

Серия NON-fiction медали-премии им. Ивана Грозного

Разиля Хуснулина

**АНГЛИЙСКИЙ РОМАН XX ВЕКА:
диалог с Ф. М. Достоевским**

**R.L.STIVENSON, O.WILDE, D.G.LAWRENCE,
W.WOOLF, O.HUXLEY, W.S.MAUGHAM, G.ORWELL,
C.WILSON, B.HOPKINS, A.BURGESS,
Gr.GREEN, A.MURDOCH, J.FOWLES**

«NON-fiction» премии-медали им. Ивана Грозного

Разиля Хуснулина

**Английский роман XX века:
диалог с Ф. М. Достоевским**

«ИП Березина Г.Н.»

2020

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6

Хуснулина Р. Р.

Английский роман XX века: диалог с Ф. М. Достоевским /
Р. Р. Хуснулина — «ИП Березина Г.Н.», 2020 — («NON-fiction»
премии-медали им. Ивана Грозного)

ISBN 978-5-907350-47-2

В монографии Р. Р. Хуснулиной впервые рассматривается, как развивалась традиция Ф. М. Достоевского в английском романе XX века. Разными гранями своего наследия Достоевский входит в творческий мир Р. Л. Стивенсона, О. Уайльда, Д. Г. Лоуренса, В. Вулф, О. Хаксли, С. Моэма, Дж. Оруэлла, К. Уилсона, Б. Хопкинса, Э. Берджесса, Гр. Грина, А. Мердок, Дж. Фаулза. Приведенный в книге материал обогащает наши представления о проблематике и поэтике английского романа XX века и одновременно по-новому освещает отдельные грани творчества Достоевского. В формате PDF А4 сохранен издательский макет.

УДК 821.161.1
ББК 84(2Рос=Рус)6

ISBN 978-5-907350-47-2

© Хуснулина Р. Р., 2020
© ИП Березина Г.Н., 2020

Содержание

Введение. Ф. М. Достоевский в Великобритании: стереотип и реальность. Оценка его творчества в критике	6
Глава I. «Открытие» Ф. М. Достоевского. 1880–1890-е годы: Р. Л. Стивенсон, О. Уайльд. 1920-е годы: Д. Г. Лоуренс, В. Вулф	24
Конец ознакомительного фрагмента.	45

Разиля Хуснулина
Английский роман XX века:
диалог с Ф. М. Достоевским

© Р. Хуснулина, 2020

© Интернациональный Союз писателей, 2020

Введение. Ф. М. Достоевский в Великобритании: стереотип и реальность. Оценка его творчества в критике

Ф. М. Достоевский (1821–1881) отнюдь не вошел в английскую культуру легко и плавно. Напротив, он был встречен настороженно и с опаской, как писатель, ломающий устоявшиеся литературные каноны, осваивающий неведомые темы и опровергающий привычные вкусы.

Первые отклики о нем появились во французской прессе в связи с его кончиной. До этого он не был известен англичанам. В «Истории русской литературы» (Лондон, 1882), подготовленной Чарльзом Тернером, некоторое время читавшим лекции в Императорском университете в Санкт-Петербурге, Достоевский лишь упомянут как друг Н. А. Некрасова¹. Когда же в 1884 году во Франции, Германии появились переводы романов Достоевского и по ним были подготовлены вольные английские версии, его наконец заметили критики, но восприняли в некоем общем ряду. Они отзывались о нем как о писателе чужеродном, «таинственном русском», «пришельце из потустороннего мира»; персонажей соотносили с известными сведениями его биографии: эпилепсией, ссылкой, азартными играми.

Подобный «этнографический» подход к творчеству писателя как к некоей типовой, всеобъемлющей формуле загадочной «русской души» и стал для литературоведов и критиков самой простой «разгадкой» Достоевского – провидца со странной судьбой. Такое его понимание они стремились приспособить к понятному, тому, что было на слуху, объясняя загадочность «русской души» «крайностями», «бесхребетностью», видя в них «некий рок».

Доминанта загадочной «русской души» долгое время, вплоть до 1920-х годов, определяла интерпретацию личности писателя, его творчества. Отчего и оказалось возможным «не замечать» Достоевского и отодвинуть на периферию, говоря о его экспериментах как о причуде второстепенного прозаика.

Словно предвидя подобную интерпретацию, Достоевский возражал против узконационального истолкования явлений, называемых русскими, нередко ему же приписываемых. К «русской» теме Достоевский подступает с разных сторон. Устами Радомского, одного из персонажей «Идиота» (1868), он говорит, что если писателю «удалось сказать... нечто действительно свое, свое собственное, ни у кого не заимствованное», его можно назвать «русским»². О другом измерении «своего», «русского», можно судить по высказыванию Версилова из более позднего романа «Подросток» (1875): «У нас создался веками какой-то еще нигде не виданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, – тип всемирного боления за всех. Это – русский тип, ...и получил он способность становиться наиболее русским именно лишь тогда, когда он наиболее европеец. Это и есть самое существенное национальное различие наше от всех... Я во Франции – француз, с немцем – немец, с древним греком – грек и тем самым наиболее русский. Тем самым я – настоящий русский и наиболее служу для России, ибо выставляю ее главную мысль»³. Словами Ивана Карамазова («Братья Карамазовы», 1879) Достоевский указывает на «великую потребность человечества ко всемирному и всеобщему единению»⁴ как на «тайну бытия человеческого».

¹ Quoted by: Brewster D. East-West Passage: A Study in Literary Relationship / D. Brewster. – L.: George Allen and Unwin, 1954. – P. 149.

² Тексты Достоевского, за исключением оговоренных случаев, цит-ся по изданию: Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 12 т. Идиот. Т. 7 / Ф. М. Достоевский. – М.: Правда, 1982. – С. 15.

³ Достоевский Ф. М. Подросток. Т. 10. – С. 279–280.

⁴ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Т. 11. – С. 304.

Вводя в обиход термин «русская идея» (в объявлении о подписке на журнал «Время» на 1861 год), Достоевский имел в виду ее «общечеловечность», синтез «всех тех идей, которые с таким упорством, с таким мужеством развивает Европа»⁵. Тему русского начала как «капитальную» писатель развил в речи, прочитанной им при открытии памятника А. С. Пушкину 8 июня 1880 года. Тогда, оппонируя И. С. Тургеневу, заявившему, что «...название национально-всемирного поэта мы не решаемся дать Пушкину», Достоевский произнес пророческие слова: «Нет, положительно скажу, не было поэта с такой всемирною отзывчивостью, как Пушкин, и не в одной только отзывчивости тут дело, в изумляющей глубине ее, а в перевоплощении своего духа в дух чужих народов, перевоплощении почти совершенном, а потому и чудесном, потому что нигде ни в каком поэте целого мира такого явления не повторилось... Ибо что такое сила русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности»⁶.

Всю свою жизнь Достоевский называл Пушкина своим учителем и считал, что Герман («Пиковая дама») вдохновил его на создание образа Раскольникова, баллада «Бесы» дала заглавие и эпиграф его собственному одноименному роману, а монолог из «Скупого рыцаря» стимулировал образ Долгорукого («Подросток»), его жажду золота и безграничного могущества.

«Подпольный человек, Раскольников, Ставрогин, Кириллов, Шатов, Верховенский, Иван Карамазов – все эти существа, – отмечает французский критик Анри Труайя, – одержимы каждый своей идеей. ... Комфорт, деньги, положение в обществе ничего не значат для них... Они не различают граней между мечтой и действительностью». Поэтому их нельзя назвать «целиком русскими», точно так же наивно было бы полагать, что «Россия XIX века была сплошь населена истеричками, эпилептиками, чахоточными». Об авантюрном князе Валковском, герое «Униженных и оскорбленных», Труайя пишет, что «этот персонаж гораздо чаще встречается за границей, во Франции, Англии, Бельгии, чем в России». Исходя из чего он заключает: «Создания Достоевского вовсе не чисто русские, потому что они поглощены решением мировых проблем. Идеи, носителями которых они являются, выходят далеко за рамки проблем национальной литературы»⁷.

И если трактовать речь о Пушкине шире и приложить к творчеству Достоевского то специфическое «русское», что он уловил в поэте – способность перевоплощаться в чужие национальные образы и понимать культуру других народов, – то это объяснит «всеевропейскость» его собственных персонажей. Но такое понимание Достоевского, сопряженное с ломкой стереотипа, утверждалось в среде английских критиков долго и трудно.

Знакомство с Достоевским началось с книги «Русский роман» (Le roman russe, 1886; англ. пер. 1913), написанной французом Мельхиором де Вогюэ. Глава «Религия страдания. Достоевский» долгое время оставалась самым влиятельным эссе о писателе. Поясняя ее заглавие, автор пишет: «Сострадание к бедным сделало его наставником людей именно этого класса, который верил ему»⁸. Новаторство Достоевского, таким образом, ограничивалось «человеческим сочувствием» к персонажам «униженным и оскорбленным». Кроме того, на протяжении всего исследования де Вогюэ соотносит имена Тургенева и Достоевского, возвеличивая первого и отодвигая на периферию второго, сводя представление о нем к расхожей формуле «загадочного русского монстра».

Односторонность подхода де Вогюэ к наследию Достоевского и в связи с этим упрощенное истолкование романов писателя тем не менее не помешали ему привлечь внимание

⁵ Гулыга А. В. Русская идея как постсовременная проблема / А. В. Гулыга // Русская идея: сб. произведений русских мыслителей. – М.: Айрис-пресс, 2002. – С. 7.

⁶ Достоевский Ф. М. Пушкин. Речь от 8 июня 1880 г. / Ф. М. Достоевский. В кн.: Гулыга А. В. Русская идея. С. 186.

⁷ Труайя А. Федор Достоевский / А. Труайя. – М.: ЭКСМО, 2003. – С. 268–269.

⁸ Vogue E. M. The Russian Novel / E. M. Vogue. – L.: Chapman and Hall, Ltd, 1913. – P. 204.

к Достоевскому. По замечанию Гилберта Фелпса, биографа И. С. Тургенева, книга де Вогюэ стимулировала новые переводы романов Достоевского, и «в 1886 году [когда она была издана во Франции] появилось не менее 18 изданий в Лондоне и Нью-Йорке»⁹.

Высокая оценка творчества Достоевского была дана в книге Джорджа Гиссинга «Чарльз Диккенс» (1898). Автор назвал Достоевского «великим русским писателем», у которого Диккенс «мог бы найти много интересного и восхитительного», хотя его романы «гораздо более мрачные по сравнению с английскими». Эту «мрачность» он объясняет не только условиями русской жизни, но и стремлением Достоевского взглянуть на «нужду» и «жалость»¹⁰. Если бы «Преступление и наказание» писал Диккенс, рассуждает Гиссинг, он начал бы роман с изображения отца Сони Мармеладовой, а может быть, даже посвятил ему всю книгу. Образ Сони он представил бы отнюдь не как «исключительный» и уж совсем отказался бы от образа Раскольникова – настолько тот далек от того, что привык изображать английский писатель. И тогда, по мысли Гиссинга, не осталось бы ничего от великого «шедевра». Реализм Достоевского, который «прямо говорит и откровенно называет вещи своими именами», он противопоставляет «чисто викторианскому лицемерию»¹¹ Диккенса.

В первые годы XX века популяризации Достоевского отчасти способствовали и русские эмиссары. П. А. Кропоткин (1842–1921) в статье «Идеалы и действительность в русской литературе» (*Ideals and Realities in Russian Literature*, 1905) назвал Достоевского величайшим писателем, но вместе с тем раскритиковал его романы за «слабость формы», «отсутствие концовки»¹² и выразил опасение, захотят ли читать их в Англии. Но, живя там, он регулярно выступал с лекциями по русской литературе и способствовал формированию позитивного мнения о писателе.

Д. С. Мережковский (1865–1941) находил в творчестве Достоевского глубоко органичные для себя мотивы, хотя в конце 1870-х годов именно от Достоевского начинающему поэту пришлось услышать о своих ранних стихах: «Слабо... плохо... никуда не годится... чтоб хорошо писать, страдать надо, страдать!» В исследовании «Л. Толстой и Достоевский» (вошло в книгу «Толстой: человек и художник» – *Tolstoy as Man and Artist*; изд. в 1902 году в Лондоне) Мережковский отметил силу драматического характера романов Достоевского, уникальное использование диалогов для самовыражения героев и посетовал, что англичане не увидели в нем «поэта евангелической любви» и «излишне упростили» Достоевского на фоне Толстого.

В 1906 году, уже живя в Париже, Мережковский опубликовал статью «Пророк русской революции» (к 25-летию со дня смерти Достоевского). В ней он вновь назвал Достоевского «самым родным и близким из всех русских и всемирных писателей не мне одному». Признавая Достоевского глубоко христианским писателем, Мережковский в свойственной ему пророческой манере писал: «Он... открыл нам путь ко Христу Грядущему. И вместе с тем он же, Достоевский, едва не сделал нам величайшего зла... – едва не соблазнил нас соблазном Антихриста, впрочем, не по своей вине». В ходе исследования Мережковский решает, «какое из этих двух лиц подлинное» у Достоевского: «...великого инквизитора, предтечи Антихриста, или старца Зосимы – предтечи Христа»¹³. Работы Мережковского о Достоевском оказали стимулирующее влияние на прочтение Достоевского в Англии. Вместе с тем «стремление пока-

⁹ Phelps G. *The Russian Novel in English Fiction* / G. Phelps. – L.: Anchor, 1950. – P. 35.

