Местный лесничий, оппонент Мартинмаа, полагает, что к недостаткам человеческой природы следует относиться как к «реальности», как к существующей от века данности, и, опираясь на эту данность, только и можно вести практические дела. То есть нужно не мечтать о несбыточно прекрасном человеке, а руками «реальных эгоистов» творить относительное благо, относительный прогресс, чем, с точки зрения лесничего, и занято современное общество, в том числе он сам. Но для Мартинмаа это — надчеловеческая, антигуманистическая точка зрения. Ее признание означает, что из общества, из практической жизни совершенно устраняется нравственный идеал, нравственный человек. Прагматизм лесничего есть губительная форма мизантропии, невыносимая для него самого (в романе лесничий кончает самоубийством). К самоубийству близок и Мартинмаа; в будничном своем поведении он не может избежать уступок безнравственной расчетливости, презирает себя и в то же время пытается найти последнюю, очень слабую и призрачную опору в боге. Некое моральное просветление приносит Мартинмаа известие о том, что полуидиот Эльяс спас от разъяренного быка играющих детей,— для героя это служит доказательством того, что зло и эгоизм не всесильны. У Эльяса, этого примитивного, неразумного существа, не могло быть никакого эгоистического расчета, стало быть, бесхитростная и бескорыстная добродетель все-таки может находить приют в человеческом сердце. Посреди жестокого мира юродивый Эльяс как бы отмечен божеской добродетелью (вспомним Достоевского: в «Идиоте» Рогожин при встрече с князем Мышкиным говорит, что юродивых «бог любит»).

В «Мартинмаа» тема отчуждения человеческого в человеке разрабатывалась еще более или менее традиционными для финской романистики приемами. С точки зрения романной техники здесь еще нет чего-либо решительно «модерного». Это фабульный роман с одним центральным героем, последовательным развертыванием событый, во многом описательный.

По сравнению с «Мартинмаа» следующий роман Корпелы отмечен гораздо большей степенью условности

повествования. В «Докторе Финкельмане» эстетически новое выражение получает сама проблема раздвоения личности. Раздвоен и Мартинмаа, но в «Докторе Финкельмане» — не без влияния Достоевского, а также, видимо, Кафки, Гессе и других западных писателей — раздвоение обретает специфическую форму «двойничества». Предельная степень заострения темы требует нового эстетического угла зрения; стиль Корпелы становится более сжатым, психологически целенаправленным, в известном смысле рационально-условным и «головным». Изобразительная задача, разумеется, остается, но меньше описательности, отчетливее просматривается функциональная (психологическая) роль образов, сцен, эпизодов. Появляется момент откровенной «притчевости», откровенной «преднамеренности» повествования и авторского взгляда на вещи. Уже в предисловии без обиняков декларируются (впрочем, не без обычной для автора иронии, о чем ниже) дидактические цели рассказываемой истории. Каждая из трех глав в какой-то мере существует в книге обособленно, каждая изображает один из периодов в жизни героя, один из этапов его духовного развития, и этапы эти не связаны непосредственно между собою повествовательным временем и событийной непрерывностью. Форма повествования от первого лица также способствует целенаправленной избирательности того ракурса, в котором предстает мир сознанию героя.

В первой главе («Наследство») герой еще подросток, унаследовавший после смерти отца крестьянское имение, и моральная проблематика пока возникает на уровне относительно примитивного сознания тех сельских людей, которые его окружают. Престарелый и с не совсем ясным рассудком работник Рийту, который некогда побывал в тюрьме, постоянно возвращается в разговорах к давней и довольно смутной истории убийства человека, и здесь же впервые упоминается «доктор Финкельман» в качестве «главного убийцы» — то есть сатаны, лукавого, способного вселяться в реальных людей.

Во второй главе («Доктор Финкельман во плоти») герой уже врач-психиатр, профессионально имеющий дело с патологическими деформациями человеческого сознания, которые приобретают в романе расширительно-символический смысл. Клинические истории болезни для героя — лишь частные случаи глубокой болезни общества,

пациенты представляют больное духом человечество. При этой обобщенности восприятия собственная врачебная деятельность героя и наука в целом, именно из-за явной ее недостаточности в общесоциальном и общегуманистическом смысле, начинают казаться доктору жалким паллиативом, доведенным до тонкого профессионализма самообманом, холодной и предосудительной игрой с человеческим материалом. Это игра-эксперимент по «правилам науки», лишенной подлинно человеческого содержания. Все, что связано с профессией врачевателя душевных недугов, получает для героя привкус фальши, бездушной рутины и в конечном итоге — цинизма. На прием к нему приходят несчастные, задавленные жизнью люди, с которыми он ведет профессионально доверительные беседы, говорит слова утешения и надежды, не имея ее в собственном сердце. Наука и бездушие, наука и холодное экспериментаторство адекватны для Корпелы, склонного к религиозному противопоставлению веры и познания.

Комплекс раздвоения личности возникает у героя романа как результат социального бессилия перед злом и как результат его личного нравственного бессилия, невозможности даже ему самому остаться нравственным человеком в окружении безнравственности. Постепенно он начинает сознавать, как в нем поселяется некто другой, и этот другой нашептывает ему свою философию жизни, освобождающую от остатков человечности и, следовательно, от внутренних терзаний. Завладевая сознанием героя, мистический доктор Финкельман открывает перед ним некую «вторую действительность», «страну великой свободы», свободы от чувства сострадания и сопричастности к судьбам других людей. Двойник психиатра проводит клинический эксперимент с «падшей» Лилиан, которая страдает и от унизительности собственного положения содержанки, и от окружающей ее грязи. В своей исповеди Лилиан говорит, что вся ее жизнь была «сдерживаемым стоном», что ее преследует чувство всеобщего непонимания, словно вокруг нее «иноязыкие» люди. Доктор советует ей внутренне отстраниться от волнений жизни, усвоить подобие той «космически-надзвездной» точки зрения на человека и человечество, с которой, как мы помним, полемизировал в своих статьях Алекс Матсон. С надзвездной высоты земная жизнь предстает ничтожной, по отношению к человеку-букашке уже не

может быть никаких обязательств, моральные скрепы уже излишни. Проповедью холодного эгоцентризма двойник доктора толкает Лилиан на преступление. Постепенно и сам герой ужасается своих видений. В «стране блаженных», куда время от времени устремляется его больное воображение, нет ни любви, ни ненависти, есть только безжизненное равнодушие, и герой в отчаянии замечает мертвые окаменелости вместо людей — в моральной пустыне нравственный человек умирает.

Можно вспомнить в этой связи рассказ Достоевского «Сон смешного человека», где герой после привидевшейся ему во сне смерти отправляется к другой небесной звезде, к людям «счастливой земли», знающим лишь любовь, но не знающим страдания. Земля эта видится герою как идеальный образ «вечной истины», как символ того, что зло не может быть нормальным состоянием людей. Но любить герой может лишь сострадательной любовью, любить ту реальную землю, на которой пока есть зло и страдание. «На нашей земле мы истинно можем любить лишь с мучением и только через мучение! Мы иначе не умеем любить и не знаем иной любви. Я хочу мучения, чтобы любить. Я хочу, я жажду, в сию минуту, целовать, обливаясь слезами, лишь одну ту землю, которую я оставил, и не хочу, не принимаю жизни ни на какой иной!..»

В отличие от «счастливой земли» в рассказе Достоевского, обитателям которой доступна любовь без ненависти, «страна блаженных» в романе Корпелы вообще ограждена от человеческих чувств, которые заменило равнодушие. Но Корпела, как и Достоевский, превыше всего ценит сострадательную любовь. Более того, он, как и Достоевский, убежден, что к подлинному человеколюбию и нравственному обновлению можно прийти лишь через страдание. Эта идея выражена и в других романах Корпелы, не только в «Докторе Финкельмане».

Двоемирие доводит доктора до болезни, до грани безумия. Изображаемые в романе кошмарные видения и другие «предельные ситуации» имеют эстетическую, но вместе с тем отчетливую этическую цель. Показывая героя в состоянии крайних душевных мук, автор тем самым выражает свое убеждение, что человеку необходимо предельное страдание, предельная моральная потрясенность, предельное осознание собственного падения, чтобы он содрогнулся и нашел в себе силы сту-

пить на путь обновления. Герой романа находит эти силы. «В путь» — так называется третья глава «Доктора Финкельмана».

Не всякое чувство краха и катастрофы может, с точки зрения автора, стать началом такого пути. Это хорошо выявляется через образ Салэвы, офицера и поэта-декадента одновременно. Единственное стихотворение, которое Салэва напечатал в газете и которое он всем охотно читает, называется «Крыса», или иначе: «Гуманизм в бочке». В этой аллегории крыса, упавшая в пустую бочку, сначала умирает от жажды; затем, когда пошел ливень, она смогла утолить жажду, но ей теперь угрожает потоп; впрочем, и тут остается еще слабая надежда продержаться вплавь, пока вода не достигнет верхнего края бочки, но ливень перестает, и несчастной крысе приходит конец.

С точки зрения автора романа, подобное декадентское отчаяние безнравственно, оно вырождается в глумление над человеком, и облик и поступки офицера подтверждают это. Пьяный Салэва уверяет, что грудь его «сжигают такие же страдания, как и у великих поэтов», но ложь лишь подчеркивает его духовный маразм.

Для обновления нужно моральное потрясение. Для падшей Лилиан таким поворотным рубежом становится ее преступный выстрел, для врача-психиатра — тяжелая болезнь, предельная форма депрессии. Когда «двойничество» становится психопатологией, вернуть больного к нормальному человеческому состоянию может только спасительная вера в бога, ибо «бог есть человечность».

Однако как художнику Корпеле затруднительно принять всецело религиозную точку зрения и подчинить ей повествование. Для его романов, особенно для «Доктора Финкельмана», чрезвычайно характерны ирония, сомнения, скептические интонации, составляющие существенный элемент стиля. Сочетать иронию и религиозное воодушевление трудно. Приход обновленных героев к богу всегда несколько неожидан, в том числе для них самих. Избавиться от сомнений они не могут, бог возникает в их лихорадочном сознании как очень зыбкая и, надо полагать, временная опора после только что пережитой катастрофы, после крайнего душевного потрясения. Бог возникает как знак раскаяния в прежних заблуждениях, как символическое признание того, что без чело-

вечности жизнь нестерпима и немыслима, но вовсе не как конструктивная моральная перспектива и практическая моральная основа дальнейшего жизнестроительства.

