

Т.Л. Морозова

ДОСТОЕВСКИЙ И ПРИНЦИП МНОГОГОЛОСИЯ В XX ВЕКЕ: АМЕРИКАНСКИЙ КОНТЕКСТ

«Я много идей выдумал, и литературных, и всяких», — заметил как-то Достоевский. Он обронил это замечание вскользь, предоставив современникам и потомкам самим разбираться и выяснять, какие именно идеи он имел в виду. Если говорить только о литературных идеях Достоевского, не затрагивая «всяких», то самым значительным его открытием в этой области, оказавшимся при этом и самым дискуссионным, нам представляется принцип полифонии, впервые обозначенный и рассмотренный Бахтиным.

В своей книге о Достоевском Бахтин сознательно отказался от исследования литературного контекста, в котором возник и получил развитие полифонический принцип. Бахтин писал: «Это не значит, конечно, что Достоевский в истории романа изолирован и что у созданного им полифонического романа не было предшественников. Но от исторических вопросов мы должны здесь отвлечься. Для того, чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить существенные связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие, необходимо показать в Достоевском Достоевского»¹.

Бахтин, разумеется, имел полное право на такую позицию. Учитывая невероятную сложность его задачи: анализа полифонического принципа как такового, вовлечение в исследование других фигур, помимо Достоевского, скорее всего помешало бы ему сосредоточиться на главном.

Однако избранный Бахтиным подход имел негативное следствие: Достоевский предстал в его труде как своего рода «незаконная комета в кругу расчисленного светила». На одном полюсе Достоевский с его многоголосием, на другом — весь остальной литературный процесс, как русский, так и мировой. Отчасти Бахтин и не мог избежать такого результата по чисто объективным причинам. Его книга была опубликована в 1929 году, когда тенденции последующего развития литературы были еще далеко не ясны. Он не мог предвидеть появления новых писателей, угадать, в чем их художественные принципы окажутся созвучными принципам Достоевского. Бахтин отказался от задачи «локализовать Достоевского в истории». Обнаруживать его связи с предшественниками и современниками он не захотел, с потомками — не имел возможности. Но задача такой локализации остается.

Именно теперь, когда XX век стал «прошлым столетием», мы имеем возможность обозреть его целиком и убедиться, что открытое Достоевским многоголосие оказалось одной из самых плодотворных среди его литературных идей, что оно органично вписалось в литературную историю XX века, совпало с тенденциями ее раз-

вития и во многом послужило катализатором совершившихся в ней процессов. Многоголосие художественного мира Достоевского было подготовлено ходом предшествующего литературного развития как в России, так и на Западе. Оно существенным образом повлияло на характер эволюции повествовательной техники в романтике и новеллистике XX века.

Концепция Бахтина не раз становилась предметом споров, которые не прекращаются по сей день. Для некоторых исследователей полифония является синонимом нравственного релятивизма, и они считают необходимым защитить Достоевского от Бахтина. Так, В. Ветловская, отождествляя полифонический принцип с безразличием и равнодушием, пишет: «Убеждена, что Достоевский не был проповедником и добра, и зла; и христианства, и атеизма; одновременно с молитвой “о здравии” он не пел “за упокой”»².

Но Бахтин никогда не ставил знака равенства между полифонией и нравственным релятивизмом. «Равноправие» голосов, звучавших в произведениях Достоевского, не означало в его глазах их равноценности. Право на высказывание не есть право на истину. Голос Алеши в «Братьях Карамазовых» равноправен голосам Ивана, Дмитрия, старика-отца и даже Смердякова, но он не равноценен им. Достоевский с самого начала предупредил об этом читателей, указав на Алешу как на главного героя произведения: «Начиная жизнеописание героя моего, Алексея Федоровича Карамазова, нахожусь в некотором недоумении <...> предвижу неизбежные вопросы вроде таковых: чем же замечателен ваш Алексей Федорович, что вы выбрали его своим героем?» (14, 5). Отвечая на этот вопрос, Достоевский объясняет, что именно в Алеше он видит «сердцевину целого», другие персонажи — это «остальные люди его эпохи», которые, как считает автор, «все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались» (14, 5).

Достоевский писал: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея*, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличие же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит» (24, 38).

Как эта мысль писателя сочеталась с его полифоническим методом? Это нетрудно проиллюстрировать на примере одного из характернейших явлений культуры XX века: системы Станиславского. Согласно Станиславскому, режиссер должен умереть в актере. Это соответствует принципу Достоевского: автор должен умереть в герое. Режиссеры иных направлений (например, Мейерхольд) не принимали этой идеи Станиславского и умирать в героях категорически отказывались. Сторонников режиссерского театра можно, пожалуй, назвать ярко выраженными монологистами.

Но Станиславский выдвигал также идею «сверхзадачи» спектакля. Режиссер «умирал», но актеры, в которых осуществлялось «умирание», были обязаны все как один работать на «сверхзадачу». Здесь просматривается аналогия с полифонией Достоевского: он предоставляет своим героям полную «свободу вплоть до отделения» от автора, но при этом оставляет свой «указующий перст, страстно поднятый».

Полифония Достоевского не случайно оказалась столь созвучной XX столетию: в ней был предвосхищен ряд магистральных тенденций в развитии современной литературы, искусства, науки, общественной жизни. В театре эти тенденции нашли свое проявление, как было только что отмечено, в системе Станиславского. В кинематографе они заявили о себе в творчестве великого японского режиссера Акиро Куросавы. В его фильме «Расемон», ставшем вехой в развитии мирового кино, неслиянные

голоса героев создают множественность версий одного и того же события, что заставляет зрителя принимать активное самостоятельное участие в поисках истины.

В науке приход XX века ознаменовался появлением теории относительности, которая соотносится с полифоническим принципом не только по объективным параметрам, но и по признанию самого Эйнштейна, отметившего, что Достоевский дал ему больше, чем Гаусс. Эйнштейн очень любил и высоко ценил Толстого; лучшим рассказом во всей мировой литературе он назвал «Много ли человеку земли нужно». Но Толстой действовал на ученого, по его словам, прежде всего силой этического порыва; Достоевского же Эйнштейн сопоставил с математиком, оказавшим влияние на его чисто научные изыскания. В полифоническом романе Достоевского каждый голос обретал тот или иной смысл не сам по себе, а будучи помещен в образуемую другими голосами систему координат. В плоскость эвклидова ума здесь то и дело вонзались пересекающиеся параллельные линии. Такой роман мог, видимо, подтвердить и дать импульс развитию вызревавшей в уме Эйнштейна идеи зависимости любого физического явления, материи, времени, пространства от системы отсчета, в которой они рассматриваются, со всеми вытекающими из этой предпосылки выводами.

Что касается общественной жизни XX столетия, то в ней также нашла проявление тенденция к многоголосию, главным образом, политическому. Впервые в истории каждый человек, независимо от расы, пола, социального положения, приобрел право, пусть номинальное, пусть зачастую эфемерное, но все-таки право, признаваемое хотя бы в теории, заявить о своем собственном мнении и хотении по волнующим его вопросам. Какой-то гранью это общественное явление соприкасается с полифоническим принципом, организующим романное пространство Достоевского. Таким образом, открытый Достоевским принцип многоголосия был не просто индивидуальной характеристикой его творчества, не только чертой его своеобразия, а явился откликом на требование времени. Достоевский раньше других предугадал и предвосхитил этот призыв XX века. Насколько этот призыв был мощным, показывает появление таких американских писателей, как Генри Джеймс, Уильям Фолкнер, Джон Дос Пассос, Джон Барт и др. В их творчестве мы обнаруживаем присутствие полифонического принципа, который сложился у них как в результате развития объективных тенденций литературного процесса XX века, так и благодаря влиянию, осознаваемому или неосознаваемому, Достоевского, произведения которого стали необходимой частью чтения практически каждого писателя минувшего столетия.

1

На протяжении тысячелетий общий вектор развития эпического жанра (условно говоря, «от Гомера до Флобера» и далее) вел к появлению рядом с фабульным центром повествования (цепь событий, действий, поступков, происшествий, фактов) второго, не менее важного параллельного центра, где концентрировалось все, что эти события и поступки сопровождало, а часто и определяло: побудительные мотивы, сознательные и бессознательные импульсы, душевные коллизии, работа ума и иные неотъемлемые составляющие внутреннего мира личности.

Значение этого параллельного центра повествования возрастало в литературе от столетия к столетию вплоть до того, что, начиная с XIX века, он стал нередко отес-

нять первый фабульный центр на роль второго и даже второстепенного, так что дело дошло до появления «бессюжетных» произведений, немислимых ранее.

Главным фактором, определившим постепенную историческую переориентацию литературного процесса с внешнего на внутреннее, явилось распространение христианства и рост его влияния на культуру европейских народов. В 1802 году Рене Шатобриан, полемизируя с просветительским материализмом «Века Разума», писал в трактате «Гений христианства»: «Христианство, <...> занимаясь природой высшего духовного существа, одновременно занимается и нашей собственной природой, тайны Божества соседствуют в нем с тайнами человеческого сердца, открывая истинного Бога, оно открывает и подлинного человека. Подобная религия должна быть более благоприятной для изображения характеров, чем та, что совсем не интересуется тайными пружинами страстей. <...> В христианстве религия и мораль представляют собой единое целое. Священное писание объясняет нам наше происхождение и сущность нашей природы. <...> От Моисея до Иисуса Христа, от Апостолов до Отцов Церкви — все являет собой образ внутреннего человека, все направлено на то, чтобы развеять окутывающую его тайну; и это одна из отличительных черт христианства, которое всегда сливало воедино человека и Бога, в то время как ложные религии отделяют Творца от Его творения. Вот то неоценимое достоинство христианской религии, которое должны были бы отметить поэты, вместо того, чтобы упорно хулить ее»³.