¹⁰ Gissing G. *Charles Dickens. A Critical Study* / G. Gissing. – L.: Blackie and son, Ltd, 50 Old Bailey, E. E. Glasgow and Dublin, 1898. – P. 221–222.

¹¹ Gissing G. *Charles Dickens. A Critical Study* / G. Gissing. – L.: Blackie and son, Ltd, 50 Old Bailey, E. E. Glasgow and Dublin, 1898. – P. 223.

¹² Kropotkin P. A. *Ideals and Realities in Russian Literature* / P. A. Kropotkin. – N.Y.: Knopf, 1915 (originally published in London, 1905). – P. 168–170.

¹³ Мережковский Д. С. Пророк русской революции (К юбилею Достоевского) / Д. С. Мережковский // Полное собрание сочинений в 20 т. Т. 14. – М.: Типография И. Д. Сытина (Библиотека Русского слова), 1914. – С. 189–190.

зять в Достоевском фанатика привело к тому, что Беннетт, Вулф и Форстер увидели в нем лишенного художественного вкуса мудреца»¹⁴.

Немаловажное значение в формировании мнения о Достоевском имели вышедшие в 1910–1915 годах книги Мориса Бэринга «Вехи русской литературы» (*The Landmarks in Russian Literature*, 1909), «Русские» (*The Russians*, 1911), «Движущая сила России» (*The Mainsprings of Russia*, 1914) и «Очерки русской литературы» (*The Outline of Russian Literature*, 1915). Написанные ученым и дипломатом, который время от времени навещал Россию и знал ее язык, они знакомили читателей с различными аспектами «русской» темы, в том числе с творчеством писателей XIX века: Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева и А. П. Чехова. О судьбе романов Достоевского Бэринг высказал в 1903 году мрачное предположение, что «рынка сбыта подобных книг в Англии не будет»¹⁵.

Главу «Достоевский» в «Вехах русской литературы» (*The Landmarks in Russian Literature*, 1909) Бэринг открывает услышанными им высказываниями о Достоевском, которые свидетельствуют о недооценке писателя не только в Англии, где его «называли автором фельетонов и мелодрам, стоящим в одном ряду с Э. Сю и К. де Монтенепеном», но и на родине: «Нам, русским, стыдно, что мы столько восхищения выразили Толстому, когда рядом был такой гений, как Достоевский»¹⁶. В числе его основных «достоинств» им названы «любовь и сострадание»¹⁷. Поэтому, «в двух словах» определяя смысл творчества Достоевского, Бэринг обосновывает его не литературными, а этическими достоинствами: «Достоевский – нечто большее, чем русский писатель. Он брат для всего человечества, а особенно для тех, кто отчаивается, страдает или угнетен»¹⁸.

Книги, посвященные русским писателям XIX века, принесли Бэрингу успех, и его нарекли «апостолом русской литературы и культуры»¹⁹. Но о Достоевском он не сказал ничего нового, подошел к его творчеству стереотипно и даже назвал романы писателя «бесцветными». В духе де Вогюэ из книги в книгу Бэринг возвращался к теме «русской души». Как и три десятилетия назад, когда вышла книга де Вогюэ, понятие «русской души» продолжало оставаться определяющим в оценке творчества Достоевского. Но, кроме того, с ним стали соотносить разнородные и весьма отдаленные от него явления.

Словно выполняя общественный заказ, культуролог Дороти Брюстер подготовила антологию «Русская душа» (*The Russian Soul*, 1916), в которую вошли статьи о драме, фольклоре, народных песнях, поэзии, языке и изобразительном искусстве России. В одной из них, «Россия и русский глагол» (1915), лингвист Джейн Харрисон даже попробовала по-любительски соотнести грамматическую форму русского глагола (прошедшего времени, несовершенного вида) с духовным миром людей, использующих его в своей речи, чем произвела «бум»²⁰. Из романов Достоевского она выделила «Братьев Карамазовых» и увидела в нем «символическое воплощение русской души»²¹. Ее исследование, по словам Д. Брюстер, «стимулировало новые психологические исследования об обычаях и нравах русских»²². Тема «русской души» про-

¹⁴ Kaye P. *Dostoevsky and English Modernism. 1900–1930* / P. Kaye. – Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – P. 14.

¹⁵ Quoted by: Muchnick H. *Dostoevsky's English reputation (1881–1936)* / H. Muchnick. – Northampton: Massachusetts, publ. by the Department of Modern Languages of Smith college, 1939. – P. 49.

¹⁶ Baring M. *Landmarks in Russian Literature* / M. Baring. – L.: Methuen and Co, 36 Essex Street W.G., 1910. – P. 126.

¹⁷ Baring M. *Landmarks in Russian Literature* / M. Baring. – L.: Methuen and Co, 36 Essex Street W.G., 1910. – P. 252.

¹⁸ Baring M. *Landmarks in Russian Literature* / M. Baring. – L.: Methuen and Co, 36 Essex Street W.G., 1910. – P. 262.

¹⁹ Kaye P. *Dostoevsky and English Modernism*. – P. 17.

²⁰ Brewster D. *East-West passage. A study in Literary Relationship*. – P. 172.

²¹ Brewster D. *East-West passage. A study in Literary Relationship*. – P. 172.

²² Brewster D. *East-West passage. A study in Literary Relationship*. – P. 186.

должала устойчиво поддерживаться и в периодике; Г. Р. Джосс объяснил это «эстетической дистанцией»²³, которая разделяет народы и делает их загадочными.

В числе тех, кто по-новому заговорил о Достоевском, был Арнольд Беннетт (1867–1931). Он писал о Достоевском с 1908 по 1931 год и, как никто другой, способствовал продвижению его книг. Беннетт использовал для этого свою колонку в «Нью Эйдж» (New Age): «Я не устану повторять, что лучшие образцы романа созданы Достоевским». Там же, взывая к крупнейшему английскому издательству «Хейнманн», он назвал «скандалом» отсутствие «хорошей, полной версии произведений Достоевского»²⁴. В немалой степени он тем самым предопределил судьбу романов Достоевского в Англии.

В 1912–1920-х годах Достоевского наконец издали – появился перевод полного собрания сочинений писателя, выполненный Констанс Гарнетт. Предваряя его выход, Эдвард Гарнетт обратился к читателям «Экедемии» с коротким эссе о Достоевском. «Современное поколение, – писал он, – не знает произведений Достоевского. Тем хуже для этого поколения»²⁵. Причину его долгого игнорирования Гарнетт объяснил «страхом перед мрачной тематикой». В отличие от писателей и критиков 1880–1910 годов, мотивировавших интерес к Достоевскому загадочными проявлениями «русской души», он высоко оценил его как психолога. Такой подход к нему совпал с характером литературных поисков модернистов и стал одной из причин их обращения к Достоевскому.

Выход собрания сочинений Достоевского в Англии стал культурным событием с сопутствующими ему философскими диспутами, публичными высказываниями. Словно выражая благодарные чувства многих писателей, К. Мэнсфилд (1888–1923) писала К. Гарнетт в 1921 году: «Мы так вам обязаны, что сами еще не в состоянии это осознать. Эти книги... переменили наши жизни»²⁶.

Теперь Достоевского стали читать и у него искали ответы на «проклятые» вопросы. Новый мир, пришедший с Достоевским, помогал английской интеллигенции понять себя и даже более того – «менял ее характер»²⁷.

В появившейся в эти годы книге профессора-слависта Янко Лаврина «Творчество Достоевского-психолога» (Dostoevsky and his Creation, 1920) дана его оценка как величайшего психолога: «Суть и значение творений писателя могут быть поняты не столько благодаря общепринятым этическим меркам, сколько глубине проникновения в психологию, лежащую в основе внутренней драмы его искусства»²⁸. Его психологизм, по словам Лаврина, «идет не из психологического любопытства, не из пустого стремления выразить переживания человека, характерного для большинства современных писателей, а из необходимости, сильнейшей внутренней потребности, перед которой он не мог устоять. Глубоко проникнув в таинственное «подполье», он достиг той черты человеческого бытия, за которой могло произойти либо полное самоуничтожение, либо полное обновление. И он смог направить трудноразрешимые вопросы бытия в «психологическое» русло... и из него по-новому высветил религиозные проблемы, восстав против всеобъемлющего «научного» подхода к ним, опасного как для настоящей религии, так и для настоящей науки»²⁹.

²³ Jauss H. R. Toward an Aesthetic of Reception / H. R. Jauss. – Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press, 1982. – P. 25.

²⁴ Bennett A. Books and Persons in London and Paris / A. Bennett // New Age. – 1911. – February, 9. – P. 349–350.

²⁵ Garnett E. A Literary causerie: Dostoevsky / E. Garnett // Academy. – 1906. – № 71. – P. 202–203.

²⁶ Цит. по: Тугушева М. П. Голсуорси / М. П. Тугушева. – М.: ТЕПРА – Книжный клуб, 2000. – С. 261.

²⁷ Woolf V. Mr Bennett and Mrs Brown / V. Woolf // Collected Essays in 4 vols. Vol. 1. – L.: Hogarth, 1966. – P. 321.

²⁸ Lavrin J. Dostoevsky and his creation. A psycho-critical Study / J. Lavrin. – L.: 40 Pall Mall, S.W. W. Collins sons and Co., Ltd. Glasgow Melbourne Auckland, 1920. – P. 2.

²⁹ Lavrin J. Dostoevsky and his creation. A psycho-critical Study / J. Lavrin. – L.: 40 Pall Mall, S.W. W. Collins sons and Co., Ltd. Glasgow Melbourne Auckland, 1920. – P. 189–190.

Указывая на «великий синтез этики, эстетики, психологии, философии и религии» в произведениях Достоевского, Лаврин отмечает, что тем самым писатель «нарушил пропорцию в изображении внутренней жизни героя и внешней событийности». Однако именно эта диспропорция придала его романам «такое внутреннее напряжение, которого нет ни в одном из произведений современных писателей»³⁰. Такого рода «психологизм, изображение «духовной драмы» Лаврин связывает с настоящим и будущим литературы.

Автор монографии «Ф. Достоевский» (F. Dostoevsky, 1923) Дж. М. Марри принадлежит, как и Я. Лаврин, к поколению, становление которого пришлось на годы Первой мировой войны. «Мой жизненный опыт, – писал он, – заставил меня все больше углубляться в суть вещей, чтобы найти твердое основание для веры. Этим я был беспрерывно занят с 1918 года, и все мои книги появились благодаря именно этому»³¹.

Не забывать, не успокаиваться – таков для него нравственный урок войны, и потому «Бесам», направленным против своеволия личности, отводится едва ли не главное место в его книге. В ней без труда можно уловить то общее, что связывает искания Марри с Достоевским, – моральный пафос, а местами и мысли, ситуации, в которых оказываются герои его романов. Неслучайно во время работы над книгой Марри «преследовало странное ощущение, что он был не более чем секретарем, пишущим под чью-то диктовку»³².

Характеризуя мир трагических героев «Бесов», Марри называет его «миром символов и потенциальных возможностей, заложенных в безжизненных существах»³³. Единственный, кто, по словам критика, вызывает сочувствие – Шатов; в его убийстве Марри видит «оправдание смерти Ставрогина», идейного вдохновителя нигилизма. Высоко оценивая «Бесов», Марри между тем замечает: «Достоевский не был романистом в привычном понимании. К нему нельзя подходить с привычными мерками литературы и логики; он превзошел и ту, и другую», исходя из чего Марри неожиданно заключает: «Его искусство метафизично, каким не должно быть искусство»³⁴.

На протяжении всей книги Марри вырабатывает подход к романам Достоевского как лишенной системы, а то и четкой логики, отбрасываемой автором за несущественностью. Этот взгляд стал специфической особенностью его исследования. В действительности эта кажущаяся нелогичность и разнородность, может быть, и есть устойчивая черта романов Достоевского. При анализе романа «Братья Карамазовы», поражающего напряженностью, почти иступленностью запечатленных в нем духовных борений, Марри не придал значения карамазовскому «билет почтительнейше возвращаю», не менее значимому в контексте идей романа, чем гамлетовское «быть или не быть», хотя и назвал Ивана, «автора» «Легенды о великом инквизиторе», «молодым Гамлетом».

Как видно из книги Марри, он был немало удивлен тем, что Достоевский обдумывал замысел «Братьев Карамазовых» около десяти лет. Равно как и тем, что роман назван «энциклопедией русской жизни», но таковой, по мысли Марри, не является: «Достоевский не мог написать энциклопедию; он не умел воспроизводить жизнь, и если рассматривать «Братьев Карамазовых» как зарисовку русской жизни, то она в основном фальшива»³⁵. Марри отрицает какое бы то ни было значение романа для познания русской действительности. Раскрывая пси-

³⁰ Lavrin J. Dostoevsky and his creation. A psycho-critical Study / J. Lavrin. – L.: 40 Pall Mall, S.W. W. Collins sons and Co., Ltd. Glasgow Melbourne Auckland, 1920. – P. 38–39.