Даже в смысле устройства личных судеб героев религия очень ненадежная опора и должна отступить перед соображениями практической жизни. На последних страницах «Доктора Финкельмана» кратко сообщается, что, ступив «на путь к богу», герой одновременно намерен вернуться к своей профессии, вернуться в клинику. Но ведь это означает, что он вернется в ту же социальную среду, из которой временно бежал, и ему не обойтись без возобновления прежних связей с нею. Его ждет общество прежних знакомых, определенный круг пациентов, и среди них будут влиятельные коммерсанты, адвокаты и прочие деловые люди, нередко прожженные циники, ни в какого бога не верующие. В свое время богатый делец Меллонен домогался от героя врачебного лжесвидетельства, но получил отказ. Зато адвокат Нийлас, разбогатевший на деньгах своей жены и затем пожелавший освободиться от нее, сумел-таки использовать психиатра, передав ее ему на поруки. Психиатр поражался цинизму этих людей, но и сам вынужден был прибегать к их услугам. Будет ли «путь к богу» отклонением от этой укатанной колеи моральных компромиссов?

Иронии и скепсиса Корпела не может избежать потому, что герои его слишком буржуазны, и они сами сознают это. В крайние минуты они обращаются к богу, думают об обновлении, но натуры своей превозмочь не могут и в практической жизни остаются дельцами. В «Докторе Финкельмане» есть примечательное в этом смысле место, где герой даже в молитвенном обращении к богу не может забыть, что он буржуа, и потому просит у бога снисходительного понимания. «В тоске и озабоченности я взывал к всевышнему, прося у него поддержки. Я говорил ему: отец небесный, я всего лишь обыкновенный человек, один из здешних хозяев — ты ведь знаешь... Но окажи милосердие, попытайся войти в мое положение...»[1]

Героев Корпелы, ведущих скорее торг с богом, редко покидают насмешливость и самоирония, они не способны

[1] J. Korpela. Tohtori Finckelman. Porvoo — Helsinki, 1952, s. 84.

всерьез и надолго возвыситься ни до уровня высокого возмущения, ни до самозабвенного воодушевления. Тот страстный религиозно-морализаторский пафос, который был так характерен, например, для финского «толстовца» Арвида Ярнефельта в конце XIX — начале XX века, для героев Корпелы уже не вполне возможен. В отношении к религии они ближе не к образам правдоискателей в романах Ярнефельта, а к героям Волтера Килпи и Иоэля Лехтонена, которые в своем скептицизме отвергли однажды все, включая бога, и для которых возврата к нему уже нет. Ко времени Корпелы авторитет религии был в финской литературе уже достаточно подорван, «возвращение к богу» у его героев получается искусственное, и автору не под силу эту искусственность преодолеть. Здесь, на наш взгляд, заключается едва ли не главная причина, почему два последних романа Корпелы, в которых религиозная точка зрения проводится более настойчиво, чем в «Мартинмаа» и «Докторе Финкельмане», в художественном отношении мало удались.

По сжатости стиля, драматизму ситуаций, искусству психологического повествования «Доктор Финкельман» остался лучшим произведением автора. Художественной ценности романа не умаляет тот факт, что в нем немало реминисценций, восходящих к Достоевскому. Осязаемые параллели с женскими образами Достоевского имеет, например, образ Лилиан. Подчас улавливается даже фабульное сходство эпизодов. Так, во время ресторанного кутежа богач Меллонен пытается публично купить Лилиан, называет суммы денег, которые она с вызовом отвергает как слишком низкие, и это напоминает сцену-аукцион в гостиной Настасьи Филипповны из романа «Идиот». В «Докторе Финкельмане» фигурирует также добрый и непрактичный «чудак» с русским именем Помилов, в некотором смысле «родственник» князя Мышкина из «Идиота». Все это свидетельствует о том, насколько тесно созданный Достоевским художественный мир соприкасался с собственными поисками финского романиста.

3

Период шестидесятых—семидесятых годов в развитии финской литературы отмечен заметным усилением социальных тенденций. О шестидесятых годах в финской кри-

тике принято было писать как о десятилетии «ангажированной» литературы, указывалось на отход многих писателей от формалистических исканий, на возрастающий их интерес к актуальным общественным проблемам, на появление значительного количества социальных романов, остро публицистических книг и памфлетов, сборников политической лирики.

В результате продолжающихся процессов индустриализации и урбанизации в корне изменилось традиционное представление о Финляндии как о крестьянской стране, какой она еще недавно считалась. Перемены отражаются и в литературе. Если еще до недавнего времени в ней, особенно в прозе, преобладала сельская тематика, которую считали даже национальной чертой финской литературы, то в последние десятилетия литература сама «урбанизируется»: писатели чаще пишут о проблемах городской жизни, о представителях так называемых «средних классов», об интеллигенции. Литературу все более занимают центральные общественные проблемы. В ходе капиталистической индустриализации некогда сельская Финляндия теперь в известном смысле как бы уравнялась в своем развитии со странами буржуазного Запада, и возникает вопрос: что же дальше? Ждет ли Финляндию общий для Запада затяжной социальный кризис (даже при относительном экономическом прогрессе) или развитие пойдет по новому социальному руслу? Было бы, конечно, упрощением полагать, будто эти вопросы только с шестидесятых годов стали занимать финских писателей. Это скорее центральные проблемы всей финской литературы XX века, но факт сложившегося «индустриального общества» чрезвычайно заострил их, поставил перед каждым мыслящим человеком.

Герои современных книг финских писателей зачастую принадлежат к интеллигенции — отчасти, видимо, потому, что она особенно чувствительна к некоторым современным контрастам, к материальному и духовному порабощению личности. Перед современной финской интеллигенцией остро стоит проблема выбора, определения своего места в общественной борьбе. Встревоженная мысль «интеллектуалов» способна, кажется, без конца блуждать от одной крайности к другой, но наиболее прозорливые из них, расставшись с позицией «одиноких отри-

цателей», приходят к пониманию действительно революционных сил современного мира.

Вместе с тем глубокий социальный кризис современного западного общества, как известно, нередко влечет за собой кризис нравственный, оправдание эгоистического равнодушия и бездействия, оплевывание человеческих усилий совершенствовать мир. В современной финской литературе есть немало книг, в которых предельно ослаблены, если не утрачены вовсе, нравственные критерии; описание малоприглядных оргий, извращений и маразма стало в них едва ли не самоцелью, всепроникающий скепсис доведен до глумления над любыми позитивными ценностями и равносилен духовному самоубийству.

В этих условиях сохраняет актуальность огромный художественный и нравственный опыт классической литературы, в том числе творчества Достоевского. И можно привести примеры, когда высокий этический пафос творчества Достоевского, в соединении с его художническим бесстрашием, воспринимается как нечто очень близкое и современными финскими писателями. Их герои употребляют другие слова, у них иные нюансы мысли, но пафос общий, направленный на осуждение цинического отношения к человеку.

В подобных случаях, разумеется, не всегда возможны точные ссылки, и не они в конечном счете оказываются решающими. Например, в пьесе Эйлы Пеннанен «Солнечное путешествие»[1] такие явные ссылки на Достоевского вроде бы имеются. Одного из героев пьесы (ее жанр автор определяет как «комическое моралите») в кругу знакомых называют «Раскольниковым» — он возглавляет бунт неоперившихся подростков против конформизма «отцов». И в своих спорах юные герои то и дело обращаются к образам Достоевского.

Но по своему трагическому звучанию и гуманистическому духу, пожалуй, ближе к Достоевскому пьеса Эвы Лизы Маннер «Новогодняя ночь»[2], в которой непосредственных ссылок на Достоевского нет. Для пьесы характерно контрастное столкновение человечности и цинизма. На произведении лежит печать высокого профессионализма, сценической изобретательности, своеобразного

[1] E. Pennanen. Aurinkomatka. Koominen moraliteetti. Porvoo — Helsinki, 1967.

[2] E.-L. Manner. Uuden vuoden yö. Helsinki, 1965.

изящества. И в то же время это очень печальный взгляд на мир, взгляд, далекий от комедийного веселья, хотя автор и назвал пьесу «комедией». Но это не столько литературно-жанровая ее характеристика, сколько философская, подразумевающая трагикомизм самой жизни. Во всяком случае в пьесе нет ничего от легкой комедии, все ее герои пребывают на грани катастрофы. Новогодний вечер в доме ученого биохимика Атоса кончается его самоубийством, в котором момент случайности лишь подчеркивает общую запутанность бытия.

Герои пьесы знакомы между собою, отчасти связаны даже родственными узами, они беседуют за праздничным столом запросто, без околичностей, и все же в их отношениях то и дело проступает внутренняя отчужденность, даже равнодушие и жестокость. Их объединяет, пожалуй, только одно: все эти образованные, интеллигентные люди не знают, как жить; каждый из них либо уже давно опустошен духовно и махнул на все рукой, либо пытается создать себе еще одну, последнюю иллюзию, которую, однако, другие собеседники тут же развеивают, доказывая ее несостоятельность. Все герои по-своему неудачники в жизни. Они даже лично «не состоялись», не говоря уже о том, что и мир им представляется сплошь «несостоявшимся». Хозяин дома Атос потерпел неудачу на ученой стезе, вынужденный когда-то забросить из-за нехватки средств перспективные исследования рака, и теперь собирается уехать в Индию рядовым врачом. Его кузен Эген, недовольный нынешним положением церкви, намерен оставить священнический сан и уединиться в сельской глуши. Также и для автора детективных романов Кауханена, в прошлом медика, перемена занятий явилась лишь внешним выражением внутреннего краха, еще более опустошительного, чем у других героев.

В отличие от Атоса и Эгена, сохранивших определенные нравственные принципы или по меньшей мере внешние приличия, в Кауханене сидит бес цинизма и мизантропического острословия. Эген называет его воплощением «интеллектуального бесстыдства». Всякое упоминание об идеалах, позитивных ценностях вызывает у Кауханена злую насмешку. «Знаете, почему этот мир наихудший из всех возможных? — спрашивает он.— Потому что его кроили по мерке идеалистов». Благие намерения мечта-

телей на практике оборачиваются ужасом, и Кауханен убежден, что ломать голову над совершенствованием мира больше не стоит труда,— каждому, как он выражается, остается лишь «давить своих собственных блох».

Впрочем, мизантропией страдает и священник Эген, хотя крайний цинизм Кауханена и выводит его из себя. В споре с Атосом, отстаивающим гуманистический взгляд на человека и утверждающим, что «мир прекрасен», священник возражает: «Мир был бы прекрасен, если бы в нем не было людей. Люди всегда только портили тот мир, который был возможен от бога». Эта модифицированная религия, когда «бог есть возможность», однажды предоставленная человеку, но не использованная им, означает отрицание всей практической деятельности человечества, всей его истории. С точки зрения запрограммированной свыше идеальной возможности реально творимая людьми история есть сплошная неудача. Люди, говорит Эген, всегда только «ограничивали» бога, мешали ему, выступали вечным его антиподом. А философы-материалисты сделали «испорченный» мир еще более безутешным, связав его законами детерминизма, придав «порче» характер неизбежности.