Известно, что Достоевский проявлял интерес к этой книге Шатобриана, которая во многом была созвучна его собственным настроениям.

Когда на смену Просвещению пришел романтизм, восстановивший религиозную картину мира и вернувший былые права вере, интуиции, воображению и всему, что неподвластно рассудку, «внутренний человек» стал теснить «внешнего». Эта тенденция продолжилась в реалистической литературе XIX века, что составило ее основное отличие от просветительского реализма века предыдущего. В самом деле, что отличает Диккенса и Теккерея от Филдинга и Смоллетта? Бальзака и Стендаля от Дидро и Вольтера? Отличает многое, но прежде всего глубина, особенно глубина в понимании и изображении человека. Чтобы это проиллюстрировать, достаточно сравнить характеры персонажей, созданных этими писателями; например, одного из самых известных филдинговских героев Джозефа Эндрюса и еще более знаменитого диккенсовского Пикквика. Контраст становится еще более разительным, если сравнивать французских персонажей, таких, например, как племянник Рамо из одноименной повести Дидро, и бальзаковский Вотрен или Растиньяк. Причина обретения новым поколением реалистов большей глубины состоит в том, что между двумя реалистическими школами пролегла эпоха романтизма, неизмеримо обогатившая реализм, который за ней последовал (и ей наследовал). Неслучайно почти все великие реалисты XIX века имели романтическую предысторию и/или подводное течение романтизма в своем творчестве. Достоевский, с его «фантастическим реализмом», не составляет среди них исключения, а лишь ярче выделяется на том же фоне.

Достоевский продолжил характерную для его времени тенденцию ко все большей углубленности анализа «внутреннего человека», доведя ее до той максимальной точки, после которой движение в том же направлении кажется уже невозможным. Однако оказалось возможным движение вширь: наделение все большего и большего числа персонажей равным статусом в духовном поле романного пространства. Сам

же Достоевский и дал «первотолчок» этому новому движению, утвердив эстетический принцип, получивший название полифонии.

Полифония Достоевского прямо связана с его отказом от изображения «маленького» (в социальной иерархии) человека в качестве «маленького» в сфере духа (где никакой иерархии не может быть, что называется, по определению). Ибо первый шаг к «полифонии» Достоевский сделал сразу же, как только вступил на литературное поприще. В «Бедных людях» он, в отличие от Гоголя в «Шинели», устранился от роли рассказчика, передоверив эту функцию герою и героине. Макар Девушкин, таким образом, обрел самостоятельный голос, которого Акакий Акакиевич был почти лишен.

Несмотря на феноменальный успех «Бедных людей», у Достоевского были основания сетовать на «необразованность» читателей своего времени, по поводу которой он заметил: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя, я же своей и не показывал» (28, 117). Впоследствии Достоевский стремился найти в своих произведениях оптимальное соотношение между функциями «сочинителя» и героев, часто вводя в действие фигуру, как бы посредничающую между ними: повествователя, хроникера, заинтересованного или незаинтересованного наблюдателя событий. На протяжении романного действия хроникер мог уступать место другим лицам: традиционному «всезнающему повествователю», героям-рассказчикам, а также участникам диалогов, в которых авторское вмешательство сведено к минимуму. Нередко Достоевский предоставлял своим героям «право на самоопределение вплоть до отделения» от автора. Суть такого рода поисков часто ускользала от неискушенной читательской аудитории позапрошлого столетия, что приводило к необоснованным критическим нападениям на автора, а порой и к недоразумениям с цензурой (особенно болезненно воспринятым Достоевским в связи с публикацией «Записок из подполья»).

Достоевский высказал много глубоких и оригинальных идей, имеющих отношение к теории литературы. Однако вплотную он теоретическими проблемами эстетики не занимался. Поэтому случилось нечто парадоксальное: открыв принцип «многоголосия», Достоевский этого своего открытия как бы не заметил. В литературе, в отличие от науки (трудно представить себе, например, чтобы Менделеев не обратил внимания на открытый им периодический закон), — такие вещи происходят сплошь и рядом (что и объясняет, наверное, существование литературоведения). Своего рода «патент» на сделанное открытие Достоевскому выдал Бахтин.

В американской литературе принцип многоголосия, перекликающийся с полифонией Достоевского, был «запатентован» самим разработавшим его писателем: Генри Джеймсом. Джеймс соединял в себе писателя, критика и теоретика литературы. Ему принадлежит множество критических статей о творчестве собратьев по перу в Европе и Америке, а также ряд теоретических исследований. Работая над многотомным изданием своих сочинений в начале XX века, Джеймс предпослал каждому тому пространное предисловие, где подробно рассказывал об истории и методе создания своих произведений. Все предисловия Джеймса были впоследствии собраны вместе и изданы отдельной книгой под названием «Искусство романа» (1934).

Принцип многоголосия, созданный Джеймсом, известен под названием концепции «точки зрения». Она имеет немало общего с принципом полифонии Достоевского. Даже некоторые стоявшие перед ними задачи Достоевский и Джеймс определили одинаково. Достоевский, не желая давать авторских комментариев к свободно изливающимся речам, мнениям, исповедям и проповедям своих героев, каковы бы

они ни были, заявлял: «Пусть потрудятся сами читатели». Джеймс, рано задумавшийся над проблемами обновления техники письма, высказывал в самом начале своей писательской деятельности сходную мысль: «В каждом романе работа поделена между писателем и читателем <...>. Важнейшая задача состоит в том, чтобы добиться от читателя помощи. Я полагаю, что это можно как-то сделать. Может быть, тут есть какой-то секрет, но пока он не будет найден, искусство повествования не может считаться достигшим совершенства»⁴.

Несмотря на очевидные точки соприкосновения, Джеймс, познакомившись с романами Достоевского, не нашел в них ничего себе близкого. Более того, он сравнил их, равно как и романы Толстого, с огромными, рыхлыми, плохо пропеченными пудингами, сетуя на хаотическое нагромождение в них никак не связанных между собой «точек зрения», не способных создать единого художественного целого. Это классический пример того, как «своя своих не познаша».

Не вдаваясь в объяснение причин неприятия Джеймсом Достоевского (это отдельная тема), заметим только, что данное обстоятельство не может помешать выявлению параллелей в их творчестве. Сопоставление концепции «точки зрения» с полифонией напрашивается само собой.

Концепция Джеймса связана с теорией познания и имеет два аспекта: отношение искусства к действительности и способ представления действительности в художественном произведении. Концепция «точки зрения» основана на признании зависимости отражения познаваемого объекта от познающего субъекта. Она может иметь либо диалектический, либо релятивистский характер: все определяется тем, рассматривается ли познаваемый объект как существующий независимо от познающего субъекта, или, напротив, мыслится как производный от него. В первом случае с помощью передачи многочисленных субъективных впечатлений, получаемых отдельными лицами, воссоздается объективная реальность во всем ее многообразии; во втором производится конструирование ряда взаимоисключающих точек зрения, каждая из которых является одинаково произвольной и одинаково ложной. Относительно Джеймса можно с полным основанием утверждать, что он придерживался первого, то есть диалектического принципа.

Ведущий импульс Джеймса заключался в том, чтобы наблюдать, изучать и как можно более адекватно передавать. Сами термины, которые он вводит в обращение: «точки зрения», «зеркала» и «светильники» — показывают, что он видел их назначение в том, чтобы отражать и освещать нечто, существующее объективно. Джеймс как бы развивает известную метафору Стендаля, сравнивавшего литературу с «зеркалом, с которым идешь по большой дороге». Американский писатель заостряет внимание на следующем вопросе: качестве отражательной способности каждого отдельного зеркала, с которым каждый отдельный художник идет по дороге жизни.

В предисловии к «Женскому портрету» (1906) Джеймс прибегает к образному и выразительному сравнению. «В доме литературы, — пишет он, — миллион окон <...> и у каждого из них стоит человек, вооруженный парой глаз или, на худой конец, биноклем <...>. Каждый смотрит на одно и то же зрелище, что и его соседи, но один видит больше, другой меньше, один видит черное там, где другой видит белое, один видит большое там, где другой видит малое, один видит грубое там, где другой видит изящное. И так далее и так далее; к счастью, нет ничего, на что окно не могло бы распахнуться для каждой пары глаз; «к счастью» именно потому, что нельзя вы-

числить никакого предела широте горизонта. Открывающийся из окна вид, зрелище человеческой сцены, — это “выбор предмета”; само окно, узкое как щель, или широкое, с балконом, или низкое, с навесом, — это “литературная форма”; но все эти окна, ни каждое порознь, ни вместе взятые, ничего не значат без присутствия наблюдателя, или, говоря другими словами, без сознания художника. Скажите мне, каков художник, и я скажу вам, что ему удалось осознать»⁵.