³¹ См.: Лурье М. М. Ф. М. Достоевский в английском литературоведении первой трети XX века / М. М. Лурье // Некоторые вопросы теории современного английского языка и литературы. – Архангельск: Изд-во Ленингр. пед. ин-та им. А. И. Герцена, 1971. – С. 101–102. – (Ученые записки; вып. 522).

³² Murry M. Between two worlds / M. Murry. – L.: Jonathan Cape, 1935. – P. 368–369.

³³ Murry M. F. Dostoevsky / M. F. Murry. – L.: Martic Secker, 1923. – P. 200.

³⁴ Murry M. F. Dostoevsky / M. F. Murry. – L.: Martic Secker, 1923. – P. 199–200.

³⁵ Murry M. F. Dostoevsky / M. F. Murry. – L.: Martic Secker, 1923. – P. 203.

хологическую драму и скрытые потенциальные возможности души «в одно время, в том же пространстве, в рамках семьи», Достоевский тем самым «снижает реалистичность» описываемого.

В том же 1923 году во Франции вышла книга А. Жида «Достоевский» (Dostoevsky), написанная в форме эссе. А. Беннетт, с которым Жид объединяли дружба и обширная переписка, представил ее англоязычному читателю, не упустив возможности высказать и свое мнение о Достоевском. Оценив книгу как лучшую прочитанную им о Достоевском, Беннетт отметил, что Жид «понял» ее «по-нищепански», и прибавил: «Конечно, Достоевский – твой писатель. Его моральные установки соответствуют твоим». Позднее в письме к Жиду он отметил, что в книге ничего не сказано о технике письма Достоевского, «если таковая вообще была!» Беннетт способствовал переводу книги Жида; на английском языке она вышла в 1925 году. В предисловии к ней Беннетт уже в который раз назвал «Братьев Карамазовых» «лучшей книгой из когда-либо написанных»³⁶.

Беннетт-публицист, сумев в первые полтора десятилетия века привлечь внимание читателей к Достоевскому, помог не потерять его из виду. Позже он апеллировал к нему в полемике с Вулф. Считая роман «Братья Карамазовы» «безупречным» благодаря его «жизненности», Беннетт порицал Вулф за стремление подменить «жизнь» «абстракциями». Комментируя бытовую сцену (автобус задавил щенка), он обратился к ней со словами: «Вы не увидели бы и сотой доли реальности в этой сцене». И, поучая ее, продолжил: «Повествование должно идти от реального факта, ... а не надуманных абстракций»³⁷. «Человек гораздо более сложен и таинственен, чем может представить его язык»³⁸, – уклончиво ответила ему Вулф.

В другой статье, «Развитие романа» (The Development of the Novel, 1929), Беннетт, называя Дж. Джойса «гением инноваций», а Вулф «психологом», осуждает их за «отсутствие формы», вновь призывая их учиться у Достоевского.

За то долгое время, что Беннетт писал о Достоевском, изменилась и его собственная литературная репутация. Первые критические работы Беннетта, написанные с 1908 по 1911 годы, появились, как уже упоминалось, в периодическом издании «Нью Эйдж», которое возглавлял известный критик А. Р. Оредж, немало написавший в поддержку английского модернизма; с 1926 по 1931 год он уже вел рубрику в массовой газете «Ивнинг Стэндард» (Evening Standard). Влияние Беннетта, по мнению лондонской элиты, особенно той, которая не так давно пришла в литературу, но уже успела заявить о себе, резко упало. В прошлом популярный романист, драматург, эссеист, противник островной изоляции Англии, Беннетт теперь сам стал объектом критики со стороны молодого поколения. В. Вулф, Т. С. Элиот, Дж. Джойс считали его «устаревшим писателем».

Книга Хелен Мачник «Восприятие Достоевского в Англии» (Dostoevsky's English Reputation, 1939) – пример еще одного всевластия типовых формул, не позволяющих правильно понять и оценить писателя. Отведя себе роль «хроникера русской жизни», Мачник представила Достоевского русским провидцем со странной судьбой.

Сконцентрировав основное внимание на характере восприятия Достоевского, она вычленила периоды, соответствовавшие, с ее точки зрения, прочтению прозаика в Англии: малопримечательные «первые годы» (1881–1888), «переходный период» (1889–1911), когда сформировалось общественное мнение о нем, «успешный период» (1912–1921), отмеченный появлением переводов Констанс Гарнетт, – наиболее важный, с которого началась реальное освоение наследия Достоевского. И, наконец, «поздний период» (1922–1936), конец которого совпал с нега-

³⁶ Bennett A. Introduction to: A. Gide. Dostoevsky / A. Bennett. – L.: J. M. Dent, 1925. – P. VI.

³⁷ Bennett A. The Author's Craft and Other Critical Writings of A. Bennett / A. Bennett; ed. by S. Hynes. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1968. – P. 9.

³⁸ Woolf V. Mr Bennett and Mrs Brown. – P. 330.

тивными оценками тех писателей, которые в предшествующий период как раз и способствовали его популяризации. Подобная периодизация, будучи неполной и неточной, упрощает выведенную в заглавии тему.

Отдельные высказывания Мачник о Достоевском не только не вписываются в характер заявленного ею подхода, но кажутся даже абсурдными. Завершая раздел об «успешном периоде» восприятия Достоевского в Англии, она неожиданно заявляет: «Достоевский не привнес ничего нового в литературу, он лишь умно распорядился старым материалом»³⁹. Среди тех, кому писатель подражал и чье творчество «использовал», были, по мнению Мачник, Э. По, маркиз де Сад. «Извращенный бесенок», живущий в его героях, перенят им у По, а образ человека из «подполья» навеян де Садом, но, в отличие от него, Достоевский показал не «погибшее» существо, а героя «с незащищенным внутренним миром». Даже язык, которым написаны произведения Достоевского, кажется Мачник заимствованным, причем на этот раз – у Бодлера: «Казалось, Достоевский говорит языком Бодлера, не афористичного, но с избытком интроспективного красноречия»⁴⁰.

Рассуждая о писателях, английских и американских, испытавших влияние Достоевского, Мачник ссылается на мнение М. Коули, назвавшего «ряд энтузиастов – Менкена, Ханекера, Сомерсета Моэма, Лафорга», которые «переняли интригу из произведений Достоевского»⁴¹. Но оно кажется ей неубедительным, и, продолжая его мысль, Мачник отмечает, что, скорее всего, характер их творческих исканий совпал с Достоевским. В качестве примера она приводит роман С. Льюиса «Главная улица»: «Смените имена, язык на более разговорный и объективный – и тогда «Бесы» вполне могут стать произведением какого-нибудь молодого американца, живущего на Монпарнасе»⁴².

Мачник отмечает, что влияние Достоевского на английскую литературу «не было столь «ощутимым на поверхности», как на немецкую: творчество Верфеля, Г. Гессе, Вассермана». Его традиция в английской литературе располагается на другом, «глубинном уровне»⁴³.

И хотя она продолжает развиваться, тем не менее те, кто когда-то выступал за «ассимиляцию традиции Достоевского» – Вирджиния Вулф и Дэвид Гарнетт, – теперь ополчились против него и заявляют, что «традиция уже исчерпала себя» и настало время восстановить нарушенный «баланс литератур»⁴⁴.

Подводя итог своему исследованию, Мачник отмечает, что влияние Достоевского на современный английский роман «заключает в себе странный парадокс»: он «не столько гениально описал, сколько умело вдохновил. ... Он не открыл конечных истин, он лишь подтвердил их существование. Он не вкладывал душу в произведение, напротив, он ее освободил. Его влияние нельзя не увидеть в бесформенности и рыхлости современного романа»⁴⁵.

В том же 1939 году вышла книга Питера Кая «Достоевский и английский модернизм. 1900–1930» (*Dostoevsky and English modernism*, переизд. 1952, 1992), к работе над которой, как пишет автор, его побудили исследование Хелен Мачник «Восприятие Достоевского в Англии», а также отдельные высказывания В. Вулф о романах писателя. По сути, книга – его «ответ на их реакцию» на Достоевского.

Как считает П. Кай, «восприятие Достоевского английскими писателями начала XX века может быть понято исключительно в контексте модернизма: ...скептицизма в отношении кредо, идеалов, художественных традиций; пренебрежения к среднему классу и его услов-

³⁹ Muchnick H. *Dostoevsky's English Reputation*. – P. 152.

⁴⁰ Muchnick H. *Dostoevsky's English Reputation*. – P. 152.

⁴¹ Muchnick H. *Dostoevsky's English Reputation*. – P. 152.

⁴² Muchnick H. *Dostoevsky's English Reputation*. – P. 152.

⁴³ Muchnick H. *Dostoevsky's English Reputation*. – P. 152.

⁴⁴ Muchnick H. *Dostoevsky's English Reputation*. – P. 152.

⁴⁵ Muchnick H. *Dostoevsky's English Reputation*. – P. 155.

ностям; жажды перемен; интереса к процессам восприятия, сознания и к тому, что В. Вулф назвала «темными сторонами психологии»⁴⁶. В главах, посвященных Д. Г. Лоуренсу и В. Вулф, автор приводит их многочисленные высказывания о Достоевском, его прозе и ими мотивирует «открытие» Достоевского в Англии. На его взгляд, их прочтение Достоевского имело отношение порой не столько к самому писателю, сколько к предшествующим интерпретациям. «Достоевский был обсуждаемым гостем в английской литературе, – пишет Кай. – Писатели недоумевали, как им называть его: пророком, мудрецом, садистом, монстром. Он не был романистом в общепринятом смысле, но даже недоброжелатели не отрицали силу его влияния»⁴⁷.

Литераторы старшего поколения, которых он назвал «писателями-джентльменами», опасаясь, что русский писатель, читаемый в Англии, может благодаря модернистам занять «привилегированное положение», отнеслись к нему весьма критично. Это была, по выражению Кая, «прометеевская борьба с Достоевским». О самом молодом из них – Форстере – критик пишет: «Он никогда не знал, как ему относиться к Достоевскому – создателю образов Рогожина и Раскольникова, который никогда не завладеет умами почитаемой им [Форстером – Р.Х.] кембриджской публики»⁴⁸. Кай приводит ироничное высказывание из письма Лоуренса Форстеру, относящегося к 1924 году: «Для меня вы – последний англичанин. Я – следующий после вас»⁴⁹. Этой фразой Лоуренс подчеркнул не только признание достоинств старшего писателя, но и дистанцию между ними. Форстер получил классическое кембриджское образование, с детства вращался в среде родовитых англичан, и его либеральный гуманизм был далек от того кризиса, который переживал Лоуренс.

«Достоевский выступает в роли собеседника с каждым из английских романистов, – продолжает Кай. – В их ответах на его реплики улавливается диалог, напоминающий разговор Ивана и «джентльмена» черта или Порфирия и Раскольникова, который позволяет проникнуть в самую суть их отношения к нему»⁵⁰. Говоря о значении подобных диалогов, Кай подводит итог своему исследованию словами: «Там, где есть процесс сознания, там всегда есть диалог»⁵¹. И поэтому любую форму обращения к Достоевскому критик уже считает диалогом с ним.

В том же году, что и Кай, свою оценку наследия Достоевского дал писатель Дж. Пауис в книге «Наслаждение литературой» (*Enjoyment of Literature*, 1939). Во введении автор обосновывает «суть литературы», которая заключается в том, чтобы «назвать ангелов и демонов своими именами»⁵². В этой мысли есть нечто программное для него как художника, и в то же время она неотделима от его прочтения Достоевского, «возрождение» прозы которого он в том числе связывает с этической определенностью и достоверностью, найдя в ней глубоко органичные для себя мотивы. Один из них Пауис определяет словами Кириллова («Бесы»): «Нам всем следует измениться»⁵³.

В числе лучших образов Достоевского он называет Раскольникова, Свидригайлова («Преступление и наказание»), Рогожина («Идиот»), Ставрогина («Бесы»), которые построены на взаимопроникновении «духовного добра и духовного зла»; в соответствии с этим Ивана Карамазова Пауис отвел на задний план. «Тургенев назвал Достоевского «садистом», и это страшное слово лишь подтверждает, как глубоко писатель сумел постичь природу греха. Когда Иван Карамазов, верующий в Бога, но не принимающий мир, им созданный, «возвращает»

⁴⁶ Kaye P. Dostoevsky and English Modernism. – P. 2–3.

⁴⁷ Kaye P. Dostoevsky and English Modernism. – P. 191.

⁴⁸ Kaye P. Dostoevsky and English Modernism. – P. 193.

⁴⁹ Kaye P. Dostoevsky and English Modernism. – P. 156.

⁵⁰ Kaye P. Dostoevsky and English Modernism. – P. 194.

⁵¹ Kaye P. Dostoevsky and English Modernism. – P. 194.

⁵² Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. XI.

⁵³ Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. 367.