Но, с другой стороны, Эген недоволен и церковью, которую он обвиняет в компромиссе с обществом. Ведь сам он склонен к абсолютному отрицанию созданных людьми социальных форм, тогда как церковь причастна к ним. Церковь не устояла перед современными поветриями, она обмирщилась, стала прагматической в своем стремлении приспособиться к утилитарно-практическому веку. Религия преподносится как некий «социальный рецепт», пастыри говорят в своих проповедях об общественных реформах, о молодежных проблемах, и дело дошло до того, что в погоне за популярностью иные проповедники опускаются до жаргона уличных подростков. Между тем церковь, по мнению Эгена, должна воплощать как раз враждебное прагматизму высшее духовное начало. Поскольку «возможный от бога» мир профанирован людьми, единственное призвание церкви — молить о милосердии божием, оставаясь тем самым на высоте абсолютного неприятия общества, а не превращаясь в его служанку. Тщетно Атос возражает Эгену, что церковь всегда поддерживала сильных мира сего, была «заодно с палачами». Эген толкует эти упреки по-своему. Чем

неприглядное поведение реальной церкви, тем возвышенней его представление о ее истинном предназначении. А так как идеалу практика не соответствует, Эген не желает быть к ней причастным.

«Я хочу тишины, одиночества, покоя сельской жизни»,— говорит Эген, но Атос называет это «бегством в минувший век», бегством от современного урбанистического века к изолированному сельскому существованию. Воспетая поэтами сельская Финляндия может быть прекрасной в мечтах, «но жить в ней невозможно — уже невозможно» (и в этом мы слышим признание необратимости современных процессов). Да и самому Эгену его будущая сельская жизнь предстает отнюдь не идиллией, не обретением душевной гармонии, а отшельничеством и самоотречением. В споре с Кауханеном он вынужден признать: «Нужно быть либо аскетом, либо героем, чтобы вынести жизнь. Я аскет, но не по внутреннему влечению, а из чувства отвращения».

Сознавая уязвимость собственной позиции, Эген не щадит и других. Он напоминает, что когда-то они много спорили с Атосом о морали, о том, что же составляет ее основу — религия или наука? Атос тогда отстаивал науку, индустриальный прогресс и вспоминал к случаю слова Чехова, сказанные о толстовстве: в электричестве и паре больше любви к человечеству, чем в вегетарианстве и непротивлении злу. Что же, спрашивает теперь Эген, по-прежнему ли Атос уверен в нравственности науки, техники? И Атос должен признать, что «морали нет и в электричестве», техника сама по себе еще не создает нравственного человека. К тому же, продолжает Эген, намерение Атоса уехать в Индию тоже бегство. И в чем конечная, общесоциальная цель усилий таких людей, как Атос, когда от неустроенности западного «индустриального общества» они теперь едут на Восток? Уж не возникновению ли копии этого общества они там способствуют?

Вопрос Эгена по-своему резонен. Атос чувствует это и страдает от бессилия ответить ему по существу, хотя и согласиться с ним не может. Согласиться и поступить, как Эген, — значит махнуть на все рукой, самоотстраниться, а отсюда недалеко и до цинизма Кауханена. Чтобы подчеркнуть эту опасность, в пьесе вслед за вопросом Эгена свое «зачем» задает Атосу и Кауханен и рас-

сказывает к случаю пошлый анекдот, долженствующий подтвердить, что делать ничего и не надо. Анекдот смешит всех, кроме Атоса. Он растерян, у него нет ответа на эти «зачем», но он твердо знает, что бездействию тоже нет оправдания, а по отношению к страдающим оно безнравственно. Позиция Эгена в конечном счете эгоистическая, он хочет разводить цветы и ни о чем не думать. Атос имеет право сказать ему: «Я еду помогать другим людям, поэтому мое и твое бегство вовсе не одно и то же».

В том «абсолютном неприятии», которое исповедует Эген, Атоса более всего смущает социальная глухота, безразличие к человеческим страданиям. Человеку дано жить все-таки не в «возможностном», а в реальном мире, который нельзя просто отвергать, ибо отвергать все — значит оставлять все по-прежнему. У Атоса нет «общей идеи», он не знает, как изменить мир к лучшему, но как медик и как человек он не может не испытывать сострадания, желая быть там, где люди более всего несчастливы. «Я имею в виду больных,— говорит он.— Я практик и думаю, что им надо помочь».

В образе Эгена хорошо показан именно нравственный кризис религиозного миросозерцания, нравственная его несостоятельность. Проблема эта будет занимать и других интересующих нас финских авторов и приведет их уже к непосредственной полемике с религией в качестве основы морали, в том числе к полемике с христианской этикой Достоевского. В своей «верности богу» Эген в пьесе Маннер отвернулся от мира, жизни, человеческого сострадания, ему уже «все равно», как сказал бы герой рассказа Достоевского «Сон смешного человека», отвергающий, однако, эту безнравственную позицию.

Атос в пьесе Эвы Лизы Маннер воплощает гуманистическое начало, мятущуюся человеческую совесть, жгучее сострадание. И все же одной способности сострадать недостаточно. Не случайно человеколюбие Атоса подвергается в пьесе многократному испытанию. Люди с неустроенной судьбой есть всюду, они рядом, за ними не надо ехать в Индию. За всем этим стоит все тот же немой вопрос: как быть с «западным обществом», где выход из кризиса? И когда уставшая от невзгод женщина просит Атоса взять и ее с собой, ему лишь яснее становится, что при отсутствии «общей идеи» никакая поездка не может

ее заменить, это будет лишь иллюзия, которая не даст душевного равновесия. Зыбкость иллюзии подчеркивается в пьесе и тем, что именно Атос, самый человечный и совестливый, оказывается жертвой слепого случая. Во время нелепо жестокой «игры в судьбу», предложенной одним из персонажей в завершение новогоднего пира, единственный патрон в старом револьвере стреляет именно тогда, когда на спуск нажимает Атос. Он делает это как бы сам по себе, уже вне «игры», когда другие утратили к ней интерес. Для Атоса жизнь кажется лишенной смысла.

Таким образом, выраженная в книге Маннер пессимистическая точка зрения распространяется в равной мере и на религию, и на рациональное знание в качестве основы морали. Причем эта негативная точка зрения выражается в самой фабуле пьесы, в самом способе разрешения конфликта. Важно напомнить, что в романах Корпелы и ранних романах Линны («Цель», «Черная любовь») тип фабулы был еще иной. События в романах развивались по схеме: бунт героев против бога, создавшего и терпящего неразумный мир, их попытки найти моральную истину в философии и рациональном знании, последующее разочарование в этих попытках и вынужденное возвращение к богу за моральной опорой.

В отличие от этого в пьесе Маннер фабула и конфликт заключают в себе мысль, что такой опоры не может дать ни религия (крах Эгена), ни наука (крах Атоса).

Очевидно, та положительная «общая идея», в которой так нуждаются герои пьесы в своем стремлении к нравственной жизни, к нравственному обновлению, должна обязательно быть социальной идеей, предполагающей утверждение новых моральных принципов в результате социального развития общества.

В произведениях, к которым мы теперь обратимся, мысли героев движутся именно в таком направлении, что и определяет специфический угол их зрения также на этическую проблематику Достоевского.

4

Остановимся на произведениях двух финских романистов, пишущих на шведском языке. Имеются в виду роман Кристера Чилмана «Голубая мать» («Den blå mo-

dern, 1963) и роман Марианны Алопеус «Суть тьмы» («Mörkrets kärna», 1965).

Оба автора принадлежат к наиболее значительным представителям современной финско-шведской прозы. Чтобы лучше понять общую атмосферу упомянутых романов, необходимо иметь в виду особое положение финско-шведских писателей, представляющих национальное меньшинство в Финляндии (шведы составляют около восьми процентов ее населения). Положение это не из легких. Несколько лет тому назад журнал «Nordisk tidskrift» (1970, № 2) опубликовал статью финско-шведского прозаика Андерса Клеве под весьма характерным заглавием: «Что значит быть шведским писателем в Финляндии». В статье, похожей на грустную исповедь, говорится о психологических и материальных трудностях, с которыми сталкиваются финско-шведские писатели. Было время, когда шведский язык преобладал в культурной жизни Финляндии, а финский оставался почти исключительно языком крестьянских масс. Еще в середине прошлого века интеллигенты владели финским языком лишь в редких случаях, и даже сами идеологи финского национального движения писали на первых порах по-шведски (Арвидссон, Снельман). Но времена шведской культурно-языковой гегемонии в Финляндии давно миновали, и одной из социально-психологических проблем, по поводу которой сетует в своей статье Андерс Клеве, является гнетущее чувство изоляции, ограниченность национальной среды, питающей творчество финско-шведских писателей. Имея в виду прежде всего шведоязычную буржуазную среду, где «достоинство человека измеряется его доходами», автор статьи пишет, что среда эта оказывает разрушительное воздействие на писателей и читателей, на духовную жизнь в целом. Критика буржуазно-националистической узости, ее социально-политических и культурных аспектов занимает в романах К. Чилмана и М. Алопеус как раз весьма существенное место. Герои обоих романов (как и сами их авторы) происходят из буржуазной среды, процесс их разрыва с нею составляет тему повествования. Добавим к этому, что оба романа были переведены на финский язык и имели значительный успех. Выдержав по нескольку изданий, они стали предметом внимания не только критики, но отчасти и академического литературоведения.

На связь романа К. Чилмана «Голубая мать» с творчеством Достоевского указывали финские исследователи. Как сообщает в своей статье об этом романе П. Алхониеми[1], специально проинтервьюировавшая автора в исследовательских целях, Чилман подчеркнул, что в период работы над упомянутым романом в поле его зрения были в особенности «Братья Карамазовы». Из того же интервью явствует, что свою творческую задачу Чилман понимал как спор с Достоевским, спор мировоззренческий и эстетический. Чилман, по его словам, задался целью в некотором роде «переписать заново» роман Достоевского. В устах Чилмана это, разумеется, весьма условное выражение. Зависимость между двумя произведениями в читательском восприятии очень относительная (осязаемая в гораздо меньшей степени, чем в романах Корпелы). В интервью Чилман выразился в том духе, что героев его романа, членов семейства Линдерманнов, можно при желании воспринимать как некое соответствие семейству Карамазовых. Возникают параллели: Раф Линдерманн — Дмитрий Карамазов, Бенно Линдерманн — Алеша, Фред — Иван, а если продолжить сопоставление, то пастор Винберг (наставник юного Бенно) соотносим с Зосимой (наставником Алеши в романе Достоевского).

От такого сопоставления еще резче выявляются различия двух романов, различия авторских позиций. Например, в романе Чилмана Бенно — трагический образ юноши, и трагедия возникает именно на почве религиозного сознания. В отличие от Алеши Карамазова, в котором подчеркивается духовное здоровье и «открытость жизни», укрепляемые зосимовской мудростью, для Бенно Линдерманна религия означает, напротив, болезнь и отдаление от трезвого понимания жизни.

Но рассмотрим подробнее роман К. Чилмана в его сюжетных связях и с точки зрения его проблематики.