Джеймс отводит художнику не пассивную роль сырой глины, на которой действительность оставляет свои одинаковые во всех случаях отпечатки, а подчеркивает активную роль индивидуального сознания. Тем самым он подчеркивает также индивидуальную ответственность каждого художника за все то, что ему удастся увидеть, понять, осознать. В «доме литературы» живет Шекспир — и в нем же снимает угол Флеминг. Само собой разумеется, что Генри Миллер увидит высокое, там где Генри Джеймс низкое; Уильям Берроуз белое, там где Дж.Д. Сэлинджер черное; Маргарет Митчелл большое, там где Синклер Льюис малое. «И так далее и так далее».

Причину всех этих расхождений Джеймс объясняет следующим образом: «Все разнообразие индивидуального отношения к одному и тому же предмету, вся разнородность взглядов на жизнь, способов отражения и проецирования, создается условиями, которые никогда не бывают одинаковыми для всех»⁶.

В предисловии к «Пойнтонской добыче» (1907) Джеймс пишет о жизни как о нагромождении нелепых случайностей, скоплении бессмысленных разрозненных «фактов». Жизнь, способная лишь на «величественную растрату сил», подобна реке, которая «то и дело петляет, меняет русло и уходит в песок». Искусство обязано «ввести ее в берега», установить — посредством «исключения и отбора» — порядок в беспорядке, найти закономерное в хаосе произвольного. Художник, «в поисках твердого скрытого смысла вещей, который один только и является предметом его усилий, обнюхивает массу жизни со всех сторон, действуя так же инстинктивно и безошибочно, как это делает собака, почуявшая спрятанную поблизости кость. Разница та, что собака ищет свою кость для того, чтобы ее уничтожить, тогда как художник находит <...> счастливейшую возможность для создания неуничтожимого»⁷.

Соответствующий этому характер носит и джеймсовская теория «точек зрения», «зеркал» и «светильников». Она сводится к признанию объективного существования Жизни (хаотичной, запутанной, бессмысленной, неуклюжей, вульгарной, глупой, грандиозной, гениальной, восхитительной и неожиданной — в общем, великой) и к признанию существования «миллиона» неповторимых точек зрения на нее — неповторимых потому, что каждая формируется неодинаковыми условиями и обстоятельствами. Задача писателя состоит, по мысли Джеймса, не просто в воспроизведении жизни, а в воспроизведении ее через индивидуальное сознание.

Теория Джеймса оказалась более стройной, чем его практика. Первая относится ко второй примерно так же, как искусство, по его схеме, относится к жизни. Теория упорядочена, гармонична, строго закономерна. Практика хаотична, беспорядочна, «то и дело петляет, меняет русло и уходит в песок». Основная тенденция пробивает себе дорогу через нагромождение провалов, неудач, передержек и срывов — но в конечном счете достигает намеченной цели.

Попытку воспроизведения реальности через призму восприятия одного из действующих лиц Джеймс предпринял уже в самом первом своем романе «Родрик Хадсон» (1875). В реальной действительности любой человек и любое событие неотде-

лимы от того, как они воспринимаются другими людьми, участниками или свидетелями событий, а отнюдь не неким высшим судьей, в роли которого неизбежно приходится выступать автору, когда он ведет традиционное повествование от третьего лица. Джеймс был далеко не первым писателем, который стремился избежать роли верховного судьи и создать иллюзию того, что он будто бы вовсе не Бог творимой им вселенной. Наиболее часто для этой цели используется форма рассказа от первого лица, обладающего, по словам Джеймса, «двойным преимуществом субъекта и объекта»⁸. Эта форма не устраивала Джеймса из-за ее условности: «ужасающий поток самораскрытия»⁹ главного героя при одновременном соблюдении всех литературных канонов казался ему неправдоподобным. Поэтому писатель прибег к следующему приему: при сохранении обычной авторской формы рассказа он повел повествование фактически от первого лица, тактическим первым лицом «Родрика Хадсона» является Роланд Меллет. Все события романа показаны так, как они представляются этому персонажу. В позднейшем предисловии к произведению Джеймс указывал, что драма происходящего разворачивается в сознании Роланда Меллета и центр интереса сосредоточен именно в нем.

Джеймс использовал в романе и другой прием, также связанный с экспериментом «субъект-объект», но имеющий противоположный характер: не множественный объект пропускается через сознание одного субъекта, а наоборот, единственный объект представляется в многообразном освещении с нескольких противоположных сторон. Главная героиня романа Кристина Лайт нигде не показана непосредственно, но везде через восприятие и оценку других действующих лиц: Родрика Хадсона (который ее боготворит), Роланда Меллета (который настроен скептически), Мери Гарленд (которая ее презирает), компаньонки ее матери (которая пытается трезво анализировать ее поступки), светских дам (которые ей завидуют) и т. д. В результате создается зыбкий, колеблющийся, но в то же время удивительно осязаемый характер с множеством граней и оттенков.

Новеллистика с самого начала служила для Джеймса своеобразной лабораторией, где он испытывал свои новые приемы.

Рассказы «Связка писем» (1879) и «Точка зрения» (1882) имеют эпистолярную форму; автору нужно перевоплощаться (сохраняя дистанцию) не в одного героя, а в нескольких по очереди. Персонажи рассказа пишут в своих письмах об одних и тех же людях и событиях, но освещают их с разных, иногда противоположных точек зрения. Каждый делится своими впечатлениями о других, не подозревая, что и сам, в свою очередь, подвергается их суду и разбору. Все разоблачают друг друга (осознанно), и каждый разоблачает сам себя (бессознательно). Результат — несколько пластов иронии.

В рассказе «Ученик» (1891) авторская задача усложняется в другом направлении. Добиваясь «определенной полноты правды — правды диффузной, распределенной и, так сказать, атмосферической», Джеймс прибег к «видению через что-либо — одного, соответственно, через другое и нового другого через то»¹⁰. Из трех символически противопоставленных друг другу сил — одиннадцатилетнего Моргана Морина, его семьи и учителя Пембертона — в качестве «центрального сознания» выступает Пембертон. Морган показан через его восприятие, а родители Моргана — через восприятие мальчика, отраженное в сознании учителя. Оправдана ли эта маленькая система призм? Содержание рассказа убеждает в ее необходимости.

Если бы родители Моргана были показаны в оценке учителя, это были бы самые обыкновенные представители американского среднего класса, разве что несколько ниже минимально допустимого для этого круга уровня порядочности. Иное дело суд их сына. Моргану мучительно стыдно за родителей, за их нечистоплотность в денежных расчетах, заискивание перед теми, кто хоть одной ступенькой выше их на социальной лестнице. Ему кажется, что у него одного такие родители. Поэтому его переживания необычайно остры. Морган обречен на полное одиночество в семье и его смерть воспринимается как символ безвыходности его положения.

Детское восприятие отличается особой остротой — в этом его преимущество. Но Джеймс не хотел в данном случае ограничиваться пределами сознания одиннадцатилетнего мальчика; для выражения более зрелого, хотя и менее бескомпромиссного взгляда на вещи он использовал точку зрения взрослого человека, учителя Пембертона. С ним связана в рассказе другая проблема морального характера, чрезвычайно интересующая писателя. Пембертон сильно привязан к своему ученику, но понимает, что не может бесконечно жертвовать ради него всем своим будущим. В нем происходит борьба, в которой он сам не вполне отдает себе отчет, — это, в сущности, борьба между разумным эгоизмом и неразумной жалостью. В конце концов, побеждает — хотя бы на мгновенье — первое; это и ускоряет смерть Моргана. Джеймс ни в коем случае не осуждает Пембертона, так как стоящая перед ним проблема выбора относится к числу почти неразрешимых, но, заставив Моргана умереть, автор показал, в какую все-таки сторону он хотел бы видеть ее разрешенной.

«Центральное сознание» в произведениях Джеймса (то есть тот персонаж, через восприятие которого передается происходящее) может быть либо активным участником, либо посторонним наблюдателем событий (иногда он начинает как наблюдатель, а затем постепенно втягивается в действие). Фигура постороннего наблюдателя, выступающего в роли «центрального сознания», имеет во всех произведениях Джеймса ряд общих черт. Во-первых, этот персонаж знает вначале о других персонажах так же мало, как и читатель. Во-вторых, его отличает неодолимое любопытство, которое превращает его, по сути дела, в шпиона и соглядатая, стремящегося разгадать секреты поведения интересующих его лиц. На основании данных и наблюдений, часто весьма скудных, он строит различные догадки и предположения, вовлекая в эту игру также и читателя.

В ходе выполнения своих следовательских функций «центральное сознание» часто получает помощь от персонажа, которого можно назвать «вспомогательным сознанием» и которого Джеймс называет «конфидентом» или «веревочкой». В «Мадам де Мов» (1874) в этом качестве выступает миссис Дрейпер, в «Американце» (1877) — миссис Тристрам, в «Послах» (1903) — Мария Гостри, в «Золотой чаше» (1904) — супруги Ассингам и т. д. Конфидент сообщает «центральному сознанию» необходимую информацию, обсуждает с ним те или иные факты, выслушивает его взгляды и наталкивает на размышления.