Создателю «билет», то это звучит по-садистски жестоко»⁵⁴, – соглашается с ним автор. Он не принимает и высказанную Шпенглером и затем подхваченную литературоведами мысль о том, что в образе Алеши Карамазова нашли «окончательное воплощение философские искания Достоевского». На его взгляд, князь Мышкин «тоньше и значительней», а кроме того, «глубже проникает в тайну греха»⁵⁵.

Пауис пишет о Достоевском как о «выразителе поколения» и ставит его в один ряд с другими писателями всемирной литературы: «Блестящие страницы Библии, Гомера, Шекспира и Данте, Рабле и Сервантеса, Гете и Достоевского подтверждают величие их создателей, которые используют всю силу своего духовного и художнического влияния на нас, в итоге характеры, ими созданные, одушевляются их опытом»⁵⁶. Выделяя среди них Гомера и сближая с ним Достоевского, Пауис отмечает, что их произведения «сопоставимы по эпическому размаху: глубоки, как океан, стремительны и масштабны»⁵⁷.

Подобные суждения высказаны им и о других классиках мировой литературы. Пауис видит связь «Достоевского с Данте и Гомером, Шекспиром и Уолтом Уитменом» в жизненной убедительности их героев, каждый из которых «знает, что такое душевный кризис»: «Споры, которые ведут Кириллов и Шатов, князь Мышкин и Рогожин, сидя за самоваром, сопоставимы с не меньшим духовным напряжением Одиссея»⁵⁸. Восхищаясь «жизненностью» персонажей Достоевского, он заключает: «Как реалист он безупречен»⁵⁹.

Новаторство Достоевского Пауис обосновывает тем, что он «перевел искусство создания романа в новое измерение – измерение нервных возможностей», «ни на йоту не утратив быто-описательный реализм»⁶⁰. И эти «нервные вспышки интересны не сами по себе, а скрытыми в них возможностями, которые уподоблены смерчу, обрушивающемуся из штормящего океана человеческой драмы». Новое качество его письма, как считает Пауис, позволяет разграничить историю романа «до Достоевского и после него».

С 1950-х годов о Достоевском высказывались многие английские прозаики. Интерес некоторых из них к его творчеству был обоснован личными причинами. Джек Линдсей (1900–1990) в книге «После 1930-х» (*Afer the Tirties*, 1956) свою заинтересованность темой преступления в «несправедливом обществе» связал с пережитым им духовным кризисом: «С каждым новым событием, которое демонстрировало рост фашизма» она «становилась все более ясной»⁶¹. Можно сказать, что Достоевский пришелся ему к месту. Позже Линдсей пояснил, чему он учился у писателя: «Достоевский сыграл ведущую роль в истории современного романа благодаря своей силе проникновения, а также, несомненно, своей противоречивости....Я чувствовал в нем способность к глубокому постижению истоков конфликта, к проникновению в самую природу человека, к передаче тревожного ощущения обреченности мира, в котором я сам рос, и в то же время стремление возвыситься над всем этим....Достоевский обладал замечательной интуитивной способностью проникновения в глубины противоречий социального и духовного процесса, и проблема состоит в том, чтобы различить то, что объективно является отражением обыкновенных противоречий буржуазного общества, истинным выражением диалектики человеческого развития»⁶².

⁵⁴ Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. 378.

⁵⁵ Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. 375–376.

⁵⁶ Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. XXV–XXVI.

⁵⁷ Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. 366.

⁵⁸ Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. 367–68.

⁵⁹ Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. 365.

⁶⁰ Powys J. C. *Enjoyment of Literature* / J. C. Powys. – N.Y.: Simon and Schuster, 1938. – P. 372.

⁶¹ Lindsay J. *Afer the Tirties* / J. Lindsay. – L., 1956. – P. 28.

⁶² Письмо Дж. Линдсея от 8 июля 1968 года. Фрагмент приводится в ст.: Аникин Г. В. Идеи и формы Достоевского в произведениях английских писателей / Г. В. Аникин // *Русская литература 1870–1890 годов*. Уч. зап. УрГУ. Сб. № 3. –

Уже само заглавие его романа «Бунт сыновей» – косвенная отсылка к Достоевскому, а бунт, соотнесенный с готовностью совершить преступление, служит исходным пунктом повествования. Однако, помимо общего указания на значение «Братьев Карамазовых», заглавие содержит информацию о жанровой природе произведения. В нем, как и в романе Достоевского, выведены ревнивые сыновья вокруг повелителя-отца, при этом каждый из пяти сыновей готов к его убийству, к бунту в одиночку. Используя матрицу романа Достоевского, английский прозаик создает современный роман-трагедию.

В целом, несмотря на повторение отдельных мотивов Достоевского, роману Линдсея недостает пафоса нравственных исканий, которыми отмечены «Братья Карамазовы». Кроме того, ему кажется, что, изображая патологические отклонения в психике персонажей, он следует за Достоевским, тогда как в действительности поступки своих героев он по-фрейдистски объясняет воздействием подсознания и игрой биологических инстинктов.

Другой английский прозаик Чарльз Перси Сноу (1905–1980) в статье, написанной для журнала «Вопросы литературы» (1976), соотнес «уважение к человеческому достоинству и веру в человека» с гуманностью и высказался о необходимости «научиться ценить таким образом понятую гуманность лучше, чем мы способны ценить ее в нашем разделенном мире»⁶³. Незаменимой он считал в этом роль писателя, но особую – отвел Достоевскому, которого назвал «единственным писателем, непосредственно ощущавшим доброту»⁶⁴. Сноу писал, что его «любовь» к русской литературе, к Достоевскому «сохранится до тех пор, пока он жив»⁶⁵. Многократное цитирование им Достоевского указывает на участие последнего в его духовной жизни.

В романах эпического цикла «Чужие и братья» (Strangers and brothers, 1940–1970) Сноу осмысливает традицию Достоевского с характерными для его романов контрастами добра и зла, света и тени. Стремление передать то общее, что объединяет большинство из его персонажей, неизбежно привело к тому, что многие образы оказались «идентичны литературным персонажам других писателей». Сноу пояснил это тем, что «роман является интернациональным видом искусства»: «Русские и французские романисты влияли на развитие нашей литературы не менее, чем английские»⁶⁶. В русском романе его привлекало то, что он «всегда был ближе к земным интересам, более одушевлен щедрым человеческим чувством»⁶⁷. Он считал, что «Толстой и Достоевский, даже в переводах, были так же близки образованному читателю, как Диккенс; за ними шли Тургенев и Чехов»⁶⁸. Сноу признавался, что «по-разному учился у Толстого и Тургенева, немного у Достоевского», но именно последний, которому он отводит в высшем классе «одно из последних мест», значил для него «чудовищно много»⁶⁹. В романе «Возвращения домой» (Homcomings, 1956) Сноу отметил: «Лебедевы и Федоры Карамазовы, неустойчивые, изменчивые, честолюбивые, дали мне почувствовать глубину и загадочность жизни»⁷⁰.

Это высказывание можно продолжить цитатой из «Общественных отношений» Сноу: «Когда мне было двадцать лет, я считал, что «Братья Карамазовы» – величайший из всех романов, когда-либо написанных, а Достоевский – величайший из романистов. Постепенно мой

Свердловск: Изд-во УрГУ, 1970. – С. 140.

⁶³ Сноу Ч. Ответ на анкету журнала / Ч. Сноу // Вопросы литературы. – 1976. – № 12. – С. 84–85.

⁶⁴ Snow C. P. The Conscience of the Rich / C. P. Snow. – L-N.Y.: Macmillan, 1958. – P. 10.

⁶⁵ Сноу Ч. П. Портреты и размышления / Ч. П. Сноу. – М.: Прогресс, 1985. – С. 17.

⁶⁶ Сноу Ч. П. Английская литература сегодня / Ч. П. Сноу // Иностранная литература. – 1957. – № 6. – С. 223.

⁶⁷ Snow C. P. Public affairs / C. P. Snow. – L., 1971. – P. 71.

⁶⁸ Сноу Ч. П. Английская литература сегодня. – С. 223.

⁶⁹ Сноу Ч. П. Говорить правду. Беседа о принципах и системе творческой работы / Ч. П. Сноу // Вопросы литературы. – 1964. – № 2. – С. 175.

⁷⁰ Сноу Ч. П. Возвращения домой / Ч. П. Сноу. – М.: Правда, 1991. – С. 176.

энтузиазм стал несколько более умеренным. С годами более значительным стал для меня Толстой. Но Достоевский и по сей день остается для меня одним из тех романистов, которыми я больше всего восхищаюсь»⁷¹.

Современник Линдсея и Сноу Дж. Б. Пристли (1894–1984), который к 1940-м годам и сам опубликовал уже более полутора десятка произведений, в книге «Литература и западный человек» (1960) отметил «содержательность идей и глубину характеров Достоевского», «драматизированные идеи и напряженность». Пристли-писатель, предпочитавший держаться середины, – чтобы читатель, не закрывая глаза на мрачные стороны жизни, все же не терял надежды на перемены к лучшему, – связал такой подход с Достоевским. Читая его, на вопрос: «Кто виноват?»⁷² он ответил: «Среда». При этом он ошибался, считая, что в подобных размышлениях следует за Достоевским.

Прозаик более молодого поколения Фрэнсис Кинг (1923–2011), побывавший в 1984 году в Москве, попытался сопоставить роль писателя в России и Англии, а также мотивировать значение Достоевского для современной английской литературы. В России, по его мнению, «писатель был не просто комментатором событий, но и носителем новых идей». Таким он видит Достоевского, которого выделяет среди других русских писателей: «Достоевский в «Преступлении и наказании» показал чувства человека, совершившего преступление. Так расширяется наше представление о человеке»⁷³. И хотя роль писателя в Англии он определяет как «более скромную», среди тех, кто помогает «постичь происходящее в мире», Фрэнсис Кинг называет «прежде всего» Грэма Грина. По мнению Кинга, большая часть английских романистов так или иначе связана с традицией Достоевского, создателя «идей».

Среди работ конца XX века выделяется книга Малькольма Брэдбери (1932–1999) «Современный мир. Десять великих писателей» (The Modern World. Ten Great writers, 1988), которая открывается главой, посвященной Ф. М. Достоевскому. В отличие от книги Пауиса, она обращена не в прошлое, а в будущее. В ней Брэдбери уточняет и углубляет оценку «английского Достоевского», споры вокруг которого к этому времени если и не стихли, то уже утратили прежнюю остроту; к нему «привыкли», он перестал возмущать; с конца 1960-х и вплоть до 1980-х годов романы писателя с причудливыми конфликтами и экстравагантными ситуациями стали даже казаться надуманными и воспринимались как вчерашний день литературы⁷⁴. Обновилась сама английская литература; она требовала не только нового взгляда, но и нового ориентира. Брэдбери нашел его в повести «Записки из подполья» (1864). В символическом «подполье», в ней описанном, по его словам, «до сих пор создается заслуживающая внимания русская литература»⁷⁵.

Неординарность этой повести, на его взгляд, уже в том, что она писалась автором как «подрывная», ломающая привычные литературные стереотипы: «воображение Достоевского кажется идущим из «подполья», из глубины жизни и психологии»⁷⁶. Новаторство «Записок из подполья» Брэдбери связал с «иронико-исповедальным типом повествования», который положил начало целому направлению в литературе. Из метафорического «подполья» «парадоксалист» обращает взгляд, который определяет именно его «угол зрения» – человека «раздвоенного», не хорошего и не плохого, в котором борются добродетель, порок, и он сам замечает, что «словно состоит из разрозненных частей», но при этом настаивает, что «человек XIX века

⁷¹ Snow C. P. Public affairs. – P. 71.

⁷² Priestley J. B. Literature and western Man / J. B. Priestley. – L., 1960. – P. 248.

⁷³ Николаевская А. Наши гости: – Маргарет Дрэбл, Фрэнсис Кинг, Пенелопа Лайвли, Фэй Уэлдон, Майкл Холройд, Мэтью Эванс (Великобритания) / А. Николаевская // Иностранная литература. – 1985. – № 2. – С. 234.

⁷⁴ Murdock A. The Sublime and the beautiful Revisited (1958) / A. Murdock // Iris Murdock. The Saint and the Artist / P. Conradi. – L.: Macmillan, 1986. – P. 22.

⁷⁵ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 29.

⁷⁶ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 30.

должен быть бесхарактерным созданием»⁷⁷. Критик называет его современным антигероем и антитезу ему видит в «супергерое» Раскольникове.

Значение повести «Записки из подполья» в творчестве самого Достоевского Брэдбери определяет тем, что благодаря ей появилось не только «Преступление и наказание», но и романы «Игрок», «Идиот», «Бесы» и, наконец, «Братья Карамазовы». Подобное мнение опровергало критический стереотип, бытовавший в английском литературоведении, согласно которому «Записки из подполья» – «личное» произведение писателя, которое нельзя рассматривать в одном ряду с его «идейными» романами «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы».