Роман «Голубая мать» не свободен от влияния литературных поветрий, автор заплатил изрядную дань модному увлечению сексуальной проблематикой. Но все же это серьезный социально-психологический роман, решительно отличающийся от тех полупорнографических книг, которые стали, к сожалению, столь частым явлением

[1] P. Alhoniemi. Christer Kihlmanin Sininen äiti, Dostojevskilaisia näkökohtia.— Sananjalka, N 15, Turku, 1973, s. 160—179.

в финской литературе последних лет. Даже в некоторых произведениях таких бесспорно талантливых прозаиков, как Тимо Мукка или Ханну Салама, сексуальные отношения становятся как бы самоцелью, образуют замкнутый круг, выдаются за единственное содержание человеческой жизни. В романе К. Чилмана ничего похожего нет. Как бы ни относился читатель к обилию в нем эротических сцен, с тенденцией выпячивать моменты извращенности, он не может не заметить, что сцены эти присутствуют в романе не сами по себе, а включены в более широкие социально-психологические характеристики героев, служат более значительным идейно-эстетическим задачам. Сама эротическая извращенность персонажей возникает в романе обычно как обличительный контраст, как художественная антитеза их внешней благопристойности и ханжеского «целомудрия».

Отчетливей всего это проявляется в образе пастора-гомосексуалиста Винберга, приблизившего к себе Бенно Линдерманна. Если соотносить с Достоевским, то одновременно Винберг — антитеза Зосимы. Образ Винберга, носителя религиозного сознания, повернут в романе К. Чилмана вплотную к современным социально-политическим реальностям, к людским страданиям, демократическим устремлениям, и Винберг оказывается враждебным подлинной жизни, расчетливым демагогом и ханжой. В продолжительных беседах с Бенно пастор сетует на «бездуховность века», на всеобщее падение нравов, на угрожающую обществу и стране «опасность со стороны красных». Развивая активность среди опекаемых церковью молодежных организаций, Винберг печется об их «сопротивляемости коммунизму», о том, чтобы молодежи своевременно была сделана, как он выражается, «мощная инъекция крови Христовой». Бенно, намеревающийся посвятить себя духовной карьере, и прежде был восприимчив к консерватизму клерикалов, а теперь Винберг, на правах нежного и заботливого друга, и вовсе внушил ему глубоко антидемократические взгляды, взбудоражив его болезненное воображение всевозможными страхами. «Раньше,— размышляет Бенно в главе-исповеди,— я никогда не думал о политике, а теперь стал думать, и чем больше я думал, тем отчаяннее казалось мне наше положение. Все труднее было встретить на улице рабочего без того, чтобы не испытывать страха к нему, не заподозрить

в нем коммуниста и предателя, и скоро я уже стал подмечать, какое ужасное множество таких людей расхаживает по улицам со спрятанными под одеждой автоматами. Это было как в 1918 году во время гражданской войны, о которой рассказывал отец. И отчего они так ненавидели нас, образованных, хотя за многое должны были бы благодарить? И мне уже невмоготу было сдержать ответную ненависть, я боялся рабочих...» (105)[1].

Мудрость Зосимы в «Братьях Карамазовых» включает идею всечеловеческого понимания и всепрощения, которая во многом определяет и поведение Алеши. Алеша тоже старается всех выслушать и если не все принять своим нравственным нутром, то по-христиански простить, не отторгнуть от заповедной любви. В Алеше даже случайная его насмешка над человеком сменяется потом чувством стыда, даже Ракитина он спешит уверить, что тот не пошляк и что он не смеется над ним. Конечно, в самых напряженных сценах романа нравственное нутро Алеши взрывает это заповедное смирение, возникает тема непрощения, тема нравственной памяти человечества, непримиримо осуждающей жестокость и насилие.

Кристер Чилман в своем романе развивает эту тему нравственной памяти людей уже применительно к новым событиям мировой истории, к преступлениям фашизма и прислуживавших ему клерикалов. Акцент на виновности церковников в романе Чилмана является формой полемики автора с религиозной этикой. Не только официальная церковь, скомпрометировавшая себя союзом с политической реакцией, но и религия как таковая выступают в романе в их негативной роли. Религиозная мораль, утверждающая, что нет добродетели без бога, несостоятельна. Чилман с его демократическими устремлениями и социалистическими симпатиями не разделяет религиозной идеализации страдания, смирения, всепрощения, и в той мере, в какой противоречивое мировоззрение Достоевского включает такую идеализацию, Чилман спорит и с ним. Но ему дорог гуманизм Достоевского, и он опирается на него.

В романе «Голубая мать», во многих его эпизодах, акцентируется мысль о виновности вообще «образованных классов» финского общества — и тех его представителей,

[1] C. Kihlman. Den blå modern. Stockholm, 1963. Страницы указываются в тексте.

кто, подобно Винбергу, преднамеренно распространяет страхи, и тех, кто, подобно юному Бенно, поддается внушению. Автор романа идет на условный прием с целью нагляднее показать опасность этих страхов, опасность антидемократических тенденций. В одной из глав о Бенно возникает, словно кинематографическим наплывом, гитлеровский концлагерь Освенцим, где бесчинствует врач-садист Бернхард Линдерманн, «немец и хороший верноподданный». Гитлеровца зовут так же, как и финского юношу Бенно (Бенно — уменьшительное от Бернхарда). Читатель сам волен делать сопоставления. По вине пастора Винберга бедняга Бенно стал жертвой галлюцинаций, сошел с ума и кончил самоубийством. В сцене об Освенциме изображена иная ступень, иной масштаб того же антикоммунистического безумия.

Тема виновности обретает в романе Чилмана много звучаний. Своеобразную нравственную вину за собой чувствует и Раф Линдерманн, брат Бенно. В годы войны, когда фашизм совершал свои злодеяния, Раф был еще подростком, мировые события не слишком заботили его. Даже Нюрнбергский процесс прошел как-то мимо его сознания, обнародованные преступления нацистов не ужаснули, не потрясли его, и теперь, на расстоянии лет, ему трудно понять это, трудно оправдать себя и своих сверстников. «Нет, мы жили слишком защищенными»,— говорит он, подразумевая черствость души, «защищенность» от человеческих горестей.

Размышлять о прошлом, связывать его с настоящим, аккумулировать в себе человеческие страдания Рафа обязывает и его профессиональное призвание: он писатель (и его образ во многом выражает авторское «я»). Прошлое для Рафа Линдерманна не безмолвно, оно стучится в его сердце тем тревожней, чем упорнее стараются некоторые о нем забыть. Прошлое требует к себе совершенно ясного и бескомпромиссного отношения, без этого нельзя быть нравственным и в делах сегодняшнего дня. Раф с презрением говорит о тех, для которых история есть «нечто вроде постели, в которой можно уснуть от своей ответственности за настоящее, от своего гражданского долга в том обществе, в котором ты живешь».

В романе К. Чилмана есть особая глава с необычным названием «Симпозиум», в которой Раф беседует на эту тему со своим другом и родственником Фредом. Фред

напоминает о «фашиствующих пасторах», выходцах из так называемого «Карельского академического общества», которые хотели создать для инакомыслящих концентрационный лагерь в финской Лапландии. «Нет, их никогда нельзя будет простить,— соглашается с Рафом Фред,— потому что они ведь проповедовали, они распространяли свое учение, совершая преступление против морали, вводя в соблазн тех, кто доверял им... Нет, всему есть предел. Терпимость, терпящая все, есть уже не терпимость, а равнодушие, немощность, человеческое падение... Я понимаю тебя» (178). Обобщая, Раф идет дальше и видит то же равнодушие к страдающему человечеству во враждебном отношении церкви к социализму. «Подумай, сколько лет в наших церквах читаются проповеди против социализма, хотя он единственно смог избавить нищих и бесправных людей от худших страданий и невзгод. Живой церкви следовало бы быть заодно с социализмом, если она действительно печется о своей пастве, а не о своей власти, покоящейся на антигуманистических традициях» (177). Раф с особым сочувствием вспоминает слова Минны Кант, писательницы конца XIX века, о том, что «в наше время Христос был бы социалистом».

И в то же время Раф Линдерманн сталкивается с немалыми трудностями, пытаясь сообразовать свои убеждения и нравственные принципы с реальной жизнью, с непосредственным окружением, семьей, близкими, да и с самим собой, с собственным положением в обществе. Раф происходит от богатых родителей, владеющих поместьем и прочей недвижимостью, и хотя сам он стремится жить своим трудом, но понимает, что за его спиной достаточно фамильных капиталов, чтобы уберечь его от настоящей нужды. Раф остро сознает разрыв между своим положением обеспеченного буржуа и своими социалистическими идеалами, в его жизни есть нечто искусственное; в пылу семейных ссор жена называет его снобом, «салонным социалистом», чьи социалистические увлечения и скромный образ жизни не более как оригинальничанье, способ обратить на себя внимание. Жене непонятно, зачем ограничивать себя в средствах, когда они есть, а то, что Раф считает безнравственным само право наследования, ее не убеждает. Также и Фред, во многом разделяющий взгляды Рафа, все же его социализма всерьез принять не может. «Ты пришел к социализму романтиче-

ским путем, через кровоточащую совесть барина, представителя господствующего класса,— говорит он ему.— Прости, Раф, об этом больно говорить, но твой социализм — это прекраснодушный социализм» (180).

В словах Фреда есть своя правда, особенно по части встревожившейся «барской совести». Но здесь, как и в пьесе Маннер, важна не только уязвимость позиции встревоженного героя, но и то, кто и с какой целью эту уязвимость обнажает. Сам Фред, сын фабриканта, предпочитает жить в свое удовольствие и не склонен терзать себя покаянными мыслями. Но зато ему недоступна и та острота восприятия социального неблагополучия общества, какая присуща Рафу. Фред позволяет себе слегка иронизировать над патетичностью тона, каким Раф говорит о неустроенности современного мира, о социальном неравенстве, гнете, насилии. Фреду кажется, что такой тон был бы более уместен в век Вольтера, чем в наши дни, поскольку в «западном обществе», по словам Фреда, больше нет столь вопиющих противоречий, «все уже сглажено, нивелировано, благоустроено». Как видим, ирония над «прекраснодушным социализмом» легко оборачивается буржуазным благодушием, Фред здесь несравненно более буржуа, чем «раскаявшийся» Раф с его обостренным нравственным сознанием.

