

УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ТЕМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА

20-30-е годы XX века называют «золотым веком» литературы США. Эта высокая оценка вполне обоснована, так как в данный период в стране были созданы произведения, обогатившие не только американскую, но и мировую литературу. На это время приходится расцвет творчества таких мастеров художественного слова, как Т. Драйзер и Э. Хемингуэй, Д. Дос-Пассос и У. Фолкнер. В одном ряду с ними находится и Ф. С. Фицджеральд. Проследивая становление и развитие эстетических взглядов писателя, отразившего в своих произведениях «американскую трагедию», трагедию человека, поверившего в пресловутую «американскую мечту» и дорогой ценой заплатившего за романтическое видение современной действительности, следует отметить, что ведущую роль в их формировании сыграла русская классическая литература, в особенности творчество Ф. М. Достоевского.

Отечественным и зарубежным литературоведением были определены место писателя в контексте изучения американской литературы XX века и его творческий метод, обозначена связь с литературой «потерянного поколения», исследованы эстетические взгляды писателя, всесторонне проанализировано его творчество и охарактеризована проблема героя. В критической литературе о Фицджеральде прослежены линии, связывающие американского писателя с западноевропейской литературой XIX века с Бальзаком, Стендалем и Флобером. Но всё же до сих пор почти не установлены аспекты преемственной связи между американским писателем и Ф. М. Достоевским, чьё творчество принадлежит мировой культуре в такой же степени, как и русской, и давно перешагнуло национальные и временные рамки.

В США Ф. М. Достоевский – самый читаемый и изучаемый русский писатель, представляющий не только русскую словесность, но и русскую культуру в целом.

Творчество Достоевского сыграло значительную роль в формировании фицджеральдовского художественного мышления, и есть все основания говорить не о слепом подражании, не о поверхностном влиянии, а о развитии весьма сильной и устойчивой литературной традиции в творчестве американского писателя. Фицджеральд прямо заявил о непосредственном влиянии Достоевского на свою художественную систему, и с этим нельзя не согласиться.

Близость Фицджеральда к Достоевскому проявляется многообразно: она в смешении величественного и ничтожного, высокого и низменного, в элементах «потока сознания», «двойного видения», в некоей экспрессионистской деформации и, наконец, в особой атмосфере, таинственной и трагической, пронизывающей всю структуру произведения.

Д. В. Затонский определил этот феномен в творчестве Достоевского не только как художественное, но и как социальное предвидение: «Он первым, наверное, в мировой литературе начал воссоздавать «атмосферу» нового буржуазного бытия. Нечто почти неосязаемое, но угрожающее, какую-то непоправимую смещенность всех человеческих отношений» [2, с. 36]. «Атмосфера» Достоевского всеобъемлюща. Оттого она – и сама – способ синтеза. Но она в каждое мгновение готова «сгнуться». Ибо это лишь отражение, преломление существующего и реально как чисто человеческая действительность, а не объективная данность», – продолжает критик [2, с. 36].

Попробуем разобраться, что же создает такую «атмосферу».

Прежде всего то, что почти все герои как Достоевского, так и Фицджеральда по тем или иным причинам находятся в духовном и социальном одиночестве, в кризисном состоянии. Однако кризис настиг не только их, не только общество, но и город, где они живут, в данном случае Петербург и Нью-Йорк.

Здесь город в известном смысле является метафорой самого общества: он заболевает как живой организм, находится на грани жизни и смерти, а сама действительность приобретает черты призрачности, а временами выглядит почти фантастической.

Город, местопребывание человека, всегда интересовали литературу. С одной стороны, город формировал свой тип человека, с другой – являлся самостоятельным существом, живущим и имеющим равные права со своими обитателями. Урбанистическая тематика русских писателей переросла в мифологию большого города. Одни писатели создавали случайные образы, откликаясь на выразительность Петербурга, другие, ощущая всю связь с ним, создавали сложный и цельный портрет северной столицы, третьи вносили свои идеи и стремились осмыслить Петербург в связи с общей системой всего мирозерцания, наконец, четвертые, совмещая всё это, творили из Петербурга целый мир, живущий своей жизнью.