Стремление противопоставить будничному герою английской литературы «супергероя», а документальности – «разножанровый» роман определило его подход к «Преступлению и наказанию». Брэдбери рассматривает его с разных точек зрения: как детективную историю, одну из лучших в этом жанре; как «метафизический триллер», в котором проанализирована природа греха; и, наконец, «как пятый акт трагедии». Фактически же это – «психологический отчет об одном преступлении», совершенном Раскольниковым вследствие его долгих и упорных размышлений о своей жизни, судьбе «униженных и оскорбленных», о социальных и нравственных законах, по которым живет человечество. Этим критик объясняет смену исповедальной формы «Записок» повествованием «от лица всеведущего автора, который ни на минуту не покидает героя», передавая всю полноту его ощущений. Подтверждая это отличие, Брэдбери ссылается на мнение М. М. Бахтина, назвавшего роман «полифоническим». В тот же ряд исследователей он помещает В. Б. Шкловского, писавшего о наличии «двух или даже трех мотивов действия» в романе.

Брэдбери указывает на емкость, четкость формы романа. Знакомый с авторскими набросками к «Преступлению и наказанию», он отмечает, что в нем, как и во всяком великом произведении, отдельные повествовательные ходы и приемы обозначились в процессе его создания. Критик аргументирует это тем, что убийство совершено «почти неожиданно», придав действию «непосредственность и вызвав у читателя чувство постоянного эмоционального включения в него»⁷⁸.

Такой внимательный и тонкий анализ романа впервые дается английским критиком. Из поля зрения Брэдбери не выпал даже Санкт-Петербург, названный Достоевским «самым фантастическим городом в мире», в котором происходят события почти всех его произведений. Такую трактовку города Брэдбери сближает с бодлеровской – «как неземного места, вызывающего странные ощущения и навевающего неожиданные мысли»⁷⁹. Санкт-Петербург в изображении Достоевского, по его мысли, – сюрреалистический город, внушающий «сумасшедшие» мысли.

Поясняя метафору Достоевского, назвавшего свой метод письма «фантастическим реализмом», Брэдбери пользуется другой: «Достоевский рисует современный ему мир фантастичным, ищущим способа ухватиться за настоящее и направить его в будущее». Странный реализм писателя, на взгляд критика, «рождается не из случайных жизненных фактов, а из «целостности видения»⁸⁰.

Избрав в качестве «модели» исследования лишь два произведения Достоевского, Брэдбери устанавливает как внутритворческую преемственность «Записок из подполья» с «Преступлением и наказанием», так и историко-литературную – с модернистской литературой. Более того, Брэдбери считает Достоевского, как и Кафку, предвестником «нового времени».

⁷⁷ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 37.

⁷⁸ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 39.

⁷⁹ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 39.

⁸⁰ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 41, 42.

Когда в 1917 году произошла революция, стало ясно, как много он предугадал в «Бесах»: формирование идеологии, оправдание формулы «все позволено». Достоевский, на взгляд Брэдбери, современен не только в политике, но и в философии, психологии, искусстве. Когда Ницше «сформулировал необходимость шагнуть «по ту сторону добра и зла», этот шаг уже был сделан Раскольниковым»⁸¹. Фрейд высоко оценивал психологизм прозы писателя. На замечание Макса Брода, что в романах Достоевского «слишком много сумасшедших», его друг Ф. Кафка ответил: «Напротив. Они не больны. Болезнь – лишь деликатный и действенный способ охарактеризовать их»⁸².

Популярность Достоевского, по мнению Брэдбери, возросла накануне и сразу после Первой мировой войны; ему подражали многие писатели Германии, Франции и Великобритании. Но, следуя за ним, каждый из них высказывал свое мнение о Достоевском. Дж. Конрад ссылался на то, что «Достоевский слишком русский для него», Пруст отмечал, что повышенный интерес писателя к убийству «делает его чуждым ему», В. Вулф в темпераменте его героев, имевшем мало общего с британским, усматривала особенность «русской души», Лоуренс «ненавидел его героев, „страдающих на пути к Богу“»⁸³.

Достоевский, как отмечает Брэдбери, «всегда волновал умы» лучших прозаиков; его влиянием отмечены: Т. Манн, И. Свеве, Ф. Кафка, Дж. Джойс, А. Жид, Гр. Грин, Ж.-П. Сартр, А. Камю, из чего он делает вывод, что «из всех писателей XIX века Достоевский оказал самое большое влияние на современную литературу»⁸⁴.

То, что Достоевскому отведено особое место в английской литературе, вряд ли вызывает сомнения и у отечественных литературоведов. «В современной Англии наиболее русским писателем все-таки считается... Достоевский, – пишет М. П. Тугушева. – Очевидно, на данном этапе развития социальной истории он кажется со стороны писателем, более соответствующим параметрам загадочной русской души»⁸⁵.

Однако влиянием «русской души» воздействие Достоевского на писателей не исчерпывается. Заимствование ими тем, приемов, образов Достоевского все-таки понимается широко: как воспроизведение в иных национальных условиях, на новом этапе общественно-исторического развития общих по смыслу задач, стоящих перед мировой литературой. Но, как и в случае с английской критикой, такое понимание пришло не сразу. И проблема влияния Достоевского именно на английскую литературу XX века, ставшая предметом изучения уже в его первые годы, была на долгие десятилетия предана забвению и оставалась неизученной.

Книга Н. Я. Абрамовича «Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский» (1909) представляет собой первое исследование, в котором проводится «параллельный обзор» жизни и творчества двух писателей. Излагая путь каждого из них, критик видит общее между «Философом подполья» и «Королем жизни» в «абсолютном идейном эгоцентризме, замыкавшем и Уайльда, и Достоевского на самих себе»⁸⁶. Этот «эгоцентризм» он мотивирует как жизненными, так и творческими обстоятельствами, когда высокая оценка их произведений сменялась осуждением, что вело к самоосознанию в одиночестве. «Достоевский, – пишет Абрамович, – беспокойно, тревожно и глубоко уходит в свою раковину, молчаливо замыкается в глубь самого себя и там... залечивает горящие раны оскорбленной гордости и осмеянных мечтаний»⁸⁷. Эти «биографические» черты – «напряженность и силу замкнутой внутрен-

⁸¹ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 32.

⁸² Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 32.

⁸³ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 33.

⁸⁴ Bradbury M. The Modern World. Ten Great writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 52.

⁸⁵ Тугушева М. П. Джон Голсуорси. – С. 277.

⁸⁶ Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский / Н. Я. Абрамович. – СПб.: Изд-во «Посев», 1909. – С. 30.

⁸⁷ Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский / Н. Я. Абрамович. – СПб.: Изд-во «Посев»,

ней жизни», «тихое и глубокое упорство в следовании своим одиноким путем»⁸⁸ – он вывел в герое «Подростка». Именно умение «замкнуться на внутренней жизни» помогло Достоевскому, и, подойдя к воротам «Мертвого дома», он, по словам Абрамовича, остался почти тем же: «Художник чахлого петербургского дня и созревающих в его сумерках безумных планов и пророчеств Раскольникова давно уже носил в своем сознании каторгу, принял ее в себя, осознал ее»⁸⁹.

В отличие от Достоевского, как пишет Абрамович, Уайльд вел «праздничную жизнь». Но, приговоренный к ссылке, он превратился в гибнущего человека, и тогда «перед ним раскрылись ворота тихого и беспредельного мира Достоевского». Уайльд путем мучительного перелома, страшного насилия, совершенного над жизнерадостной душой художника, «почти перешел на путь Достоевского»⁹⁰.

В этой книге, написанной популярно и с «душой», автор занят жизнеописанием писателей и даже находит в их судьбах моменты «стыка», но он не рассматривает влияние Достоевского на творчество Уайльда. По словам самого Абрамовича, материал, затронутый в книге, нуждается в дальнейшем изучении.

На протяжении следующих семи десятилетий сопоставительных исследований Достоевского и зарубежных писателей не проводилось. С конца же 1970-х годов появляются работы, в которых выявляются типологические соответствия романов Достоевского с романами российских, немецких, французских и американских писателей. Они интересны не только новизной проводимых в них параллелей, но и новизной самого подхода к сравнительно-типологическому исследованию литератур, разделенных национальным барьером и вековой дистанцией.

Начало этому направлению исследования положил Г. М. Фридлендер. В книге «Достоевский и мировая литература» (1979) он исследовал творчество писателя в контексте немецкой и французской литератур XX века. В ней интерес западноевропейских писателей к Достоевскому литературовед объясняет «той огромной напряженностью, которая свойственна духовной жизни века». Фридлендер выделяет из всего творчества писателя роман «Преступление и наказание», указывает на его современность и отмечает, что он «оказывал постоянно, с самого начала XX века, и продолжает оказывать сегодня громадное влияние на литературу и духовную жизнь человечества»⁹¹. Рассматривая свою работу «в качестве первого, предварительного подступа» к решению вынесенной в заглавие темы, критик путем сравнительной характеристики наиболее значительных романов зарубежных толкователей Достоевского пытается очертить главные вехи этой эволюции.

В его последнем исследовании «Пушкин. Достоевский. Серебряный век» (1995) отмечается сходство между Достоевским и Кантом в концепции «общеευропейского дома», приводится оценка Достоевского Хосе Ортеги-и-Гассетом, считавшим русского писателя «предтечей мировой, в том числе испанской, литературы XX века»⁹². Проводя связь между Стендалем и Достоевским, Фридлендер вновь обращается к «любимому» им образу Раскольникова и называет Ж. Сореля одним из его литературных предшественников. В заключении своего труда о Достоевском Фридлендер отмечает, что «понимание масштаба его творческих открытий посто-

1909. – С. 41.

⁸⁸ Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский / Н. Я. Абрамович. – СПб.: Изд-во «Посев», 1909. – С. 42.

⁸⁹ Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский / Н. Я. Абрамович. – СПб.: Изд-во «Посев», 1909. – С. 17.

⁹⁰ Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский / Н. Я. Абрамович. – СПб.: Изд-во «Посев», 1909. – С. 8.

⁹¹ Фридлендер Г. М. Достоевский и мировая литература / Г. М. Фридлендер. – М.: Худож. лит., 1979. – С. 5.

⁹² Фридлендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век» / Г. М. Фридлендер. – СПб.: Наука, 1995. – С. 393.

янно растет и увеличивается в наши дни»⁹³. Об этом, в частности, свидетельствуют и разнообразные материалы, собранные в сборнике «Достоевский в конце XX века» (1996), посвященном памяти Г. М. Фридлендера⁹⁴.

Одной из первых влияние Достоевского на зарубежную литературу исследовала Т. Л. Мотылева. В статье «Достоевский и мировая литература», вышедшей в сборнике «Творчество Достоевского» (1959), а позже в книге «Роман – свободная форма» (1982), Т. Л. Мотылева в числе его последователей называет Р. Роллана, перенявшего в «Жан-Кристофе», во фрагменте «Диалог автора со своей тенью», «идею двойственности»; Т. Драйзера, «заострившего нравственную проблематику» в «Американской трагедии»; А. Зегерс, заимствовавшую тему «восстановления погибшего человека». Заглавием книги Т. Л. Мотылевой взяты слова Л. Н. Толстого: «Роман – свободная форма», и подобный взгляд на роман, с ее точки зрения, реализовался «в гениальном новаторстве Толстого и Достоевского», которые создали «стабильный образец романа» как «приглашение к новаторству». С Толстого и Достоевского, по ее словам, началось освоение русской литературы за рубежом. Их влиянием на зарубежную прозу XX века она обосновывает мировое значение русской литературы. Оно измеряется «способностью... писателей играть активную роль в культурной жизни других наций и потому степень их влияния определяется не количеством прямых заимствований, а направлением творческих поисков»⁹⁵.

В работе Т. Л. Мотылевой впервые намечаются этапы творческого освоения русской литературы за рубежом: с 1880-го до революции 1917 года, когда Достоевский и Толстой «активно включаются в культурный обиход». Против «русской моды» тогда «ополчились реакционные силы западных литератур», а на русскую литературу опирались: А. Франс, Р. Роллан, братья Манн, Дж. Голсуорси, Б. Шоу. Затем в 1917–1945 годы интерес к русской литературе проявляют писатели-модернисты, в числе которых Т. Л. Мотылева называет Дж. Джойса, М. Пруста, В. Вулф, Ф. Кафку, А. Камю. И далее, с 1945 года, русская литература, с ее точки зрения, осознается как литература многонациональная и воспринимается в контексте литератур народов СССР. Приведенная Т. Л. Мотылевой периодизация, как и любая другая попытка подобного обобщения, условна. Она позволяет в общих чертах представить этапы освоения русской литературы за рубежом.

Книга Мотылевой «Роман – свободная форма» появилась в разгар дискуссий о том, как живет в культуре других народов русская классика, споров о возможностях и границах ее интерпретации. Своим подходом к теме и привлечением к ней широкого круга имен зарубежных писателей она показала ее «растущий смысл».

В коллективном труде «Типология стиливого развития XIX века» (1977) на примере творчества крупнейших русских и зарубежных писателей прослеживаются типологические особенности мирового стиливого развития. В статье «„Точное слово“ и „точка зрения“ в англо-американской повествовательной прозе» Д. М. Урнов ссылается на восторженные отклики Р. Л. Стивенсона и О. Уайльда о Достоевском: «Художественный гений Достоевского был посвоему сразу же понят и поставлен на должное место западными художниками»⁹⁶.