Раф напирает именно на нравственную сторону проблемы, для него социализм есть не столько строго научное мировоззрение или определенная общественно-экономическая формация, сколько «внутреннее состояние» социально чуткой личности. Это интеллигентский «этический социализм», не всегда считающийся с логикой реальной борьбы за социализм. Главное в таком «этическом социализме» — моральное сочувствие. Раф много говорит о человеческом достоинстве, вкладывая в это понятие весьма широкое содержание. Достоинство человека социально обусловлено, и без социальной борьбы за него нет истинной интеллигентности. Под «образованными классами» на Западе обычно подразумевают имущие классы, но если взять довоенную Финляндию, говорит Раф, то действительно «образованным классом» в ней была «лишь горстка левых интеллигентов и политических идеалистов, которые к тому же сидели большей частью в тюрьмах за нечто, именовавшееся изменой отечеству; остаток составляли невежды, фальсификаторы истории,

интеллектуальные шарлатаны, едва ли имевшие даже понятие о том, что значит достойно жить, достойно мыслить... Изменой считалось само упоминание о человеческом достоинстве». В послевоенные десятилетия произошли кое-какие перемены к лучшему, и все же закоренелого консерватизма еще много, Раф даже считает, что «в Европе нет сейчас другой такой страны, где бы существовали столь резкие классовые различия со столь ничтожными для этого предпосылками, как у нас... Говорят о «северной демократии», но что-то мы ее не очень замечаем пока в Финляндии, если иметь в виду практическую жизнь» (181). Признавая, что он в своем роде тоже идеалист, причем «идеалист социал-демократический», Раф тем не менее решительно отводит упреки в сентиментальном прекраснодушии,— для него это куда более серьезно. В социализме он хочет найти «философию жизни» в ее высоком смысле. Поэтому ему «трудно ладить» и с социал-демократической партией, которая, с точки зрения его социальных и этических идеалов, кончила банкротством.

Позиция Рафа Линдерманна привлекательна своим гуманизмом и демократичностью. Нередко она выражает себя в предельном нравственном максимализме, в крайнем заострении проблемы. Например, во время поездки в Рим, созерцая знаменитые памятники искусства, наблюдая за толпами восторженных туристов, Раф не может избавиться от преследующей его мысли о безмерных страданиях миллионов людей, к которым эта великая культура была по существу равнодушна, она веками существовала помимо них, хотя и создавалась их потом и кровью. С этой точки зрения вся «западная культура», равно как и религия, кажется Рафу кощунственным «предательством человека», он чувствует себя «варваром» среди красот Вечного города, и в соборе святого Петра ему хочется не умиляться от восторга, а плеваться, ибо он жаждет «иной эстетики, эстетики голодающих людей и революционных ценностей» (279). Раф размышляет в соборе, что если уж говорить о «божьей воле», то и богу, верно, угодно было не это, не мраморные громады храмов, а то, чтобы люди облегчали друг другу жизнь.

Или в другой сцене, в самом конце романа, Раф у себя дома созерцает самые обычные предметы быта: ко-

фейные чашки на кухонном столе, тарелки, из которых дети только что ели пшеничные хлопья с молоком, рядом масло и хлеб. Если все это и не роскошь, то все же признак достатка. «Чего еще желать,— размышляет Раф,— на что, черт возьми, можно еще жаловаться? Две трети людей на земле не знает, что такое зубная щетка, или кофейник, или пшеничные хлопья... Или что такое абсурдный театр... И все же! Для них абсурд — зубная щетка, а тут все бытие стало абсурдом. И это ужасно. Словно мы находимся в самом конце чего-то, что уже иссякло и захлопнулось, тогда как те, другие, только начинают...» (312). И вновь тревожная совесть Рафа заостряет вопрос до крайности, до утверждения, что «жить, если только жить морально, вообще невозможно». Здесь «морально» означает ту этическую ступень, когда человек не может всецело наслаждаться жизнью, своим индивидуальным счастьем, пока в мире есть миллионы несчастных. Заметим, что в размышлениях героя романа Чилмана можно уловить нечто общее с этической позицией Достоевского, а также Толстого, говорившего, что стыдно быть счастливым, когда на свете столько несчастья. Именно в те минуты, когда Раф, казалось бы, пребывает на вершине своего счастья, бесконечно рад вновь обретенной любви, возвращению в семью, к детям, именно тогда пронзает его мысль о том, что, быть может, «в эту минуту где-то умирает голодный ребенок, десятки детей... А я стою здесь, окруженный тишиной и покоем, и струящаяся тишина говорит со мною так же, как и прежде, как она говорила с моими предками в течение столетий... Это кажется невозможным, этого не должно быть, и все же это есть, одно рядом с другим...» (312).

В эпилоге романа мысль о моральном участии в жизни других людей выражена с особой поэтической силой. Сцена прогулки Рафа с детьми в яркий солнечный день превращается в апофеоз жизни, ее ликующей красоты, и именно потому, что жизнь прекрасна, нужно быть непримиримым к ее истребителям. После всех пережитых невзгод, тоски и одиночества Раф испытывает невыразимое наслаждение от вещей простых и обыденных, от встреч с прохожими на воскресной улице, от того, что может много раз сказать им «здравствуйте» и услышать то же в ответ, от ласково-оберегающей и одновременно серьезной беседы с маленьким сыном, который при виде

свежей могилы на кладбище впервые встревожен непосильной и противоестественной для него мыслью о конечности человеческой жизни. И вот уже в потоке радости и света все сильнее начинает звучать тема скорби. Раф до рези в глазах смотрит на ослепительное солнце и думает, что под этим же вечным солнцем, вероятно, столь же знойным и палящим, ожидали своего последнего часа тысячи обреченных в фашистских лагерях смерти, и встревоженные дети так же не хотели умирать, так же естественно тянулись к жизни, как и его маленький сын Юкке. На вопрос сына, отчего у него слезы на глазах, Раф отвечает: «Это от солнца». Но для отца солнце над финским городком — это одновременно и «солнце над Освенцимом» (так называется глава-эпилог), судьба человечества для него неразделима, он чувствует себя в ответе за все происходящее в мире.

По стилю роман «Голубая мать» примыкает к реалистическому направлению, критики отнесли его к числу «традиционных», хотя автор использует и некоторые приемы новой романной техники. Повествование ведется от первого лица, но в разных главах этим лицом являются разные герои. Происходят, кроме того, повествовательно-стилевые «подмены». В качестве главного повествователя выступает Раф, хотя временами он остается как бы «за кадром», уступая слово другому герою. Например, о детстве братьев Линдерманнов рассказывает в романе Бенно. Детство их прошло в родовом имении, в атмосфере относительного еще благополучия прежней жизни, и Бенно, более всего привязанный к этому благополучию и желающий его продлить, является самым подходящим лицом для роли повествователя в соответствующей главе. Но это именно стилистический прием, повествовательная «подмена», ибо место и функция этой главы в общем повествовании определяются все же тем, как видит события и историю семейства Линдерманнов Раф, главный повествователь. Поэтому сразу же после главы — исповеди Бенно в романе следует реплика Рафа, напоминающего о своей главной роли: «Зовите меня автором... Я позволил Бенно рассказать о его детстве (которое ведь было нашим общим детством) примерно так, как он, думается мне, сделал бы это, будь он литератором, каковым он не является» (49). Реплика ставит все на свое место. Общий взгляд на происходящее (также на

происходящее с самим Бенно, на его духовную драму) и, следовательно, общая структура романа, его сюжетное развитие определяются в конечном итоге развитием характера Рафа, его поисками нравственной истины.

5

В романе Марианны Алопеус «Суть тьмы» вопрос о соотношении правды и ремесла, жизни и формального писательского умения становится предметом особого спора героев и одной из важных тем произведения.

В беседах о современной литературе, о новейшей западной романистике участвуют две журналистки, сами не чуждые литературных интересов и убежденные, что знают толк в деле. Обе они живут во Франции, представляя там свои газеты, хорошо знают жизнь и культуру страны, и там же развертываются основные события романа. Одна из журналисток, Мирьям (главная героиня романа, от ее лица ведется повествование), является финской шведкой; другая, Габи, шведка из Швеции. Финляндия и ее проблемы освещены в романе как бы отраженным светом, в сопоставлении с французской и европейской жизнью.

Необходимо подчеркнуть, что произведение М. Алопеус откровенно идеологично, его можно назвать романом-спором. И главный спор (к которому будет подключен и Достоевский) касается вопроса: куда развиваться западному обществу дальше, где место отдельной личности в этом развитии, в чем заключается ее нравственный долг? Литературные споры Мирьям и Габи являются частью этого главного спора, имеющего в романе непосредственное отношение к вопросам духовной культуры.

В образе Габи наглядно показано, как культура может превратиться в чисто внешний атрибут, если она лишена глубокого нравственного содержания. Габи в некотором смысле образцовая журналистка, получившая всестороннее образование. В Стокгольме и Сорбонне она изучала философию и психологию, литературу и искусство, превосходно знает языки. У ее приятельницы такого образования нет, как нет и внутреннего удовлетворения журналистской работой. Габи, напротив, даже в зрелые годы вроде бы сохранила живой интерес к профессии, с удовольствием посещает всевозможные выставки, берет

интервью у знаменитостей, выискивает различные раритеты.

Для подруги, для Мирьям, эти журналистские хлопоты, ведение светской и культурной хроники представляют нечто чисто внешнее, поскольку они не касаются коренных вопросов жизни, насущной правды о ней. К коренным же вопросам относятся нищета и угнетение миллионов, расовые предрассудки и социальный снобизм богачей, их слепая злоба и безнравственное равнодушие, их понимание «свободы», которую они отстаивают, прежде всего как «свободы иметь».

Серьезная литература, серьезное искусство должны, по убеждению Мирьям, стремиться раскрыть «суть тьмы», причины неблагополучия в мире. Между тем Габи интересует как в журналистике, так и в литературе чисто профессиональное, ремесло, техника, приемы, а не выраженная сущность жизни, и об этом спор. От написанного Мирьям небольшого этюда для будущей книги спор быстро переходит к новейшим течениям в западной литературе, и страсти накаляются, угрожая давним приятельским отношениям. Габи находит повествовательные приемы подруги старомодными, советует обновить их, позаимствовать кое-что от новейших писателей и, в частности, усилить суггестивно-визуальную образность слова. Мирьям отвечает на это, что слово в литературе должно выражать прежде всего мысль, без которой оно ничто. И «я ищу не слова волшебствующего и суггестивного, а слова, активизирующего мысль и заставляющего думать» (215)[1].

Подобный подход во многом объясняет и эстетику рассматриваемого нами романа, в котором акцент лежит не на чувственно-визуальной изобразительности, а на споре идей, на психологии идей. В пояснение своей мысли Мирьям говорит Габи: «Я ведь не кинофильм собираюсь ставить — для передачи визуальных впечатлений есть свои средства, это не задача слова. Как бы ни изощрялись с визуальностью, какое бы умение при этом ни выказывали, это все же злоупотребление словом. Конечно, пра́ва на забаву не отнимешь, выказывать умение можно... Но у меня нет для этого времени. У меня такое

[1] M. Alopaeus. Pimeyden ydin. Suom. Elvi Sinervo. 5. p. Jyväskylä, 1969. Страницы указываются в тексте.

чувство, словно кто-то стоит за моей спиной и шепчет: скорей, скорей — нет времени... И пойми, то, что для тебя авангардная, передовая литература,— для меня всего-навсего детская игра у лужицы. Литература эта самая что ни на есть мелкобуржуазная, в прямом смысле слова. Ибо она замкнулась в себе... При всей своей видимой устремленности, динамичности она остается отрешенной от мира, схоронившейся в своей скорлупе» (215).