Точка зрения «центрального сознания» в произведениях Джеймса не всегда совпадает с точкой зрения автора. (В «Мадам де Мов» позиция Лонгмора очень близка к позиции автора, но такая близость встречается у Джеймса не столь уж часто: обычно он стремится отделить себя от «центрального сознания», как например, он отделяет себя от Уинтерборна в «Дези Миллер».) В результате этого, возникает особенность, которую в англо-американской критике принято именовать «двусмыс-

ленностью Джеймса»¹¹; мы, со своей стороны, предпочли бы называть ее «неоднозначностью». Разрешать эту неоднозначность автор предоставляет самому читателю. По этой причине критические интерпретации одного и того же произведения писателя могут иногда оказываться очень различными. Об этой особенности Джеймса Грэм Грин заметил: «Он предлагает нам уравнение, но значение X мы должны отыскать сами <...>. Часть постоянного очарования его стиля заключается в том, что он никогда не делает за нас всю работу»¹². Джеймс, таким образом, вполне добился той цели, которую он поставил перед собой в молодости; «поделить работу между писателем и читателем».

Джеймс часто любил повторять, что превыше всего он ценит «универсальную благожелательную иронию» и что у него «нет никаких мнений»¹³. По этому поводу можно сказать следующее: отсутствие мнений есть не что иное, как вид самообмана, возможный лишь для лица или группы лиц, чьи важнейшие интересы не затронуты происходящим. Относительно Джеймса вернее было бы говорить не об отсутствии мнений (они у него, конечно же, были), а о непрерывной внутренней борьбе противоположных взглядов в его сознании, которая очень часто не находила окончательного разрешения. Если точка зрения автора не имеет четкой определенности, ему удобнее всего воспользоваться точкой зрения того из персонажей, который является более или менее посторонним наблюдателем событий, и Джеймс поступал вполне логично и последовательно, когда прибегал к услугам этого персонажа.

Структуру повести «Неуклюжий возраст» (1899) Джеймс изобразил в предисловии к ней (1907) графически в виде окружности, в центре которой находится «Событие». По линии окружности располагается десять «святильников», которые призваны равномерно освещать «Событие» со всех сторон. Повесть, соответственно, состоит из десяти частей, каждая из которых названа именем того персонажа, чье сознание или чья роль являются в этой части ведущими («Леди Джулия», «Маленькая Эгги», «Мистер Лонгдон», «Мистер Кэшмор» и т. д.). Писатель, таким образом, продолжал все дальше и дальше развивать те эксперименты, которые были начаты им двадцать с лишним лет назад.

Замысел Джеймса отвечал духу времени. Его концепция «точки зрения» как центрального организующего принципа повествования заняла прочное место в эстетике современного романа.

2

То обстоятельство, что идеи множественности голосов и точек зрения зародились раньше всего у писателей именно в России и Америке, а не в Западной Европе, представляется неслучайным. Послепетровская Россия и Соединенные Штаты почти одновременно выступили на авансцену истории и поэтому вопрос «кто мы?» имел для обеих стран несравненно большую актуальность, чем для старых государств с давно установившимися культурными традициями. Французы, немцы, англичане, испанцы, итальянцы были связаны друг с другом столетиями войн, экономических и политических союзов, религиозных объединений и разъединений, общей латынью как языком международного общения, научными и прочими контактами. Когда Россия «прорубила окно в Европу», она стала внимательно рассматривать своих соседей и, конечно же, сравнивать себя с ними. Когда Америка завоевала независимость,

она должна была осознать себя новой самостоятельной нацией, а это было невозможно без сравнения и сопоставления с другими народами. Все это нашло отражение в литературе: если у западноевропейских писателей тема сопоставления своих стран с внешним миром занимает относительно скромное место, то русские и американские писатели обращались к ней часто и охотно. Темы «Россия и Запад» в русской литературе и «Америка и Европа» в американской принадлежат к числу самых популярных.

В Америке интерес к этой теме усиливался еще и потому, что многим американским писателям приходилось покидать свою страну и надолго, а порой и навсегда переселяться в Европу. В США искусство не имело прочных корней в родной почве. Паломничество в Старый Свет, хотя бы кратковременное, издавна превратилось в нечто вроде обязательного пункта программы обучения американского художника. Нередко такая стажировка затягивалась. Атмосфера старой культуры с тысячелетними традициями, более высокий статус художника в обществе, более благоприятный интеллектуальный климат, — все это удерживало многих американских писателей в Европе и превращало их в экспатриантов — людей, хотя и сохранявших гражданство своей страны, но предпочитавших жить вдали от нее. Иногда результатом был отказ от гражданства США и переход в другое подданство.

Генри Джеймс являл собой классический пример литератора-эмпатрианта. Большую часть жизни он прожил в Англии, где и создал почти все свои произведения.

Джеймс рос в высоко образованной семье, которая много путешествовала по Европе. Время от времени семья возвращалась домой. Учился Джеймс то в американских, то в европейских учебных заведениях, меняя их с калейдоскопической быстротой. С раннего детства он сталкивался в разных странах с самыми разными традициями, обычаями, взглядами, мнениями, точками зрения. Что считалось хорошим тоном во Франции, вызывало неодобрение в Германии; над чем смеялись в Италии, тем восхищались в Англии, и наоборот. К своей стране Джеймс встречал у разных людей разное отношение: от восторга до насмешек. Республиканцы видели в ней идеал, аристократы угрозу цивилизации.

С юных лет впитывая подобные впечатления, Джеймс не мог не задуматься: на чьей стороне истина? Что на самом деле представляет собой Америка? Какова в действительности Европа? Тема сопоставления и противопоставления Европы и Америки заняла в его творчестве главное место. Концепция «точки зрения» помогла ему уйти от однозначных решений. Он отдавал должное как Старому, так и Новому Свету, не закрывая, однако, глаза на недостатки и пороки обоих.

Баланс противоположных точек зрения на Америку и Европу сохраняется во всех произведениях Джеймса. Положительные и отрицательные герои распределены у него между европейцами и американцами, примерно, в равной пропорции. В жизни Джеймс сохранил такое же равновесие предпочтений, как и в творчестве. Незадолго до смерти он перешел в британское подданство, но похоронить себя завещал в Америке.

В России необходимость выбора между двумя цивилизациями — русской и западной — доставалась каждому писателю как бы по наследству со времен Петра. Петровские преобразования внесли в русское национальное самосознание раздвоенность, от которой оно не избавилось до сих пор. Об этом пишет в своей известной книге «Столкновение цивилизаций» американский политолог С. Хантингтон: «Что

касается главной для себя проблемы определения национальной идентичности, Россия осталась в 1990-е годы разорванной страной, сохранившей дуализм славянофильства-западничества»¹⁴. Раздвоенность национального самосознания не исключала, однако, поисков ее преодоления, что заставляло оппонентов внимательно изучать аргументацию противоположной стороны и воспринимать чужую точку зрения как неизбежную данность, какое бы отношение она к себе ни вызывала. Это не могло не способствовать развитию в русском обществе привычки к диалектическому мышлению и, возможно, поддерживало в его членах ту «широту», на которую не то просто указывал, не то сетовал Достоевский. «Полифония», таким образом, характеризовала состояние русской общественной мысли: ни одна из спорящих сторон не могла взять верх, вследствие чего перманентная полемика превратилась в естественную форму взаимоотношений в обществе.

Созданная Джеймсом метафора «окон» в «доме литературы» странным образом совпала с исторически устоявшейся метафорой «окна в Европу», прорубленного в русском доме. Если вдуматься, это совпадение вряд ли можно считать только случайным и формальным. Не исключено, что именно знакомство с выходцами из России, посещавшими Европу, и особенно с Тургеневым, впервые натолкнуло Джеймса на эту метафору. Противопоставляя Тургенева его французским собратьям по перу, Джеймс отмечал, что эти последние ограничивали себя «узким парижским горизонтом», в то время как Тургенев «жил с окнами, распахнутыми в дальние дали»¹⁵. По мнению Джеймса, Тургенев разделял эту особенность со всеми своими соотечественниками. Добавим, что при общении с этими последними у американского писателя складывалось впечатление, что они «говорят на всех языках».

Достоевский занимал по отношению к Европе позицию, диаметрально противоположную тургеневской. «Я не понимаю русских за границей», — писал он С.А. Ивановой в 1869 году, имея в виду, возможно, и Тургенева. И пояснял: «Через три месяца — два года как мы за границей. По-моему, это хуже, чем ссылка в Сибирь. Я говорю серьезно и без преувеличения. <...> Если здесь есть такое солнце и небо и такие — действительно уж чудеса искусства, неслыханного и невообразимого, буквально говоря, как здесь во Флоренции, то в Сибири, когда я вышел из каторги, были другие преимущества, которых здесь нет, а главное — русские и родина, без чего я жить не могу. Когда-нибудь, может быть, испытаете сами и узнаете, что я не преувеличиваю для красного словца» (29₁, 10).

В Европе, однако, Достоевский видел не только недостатки по сравнению с Сибирью. По отношению к Западу в его сознании звучала самая настоящая внутренняя полифония. Европа для Достоевского — это и земля «святых чудес», и «кладбище». Это и вторая родина («У нас — русских — две родины: наша Русь и Европа» (23, 30), и в то же время «ослепшее на Западе человечество, потерявшее Христа» (29₁, 146). Поэтому Достоевского называют то провозвестником строительства «Общоевропейского дома», чуждым «имперскому мышлению»¹⁶, то, напротив, ксенофобом, «бесстыдным патриотом самого ортодоксального и, в конце концов, шовинистического толка», который «презирал иностранцев и иностранную культуру»¹⁷. Такие полярные суждения, подкрепляемые необходимыми цитатами, возможны потому, что не только каждое индивидуальное сознание могло иметь в художественной вселенной Достоевского свой собственный голос, но и внутри каждого индивидуального сознания (в том числе авторского) могло звучать сколь угодно много неслиянных голосов.