В статье «Совмещение разных точек зрения в стиле» Н. С. Павлова исследует проблему влияния Достоевского на немецких писателей, в целом идентичную его влиянию на английских прозаиков: то же «открытие» писателя в период между 1880 и 1920 годами, тот же интерес к «крайним состояниям» его героев, недоверие к их правдивости; тот же страх перед рас-

⁹³ Фридлендер Г. М. Пушкин. Достоевский. «Серебряный век» / Г. М. Фридлендер. – СПб.: Наука, 1995. – С. 351.

⁹⁴ Достоевский в конце XX века: сб., посв. памяти Г. М. Фридлендера. – М.: Изд-во «Классика плюс», 1996.

⁹⁵ См. подробнее главу «Толстой и Достоевский за рубежом». // Мотылева Т. Л. Роман – свободная форма / Т. Л. Мотылева. – М.: Наука, 1982. – С. 134–262.

⁹⁶ Урнов Д. М. «Точное слово» и «точка зрения» в англо-американской повествовательной прозе / Д. М. Урнов // Типология стиливого развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 342.

тущим влиянием на их родине русского писателя и сходный лозунг «Достоевский – но в меру». Однако в восприятии немцами стиля Достоевского был, как отмечает в заключении Н. С. Павлова, «свой драматизм»: «С тем же постоянством, с которым русская критика 40–50-х годов не понимала своеобразия созданного Достоевским стиля, немецкие писатели и критики не ощущали его целостности»⁹⁷.

Как видно из работ Милешина Ю. А. «Достоевский и французские романисты первой половины XX века» (1984), Будановой М. Я. «Достоевский и Тургенев. Творческий диалог» (1987), Николюкина А. Н. «Взаимосвязи литератур России и США. Тургенев, Толстой, Достоевский и Америка» (1987), Эсенбаевой Р. М. «Стендаль и Достоевский: типология романов «Красное и черное» и «Преступление и наказание»» (1991), значение Достоевского для ряда национальных литератур – американской, немецкой, французской – в обосновании не нуждается, ибо оно уже получило научно-объективное истолкование в итоговых трудах. Кроме того, появились исследования, проведенные на материале финской и японской литератур (Карху Э. Г. «Достоевский и финская литература», 1976; Семенюта Е. Б. «Развитие японской литературы конца XIX – первой половины XX века и творчество Ф. М. Достоевского», 1986). В них творчество Достоевского понимается как великая традиция русской литературы.

Влияние Достоевского в XX веке неизмеримо расширило свою географию и распространилось на английский роман. Фактически ни один крупный английский романист не избежал этой зависимости. «В целом воздействие Достоевского на английских писателей, пока еще не изученное, представляет собой особую проблему – более сложную, чем проблема воздействия на них Тургенева, Толстого, а также Чехова»⁹⁸, – писала Д. Г. Жантиева в статье «Эстетические взгляды английских писателей конца XIX–XX века и русская классическая литература» (1962), подводя итог русско-английским литературным связям рубежа и первой половины XX века.

За прошедшие десятилетия мало что изменилось. О том, что эта проблема действительно «более сложная», свидетельствует и то, что затрагивалась она лишь в небольших сборниковых статьях. Исключение составляет лишь статья Г. В. Аникина «Идеи и формы Достоевского в произведениях английских писателей» (1970). В ней автор сближает прозу Достоевского с несколькими поколениями писателей: Р. Л. Стивенсоном, Дж. Конрадом, которые находили ее привлекательной, хотя и с оговорками; Д. Г. Лоуренсом и В. Вулф, считавшими, что она отразила новейшие художественные веяния. Завершая общий разговор об «идеях и формах» Достоевского, Г. В. Аникин акцентирует внимание на теме «преступности помыслов»⁹⁹, нашедшей выражение в прозе Гр. Грина.

М. М. Лурье в статье «Ф. М. Достоевский в английском литературоведении первой трети XX века» (1971) интересуется «внешней» линией историко-литературного восприятия писателя с 1890-х по 1920-е годы, но не воссоздает ее, а лишь перечисляет книги Дж. Гиссинга, М. Бэринга, Дж. М. Марри о Достоевском. «Трудно предсказать, какое воздействие на идеи и на сам дух английской литературы окажет творчество Достоевского, – заключает М. М. Лурье. – Лишь потомки смогут оценить это полностью»¹⁰⁰.

В статье А. В. Пустовалова «Ф. М. Достоевский и концепция человека Д. Г. Лоуренса: типология и полемика» (1999) обращается внимание на прочтение Лоуренсом «Легенды о великом инквизиторе». По мнению Пустовалова, Лоуренс вычленил «проблему власти, ее сущ-

⁹⁷ Павлова Н. С. Совмещение разных точек зрения в стиле / Н. С. Павлова // Типология стиливого развития XIX века. – М.: Наука, 1977. – С. 339.

⁹⁸ Жантиева Д. Г. Эстетические взгляды английских писателей конца XIX – начала XX веков и русская классическая литература / Д. Г. Жантиева // Из истории литературных связей XIX века. – М.: Наука, 1962. – С. 214.

⁹⁹ Аникин Г. В. Идеи и формы Достоевского в произведениях английских писателей. – С. 25.

¹⁰⁰ Лурье М. М. Ф. М. Достоевский в английском литературоведении первой трети XX века. – С. 103.

ности и обоснования»¹⁰¹ и воплотил идею о передаче власти избранным в романах «Кенгуру» и «Пернатый змей», которым он в основном и уделяет внимание.

Автору настоящей работы принадлежит учебное пособие «Английский роман XX века и «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского» (1998). В нем роман Достоевского изучается в контексте творчества О. Уайльда, В. Вулф, С. Моэма, Б. Хопкинса, Э. Берджесса, Дж. Фаулза¹⁰².

В предлагаемом исследовании «Английский роман XX века: диалог с Ф. М. Достоевским» проза писателя впервые соотносится с произведениями целого ряда романистов, что позволяет передать меняющееся от десятилетия к десятилетию звучание Достоевского в национальной литературе Великобритании XX века. По-разному входит Достоевский в художественный мир Р. Л. Стивенсона, О. Уайльда, Д. Г. Лоуренса, В. Вулф, О. Хаксли, С. Моэма, Дж. Оруэлла, К. Уилсона, Б. Хопкинса, Э. Берджесса, Гр. Грина, А. Мердок и Дж. Фаулза. При всем разнообразии этих писателей объединяет стремление установить свой диалог с Достоевским.

¹⁰¹ Пустовалов А. В. Ф. М. Достоевский и концепция человека Д. Г. Лоуренса: типология и полемика / А. В. Пустовалов // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. – Пермь: Изд-во ПГУ, 1991. – С. 217.

¹⁰² Хуснулина Р. Р. Английский роман XX века и «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Очерки о прозе О. Уайльда, В. Вулф, С. Моэма, Б. Хопкинса, Э. Берджесса, Дж. Фаулза. – Казань: Изд-во КГУ, 1998. – С. 3.

Глава I. «Открытие» Ф. М. Достоевского. 1880–1890-е годы: Р. Л. Стивенсон, О. Уайльд. 1920-е годы: Д. Г. Лоуренс, В. Вулф

«Открытие» Достоевского в Англии неразрывно связано собственно с английской литературной обстановкой, со столкновением и борьбой мнений, вкусов, идейных и художественных позиций. Первыми интерпретаторами Достоевского в 1880-1890-е годы стали Р. Л. Стивенсон и О. Уайльд. Их впечатление от романа «Преступление и наказание» (1866) было одинаково сильным эмоционально, вплоть до буквального совпадения откликов: Стивенсон назвал его «величайшей книгой»¹⁰³, Уайльд – «великим шедевром»¹⁰⁴. В отличие от многих своих современников, проявлявших к Достоевскому этнографический интерес, они предвосхитили более позднее к нему отношение, оценив мастерство Достоевского-психолога; отмечено было и его стремление представить «вещи со всех точек зрения»¹⁰⁵, как это написал Уайльд в рецензии на «Униженных и оскорбленных». Но, привлекая, Достоевский их и отталкивал своей «неистойвой религиозностью». И все же, не принимая в Достоевском безоговорочно все, они стремились в нем разобраться.

Позже заинтересованные отзывы сменились неприязненными высказываниями Дж. Конрада, Дж. Голсуорси, Г. Джеймса, Г. Уэлса – от полного непонимания, неприятия до резкого осуждения. В этом отношении типично суждение Голсуорси о том, что произведения Достоевского, отражающие упадок нравов и разгул преступности, «опасны»¹⁰⁶. Таким образом, писатели, находившиеся в зените славы, предпочли роль оппонентов, высказываясь о Достоевском редко, но всегда негативно. Постепенно и в их среде появились внимательные толкователи Достоевского. Таким зарекомендовал себя А. Беннетт, который хоть и не всегда соглашался с ним, спорил, но неизменно проявлял к нему заинтересованность.

Но рядом с отзывами заинтересованными сохранялись и свидетельства полного неприятия и непонимания. В этом отношении типичны высказывания более молодого писателя Э. М. Форстера. Придя в литературу в самом начале XX века, он сразу включился в открытую полемику с Достоевским и даже призвал соотечественников «отвернуться от Достоевского»: «У него есть свой замечательный метод психологического анализа. Но он не наш»¹⁰⁷.

В пестроте оценок и порой даже в невнятице суждений вряд ли было что-то парадоксальное: живое восприятие чужой литературы неизбежно соотносилось английскими писателями с тем, что происходило в их собственной культуре, было для нее непривычно, неожиданно, выпадало из устоявшихся канонов. Вполне естественно, что по их отношению к Достоевскому можно было составить довольно точное представление о системе взглядов того или иного из них.

Настороженность и опаска, с которыми был встречен Достоевский, в 1920-е годы сменились устойчивым, даже повышенным интересом к нему Д. Г. Лоуренса и В. Вулф. Старшее поколение уже сказало свое слово о Достоевском. И теперь модернисты, защищая «своего» Достоевского, бросили им вызов. Протестуя против «устарелых» художественных представле-

¹⁰³ Quoted by: Muchnic H. Dostoevsky's English reputation / H. Muchnic. – Northampton: Smith College, 1939. – P. 17.

¹⁰⁴ Уайльд О. «Униженные и оскорбленные» Достоевского / О. Уайльд // Избранные произведения. В 2 т. Т. 2. – М.: Республика, 1993. – С. 152.

¹⁰⁵ Critical writings of Oscar Wilde. – Lincoln, 1962. – P. 21.

¹⁰⁶ Letter to Edward Garnett. 1914. April, 5 // Letters from Galsworthy. – L.: William Heinemann, 1935. – P. 217; Forster E. M. Aspects of the Novel / E. M. Forster. – L.: Harcourt, Brace and World, 1927. – P. 132.

¹⁰⁷ Letter to Edward Garnett. 1910. April, 24 // Letters from Galsworthy. – P. 177.

ний предшественников, писатели молодые, «революционные по духу самопознания» (М. Брэдбери), стали читать его так, точно именно он ответил на их «проклятые» вопросы. Едва ли удивительно, что в этом противостоянии с традиционалистами Достоевский пришелся к месту.

Порой Лоуренс и Вулф вступали с ними в открытую и, вероятно, сознательную полемику, высказываясь об одном и том же произведении Достоевского. Так, Голсуорси считал его смакующим низменные приметы современной жизни и, оценивая «Братьев Карамазовых», «содрогался при одной мысли о выведенных в них монстрах»¹⁰⁸. Лоуренс же связывал с изображением «низменных примет» жизни творческую самобытность Достоевского, а «Братьев Карамазовых» называл «священной книгой», которая может быть «опорой в годы апокалиптического хаоса»¹⁰⁹. Полемика о Достоевском неизбежно выходила за рамки его творчества. Голсуорси называл модернистов «пустоцветами», а они упрекали традиционалистов в риторике. В перекличках о Достоевском сконцентрировались все те упреки и обвинения, которые одно поколение предъявляло другому.

Высказываясь о Достоевском и не всегда с ним соглашаясь, каждый из них вел свой диалог с писателем. И он не был спокойным даже у Лоуренса и Вулф. Лоуренс «разоблачал» Достоевского с задором молодости, соперничества, верой в свое призвание и не меньшее предназначение. Вулф высказывалась о нем ровнее: и восхищаясь, и одновременно не принимая чего-то. В соответствии с их меняющимися представлениями о жизни и литературе они видели в Достоевском иррационалиста, хроникера извращенцев, пророка, мистика и величайшего психолога. «Если мы хотим понять душу и сердце, где еще найдем что-либо подобной глубины»¹¹⁰, – писала Вулф. В их интерпретации Достоевский стал выразителем не только русской, но и общечеловеческой души. Его величие они мотивировали не тем, как он отразил свою эпоху, ее предпочтения, тенденции, дух и смысл, а тем, как преодолел рамки времени, выйдя к универсальным проблемам. 1920-е годы стали в «английской судьбе» Достоевского кульминационными: произошло его реальное «открытие».