С точки зрения Мирьям, литература не может двигаться вперед, не заботясь о том, чтобы вперед двигалась сама жизнь. И на упрек Габи, что ее, Мирьям, «не интересует новое», Мирьям возражает: «Неправда! — здесь ты совершенно ошибаешься. Именно нового я хочу, но это не твое новое... Может быть, верно, что будущее зреет в тиши, не подавая о себе голоса, зреет, как семя в почве. И все-таки неужели ты не слышишь, где оно рождается, это будущее?.. Подчас меня охватывает ужас, слушая вас. Вы ведь роете могилу для искусства, вы — могильщики живого! И вы куда опасней тех круглых невежд, которые, однако, и не прикидываются знатоками искусства; вы опасней всех застарелых ревнителей изживших себя форм... И опасны вы своим авторитетом, подкрепленным академическими дипломами и возможностями вашего лексикона. Вы до предела набиты эффектными формулировками, изобретательными интерпретациями и ловко выхватываете из культурных дискуссий одни только фразы, чтобы в них утопить суть. Ее, сути, вы не коснетесь даже случайно, будь она у вас перед носом. Можно в нетерпении ожидать: ну, когда же, когда же наконец дойдете вы до жгучего существа дела? Но тщетно — никогда...» (217).

Особенно учитывая, что в романе М. Алопеус важное место занимает вопрос об отношении героев к культурным традициям, в том числе к Достоевскому, можно полагать, что и эта выраженная в образе Мирьям страстная вера в нравственное значение литературы тоже не безотносительна к Достоевскому, которому принадлежат знаменательные слова: «В поэзии нужна страсть, нужна ваша идея, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличное же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит. Такая художественность нелепа: про-

стой, но чуть-чуть наблюдательный взгляд гораздо больше заметит в действительности»[1].

Мирьям, героиня романа М. Алопеус, готова отстаивать свое высокое представление о литературе еще и потому, что литература и писательство составляют для нее нечто совершенно другое по сравнению с обыденной журналистской работой в буржуазной газете, корреспондентской которой она является. Газетную работу она рассматривает как вынужденный, пусть и не очень похвальный компромисс; это такой же источник заработка, как и ее переводы детективных романов; ей попросту нужны деньги, чтобы растить сына, платить за квартиру и т. д. К своему положению в газете, к тем идеологическим рамкам, которыми она ограничена, Мирьям не может относиться без иронии. В социальных репортажах, говорит она, ей позволяется в такой степени выражать филантропические чувства к беднякам, дабы иной христиански настроенный читатель прослезился за утренним кофе и, быть может, решился даже на денежное пожертвование, глубокомысленно гадая при этом, то ли читаемая им газета представляет «либеральных правых, то ли радикальных левых» (82).

В этой атмосфере каждодневной зависимости, самоиронии, уколов совести идея будущей книги рисуется Мирьям тем желанным островком свободы, где все будет принадлежать ее подлинной сути, ее неконтролируемым мыслям и чувствам. И на этом островке духовной экстерриториальности уже не должно быть компромиссов. Ими и без того полна будничная жизнь, всюду, говорит Мирьям, «приходится с чем-то считаться, что-то брать во внимание — в некотором смысле постоянно проституировать себя... Но в человеке, чтобы он остался здоровым, обязательно должно быть и что-то неприкосновенное. Писательство, Габи, есть для меня способ молитвы», способ самоочищения от накипи буржуазного сознания. И когда Габи запальчиво парирует: «Не получится из тебя писателя!» — Мирья отвечает: «А я и не прошусь в писатели — речь идет о самой моей жизни... Жизнь проходит, и мне недосуг экспериментировать, недосуг играть в куклы, заниматься выдумками. Времени у меня только

[1] Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. 1. М., ГИХЛ, 1956, стр. 26.

на то, что имеет какое-то значение. Только на самое простое, элементарное, то, что мне хорошо известно и о чем я хочу сказать. Разумеется, для программы это не бог весть как много. Но на оригинальничанье, на изящество, на то, чтобы «попасть в струю», как ты советуешь, мне наплевать. Я хочу быть правдивой, и ничего больше» (220).

Естественно, что в этих целях героиня романа должна прежде всего определиться по отношению к событиям самой жизни, к тем коренным вопросам, которые ее волнуют. Но вместе с тем большое место в романе занимает процесс самоопределения героев в сфере надстроечных явлений, сфере разнородных культурных традиций и духовных ценностей. Вернее, жизнь и культура постоянно взаимодействуют в их сознании. Именно через напряженные ситуации социальной жизни, под напором современных политических событий в споры героев романа вовлекаются имена Достоевского, Киркегора, Кафки, Камю. А с другой стороны, в силу особенностей их психологии только через выверку их отношения к этим и другим именам герои выверяют свою собственную жизненную позицию в сегодняшнем мире.

Тем самым их путь к правде, особенно для Мирьям, подчас чрезвычайно усложняется; на реальные факты жизни наслаивается слишком много всевозможных ассоциаций, непреодоленных сомнений, а то и предрассудков; существует постоянная опасность разрыва между мыслью и действием, опасность соскользнуть на позицию созерцания и рефлексии вместо непосредственного участия в главных событиях жизни. Мысленно Мирьям завидует людям цельным, сделавшим свой выбор, не сомневающимся не только в необходимости борьбы за изменение мира, но и относительно путей такого изменения, что для героини принципиально важно (она говорит, что ее собственные сомнения касаются именно «путей, не направления»). Люди с целеустремленно-активным социальным мышлением, по словам Мирьям, «как бы уже родились для будущего. Возможно, у них не всегда был хлеб, но правда им давалась бесплатно. У меня же все иначе: у меня всегда был хлеб, но я никогда не могла всецело принять наготово предлагаемые мне истины» (114). Ее путь к социальной правде лежит через внутренние нрав-

ственные искания, через стремление «жить в согласии с совестью».

Путь этот осложняется для Мирьям и тем, что она происходит из консервативной буржуазной среды. Мирьям никогда не понимал ее собственный отец; из событий финской революции 1918 года он не извлек никаких уроков, в тридцатые годы сочувствовал нацизму, а теперь упрекает дочь в «левизне» и «забвении долга». Еще в 1918 году некоторые из родственников Мирьям погибли в боях на стороне белогвардейцев, ее муж пал «за отечество» во второй мировой войне. С ужасом думая о том, что было бы с миром и маленькой Финляндией в случае победы фашизма, Мирьям особенно остро сознает, что зло — не метафизическая абстракция, что носителями зла могут быть даже очень близкие люди, ее собственные отец и муж, некогда с беспечностью распевавший нацистские марши.

Героине приходится рвать прежние связи, жизнь постоянно ставит ее перед выбором в больших и малых вопросах. И хотя Мирьям кажется, что «ее место не на баррикадах», однако образцом духовного мужества, активной человечности, нравственного обаяния для нее становятся люди практической борьбы, коммунист Жако и его алжирские друзья-подпольщики (время действия романа охватывает конец колониальной войны Франции в Алжире).

Стоящая в центре романа проблема действенного гуманизма определяет направленность тех этических споров, в которые его герои многократно вовлекают и Достоевского, то с упоминанием его имени, то без упоминания, но с достаточно прозрачными тематическими сближениями и перекличками. Возникает этический спор с Достоевским относительно жизненной основы морального действия, морального поведения. Нравственное развитие Мирьям в романе тесно связано с укреплением в ее сознании мысли о недостаточности морали, основанной на одном лишь человеколюбии в чисто эмоциональном значении слова, без необходимых социально-смысловых уточнений. В тех психологических ситуациях, в которых оказывается героиня, внутренний протест вызывает у нее употребление самого слова «любовь» в различных его смыслах: любовь семейная и родственная, любовь буржуазно-филантропическая, евангелическая любовь

к ближнему. Все это в качестве основания морали Мирьям должна подвергнуть строгой проверке разумом, совестью, социальным опытом. Поэтому обыденный, казалось бы, вопрос светской знакомой: «Неужели тебе не хочется любви и нежности?» пробуждает у Мирьям сцепление мыслей: «Нет, не в любви и нежности нуждалась я... И я сказала ей: куда труднее дается честность, чем любовь; и встречается куда реже... Это ведь заблуждение, что все нуждаются в любви, только в любви и еще раз в любви — дескать, остальное приложится само собою. Любовь-де всемогуща и всеторжествующа, и нет ничего ее превыше. А я скромней в своих требованиях — мне хватило бы и солидарности. Мир отнюдь не испытывал недостатка в примерах жертвенной и самоотверженной любви. Детей губила слепая материнская любовь, мужчины гибли от женской страсти. Движимое любовью милосердие опускалось тяжкой дланью на головы нищих и угнетенных. В каждой части света находился свой святой Франциск, отрешившийся от мирской маммоны, дабы странствовать по земле и целовать прокаженных. Но вот солидарности — было ли достаточно деятельной и здоровой солидарности?.. Нет, не мир любви нужен мне, а мир солидарности и свободы» (72).

Эти полемические интонации в романе несомненно относятся и к Достоевскому.

Собственно, и некоторые герои романа Марианны Алопеус в их специфической духовной эволюции явно соотносятся с этическими идеями и образами Достоевского. Одним из таких образов является Марк, физик-теоретик и профессор Сорбонны, нравственно опустошенный человек, приходящий в конечном итоге в лоно католической церкви, чтобы найти спасение от полного этического нигилизма. Противоположную эволюцию проделывает в романе один из соратников коммуниста Жако (он именуется просто священником). Сначала он действительно был священником, католическая церковь направила его в порядке эксперимента к рабочим, в их среду, для усиления своего влияния. Но в результате продолжительного общения с ними он, человек честный и думающий, оказался перед проблемой этического выбора и, отвергнув религию, примкнул к их борьбе, установил связь с коммунистами.

В обоих случаях решения героев романа ассоциативно-полемически связываются с христианской этикой Достоевского. В беседе с Марком Мирьям говорит, что тот совершает такую же ошибку, как и Иван Карамазов, полагающий, что единственной альтернативой идеи вседозволенности является религиозная мораль (281). С другой стороны, пришедший к рабочим священник говорит Мирьям о своем опыте: «Нет, отделить религию от политики невозможно, полагать обратное было бы лицемерием... Оказываешься рано или поздно перед выбором: либо церковь, либо социализм. Социализм в основе своей атеистичен, и Достоевский сознавал это — отсюда его ненависть к социализму, равно как ненавидел он то общество порабощения, в котором жил... Он был художник, и для него это было возможно. Мы же, обычные люди, не можем долго пребывать в таком противоречии, метаться между Паскалем и Декартом, Тейяром[1] и Марксом...» (315).