В романе «Подросток» Версиков говорит: «Русскому Европа так же драгоценна, как Россия; каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же точно была отечеством нашим, как и Россия. О, более! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их — мне милей, чем Россия. О, русским дороги эти старые чужие камни, эти чудеса старого Божьего мира, эти осколки святых чудес; и даже это нам дороже, чем им самим! У них теперь другие мысли и другие чувства, и они перестали дорожить старыми камнями <...> там консерватор всего только борется за существование; да и петролейщик лезет лишь из-за права на кусок. Одна Россия живет не для себя, а для мысли».

Тот же образ «старых камней» возникает в беседе Ивана Карамазова с Алешей. Иван говорит: «Я хочу в Европу съездить, Алеша, отсюда и поеду; и ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище, но на самое, на самое дорогое кладбище, вот что! Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и свою науку, что я, знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними».

Диккенса Достоевский называет «великим христианином» (23, 37). О Жорж Санд он писал, что она «умерла деисткой», но «была, может быть, и всех более христианкой из всех своих сверстников». Да и о других выдающихся европейских авторах Достоевский писал: «Всякий европейский поэт, мыслитель, филантроп, кроме земли своей, из всего мира, наиболее и наироднее бывает понят и принят всегда в России. Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт, Диккенс — роднее и понятнее русским, чем, например, немцам... Шиллер в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил».

Как же могло возникнуть представление о Достоевском как о ксенофобе, ненавидящем все европейское? Да вот хотя бы на основании его отзыва о Женеве из письма Майкову 31 декабря 1867 г. / 12 января 1868 г.: «Всего более натерпелись из материальных неудобств в Женеве от холода. О, если б Вы знали, как глупо, тупо, ничтожно и дико это племя! Мало проехать, путешествуя. Нет, поживите-ка! Но не могу Вам теперь описать даже вкратце моих впечатлений; слишком много накопилось. Буржуазная жизнь в этой подлой республике развита до *pes plus ultra*. В управлении и во всей Швейцарии — партии и грызня непрерывная, пауперизм, страшная посредственность во всем; работник здешний не стоит мизинца нашего: смешно смотреть и слушать. Нравы дикие; о если б Вы знали, что они считают хорошим и что дурным. Низость развития: какое пьянство, какое воровство, какое мелкое мошенничество, вошедшее в закон в торговле. <...> И представьте себе: 5 месяцев в году здесь ужасные холода и бизы (вихри, прорывающиеся сквозь цепь гор). А 3 месяца почти та же зима, как и у нас. Дрогнут все от холода, фланель и вату не снимают (бань у них никаких — вообразите же нечистоту, к которой они привыкли), одеждой зимней не запасаются, бегают почти в тех же платьях, как и летом (а одной фланели слишком мало для такой зимы), и при всем этом нет ума хоть капельку исправить жилища!» (28₁, 243–244).

Но это было чисто эмпирическое восприятие Швейцарии. Габриэль д'Аннунцио говорил, что у каждого города есть своя «*anima*» («душа») и своя «*animula*» («поверхность души»). То есть речь идет об эмпирической поверхности того или иного

географического пространства и о его метафизической сущности. На эмпирическом уровне Швейцария могла сколько угодно восприниматься как страна с нигде не годной системой отопления, повальным пьянством и мошенничеством. Однако на метафизическом уровне это была родина Ганса Гольбейна и Руссо, чье средневековое прошлое было связано с рыцарскими походами, поисками Святого Грааля, ролью Женевы как «протестантского Рима»¹⁸.

На Европу Достоевский глядел, как сказано в «Скифах», «и с ненавистью, и с любовью».

Подвергая критике Европу и Америку, Достоевский, может быть, защищал Запад от самого Запада, от негативных тенденций его развития. Он предвосхитил шпенглеровскую идею «заката Европы» и был обеспокоен этим едва ли не более самого Шпенглера. Не к Европе, не к Западу испытывал он враждебность, а к охватившему Запад духу буржуазности, практицизма, материализма. Этот дух был ненавистен ему и в России. Почему он так горячо восставал против идеи обращения камней в хлеба, которой дьявол искушал в пустыне Иисуса? Потому что это означало уничтожение тех самых старых камней в Европе, которые собирался целовать, обливая их слезами, Иван. Древний Рим пал не оттого, что его разрушили полчища вандалов; он погиб, когда его девизом стало требование толпы: «Хлеба и зрелищ!» Достоевский предвидел (или «предслышал») требовательный крик миллионов, разносящийся над миром сегодня: «Наркотиков и блокбастеров!» Он раньше многих понял, куда идет дело. И его тревога, его обеспокоенность судьбами человечества не должна быть заслонена его негативными, часто запальчивыми оценками Запада.

А.А. Белкин справедливо отмечал: «Исповедь героя — это, как правило, монологическая форма (Мцыри, у Руссо). Исповедь героев Достоевского — это не монологи, а диалоги. <...> Вспомним о величайшем открытии Толстого, которое обнаружил еще Чернышевский, — о внутреннем монологе. Открытие Достоевского — не внутренний монолог, а внутренний диалог»¹⁹. К этому верному суждению следовало бы добавить: не только внутренний диалог, но и — как отмечалось выше — внутренняя полифония.

Внутренне полифоничен (причем с самого начала, а не только по ходу развития действия) Раскольников. То же относится к подпольному человеку, Аркадию Долгорукову, Ивану Карамазову, Настасье Филипповне, Грушеньке и т. д. Поэтому всегда так неудачны попытки критической интерпретации произведений Достоевского, не принимающие во внимание внутренней полифоничности его героев. (Классический пример такой попытки — по-своему блестящая статья о «Преступлении и наказании» Д.И. Писарева.)

3

В начале данной статьи говорилось о том, что существует прямая связь между погруженностью искусства в тайны «внутреннего человека» и христианской религией. К этой теме необходимо вернуться.

И.А. Есаулов в книге «Категория соборности в русской литературе» утверждает, что «концепция полифонии онтологически родственна идее православной соборности — и вряд ли поэтому может быть адекватно воспринята без учета этого род-

ства»²⁰. Развивая эту мысль, Есаулов отмечает: «Знаменитая полифония романов Достоевского, открытая Бахтиным, и “равноправие” голосов автора и героев, как нам представляется, имеет те же глубинные — соборные — истоки, укорененные в православной русской духовности. Автор и герой в самом деле *равноправны* — но именно перед лицом той абсолютной, а не релятивной правды, которую во всей полноте дано знать только Богу»²¹.

Общеизвестно: «Всякое дыхание хвалит Господа». Но каждое делает это по-своему. Если эстетика Достоевского «онтологически» связана с православием, то эстетика Джеймса — с протестантизмом. На глубинном уровне концепция «точки зрения» так же связана с протестантской идеей суверенитета личности, как принцип «полифонии» с идеей соборности. Общие христианские основания сближают эстетические принципы Достоевского и Джеймса, конфессиональные различия порождают расхождение между ними.

Джеймс не был столь ярким и глубоким религиозным мыслителем и художником, как Достоевский. Тем не менее, он всецело принадлежал к пуританской духовной и культурной традиции Новой Англии, откуда был родом. Его отец, Генри Джеймс-старший был дружен с Эмерсоном, увлекался Сведенборгом, был не чужд мистицизма и визионерства. Брат писателя Уильям прославился как философ. Широкою мировую известность ему принесла книга «Многообразие религиозного опыта». В ранних рассказах Генри Джеймс продолжал романтическую традицию Натаниэля Готорна, погруженного в типичные для пуританина размышления о неискоренимой порочности человеческой природы и проклятию первородного греха. На протяжении всей творческой деятельности Джеймс постоянно обращался к одним и тем же нравственным дилеммам; противопоставлению эгоизма и альтруизма, невинности и развращенности, опыта и неведения, долга и удовольствия, самообуздания и плотоугодия, мстительности и всепрощения, приспособляемости и неуступчивости и т. д. и т. д., а прежде всего и превыше всего — к дилемме Добра и Зла — вечных и неизменных нравственных категорий.

В последнее время у нас получил широкое распространение взгляд Макса Вебера на протестантскую этику как на катализатор развития капитализма. В зависимости от отношения к капитализму меняется отношение к этой этике: поклонники рынка превозносят ее, противники предают анафеме.

В действительности, утверждения Вебера далеко не бесспорны. Их подверг основательной критике выдающийся американский историк Пейдж Смит в книге «За гранью капитализма. Повесть о двух городах», опубликованной в 1992 году. По мнению Смита, Вебер, симпатизировавший Марксу, хотел «одним камушком убить двух птичек, вызывавших неодобрение марксизма: капитализм и христианство»²².

По мнению Пейджа, протестантизм ни исторически, ни по существу не только не связан с капитализмом, но даже враждебен ему, так как исходит из принципа равенства людей перед Богом и друг перед другом, что ведет к отрицанию любых социальных привилегий, в том числе и тех, что приобретаются богатством. Что же касается религиозно-философских основ концепции «точки зрения», то их укорененность в протестантской этике может быть обнаружена, в частности, при рассмотрении аргументации Уильяма Джеймса, которой он пользуется в своей книге «Многообразие религиозного опыта» для обоснования правомерности дробления

протестантизма на все возрастающее количество сект. Эта аргументация поразительно близка той, которую использовал Генри Джеймс, объясняя, как устроен «дом литературы».