В том, как Лоуренс и Вулф прочитали Достоевского, было немало общего с его начальным восприятием Стивенсоном и Уайльдом в 1880-е годы. Можно без преувеличения сказать, что своими положительными отзывами о Достоевском они привлекли к нему внимание. И уже потом, преодолевая резкие суждения традиционалистов, модернисты углубили и уточнили его оценку. О 1880-х годах, «стилистически значимых», М. Брэдбери писал: «В действительности за тридцать-сорок лет до Первой мировой войны в английской литературе произошел стилистический переворот – и такой значительный, что привел к смене одного литературного периода другим»¹¹¹. За четыре десятилетия, их разделяющих, на его взгляд, изменилось многое, в том числе сама форма романа, и Достоевский имел к этому непосредственное отношение. Со ссылкой на мнение Лоуренса Брэдбери отмечает, что Достоевский «поместил роман XIX века в «подполье» искусства»¹¹².

О. Уайльд, затем Стивенсон были первыми, кто оценил формальную, стилистическую оформленность Достоевского, увидел за «бесформенностью» содержание, родственное их собственным исканиям. Оно проявилось в их общей с модернистами тенденции, ее обусловившей, – «многозначности» жизни и тяги к переходам одного начала в другое. «Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества, – писал М.

¹⁰⁸ Letter to Edward Garnett. 1910. April, 24 // Letters from Galsworthy. – P. 177.

¹⁰⁹ Lawrence D. H. Letter to Lady Ottoline Morrell. 1916. February, 1 / D. H. Lawrence // Letters of Lawrence. In 8 vols. Vol. 2. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1979. – P. 521.

¹¹⁰ Woolf V. Modern Fiction / V. Woolf // The Commonreader. – L.: Penguin Books, 1938. – P. 152.

¹¹¹ Bradbury M. The Social context of modern English Literature / M. Bradbury. – Oxford: Blackwell, 1971. – P. 69.

¹¹² Bradbury M. The Modern World. Ten Great Writers / M. Bradbury. – L.: Secker and Warburg, 1988. – P. 29.

М. Бахтин об особенностях поэтики Достоевского. – ...Он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления»¹¹³.

Вместе с тем освоение английскими романистами опыта Ф. М. Достоевского проходило под знаком своего понимания литературы. «Неоромантик» Стивенсон, как видно из его статьи «Зарисовки в жанре реализма» (A note on realism, 1883), поддерживал «романтическую одухотворенность и приподнятость чувств»; «эстет» Уайльд считал искусство «обителью красоты»; традиционалисты ратовали за «реальность подлинного опыта»; модернистов Лоуренса и Вулф объединяло убеждение, что за поверхностью привычных вещей скрывается «нечто» – сама неуловимая суть жизни, и они делали упор на постижение метафизического смысла жизни.

Эти вопросы среди прочих обсуждали в литературном клубе «Сэвил» (осн. в 1874), законодателем которого был Стивенсон и куда входили Редьярд Киплинг, Райдер Хаггард, Герберт Уэллс (О. Уайльда туда не приняли, конечно, не по литературным причинам; и «местом его наблюдений» стал паб «Краун»). Там в буквальном смысле разрабатывали «литературную стратегию», поэтому к работе клуба привлекались опытные редакторы: Эндрю Лэнг, Сидни Колвин, который, в частности, наставлял и О. Уайльда, а также видный критик тех лет Лесли Стивен, отец писательницы В. Вулф – фигура заметная в общественной и литературной жизни Англии. Позже этот дух царил и в оставленном им дочери доме в Блумсбери, где собирались поэт Т. С. Элиот, философ Бертран Расселл, литературовед Роджер Фрай, критик Литтон Стрейчи, романист Эдвард Морган Форстер и многие другие.

И «Сэвил», и эстетизм 1880–1890-х годов, отчасти питавшийся идеями неоромантиков, и «Блумсбери» – это особый знак времени, когда на смену традиционному представлению об искусстве приходило новое. Ощущение единства этих писателей создавалось не только благодаря общим литературным наставникам, частым высказываниям друг о друге. Вслед за Достоевским каждый из них стремился достичь в своих книгах впечатления «многомерности» жизни, но разными методами.

Стивенсон (1850–1894), автор знаменитого «Острова сокровищ» (Treasure Island, 1883), признался в письме к А. Р. Саймонзу, что, прочитав «Преступление и наказание» во французском переводе 1884 года, «заболел» этой книгой – такова была сила впечатления. В том же письме Стивенсон назвал роман Достоевского «величайшей книгой, прочитанной... за последние десять лет» и добавил: «Я почувствовал... определенное бессилие у большинства современных людей, мешающее им жить жизнью книги или ее героя, которые держатся в стороне, подобно зрителям кукольного шоу. Таким людям книга покажется пустой уже к середине; для других она – их комната, дом родной, в котором они живут, задаются мучительными вопросами и, решая их, очищаются»¹¹⁴.

Его особенно поразил интерес Достоевского к «нравственным сложностям», тем самым, над которыми он, еще не зная «Преступления и наказания», бился в «детском» романе «Остров сокровищ». Кроме того, Стивенсону, как выяснилось позже, была свойственна психологическая пристальность Достоевского во взгляде на природу человеческую, на неожиданные сочетания добра и зла. Своими читательскими переживаниями он поделился с другом Г. Джеймсом, но, к своему удивлению, услышал, что он «никак не одолеет эту книгу», а вот «она его уже одолела», и назидание поменьше увлекаться «темным неорганизованным гением»¹¹⁵.

В рассказе «Маркхейм» (также «Убийца», англ. Markheim, 1885), опубликованном спустя год после появления французского перевода «Преступления и наказания», Стивенсон по-

¹¹³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. Изд. 2-е, перераб. и доп. – М.: Советский писатель, 1963. – С. 41–42.

¹¹⁴ Quoted by: Muchnic H. Dostoevsky' English Reputation. – P. 17.

¹¹⁵ Quoted by: Muchnic H. Dostoevsky' English Reputation. – P. 17.

своему перерабатывает роман Достоевского. Рассказ, в котором речь идет о жестоком убийстве хозяина ломбарда, критики сравнивали, строку за строкой, с романом Достоевского, уличали автора в подражании, даже в буквальном заимствовании. Позже Д. Дейви назвал «попыткой втиснуть в рассказ весь роман «Преступление и наказание»»¹¹⁶. Однако, в отличие от Достоевского, Стивенсон мало уделяет внимания мотивам преступления, поскольку убийство происходит в самом начале повествования, и рассказ звучит скорее как «аллегория о пробуждающей совести»¹¹⁷.

Изложив в первых же абзацах предысторию убийства, писатель в дальнейшем подменяет «норму» человеческих отношений «нормой» мирового устройства: ничего не происходит здесь бесследно и ни от чего нельзя уйти. Поэтому, переступив гражданский закон, его герой Маркхейм страшится «законов природы», «и еще больше испытывал он рабский, суеверный ужас при мысли о каком-нибудь провале в непрерывности человеческого опыта, какого-нибудь злонамеренного отступления природы от ее законов». Герой, ассоциирующий себя, подобно Раскольникову, с Наполеоном, опасается, вдруг природа «поломает форму этой взаимосвязи», как это случилось с французским императором, когда «зима изменила время своего прихода». Набивая карманы антикварными принадлежностями, Маркхейм раздумывает, «как наладить другой, теперь уже запоздалый ход, как заново стать зодчим содеянного»¹¹⁸.

Но конечный итог – «спасение» героя – зависит не только от его конкретного действия – сумеет ли он убежать, – а в гораздо большей мере от неведомых обстоятельств. И вот «что-то лицо показалось в дверной щели, глаза обежали комнату, остановились на нем», и страх, с которым герой не мог совладать, «вырвался наружу в хриплом крике»¹¹⁹. Появление незнакомца способствует нагнетанию таинственности. Но на него возложена автором и другая задача. «Дьявол», он же второе «я» героя, символизирует, как и в случае с Иваном Карамазовым, борьбу добра и зла в душе Маркхейма. И, по мнению Олдриджа, читатель действительно «ждет, что кто-то обязательно должен быть зверски убит для того, чтобы грешник смог затем раскаяться в убийстве»¹²⁰. Тем не менее еще одного убийства не происходит. Перепалка с дьяволом, его собственным темным «я», приводит героя к осознанию неотвратимости содеянного. Мучимый им, Маркхейм, подобно Раскольникову, испытывает «чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством». «Преступление, за которым ты меня застал, – поясняет Маркхейм дьяволу, – мое последнее. ...Сегодня из того, что совершено здесь, я извлеку предостережение и богатство – то есть силу и новую решимость стать самим собой»¹²¹. Его «борениям» недостает психологической глубины Раскольникова. Становится очевидным, насколько Стивенсону в целом менее важно все то, что прежде всего захватывает самого Достоевского. Он не придает значения религиозной духовности Достоевского, подменяя ее мистической таинственностью.

Вместе с тем, понимая, что у Достоевского есть чему поучиться, Стивенсон продолжает свой диалог с ним, выступая в «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» (The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde, 1886) как в роли его союзника, так и оппонента. Интерес Стивенсона теперь обращен к теме «двойничества», сочетанию «добродетели и ужасного порока» в одном человеке. Эту тему Достоевский впервые вывел в «Двойнике» (1845), подражая «Носу» Н. В. Гоголя. Особенно полно тему двойничества писатель развил в своих зрелых

¹¹⁶ Davie D. Introduction. Russian Literature and Modern English fiction / D. Davie. – Chicago: University of Chicago Press, 1965. – P. 3.

¹¹⁷ Олдингтон Р. Стивенсон: портрет бунтаря // Р. Олдингтон. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – С. 254.

¹¹⁸ Стивенсон Р. Л. Маркхейм / Р. Л. Стивенсон // Алмаз Раджи: роман, повесть, рассказы. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С. 143.

¹¹⁹ Стивенсон Р. Л. Маркхейм / Р. Л. Стивенсон // Алмаз Раджи: роман, повесть, рассказы. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С. 151.

¹²⁰ Олдингтон Р. Стивенсон: портрет бунтаря. – С. 254.

¹²¹ Стивенсон Р. Л. Маркхейм. – С. 154.

произведениях, где двойник – кривое зеркало, отражающее реальное лицо. Так, Раскольников («Преступление и наказание») узнает себя в Свидригайлове («есть какая-то точка общая»); Ставрогин («Бесы»), который и без того «двоится и говорит сам с собою», считает Верховенского-старшего своей «главной половиной»; Версиков («Подросток») признается, что он раздваивается, словно рядом «стоит... двойник»; в душе молодого Ивана Карамазова («Братья Карамазовы») «сидел лакей Смердяков».

В «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсон осмыслил догадку, высказанную Достоевским и ставшую убеждением писателей XX века: что свет и тьма перемешаны, что дневная сущность часто скрывает ночную, а видимость вообще обманчива.

Стивенсон смело указывал на источник, однако некоторые его биографы постарались скрыть эти «следы». Так, Ричард Олдингтон, перечисляя в «Портрете бунтаря» биографии Стивенсона, писателей, оказавших на него влияние, не назвал Достоевского. «Однако если ... присмотреться к Стивенсону на фоне Достоевского, – пишет в предисловии к книге Д. М. Урнов, – то станет видно не только подражание, но и родственность. Связь заведомая, чтением выявленная и обусловленная»¹²².

История доктора Джекила и его двойника Хайда, в которого он благодаря медицинским опытам перевоплощается, передана «со стороны». «Нам фактически не показаны дурные дела Хайда, лишь говорится, что он является воплощением сатанинской злобы, и в качестве примеров приводятся эпизоды с упавшей девочкой, на которую наступил Хайд, и убийство сэра Дэниелса Кэрью, – отмечает Уильям Арчер. – Совершенно очевидно, что писатель хотел показать пороки Хайда и добродетели Джекила как личные свойства, долженствующие иметь символическое значение»¹²³.

Детективную историю о двойниках с убийствами, расследованиями автор фактически превратил в психологический этюд о границах добра и зла в человеческой природе, но не смог показать их борения; его персонажи – носители разных моральных ценностей, без манихейского смешения, которое могло бы приблизить их к героям Достоевского. «Те области добра и зла, которые сливаются в противоречиво двойственную природу человека, – говорит доктор Джекил, – в моей душе были разделены гораздо более резко и глубоко, чем они разделяются в душах подавляющего большинства людей»¹²⁴.

Чтобы показать двойничество и «подполье» в людях, которые внешне выглядят благородными джентльменами, Стивенсон поначалу почти педантично проводит доктора Джекила через сходную с героем «Записок из подполья» ситуацию; оба сознательно выбирают «подполье». Но самолюбивый и обидчивый «парадоксалист» Достоевского ищет в «подполье» спасение «от слишком яркого сознания своего унижения»¹²⁵, а тщеславный доктор Джекил пытается определить свои «склонности» и очень скоро выясняет, что у него «не только два облика, но и два характера». В герое скрывается потенция множества превращений, перенятая Стивенсоном у Достоевского, но поданная в ином ключе.

Автор удваивает и утраивает сюжетные ходы, чтобы представить жизнь героя в его двойном лике. «Я был сам собой и когда, отбросив сдержанность, предавался распутству, и когда при свете дня усердно трудился на ниве знания или старался облегчить чужие страдания и несчастья»¹²⁶, – признается Джекил. Противоречивость героев измеряется «широтой» человека: один состоит из зла, другой остался прежним негармоничным и двойственным Генри Джекилом, который считает, что человек «не един, но двоичен», и не исключает, что он, может

¹²² Урнов Д. М. Судьба Стивенсона. Предисловие / Д. М. Урнов // Стивенсон: портрет бунтаря / Р. Олдингтон. – С. 16.