«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского называют «петербургским романом». Автор, как и его герой, любил этот город горькой и мучительной любовью и по-своему воспринимал его. В литературной критике существует выражение «Петербург Достоевского». Это мрачный, большой, сырой и всё-таки прекрасный город. Контрасты Петербурга, столицы тогдашней России, рисовали Пушкин, Гоголь и Некрасов. У Достоевского эти контрасты особенно обострены, что объясняется не только характером его мировосприятия, но и обострением этих контрастов в самой жизни города в 60–70-е годы XIX века, в пору стремительного развития российского капитализма, когда Петербург быстро разрастался за счет доходных домов, банковских контор, заводов и рабочих предместий.

Петербург Достоевского – это прежде всего город, связанный с трагическими судьбами его героев. Внутренняя драма героев романа «Преступление и наказание» весьма своеобразным приемом вынесена на

людные улицы и площади Петербурга. Безотраден, сумрачен городской пейзаж в романе, хотя время действия – лето и погода стоит жаркая. Глазами голодного бедняка мы смотрим на летний Петербург: «На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, все это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши» [1, с. 121].

Картины природы или описания великолепных видов столицы встречаются в романе лишь как контраст к этому безотрадному изображению. Родион Раскольников чувствует себя отверженным среди богатых особняков, разряженных женщин. На мосту, с которого открывается удивительная невская панорама, голодный юноша чуть не попал под богатую коляску, а кучер хлестнул его кнутом на потеху прохожим.

Действие романа происходит большей частью на улице. Где-то в переулке у Сенной щегольская коляска раздавила несчастного Мармеладова, на улице застрелился Свидригайлов, на Сенной площади Раскольников пытается всенародно покаяться. Не следует забывать, что уличные сцены, нарисованные крупным планом, дополняются мимолетными эпизодами. Так, например, главный герой, стоя на мосту, видит женщину «с желтым, продолговатым испитым лицом и с красноватыми, впавшими глазами». Неожиданно она бросается в воду. И слышатся крики другой женщины: «До чертиков допилась, батюшки, до чертиков <...> анамнясь удавиться тоже хотела, с веревки сняли» [1, с. 246].

Подобных картин в романе много. Они создают фон, на котором разворачивается не менее трагичная жизнь Мармеладова, Сонечки, Раскольникова.

Достоевский акцентирует внимание не только на шумных и грязных улицах, писатель ведет нас в дома, где живут его герои. Обычно, это – доходные дома, столь типичные для Петербурга того времени. Грязные и вонючие дворы, темные лестницы, «узенькие, крутые и все в помоях» [1, с. 189], комнаты – клетки, полутемные, «слабо освещенные косыми лучами заходящего солнца, или тускло мерцающие огарком свечи», похожие на «гроб» [1, с. 120]. Город Достоевского болен, и больны, кто нравственно, кто физически, большинство персонажей его произведения. Если внимательно читать роман, то можно заметить, что в описаниях Петербурга Достоевским преобладает желтый цвет; цвет, усиливающий атмосферу нездоровья, вызывающий чувство внутреннего угнетения, психической неустойчивости, общей подавленности. Желтые обои и мебель желтого дерева в комнате старухи-процентщицы, желтое от постоянного пьянства лицо Мармеладова, желтая, «похожая на шкаф или сундук» каморка Раскольникова, желтоватые обои в комнате у Сони, «мебель из желтого отполированного дерева» в кабинете Порфирия Петровича, перстень с желтым камнем на руке Лужина. Безусловно, все эти детали отражают безысходную атмосферу

существования героев произведения, становятся предвестниками недобрых событий.