Уильям Джеймс полагает, что в «жизни всех людей» не могут заключаться «одни и те же религиозные элементы». И объясняет, почему это так: «Основанием для такого ответа является убеждение в невозможности того, чтобы существа, находящиеся в столь различных положениях и обладающие столь различными свойствами, как человеческие индивидуальности, имели тождественные функции и одни и те же обязанности. Нет на свете двух людей, перед которыми бы вставали одни и те же жизненные затруднения и от которых можно было бы ожидать одинакового разрешения их. Каждый из нас имеет свой индивидуальный угол зрения на тот круг явлений и те трудности, среди которых он живет, и потому он должен относиться к ним и бороться с ними своим особым, индивидуальным образом. Один должен смягчиться, — другой стать более суровым; один — отступить, другой непоколебимо держаться для того, чтобы лучше защитить предназначенную ему позицию. Если бы Эмерсон был обязан стать таким, как Уэсли, а Муди — таким, как Уитмен, то разрушилось бы все человеческое сознание божественного. Божественное не может быть сведено к одному какому-нибудь свойству; оно должно означать целую группу свойств, и в выявлении какого-либо одного из них люди различного склада и характера могут найти свое истинное призвание»²³. В силу этих причин Уильям Джеймс считает «нормальным» тот факт, что «существует так много религиозных типов, сект и вероучений»²⁴.

Крайним логическим следствием из рассуждений такого рода было бы признание неизбежности для каждого отдельного индивида иметь свою собственную конфессию. Этот вектор протестантизма — ко все большему обособлению каждого индивида — в корне противоположен вектору православия — к соборности и слышности. И тем не менее, эти разнонаправленные векторы имеют линию соприкосновения. Если, как писал Хомяков, «собор <...> выражает идею единства во множестве»²⁵, то протестантизм делает, в сущности, акцент на множестве в единстве. Общим является признание абсолютной ценности личности, поскольку каждая вмещает Богом дарованную бессмертную душу.

С.Н. Трубецкой писал: «Сознание не может быть ни безличным, ни единоличным, ибо оно более чем лично, будучи соборным» («фактически, я по поводу всего держу внутри себя собор со всеми»²⁶). Через индивидуальное, таким образом, проявляется всеобщее, один человек представляет за все человечество. Но это не отменяет уникальности каждого отдельного представительства; более того, без этой уникальности оно становится ненужным и бессмысленным. Индивидуальное включает в себя всеобщее, всеобщее же осуществляет себя через индивидуальное. Две эти взаимосвязанные истины образуют бинарное единство, первая часть которого акцентируется в православии, вторая — в протестантизме.

Соответственно, в художественном мире Достоевского каждый герой «держит внутри себя собор со всеми», в результате чего возникает полифония, а в художественном мире Джеймса сознание любого из героев призвано прежде всего отразить свое собственное отношение к миру и истине, в результате чего выстраивается система «точек зрения» при подразумеваемом существовании совокупной истины, так или иначе вмещающей (иногда посредством отрицания) каждую из них.

Американский поэт Уоллес Стивенс выразил суть джеймсовского метода в стихотворении «Тринадцать способов смотреть на черного дрозда». Этой метафорой часто пользовался Уильям Фолкнер, объясняя технику построения своих произведений: «Это просто тринадцать точек зрения на черного дрозда. Но истина, я думаю, обнаруживается, когда читатель усваивает все эти тринадцать способов видения черного дрозда и у него появляется свое представление об этом черном дрозде, которое, я полагаю, и есть истина»²⁷. При этом Фолкнер постоянно отмежевывался от релятивизма, утверждая, что истина «всегда только одна»²⁸, «есть только одна истина»²⁹.

Первое зрелое произведение Фолкнера «Шум и ярость» (1929), доставившее ему широкую известность, было написано под сильным влиянием романа Достоевского «Братья Карамазовы», что отмечается множеством исследователей и в России, и за рубежом. Черты сходства бросаются в глаза. И тут, и там — жизнеописание трех братьев, за которым стоит нечто неизмеримо большее. Это и символ крушения целой общественной системы (Достоевский его предчувствовал, Фолкнер стал его свидетелем), и грандиозная притча о странствиях человеческой души в поисках истины.

Герои обоих романов обрисованы таким образом, что у читателя создается иллюзия их реального существования. В то же время каждый из Компсонов, как и каждый из Карамазовых, — это определенный тип философского сознания, тип отношения к жизни, отличающийся исключительной многозначностью и глубиной содержания. Какие начала воплощают Алеша, Иван и Дмитрий? На этот вопрос, по-видимому, можно отвечать бесконечно. Скажем, Алеша — это самоотречение и альтруизм, Дмитрий — эгоизм, естественный и бессознательный, Иван — эгоизм, сам себя сознающий и страдающий. Или: Алеша — сердце, Дмитрий — инстинкт, Иван — разум. Или, соответственно: вера, поиски веры, отрицание веры. Или еще: братья Карамазовы — это три проявления национального характера, как они виделись Достоевскому. Алеша — русский человек, каким он, по Достоевскому, должен был быть. Это идеал, мечта писателя о своем народе. Дмитрий — русский человек, каков он был в действительности, далеко отступающий от идеала, но все-таки всегда хранящий его в себе и потому в решительный и самый последний момент спасающий себя от падения и способный в будущем, после великого переворота и потрясения душевного, очиститься от скверны и вступить на путь, ведущий к истине. Иван — русский человек, дальше всех уклонившийся с правильной дороги, оторвавшийся от «почвы», усвоивший западную идею индивидуализма, доведший ее, по русскому обыкновению, до последней точки («все позволено») и наказанный за это страшным судом собственной совести.

Вряд ли можно до конца исчерпать образы Достоевского. Фолкнеровские образы тоже чрезвычайно многогранны. О Бенджи автор говорил, что в нем воплощена «вся безгласная горечь вселенной». Если попытаться в том же духе дать определение сущности характеров двух других братьев, тогда можно сказать, что Квентин — это вся израненная совесть вселенной, а Джейсон — вся бессильная подлость вселенной. Бенджи — вечное детство, Квентин — застывшая юность, Джейсон — возраст здравомыслия и приспособления к обществу. Бенджи — бессмысленная зеркальная объективность, Квентин — субъективность возвышающая, Джейсон — субъективность при-

нижающая. Бенджи — неведение добра и зла, Квентин — добро и поражение добра, Джейсон — зло и поражение зла. И так далее.

Самый сложный герой фолкнеровского романа — Квентин. Почти маниакальная сосредоточенность на нескольких больных вопросах, приводящая к рассеянной отчужденности от окружающего, лихорадочные метания мысли, сложная духовная организация, трагическая судьба — все это сближает Квентина с «интеллектуальными» героями Достоевского. В главе «Шума и ярости», написанной от лица Квентина, есть немало реминисценций и переключек не только с «Братьями Карамазовыми», но и с другими романами Достоевского. Возможно, это совпадения, а может быть, и заимствования, вольные или невольные. Например, линия Квентин — Герберт Хед очень напоминает линию Раскольников — Лужин.

Квентин тяжело переживает известие о предполагаемом браке сестры с дельцом Гербертом Хедом, предчувствуя надвигающееся несчастье. Его мысленные обращения к Кэдди сливаются в одну беспомощную мольбу. Реакция Квентина заставляет вспомнить, как Раскольников, узнав о готовящемся замужестве сестры, мысленно обращается к ней, заклиная отказаться от своего намерения.

Лужин и Герберт Хед исповедуют одну и ту же рыночную философию. Встреча и разговор Квентина с Гербертом Хедом, как и первый же разговор Лужина с Раскольниковым, начинается заискиванием жениха перед молодым человеком, а заканчивается открытым объяснением во взаимной ненависти. Они ненавидят и презирают друг друга, как только могут обоюдно ненавидеть и презирать один другого непрактичный интеллигент и ловкий предприниматель.

У Достоевского выигрывает Раскольников: Дунечка дает Лужину отставку. У Фолкнера верх одерживает Герберт Хед: Кэдди не Дунечка с ее гордым целомудрием — это существо простое, милое, жалкое, земное, грешное, любящее. У Квентина идеал сестры, идеал женщины взращен целой эпохой жестких моральных норм и пуританского благочестия. Кэдди этот идеал безжалостно разрушает: наступил новый век, благочестие уходит в прошлое, не за горами «общество вседозволенности». Квентина новый век застигает врасплох: он все еще мыслит пуританскими категориями.