Мир романов Достоевского настолько хорошо обжит персонажами финской романистки, что Мирьям, например, после речи-филиппики на званом обеде в семье дипломата говорит в порядке извинения за свою непреднамеренную выходку: «...Право же, у меня такое чувство, словно я сейчас плохо скопировала «Идиота» Достоевского. Ты ведь помнишь, Эва, то место, где простодушная серьезность князя Мышкина вызвала целый скандал на светском приеме в доме Епанчиных. Для бедного князя это кончилось тем, что с ним случился припадок. Уж не ждете ли вы от меня обморока?..» (147).

Героиню романа М. Алопеус сближает с Достоевским страстная жажда надежды, жажда веры в положительные идеалы жизни. Надежду она называет «живой водой», хорошо сознавая, что именно живительной, конструктивной надежды так остро не хватает многим западным интеллигентам. По словам Мирьям, они не в ладу с реальностями жизни, от которых пытаются бежать в некую «духовную реальность», превращаясь «в католиков, теософов, антропософов или еще в кого-нибудь»

---

[1] Тейяр де Шарден (Teilhard de Chardin, Pierre, 1881—1955) — французский ученый палеонтолог, философ и религиозный писатель, чьи идеи «христианского эволюционизма» получили известность на Западе.

(321). Самообман, однако, не может длиться долго, наступает состояние духовной пустоты и угнетенности, абсолютного нигилизма ко всему на свете. И подобное пессимистическое умонастроение считается чуть ли не главным признаком «развитого интеллекта», в связи с чем Мирьям в некотором смущении замечает, что после этого как-то даже неловко признаваться в своем жизнелюбии и духовном здоровье: оно начинает выглядеть чем-то «ненормальным», и в этом заключается один из парадоксов современного «западного сознания».

* * *

В самое последнее время, начиная с семидесятых годов, наиболее передовая часть творческой интеллигенции Финляндии проявляет активное стремление к непосредственному участию в революционном рабочем движении. Одним из практических шагов в этом направлении явилось возникновение в 1972 году марксистского «Союза работников культуры», в который входят также писатели и который издает свой журнал, быстро завоевывающий популярность.

В этом отражается новая ступень идейных исканий передовой части финской интеллигенции. Речь в данном случае идет уже не о выражении общегуманистических чувств солидарности и не об «этическом социализме» тех рассмотренных нами литературных героев, которые по отношению к реальному социализму и его роли в современном мировом развитии могут подчас обнаруживать и явное недопонимание. Марксистски мыслящие писатели и деятели культуры, создавшие свой союз, открыто заявляют, что свою деятельность они стремятся осуществлять на марксистско-ленинской идейной основе, в тесном контакте с компартией страны. Члены союза,— а среди них немало творческой молодежи,— ставят перед собою цель овладеть научным мировоззрением передового класса, служить ему своим искусством в борьбе за демократию, мир и социализм. На этом пути они видят наиболее реальную возможность последовательного преодоления той опасности индивидуалистической изоляции, которая угрожает художнику в буржуазном обществе.

«Наш союз,— заявляют они,— существует для того, чтобы рухнула стена отчуждения вокруг художника»[1].

Наряду с тем, что своей деятельностью союз и его журнал «Kulttuurivihkot» («Тетради по вопросам культуры») поддерживают наиболее прогрессивные тенденции в современной литературе, знакомят финских читателей с литературой и искусством социалистических стран, одной из важных задач является также выработка правильного подхода к классическому культурному наследию, национальному и мировому. Как подчеркивает журнал, в финских условиях это огромная и чрезвычайно актуальная задача, решать которую необходимо с позиций марксистской эстетической теории.

Частью культурного наследия является литературная классика. Авторитет русской классической литературы в сегодняшней Финляндии необычайно высок, чему есть разнообразные свидетельства. В ряде произведений современных финских писателей стало своего рода показателем интеллигентности литературных героев упоминание о том, что чтение русской классики дает им самые яркие художественные впечатления. Вероятно, не один Вяйне Линна мог бы сказать о себе: «Своими книгами более всего повлияли на меня русские классики и Алексис Киви»[2].

Великих художников потому и называют бессмертными, что они и сегодня сохраняют свое живое значение. И Достоевскому в их ряду принадлежит одно из первых мест.

---

[1] Taisteluun taiteen puolesta. Kulttuurityöntekijäin Liiton 2. liittokokous. Helsinki, 1974, s. 111.

[2] Miten kirjani on syntyneet. Porvoo — Helsinki, 1969, s. 7.

БИБЛИОГРАФИЯ

РАБОТЫ СОВЕТСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ О Ф. М. ДОСТОЕВСКОМ

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., «Худож. лит.», 1972. 470 с.

Бельчиков Н. Ф. Достоевский в процессе петрашевцев. М., «Наука», 1971. 294 с.

Бурсов Б. И. Личность Достоевского. Роман-исследование. Л., «Сов. писатель», 1974. 671 с.

Достоевский Ф. М. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем (1917—1965). М., «Книга», 1968. 405 с.

Достоевский Ф. М. в русской критике. Сборник статей. Вступит. статья и примеч. А. А. Белкина. М., Гослитиздат, 1956. 507 с.

Достоевский и его время. Л., «Наука», 1971. 368 с.

Достоевский и русские писатели. Сборник статей. М., «Сов. писатель», 1971. 447 с.

Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., Гос. акад. художественных наук, 1925. 191 с.

Гроссман Л. П. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Биография в датах и документах. М.—Л., Academia, 1935. 382 с.

Гус М. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. Изд. 2-е, доп. М., «Худож. лит.», 1971. 592 с.

Долинин А. С. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». М.— Л., «Сов. писатель», 1963. 344 с.

Ермилов В. В. Ф. М. Достоевский. М., Гослитиздат, 1956. 280 с.

Кирпотин В. Я. Достоевский и Белинский. М., «Сов. писатель», 1960. 303 с.

Кирпотин В. Я. Достоевский — художник. Этюды и исследования. М., «Сов. писатель», 1972. 319 с.

Кирпотин В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольникова. Книга о романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». М., «Сов. писатель», 1970. 442 с.

Мотылева Т. Л. Достоевский и мировая литература.— В ее кн.: Иностранная литература и современность. М., «Сов. писатель», 1961, с. 212—274.

Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.— Л., «Наука», 1964. 402 с.

Шкловский В. За и против. Заметки о Достоевском. М., «Сов. писатель», 1957. 259 с.

ПЕРЕВОДЫ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО НА ФИНСКИЙ ЯЗЫК (1887—1973 гг.)

Idiootti. [Идиот]. Suom. V. K. Trast. Helsinki, Otava, 1929.
1. 272 s.
2. 314 s.
3. 368 s.

Idem. 1956.
Idem. 1959.
Idem. 1965.
Idem. 1971.
Idem. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, WSOY, 1968.

Ikuinen aviomies. [Вечный муж]. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Kirjayhtymä, 1960. 220 s.

Kahden sydämen salaisuudet. Eriskummallinen kertomus. [Крокодил, необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже]. Suom. M. Wuori. Helsinki, Kirja oy., 1915. 95 s.

Kaksoisolento. [Двойник]. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Kirjayhtymä, 1960. 236 s.

Karamazovin veljekset. [Братья Карамазовы]. Suom. V. K. Trast. Helsinki, Otava, 1927.
1. 476 s.
2. 388 s.
3. 455 s.

Idem. 1953.
Idem. 1963.
Idem. 1969.

Kellariloukko. [Записки из подполья]. Suom. Valto Kallama. Hämeenlinna, Karisto, 1959. 216 s.

Kellariloukko, Vieras rouva. [Записки из подполья, Чужая жена и муж под кроватью]. Erikoisp., Helsinki, 1972. 277 s.

Keskenkasvuinen. [Подросток]. Suom. Ida Pekari. Helsinki, Otava, 1964.
1. 364 s.
2. 331 s.

Kristus inkvisitorin edessä. [Легенда о Великом инквизиторе]. Mikkeli, Uus-uskonnollinen kustannusliike oy., 1917. 39 s.

Krokotiili sekä kertomukset Ilkeä tapaus ja Heikko sydän. [Крокодил, необыкновенное событие, или пассаж в Пассаже; Скверный анекдот, Слабое сердце]. Suom. Juhani Konkka. Porvoo — Helsinki, WSOY, 1963. 166 s.

Köyhää väkeä. [Бедные люди]. Suom. Ida Pekari. Helsinki, Otava, 1960. 191 s.

Lempeäluontoinen. [Кроткая]. Suom. M. Wuori. Pori, A. Bergbom, 1887. 87 s.

Muistelmia kuolleesta talosta. [Записки из Мертвого дома]. Suom. A. F. H[assel]. Jyväskylä, Gummerus, 1888. 368 s.

Idem. Suom. Ida Pekari. Porvoo, WSOY, 1931. 463 s.
Idem. 1956.
Idem. 1958.
Idem. 1965.
Idem. 1973.

Narri kartanon valtiaana. [Село Степанчиково]. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Kansankulttuuri, 1956. 272 s.

Pelaaja. [Игрок]. Suom. Hanna Piispa. Tampere, K. Kaatra, 1907. 131 s.
Idem. Tampere, Isak Julin, 1912.

Pelurit. [Игрок]. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Kirjayhtymä, 1958. 222 s.
Idem. 1959.
Idem. 1967.

Riivaajat. [Бесы]. Suom. Ida Pekari. Helsinki, Otava, 1928.
1. 307 s.
2. 375 s.
3. 332 s.
Idem. 1962.

Rikos ja rangaistus. [Преступление и наказание]. Suom. M. Wuori. Jyväskylä, Gummerus, 1888—1889. 775 s.
Idem. 1917.
Idem. Suom. O. Niskanen. Turku — Lahti, Satamatyömiehen osuuskunta, 1907—1908. 632 s.
Idem. Suom. J. Hollo. Porvoo, WSOY, 1922. 661 s.
Idem. 1954.
Idem. 1958.
Idem. 1961.
Idem. 1964.
Idem. 1967.
Idem. 1968.
Idem. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Otava, 1970.
1. 415 s.
2. 404 s.

Sorrettuja ja solvaistuja. [Униженные и оскорбленные]. Suom. P[ekka] N[iukkanen]. Kuopio, Otava, 1907. 503 s.
Idem. Suom. Ida Pekari. Helsinki, Otava, 1961. 387 s.

Valitut kertomukset. [Избранные рассказы]. Suom. Juhani Konkka. Porvoo, WSOY, 1960. 495 s.
Idem. 1962.

Valoisia öitä. [Белые ночи]. Suom. -teini [J. Juden]. Rauma, Kirjapaino oy., 1896. 72 s.
Idem. 1904.

Vanhan ruhtinaan rakkaus. [Дядюшкин сон]. Suom. Juhani Konkka. Jyväskylä, Gummerus, 1939. 195 s.
Idem. 2., tarkastettu p., 1960. 207 s.
Idem. 1965.

Vieras rouva ja mies vuoteen alla. [Чужая жена и муж под кроватью]. Suom. Juho Alhava. Hämeenlinna, A. Karisto, 1908. 92 s.
Idem. 1966.