Подобный мотив мы наблюдаем и у Фицджеральда в «Великом Гэтсби», читая описание Долины Шлака. И снова перед нами возникает желтый цвет, дополняющийся значением «горький», «злой». «Почти на полпути между Уэст-Эггом и Нью-Йорком шоссе подбегает к железной дороге и с четверть мили бежит рядом с ней, словно хочет обогнуть стороной большой угрюмый пустырь. Эта настоящая Долина Шлака – прозрачная нива, на которой шлак всходит как пшеница, громоздится холмами, сопками, раскидывается причудливыми садами; перед вами возникают шлаковые дома, трубы, дым, поднимающийся к небу, и, наконец, если очень напряженно вглядеться, можно увидеть шлаково-серых человечков, которые словно расплываются в пыльном тумане. А то вдруг по невидимым рельсам выползет вереница серых вагонеток и с чудовищным лязгом остановится, и сейчас же шлаковые человечки закопошатся вокруг с лопатами и подымут малую густую кучу пыли, и что за ней уже не разглядеть, каким они там заняты таинственным делом» [1, с. 301].

Как и гора в «Алмазе величиной в отель Риц», этот символ имеет у Фицджеральда два значения. Буквальное – реально существующий пустырь, где Уилсон построил свой гараж и где машина Гэтсби в конце романа сбивает с ног выбежавшую на шоссе Миртл. И переносное, наполняющееся смыслом по мере развития действия, – своеобразное воплощение торжества грубой материальности настоящего. Прозрачная нива людских душ, угрюмая обитель «шлаково-серых человечков», лишенных всяких идеалов и внутренне опустошенных.

Образ Нью-Йорка в «Великом Гэтсби» многозначен. Он выступает как столица Соединенных Штатов, «в которой длинным белым пирогом протянулись одинаковые многоквартирные дома». Однако в такой ипостаси он занимает некое «промежуточное» место между двумя другими, резко контрастирующими образами «Долины Шлака» и нетронутого лона «нового» мира.

Гэтсби верит, что прошлое можно вернуть. В известной степени его мечта, его вера передались даже весьма скептически настроенному Нику Каррауэю. Однако превратить «Долину Шлака» в нетронутый зеленый остров невозможно, как и расчистить в человеческих душах свалку, вернуть человека к его естественному состоянию.

После смерти Гэтсби Ник Каррауэй оказывается в замкнутом кругу. Пытаясь разорвать его, он спешит домой, на запад, но вряд ли Ник и там обретает покой. Зыбкие надежды, тревоги и сознание трагической сущности обесцененной бездуховной жизни в «свободном мире» воплощаются в размышлениях Каррауэя о Гэтсби и о безрадостном Будущем Америки: «И среди невеселых мыслей о судьбе старого неведомого мира я подумал о Гэтсби, о том, с каким восхищением он впервые различил зеленый огонек на причале, там, где жила Дези. Долог был путь, приведший его к этим бархатистым газонам, и ему, наверное, казалось, что теперь, когда его мечта

так близко, стоит протянуть руку – и он поймает ее... Гэтсби верил в зеленый огонек, свет неимоверного будущего счастья, которое отодвигалось с каждым годом... Так и мы пытаемся плыть вперед, борясь с течением, а оно все сносит и сносит наши судёнышки обратно в прошлое» [3, с. 431–432].

Так в финале романа писатель от судьбы Гэтсби переходит к судьбам всех своих персонажей и шире – к судьбе Америки.

«Американская мечта» исчезла, как исчезли деревья, под сенью которых отдыхали голландские моряки, как мечта главного героя, которую поглотила Долина Шлака.

Образ «Долины Шлака» символичен, подобно Петербургу Достоевского – это свалка человеческих надежд и иллюзий, годных только на то, чтобы быть навсегда погребенными в горах мусора.

Литература

1. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание. М., 1990.
2. Затонский Д. В. Искусство романа и XX век. М., 1978.
3. Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби // Собр. соч.: в 3 т. Т. 1. М., 1984.