Однако представлять дело так, будто Квентин покончил с собой потому, что его сестра не уберегла своей чести, — это все равно что считать, будто трагедия Гамлета произошла из-за того, что его сыновнее чувство любви к отцу было оскорблено поспешным вторичным замужеством матери. Эти события ускорили развязку, но не определили ее. Достоевский писал: «Человек, в высоких экземплярах своих и в высших проявлениях своих, ничего не делает просто: он и застреливается не просто». Эти слова относятся к Крафту, одному из героев «Подростка»; их можно отнести и к Квентину. Причины, приведшие его к самоубийству, коренятся очень глубоко. Они заложены в самой сущности его натуры: он слишком возвышенно и несколько книжно благороден, чтобы примириться с окружающей его жизнью, и в то же время слишком слаб, чтобы противостоять ей. Квентин постоянно рвется в драку и постоянно терпит поражение. Сначала его выбивает из седла Долтон Эймс, воплощение тупой силы, типичнейший «джи ай», который, в ответ на иступленные выкрики Квентина «А у вас была когда-нибудь сестра? Была?», лениво роняет: «Нет, но все они сучки». Потом удар наносит Герберт Хед, ловкач и барышник, потом — гарвардский пижон Джеральд Блэнд, цвет и украшение «золотой молодежи». Эти три

фигуры: солдафона, бизнесмена и светского хлыща, как бы олицетворяют то, что враждебно Квентину в Америке, с чем он тщетно и одиноко пытается вступить в бой. Поражение следует за поражением, а побед нет и не предвидится. Самоубийство для Квентина — это попытка уйти от мучительного сознания бессилия перед жизнью и в то же время сохранить право на самоуважение, ни на йоту не отступив от своих принципов.

Однако, при всей содержательной близости (на глубинной подоснове) романов Фолкнера и Достоевского, повествовательная техника «Шума и ярости» кажется, на первый взгляд, настолько авангардистской, что какие-либо попытки ее сопоставления с повествовательными приемами «Братьев Карамазовых» выглядят необоснованными. В подкрепление такого взгляда можно было бы сослаться на интервью самого Фолкнера, которое он дал в 1931 году и где утверждал, что Достоевский недостаточно эффективно использовал открывавшиеся перед ним возможности организации текста: «Достоевский мог бы сделать «Братьев Карамазовых» в три раза короче, если бы он позволил своим героям самим рассказывать свои истории, вместо того, чтобы растягивать экспозицию на бесконечное число страниц. В романе или художественной литературе будущего не останется места для прямой экспозиции; на ее место придет объективная презентация героев посредством их собственных монологов или речей, причем высказывания каждого героя будут печататься шрифтом, окрашенным в особый цвет. Таким образом, приемы, свойственные драме, помогут в значительной мере изгнать из повествования автора»³⁰.

Эта мысль принадлежит сравнительно молодому автору, опьяненному первым успехом на литературном поприще (между прочим, сам Достоевский, окрыленный успехом «Бедных людей», точно с такой же самоуверенностью и снисходительностью отозвался об авторе «Шинели»). Однако прошли годы, многому научившие Фолкнера, и в последний период своей творческой деятельности он отозвался о мастерстве Достоевского с куда большим почтением.

В финальном варианте отношение Фолкнера к Достоевскому выражено в широко известном, не раз цитировавшемся высказывании: «Достоевский не только оказал на меня большое влияние, но и само чтение его книг доставляет мне огромную радость, так что я перечитываю его каждый год. По своему мастерству, пониманию людей, по своей способности к состраданию он был одним из тех писателей, с которыми каждый художник хотел бы сравниться, если бы только мог»³¹.

В характеристике, данной Фолкнером Достоевскому, особое внимание обращает на себя то, что американский писатель выделил в Достоевском прежде всего «мастера» («a craftsman»). Отмечено и понимание людей, и сострадание, но на первом месте — мастерство, знание своего писательского ремесла.

Фолкнер, может быть, потому оказался способен оценить, в конце концов, Достоевского как «мастера», что его собственные эксперименты с «точкой зрения» позволили ему ощутить с течением времени родство с Достоевским как с «полифонистом».

Рассказывая об истории создания «Шума и ярости», Фолкнер признавался, что делал попытки поменять порядок расположения отдельных частей. Возможно, он руководствовался соображениями гуманности по отношению к читателю, вынужденному начинать знакомство с романом с самой непонятной части, излагаемой олигофреном Бенджи. Однако попытки Фолкнера не увенчались успехом. Он переставлял части то так, то этак и в конце концов, махнув рукой, оставил все как сложилось

с самого начала. Он не объяснил, почему, и не стал до этого доискиваться. Просто чувствовал, что так лучше.

И он был прав, интуиция художника не подвела его. Порядок следования частей в «Шуме и ярости» отражает ход человеческого познания, сталкивающегося с новым для себя фактом или явлением, требующим объяснения. Вначале человек понимает смысл нового явления так же мало, как Бенджи: он слышит, например, что гремит гром, и видит, что сверкает молния — но это и все, что он может заключить относительно этих явлений. Следующий этап познания — создание первой версии, объясняющей явление. Одна из первых версий человечества по поводу грома и молнии — представление о Зевсе-громовержце, демонстрирующем смертным существам свою силу и власть. Версия событий, излагаемая Квентином во второй части «Шума и ярости», также носит не столько реальный, сколько трансцендентный характер.

Третий этап познания — попытка построения версии, не выходящей за рамки естественного и повседневного. Гром и молния рассматриваются как одно из проявлений действия электрической энергии, в результате чего появляется громоотвод — практическое доказательство истинности данной версии. Третья часть «Шума и ярости» — версия событий, излагаемая трезвым, расчетливым Джейсоном. Это реальный вариант, лишенный загадочности и трансцендентности. Тем не менее, до полной ясности картины еще далеко.

Выяснив, что такое электричество, наука задается вопросом, что такое электрическое поле. Ответ на этот вопрос порождает следующий: что такое поле вообще? Каждый новый ответ ведет к появлению новых и новых вопросов.

Бесконечность процесса познания иллюстрируется в романе открытым финалом. Четвертая версия событий излагается с точки зрения автора, пытающегося собрать воедино все предыдущие версии, прояснить неясности, расставить точки над *i*. Роль «центрального сознания» отводится старой негритянке Дилси. Однако, по словам Фолкнера, «история осталась все-таки недосказанной даже и через пятнадцать лет после того, как книга вышла в свет, и после того, как я сделал в виде приписки к последней книге попытку досказать ее, чтобы она, наконец, оставила меня в покое»³².

В «Братьях Карамазовых» техника смены «точки зрения» используется в описании судебного процесса над Дмитрием. Речи прокурора, адвоката, показания свидетелей — все это разные версии одного и того же события, виртуозно развиваемые теми, от лица которых ведется речь. Истина, однако, оказывается открытой вне судебного разбирательства, в ходе которого демонстрируются лишь ложные ходы сознания, приводящие, в конечном счете, к судебной ошибке. Любопытно, что самые знаменитые судебные процессы, описанные в русской литературе, — над Дмитрием Карамазовым и Катюшей Масловой — заканчиваются осуждением невинных. Присяжные дружно ошибаются, все «точки зрения» — как «за», так и «против» — оказываются никуда не годными. Тем самым в русской литературе ставится под сомнение не только эффективность судебной системы, введенной в России в ходе реформ, но и способ отыскания истины путем перемещения и столкновения «точек зрения».

Ввод (бессознательный, конечно) принципа «точки зрения» в полифоническую ткань романа оттеняет различие между двумя эстетическими категориями. В конкуренции «точек зрения» на процессе отражается более широкий принцип организации и функционирования общества на основе борьбы суверенных индивидов за превосходство друг над другом. Полифоническая же структура романа Достоевского в

целом призвана показать, насколько соответствует реальности широко известный тезис Хомякова: «Недоступная для отдельного мышления истина доступна только совокупности мышлений, связанных любовью»³³.

В «Шуме и ярости» есть только один персонаж, связанный с другими «любовью»: это старая чернокожая служанка, бывшая рабыня Дилси. Фолкнер выделяет ее из всех остальных несомненностью своих симпатий. Выбор на роль нравственного арбитра одного из самых «униженных и оскорбленных» персонажей роднит Фолкнера с Достоевским и вносит в его роман нечто очень похожее на русскую ноту.

Принцип «точки зрения» использовался Фолкнером в разных вариантах во многих произведениях, таких как «Авессалом, Авессалом» (1936), «Дикие пальмы» (1939), «Поселок» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959) и др. В последних трех романах, составляющих трилогию о Сноупсах, Фолкнер возвращается к форме повествования от третьего лица, сохраняя, однако, при этом принцип показа событий через восприятие различных персонажей, которые попеременно принимают на себя функции «центрального сознания». В этой трилогии Фолкнер ближе подходит к повествовательной манере Достоевского и элемент полифонии слышен здесь более отчетливо, чем в других романах Фолкнера. Это связано с тем, что среди персонажей остаются непоколеблемыми многие традиционные устои и поддерживается дух человеческой общности, нарушаемый вторжением Флема Сноупса, с его инстинктом хищного индивидуализма. Небезынтересно, что в роли основного «центрального сознания» в трилогии выступает американец русского происхождения Рэтлиф.