СТАТЬИ, ИССЛЕДОВАНИЯ О ДОСТОЕВСКОМ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФИНСКИХ АВТОРОВ

Alhoniemi, P. Christer Kihlmanin Sininen äiti. Dostojevskilaisia näkökohtia.— Sananjalka, № 15, Turku, 1973.

Alopaeus, M. Pimeyden ydin. Suom. Elvi Sinervo. 5. p. Jyväskylä, 1969.

Hollo, J. A. Tuntematon Dostojevski.— Tekijän teoksessa: Kohtaamiani. Porvoo — Hki. 1953.

Hyvämäki, L. Dostojevskin piessat.— Suomalainen Suomi, 1963, s. 89—92.

Hyvärinen, H. Dostojevskin »Rikos ja rangaistus».— Valvoja, 1891, s. 235—237.

— ine. Dostojevskin »Muistelmia kuolleesta talosta».— Valvoja, 1890, s. 324—325.

Järnefelt, A. Päiväkirja matkaltani Venäjällä ja käynti Leo Tolstoin luona keväällä 1899. Hki, 1899.

Järnefelt, A. Venäjän kirjallisuuden nykyinen suunta ja tarkoitus.— Kaiku, 26. II. 1887.

Kares, O. Ystäväni Dostojevski.— Teoksessa: Olavi Kares. Kysymysmerkki ja ajatusviiva. Porvoo, 1970, s. 101—127.

Kihlman, Chr. Den blå modern. Stockholm, 1963.

Kinnunen, A. Epätodellinen maailma.— Suomalainen Suomi, 1960, № 8.

Korpela, J. Kenttävartio. Porvoo — Hki. 1964.

Korpela, J. Martinmaa, mieshenkilö. Porvoo — Hki, 1948.

Korpela, J. Tohtori Finckelman. Porvoo — Hki, 1952.

Korpela, J. Tunnustus. Porvoo — Hki. 1962.

Koskenniemi, V. A. »Idiootti» Dostojevskin suuri tunnustus- ja julistusromaani.— Uusi Suomi, 18. X. 1956.

Koskimies, R. Dostojevski.— Tekijän teoksessa: Kirjallisia näköaloja. Hki, 1936.

Koskimies, R. Dostojevski ja varhaissosialismin ongelmia.— Uusi Suomi, 17.VII. 1966, 19. VII. 1966.

Kosonen, S. A. Dostojevski mystikkona. Tampere, 1950.

Kulovesi, Y. Dostojevskin sielullisesta rakenteesta.— Valvoja-Aika, 1937, s. 269—274.

Linna, V. Miten kirjani ovat syntyneet. Porvoo — Hki, 1969, s. 59—75.

Linna, V. Musta rakkaus. Porvoo — Hki, 1948.

Linna, V. Päämäärä. Porvoo — Hki, 1947.

Matson, A. »Idiootin» selvittelyjä.— Suomalainen Suomi, 1957, N 4.

Matson, A. Kaksi mestaria. 2. p. Porvoo — Hki, 1966.

Matson, A. Mielikuvituksen todellisuus. Hki, 1969.

Matson, A. Romaanitaide. 3. p. Hki, 1969.

Matson, A. Taide romaanin valossa.— Teoksessa: Luova sana ja yhteiskunta. Jyväskylä, 1973.
Pekari, I. Dostojevskin »Riivaajat».— Sininen kirja, 1928, N 4.
Pennanen, E. Aurinkomatka. Koominen moraliteetti. Porvoo — Hki, 1967.
Sarajas, A. Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin kosketuskohtia. Porvoo — Hki, 1968.
Sarajas, A. Ivan vai Aljoša? — Parnasso, 1953, N 3.
Vainio, M. Jorma Korpela: Tohtori Finckelman.— Teoksessa: Romaani ja tulkinta. Hki, 1973.
Varpio, Y. Alex Matson kirjallisena vaikuttajahahmona. Monistesarja, N 1, Tampere, 1971.
Wetterhoff, M. Sederomanen i Ryssland.— Finsk Tidskrift, 1885, s. 175—190, 274—283, 356—370, 440—452.
Vidnäs, M. Dostojevski i Edgar Allan Po.— Scando-slavica, N 14, Köbenhavn, 1968, s. 21—32.
Viljanen, L. Dostojevski ja Nietzsche — kaksi maailmanporttia.— Tekijän teoksessa: Taisteleva humanismi. 2., korjattu p. Hämeenlinna, 1950.
Wright, G. H. von Dostojevski. Tekijän teoksessa: Ajatus ja julistus. Porvoo — Hki, 1961.
Y. K. Dostojevskin »Pelaaja».— Valvoja, 1908, s. 140—141.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Агрикола М. 3
Алопеус М. 109, 119—122, 125, 126, 133
Алхава Ю. 132
Алхониеми П. 110, 133
Альквист А. 15, 16
Арвидссон А. И. 109
Ахо Ю. 12, 13, 20, 21

Бакунин М. А. 9
Бальзак О. 14
Бати Г. 36
Бахтин М. М. 129
Белинский В. Г. 50, 129
Белкин А. А. 129
Бельчиков Н. Ф. 129
Бетховен Л. 59
Брандес Г. 22
Бурсов Б. И. 129

Вайнио М. 134
Валлин Г. 8
Варпио Ю. 51, 134
Вейманн Р. 58
Веттергоф К. 14, 134
Виднес М. 134
Вийта Л. 52
Вильянен Л. 34, 35, 49, 134
Витгенштейн Л. 38
Вогюэ М. де 14
Воловик А. 31
Вригт Г. 38—42, 44, 134
Вуори М. 13, 130, 131

Галлен-Каллела А. 9
Гарборг А. 21
Герцен А. И. 9
Гессе Г. 96
Голсуорси Дж. 72
Гончаров И. А. 12
Гоголь Н. В. 9, 12, 14, 17
Горький М. 9, 27
Греко Эль 76
Гроссман Л. П. 129
Грот Я. К. 7—9

Гус М. 129

Декарт Р. 42, 126
Дефо Д. 53
Джойс Дж. 53, 91
Диктониус Э. 31—33
Долинин А. С. 129

Ермилов В. В. 129

Золя Э. 21

Ибсен Г. 21

Кайлас У. 31
Калима Э. 35, 36
Каллама В. 130
Камю А. 123
Кант М. 12, 13, 20—22, 114
Карес О. 133
Карху Э. Г. 26, 92
Кастрен М. 8
Кафка Ф. 96, 123
Кеплер И. 66
Киви А. 3, 16, 53, 92, 128
Килпи В. 24, 53, 101
Киннунен А. 44, 45, 47, 48
Киркегор С. 123
Кирпотин В. Я. 129
Клеве А. 109
Клинге М. 5
Конкка Ю. 130—132
Корпела И. 38, 93—101, 108, 110, 133
Коскенниеми В. А. 133
Коскимиес Р. 27—30, 133
Косонен С. А. 49, 50, 133
Коута А. 24
Куловеси Ю. 33, 133
Кутузов М. И. 67

Лайтинен К. 11, 93
Лассила М. 22, 23, 26, 27
Леббок П. 57—59, 63, 64, 69
Лейно Э. 9, 24

Лённрот Э. 7—9
Лермонтов М. Ю. 9
Лехтонен И. 94, 101
Линна В. 38, 52, 53, 85, 87—93. 108, 128, 133, 134
Линнанкоски И. 22—26, 94
Лоусон Т. 18
Лютер М. 3

Маннер Э.-Л. 103, 107, 108, 115
Маркс К. 43, 126
Матсон А. 50—85, 90—93, 97, 134
Мережковский Д. С. 35
Микельанджело 75
Монтень М. 94
Мопассан Г. 21
Мотылева Т. Л. 129
Мукка Т. 111

Наполеон I 63, 67, 70
Нийнистэ М. 31
Нисканен О. 131
Ницше Ф. 24, 34, 43, 49
Ньютон И. 66

Огарев Н. П. 9
Окуджава Б. 32
Онерва Л. 24

Паккала Т. 12, 13
Паскаль Б. 94, 126
Пекари И. 30, 130, 131, 134
Пеннанен Э. 103, 134
Пийспа Х. 131
Плетнев П. А. 7, 9
Погодин М. П. 64
Портан Х. Г. 3
Пушкин А. С. 9, 14, 16

Ринтала П. 37
Роллан Р. 53
Рунеберг Ю. Л. 7

Салама Х. 111
Сарояс А. 3, 5, 13, 22, 94, 134
Сервантес С. 53, 61
Сигнеус Ф. 6, 8
Сильё Ю. 13
Синерво Э. 120, 133
Снельман Ю. В. 5—8, 109
Сократ 42
Спиноза Б. 42
Стендаль Ф. 14
Стриндберг А. 21

Тавастшерна К. А. 12
Талвио М. 22
Таркиайнен В. 21, 22
Тейяр де Шарден П. 126
Толстой Л. Н. 5, 9, 12—14, 17, 19, 20, 21, 25, 34, 35, 63—76, 80, 84, 89, 117, 133
Траст В. К. 130
Тургенев И. С. 9, 12, 14, 17, 72

Успенский Н. В. 22
Уайльд О. 56

Флобер Г. 63
Фрейд З. 33
Фридлендер Г. М. 129

Хаанпяя П. 84, 85
Хассель А. Ф. 131
Холло Ю. А. 133
Хювямяки Л. 133
Хювяринен Х. 13, 133

Чехов А. П. 106
Чилман К. 108—113, 117, 133
Чухонцев О. 33

Шекспир У. 75
Шкловский В. 129
Шопенгауэр А. 43

Эйхенбаум Б. М. 64—65
Эрваст П. 50
Эрвасти Э. 24
Эркко Ю. Х. 12

Ярнефельт А. 9, 12, 13, 17, 19, 20, 22, 94, 101, 133

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	. . . . .	3
Глава первая.	История знакомства финнов с творчеством Достоевского (1880—1930-е гг.)	12
Глава вторая.	Современные критические интерпретации творчества Достоевского (1945—1970-е гг.)	37
Глава третья.	Достоевский и современные финские романисты	86
Библиография	. . . . .	129
Именной указатель	. . . . .	134

Эйно Генрихович Карху

ДОСТОЕВСКИЙ И ФИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Утверждено к печати Институтом языка, литературы и истории Карельского филиала Академии наук СССР

Редактор Ю. В. Слюсарева. Художник Б. В. Воронецкий. Художественный редактор Л. Н. Дегтярев. Технический редактор Э. С. Иванова. Корректор Т. К. Концевая.

Сдано в набор 23/I 1976 г. Подписано к печати 26/IV 1976 г. Е- 02704. Бумага 84×108¹/₃₂, № 1. 7,14 усл. печ. л. 7,27 уч.-изд. л. Изд. № 7. Тираж 1500 экз. Заказ 417. Цена 60 коп. Издательство «Карелия». Петрозаводск, пл. им. В. И. Ленина, 1. Типография им. Анохина Управления по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Совета Министров Карельской АССР. г. Петрозаводск, ул. «Правды», 4.