5

Современник Фолкнера Дос Пассос также широко использовал концепцию «точки зрения» в своих эстетических экспериментах. В своем первом романе «Три солдата» (1921), рассказывающем о судьбах «потерянного поколения», эксперимент проводился в формах, которые уже с давних времен были опробованы в американской литературе. Главный герой романа, один из трех солдат Джон Эндрюс принадлежит к той же социальной среде, что и сам автор, и во многом представляет собой его второе «я». Дос Пассос не хотел, однако, ограничиваться лишь его «точкой зрения» на происходящее. Это отличало Дос Пассоса от Хемингуэя — главного выразителя судеб и настроений «потерянного поколения» в литературе США. Хемингуэй, подобно лирическому поэту, изображал самого себя в качестве главного героя большинства своих произведений. Поэтому, естественно, он не испытывал никакого творческого интереса ни к «полифонии», ни к «точке зрения». Дос Пассос же, тяготея к эпичности, стремился показать воздействие войны на героев, принадлежащих к разным социальным слоям. Поэтому война и служба в армии показаны у него через восприятие не только Джона Эндрюса, но и двух других солдат, каждый из которых олицетворяет определенный тип и уровень сознания. Один из них — мелкий служащий, самой заветной мечтой которого является повышение по службе и получение чина капрала. Другой — фермер из полуосвоенного в те годы штата Индиана, привыкший к вольной жизни в тесном общении с природой. Дос Пассос исследует, как по-разному реагируют эти люди на военные события, казарменную муштру, официальную пропаганду, новую для них жизнь в Европе и т. д. Что-то они воспринимают одинаково, будучи гражданами одной страны, что-то глубоко индивидуально. Дос Пассос стремится предста-

вить обретенный ими совокупный опыт не как механическую сумму пережитого каждым по отдельности, а как результат органичного взаимопроникновения, взаимодействия и взаимоотталкивания трех индивидуальных характеров, воли, судеб.

В последующих произведениях Дос Пассос переходит к более радикальному экспериментированию. Так, в романе «Манхэттен» (1925) он с калейдоскопической быстротой меняет ракурсы изображения событий, создавая мозаику, состоящую из более чем ста фрагментов, где запечатлены моментальные снимки из жизни десятков персонажей. В результате из этих осколков создается единый собирательный образ Манхэттена, уникального в своем блеске, скрытой мощи и нескрываемом презрительном равнодушии ко всему, что не вписывается в его панораму.

В самом значительном из своих произведений, трилогии «США» (1938), состоящей из романов «42-я параллель», «1919» и «Большие деньги», Дос Пассос еще более усложняет свой эксперимент с вводом множественных «точек зрения». Двенадцать связанных друг с другом повествований, каждое из которых ведется с точки зрения своего центрального персонажа, постоянно перемежаются разделами «кинохроники» текущих событий (включающими коллажи подлинных газетных заголовков, речи политиков, тексты модных шлягеров и т. д.), биографиями известных бизнесменов, профсоюзных боссов, ораторов, банкиров и пр., а также фрагментами из дневника романиста, названного им «Киноглаз», где отражены авторские впечатления от огромной картины, мало-помалу проступающей на его художественном полотне. В результате такого «многоголосия по-американски», с использованием разнообразных технических средств, все голоса и «точки зрения» сводятся в единый фокус, опять-таки воссоздающий центральный образ этого произведения, его главного героя — саму Америку.

В 1927 году Торнтон Уайлдер дебютировал в литературе повестью «Мост короля Людовика Святого». Отправной точкой сюжета является гибель пятерых путников, случайно оказавшихся на мосту, который срывается в пропасть. В пяти частях повести исследуются судьбы, характеры, духовные помыслы каждого из погибших. На первый взгляд между ними нет ничего общего: старая маркиза, ее служанка, безродный сирота, предприниматель, ребенок. За воссоздание их биографий берется католический монах брат Юнипер. И выясняется, что трое из них — жертвы отвергнутой любви: страсти к красавице-актрисе, материнской нежности к навсегда уехавшей дочери, привязанности к брату-близнецу. Двое других — сопровождающие главных персонажей лица. Пестрая мозаика звучащих в повести голосов, каждый из которых твердит о собственной правде, позволяет, однако, сделать обобщающий вывод, который перекликается с убеждением старца Зосимы: «Что есть ад? Страдание о том, что нельзя уже более любить».

Жертвы обвала моста страдают от осознания невозможности любви: «Люди ходят по земле в броне себялюбия — пьяные от самолюбования, жаждущие похвал, слышащие ничтожную долю того, что им говорится, глухие к несчастьям ближайших друзей, в страхе перед всякой просьбой, которая могла бы отвлечь их от верной службы своим интересам»³⁴. Тем не менее, конечный вывод повести вселяет надежду: «Есть земля живых и земля мертвых, и мост между ними — любовь, единственный смысл, единственное спасение»³⁵. Герои, исповедующие католицизм, монах брат Юнипер, в своем понимании основополагающих жизненных ценностей оказываются на удивление близки православному старцу.

В послевоенный период интерес в литературе США к экспериментированию с приемом «точки зрения» ослаб, однако сам принцип «точки зрения» укоренился в литературной традиции достаточно прочно. Настолько прочно, что в 1979 году появилась монументальная пародия на него: роман Джона Барта «Письма». Джон Барт не раз заявлял, что его больше всего интересуют повествовательные приемы, придающие литературе характер изощренной интеллектуальной игры. В «Письмах» это игра с «точкой зрения». Книге предпослан подзаголовок: «Старомодный эпистолярный роман, написанный семью вымышленными чудаками и мечтателями, каждый из которых воображает себя существующим в действительности». Человеческая жизнь, по Барту, — это собрание историй, которые не поддаются проверке. Поэтому «чудаки и мечтатели» пишут письма самим себе, друг другу и несуществующим адресатам о несуществующих людях, никогда не происходивших событиях, не поддающихся реализации планам и т. д. Так, безумный программист Брей, воображающий себя то Наполеоном, то гигантской пчелой, сообщает о своем намерении революционизировать мир и спасти от гибели искусство романа, создав на компьютере книгу «Числа» («Numbers»). Здесь обыгрывается заглавие романа «Письма» («Letters»), которое означает еще и «Буквы».

Все остальные персонажи под стать Брею: пятидесятилетняя дама, признающаяся в былой близости к Герману Гессе, Олдосу Хаксли и Джеймсу Джойсу; террорист или антитеррорист, поэт-лауреат, намеревающийся не то взорвать, не то предотвратить взрыв одной из национальных святынь Америки; пациент функционирующей на канадской ферме лечебницы, где восстанавливают здоровье душевнобольные; и т. д.

Виртуозная игра в «точки зрения» не лишена занимательности. Невольное пророчество об атаке террористов на национальные символы Америки — лишь часть общей абсурдной картины мира, вырисовывающейся из переписки гротескных персонажей.

Подобного рода игра — явление вполне характерное для общества, называющего себя сейчас в Америке «постхристианским».

* * *

Эстетический принцип полифонии Достоевского сыграл большую роль в определении тенденций литературного развития в разных странах мира. В Америке в конце XIX века Генри Джеймсом была сформулирована концепция «точки зрения», относящаяся к полифонии по принципу дополнительности. Каждая из этих эстетических категорий глубоко укоренена в соответствующей национальной культурной традиции. В России эта традиция связана с православной соборностью, в США — с протестантской идеей суверенитета личности.

В американской литературе, развивавшейся в русле своей национальной традиции, концепция «точки зрения» нашла широкое применение. Полифонический принцип Достоевского был понят и оценен далеко не сразу. Наиболее ярким примером его постепенного признания может служить творчество Фолкнера.

Общее в обеих эстетических категориях — углубленное внимание к внутреннему миру личности, осознание неповторимости каждой человеческой индивидуальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Бахтин М.М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 13–14.
- ² XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества. М., 2002. С. 27.
- ³ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 392.
- ⁴ James H. The Complete Tales. N.Y., 1962. V. 1. P. 21.
- ⁵ James H. The Art of the Novel. N.Y., 1934., P. 46.
- ⁶ Там же.
- ⁷ Там же. P. 120.
- ⁸ Там же. P. 321.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. P. 152–154.
- ¹¹ См.: Wilson E. The Ambiguity in Henry James // The Question of Henry James. N.Y., 1945.
- ¹² Green Gr. The lost Childhood and Other Essays. L., 1970. P. 58–59.
- ¹³ Edel Z. Henry James: A Life. V. 4. N.Y., 1985. P. 239.
- ¹⁴ Huntington S.P. The Clash of Civilization. N.Y., 1996. P. 547.
- ¹⁵ James H. The Art of Fiction and Other Essays. N.Y., 1957. P. 105, 115.
- ¹⁶ Фридендер Г.М. Пушкин. Достоевский. Серебряный век. СПб., 1995. С. 79.
- ¹⁷ De Jonge A. Dostoevsky and the Age of Intensity. L., 1975. P. 3.
- ¹⁸ См.: Степанян К.А. Швейцария на метафизической карте мира Достоевского // XII Symposium International Dostojevski. Geneve, 2004. P. 226.
- ¹⁹ Белкин А.А. Читая Достоевского и Чехова. М., 1973. С. 26, 27.
- ²⁰ Есаулов И.А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 132.
- ²¹ Там же. С. 252.
- ²² Smith Page. Beyond Capitalism. N.Y., 1992. P. 4.
- ²³ Джеймс У. Многообразие религиозного опыта. М., 1993. С. 379–380.
- ²⁴ Там же. С. 379.
- ²⁵ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. Прага, 1867. Т. 2. С. 281.
- ²⁶ Трубецкой С.Н. Сочинения. М., 1994. С. 495, 498.
- ²⁷ Faulkner in the University. N.Y., 1965. P. 241.
- ²⁸ Там же.
- ²⁹ Lion in the Garden. N.Y., 1968. P. 116.
- ³⁰ Там же. P. 18.
- ³¹ Faulkner in the University. P. 69.
- ³² Three Decades of Criticism. East Lansing, 1960. P. 74.
- ³³ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 1. С. 280.
- ³⁴ Уайлдер Т. Мартовские иды. СПб., 2000. С. 27.
- ³⁵ Там же. С. 106.