¹²³ Фрагмент статьи У. Арчера // Стивенсон: портрет бунтаря / Р. Олдингтон. – С. 241–242.

¹²⁴ Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда / Р. Л. Стивенсон // Алмаз Раджи: роман, повесть, рассказы. – С. 211.

¹²⁵ Достоевский Ф. М. Записки из подполья. Т. 2. – С. 404.

¹²⁶ Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда. – С. 211.

быть, окажется даже «общиной, состоящей из многообразных, несхожих и независимых друг от друга сочленений»¹²⁷. Стивенсоновская «двойственность», скрывающая возможность множества превращений, даже зловеща. В итоге, если герой Достоевского благодаря Лизе выходит из «подполья», то «исправить и облагородить» Джекила уже невозможно – его полностью вытеснил Хайд.

Достоевский гордился, что он первым вывел «трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в осознании лучшего и в невозможности достичь его». Причины же «подполья» он объяснял отсутствием веры в общие правила: «Нет ничего святого»¹²⁸.

Со свойственной ему искренностью Стивенсон называл себя в числе живых моделей для «подпольных» героев Достоевского. Он продолжил тему душевного «подполья» в людях благообразных, внешне ничем не примечательных, во «Владельце Баллантраэ» (*The Master of Ballantrae: A Winter's Tale*, 1889) (позже в «Уир Гермистон», англ. *Wair of Hermiston*, 1894, неок.). Этот роман можно было бы назвать шотландским вариантом «Братьев Карамазовых», поскольку здесь также показан распад старинной семьи. Однако в стивенсоновском старом лорде Дэррисдире, в отличие от Федора Павловича Карамазова, отнюдь нет «силы низости карамазовской»¹²⁹, и в сыновьях «черты карамазовщины» – жестокость, страстность, плотоядие (определение Ивана) – представлены, скорее, символически: Джеймса едва ли можно уподобить Дмитрию, представляющему «карамазовщину» в психологическом плане, а Генри – Ивану, который воплощает ее в плане философском.

Назвав историю семьи Карамазовых вариантом «случайного семейства», Достоевский разъяснил в «Дневнике писателя» (июль – август 1877 г.), что «случайность» состоит в утрате современными отцами общей идеи, в которую они бы сами верили и передали бы ее детям. Такой «общей идеи» не было и у лорда Дэррисдира, и, характеризуя его, Стивенсон отмечает: «...Постоянное место его было у камина – там он сидел в подбитом мехом плаще, читая свою книгу. Мало для кого находилось у него хоть слово»¹³⁰. В обоих романах показаны внутреннее разложение и распад семьи, рост эгоизма и своеволия, утрата духовных ценностей.

И хотя в центре романа «Владелец Баллантраэ» стоит та же трагедия одиночества, писатель соединяет, казалось бы, несовместимые элементы: движение якобитов в Шотландии, кровную вражду братьев Генри и Джеймса, разобщенность и неспособность к пониманию супругов, преданность Владетелю индийского факира, совершающего чудеса, покушение на убийство одного из братьев верным слугой и порядочным человеком. И каждый эпизод, замкнутый в себе как самостоятельное целое, опровергает непреложность ранее показанного, предлагая все новые, зеркально противоположные отражения сюжетно сходных ситуаций. И вначале этот «обман чувств»¹³¹ действительно маскирует Джеймса, старшего из двух сыновей, который «страдает», что потерял родовые владения и невесту, вышедшую замуж за брата-соперника, когда он отправился на чужбину защищать «законного короля». Вместе с тем видимой связи между этими событиями в отношениях братьев, как выясняется, нет, и Джеймс всегда был «зачинщиком всех ссор»: а в Генри «не было... крайностей ни в дурную, ни в хорошую сторону, а был он простой, честный человек, как многие из его соседей»¹³².

Но Стивенсон, уже дав, казалось бы, убедительные характеристики персонажей, словно накапливает смысловые сложности: те самые затруднения, оговорки, которые характеризуют его стиль, как будто собирая точки зрения, увиденные с разных сторон. В результате герои

¹²⁷ Стивенсон Р. Л. Странная история доктора Джекила и мистера Хайда. – С. 211.

¹²⁸ Достоевский Ф. М. Примечания. Т. 2. – С. 552.

¹²⁹ Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. Т. 11. – С. 310.

¹³⁰ Стивенсон Р. Л. Владелец Баллантраэ / Р. Л. Стивенсон // Алмаз Раджи: роман, повесть, рассказы. – С. 237.

¹³¹ Стивенсон Р. Л. Владелец Баллантраэ / Р. Л. Стивенсон // Алмаз Раджи: роман, повесть, рассказы. – С. 316.

¹³² Стивенсон Р. Л. Владелец Баллантраэ / Р. Л. Стивенсон // Алмаз Раджи: роман, повесть, рассказы. – С. 238.

одного произведения Стивенсона легко соотносятся с героями нескольких произведений Достоевского. У Джеймса оказывается гораздо больше общего с князем Валковским из «Униженных и оскорбленных», чем с Дмитрием, а у Генри – с героем-мечтателем из «Бедных людей». Джеймс, как и Валковский, герой-циник, который «освободил себя от всех пут и обязанностей». Напротив, Генри, как и Макар Девушкин, страхась реальной жизни с ее трудностями, стал «каким-то странным существом среднего рода – мечтателем», оторванным от жизни. По ходу романа у него появляется больше общего с персонажем «Записок из подполья» Достоевского – та же вера в счастливую жизнь в «хрустальном дворце», то же ощущение собственной виновности, как и у «подпольного» человека («как ни раскидывай, а все-таки выходит, что всегда я первый во всем виноват выхожу»)¹³³.

Осознание стивенсоновскими героями, как и героями Достоевского, противоречивости жизни, вызывает в них внутреннюю напряженность, постоянную сосредоточенность на двоящемся лике жизни, на разоблачении, срыве масок, намеке на сложность там, где, кажется, царит пустота, на гибели, грозящей, откуда ее не ждешь. «Никогда еще на свете не было подобного дьявольского измышления, – пишет автор о Джеймсе, – такого коварного, такого простого, такого неуязвимого... Мистер Генри был истинный джентльмен; в минуты подъема и когда этого требовали обстоятельства, он мог держать себя с достоинством и воодушевлением»¹³⁴. Но идиллия у Стивенсона – мираж; она существует на поверхности жизни и обрывается пустотой, подточенная иной точкой зрения, более сложным знанием. Поэтому, «чем крепче мистер Генри запутывался в сетях брата, тем связаннее становилось его поведение»¹³⁵. Автор показывает несостоятельность ожиданий, и его оценки героев в романе внушают настороженность, а сами их поступки могут лишь на недолгий миг удерживать развитие событий. Следующее мгновение снова раскрывает непредвиденное осложнение обстоятельств. «Расчетливость и коварство» одного из братьев и «молчание» «из гордости» другого приводят к тому, что окружающие считают Джеймса «образцом терпения и благожелательности», а Генри – «ходячей завистью и неблагодарностью»¹³⁶. Оттого что автор показывает не всю правду, возникает ощущение, что поступки его героев теряют практическую целесообразность. В чем, в каком реальном свершении может обрести покой Генри? Что значит его постоянное молчание? Так ли крепки и несомненны позиции Джеймса? Тяготая к многосмысленности, Стивенсон с чрезвычайной осторожностью пишет, как снимаются противоречия, когда Генри силой воли меняет свою позицию по отношению к Джеймсу. Но подобные моменты даются ему с огромным трудом. И прежде он «осушает свой бокал страданий». «В великих книгах, – пишет Стивенсон, – нас потрясает нечто подобное жизненным переживаниям, которые всячески провоцируются. Нас потрясает, ... как рассказчик «Униженных и оскорбленных» Достоевского осушает до дна свой бокал страданий и добродетели»¹³⁷.

Повествование во «Владельце Баллантра» начинается с рассказа старого дворецкого, потом речь постепенно переходит к другим лицам. Они и появляются в роли неких непосредственных свидетелей событий, хотя, в сущности, опережают их и выступают, как у Достоевского, со своей непроверенной концепцией, которой еще предстоит столкнуться с реальностью. В итоге картина обогащается не столько деталями, сколько оттенками смысла.

Анализ мыслей человека, снедаемого чувством неудовлетворенности, который становится врагом самому себе, соотносится с тревогой Достоевского, увидевшего в подобном типе личности социальную опасность. В стивенсоновском романе Генри сперва доходит до дуэли,

¹³³ Достоевский Ф. М. Записки из подполья. – С. 405.

¹³⁴ Стивенсон Р. Л. Владелец Баллантра. – С. 320.

¹³⁵ Стивенсон Р. Л. Владелец Баллантра. – С. 320.

¹³⁶ Стивенсон Р. Л. Владелец Баллантра. – С. 319.

¹³⁷ Quoted by: Baring M. Landmarks in Russian Literature (Ch. 4. Dostoevsky) / M. Baring. – Methuen and Co.: 36 Essex Street W. G. London, 1910. – P. 125.

потом до безумия, а в конце концов – и до смерти. И его меняющийся на протяжении повествования лик наводит на мысль о наличии у него, кроме названных светлых двойников из романов Достоевского, также и черного – Смердякова: убийцы-исполнителя, угрюмого и молчаливого, по существу, подпольного типа. Воспринимая в творчестве Достоевского соположение крайностей, Стивенсон поражался их взаимообратимости. Склонный к внесистемному восприятию жизни, он с этими «крайностями» соотносил «странные сплавы добра и зла» в произведениях Достоевского.

Критики дружно нападали на роман Стивенсона за эти «странные сплавы», «романтику», «бутафорский эпос», за единственный женский образ Элисон, чувства которой «раскрыты недостаточно». «Если бы мне пришлось начать все с самого начала, – пишет Стивенсон, – вероятно, я попытался бы отнестись к любви с большим почтением. Худшая сторона нашего воспитания в том, что христианство не признает и не чтит любви»¹³⁸. Эти новые для Стивенсона взгляды появились лишь в конце его жизни. Во «Владетеле Баллантрэ» двойственность, придающая призрачность контурам, бесконечную неясность дали, отразилась и в отношении к любви. Когда Элисон отвергает Генри, он тянется к ней, когда она нежна, Генри отталкивает ее.

Поясняя сходный «феномен двойственной любви» в романах Достоевского, С. Цвейг пишет: «Герои Достоевского не хотят любить так, как их любят: они хотят любить и всегда быть жертвой, больше давать, чем получать... и потому у него, мастера контрастов, ненависть так похожа на любовь, а любовь так похожа на ненависть»¹³⁹. Любовь у них может граничить с ненавистью, состраданием, упрямством, насилием над собой, но за ней всегда стоит изначально другое чувство. Намеченную тему «двойственности любви» Стивенсон так и не раскрывает. Скупость диалогов во «Владетеле Баллантрэ», неразвернутость сцен, несовпадение внутренних движений у Генри и Элисон подчеркивает сосредоточенность на главной перипетии – роковом противоборстве братьев, и любовь не присутствует ни в одной из трех эмоциональных сфер романа: страхе, ревности, мысли об убийстве.

В итоге и цельность его героев не так самоочевидна и объективна, как у Достоевского. Их духовная жизнь и материальная ощущаются автором как две несовместимые сферы. Уайльд видел в этом близость к собственным исканиям. «Для романтического писателя, – писал он, – нет обстановки хуже романтической», то есть, по его логике, либо мечта, либо действительность – творить на бумаге или же в самой жизни. По его мнению, сотворив вокруг себя свой приключенческий мир, Стивенсон уничтожил мечту об этом мире, мечту, порождающую книги. Рассуждая о Стивенсоне, Уайльд словно примерял сказанное к самому себе, предчувствуя, что оно станет и его явью.

Говоря об источнике непосредственного на него влияния, Оскар Уайльд (1854–1900) называл Достоевского. Публицистика Уайльда позволяет проследить, как складывалась его эстетическая система и какое место в ней занимал русский писатель. В статье «О нескольких романах» (*About several Novels*, 1887), куда также вошло эссе «„Униженные и оскорбленные“ Достоевского» (*Dostoevsky's the Insulted and Injured*), Уайльд выделил роман «Преступление и наказание» и отметил способность Достоевского «распознавать глубочайшие психологические тайны». Уайльд восхищался его мастерством психолога в обрисовке персонажей: «Мы знакомимся с ними постепенно, точно так же, как с людьми, которых обычно встречаем в обществе: сначала мы замечаем только мелкие штрихи манер или наружности, хотя даже на этой стадии они постоянно ускользают от нас, потому что, как бы ни обнажал перед нами Достоевский

¹³⁸ Цит. по: Олдингтон Р. Стивенсон: портрет бунтаря. – С. 318.

¹³⁹ Цвейг С. Достоевский (Из книги «Три мастера») / С. Цвейг // Подросток / Ф. М. Достоевский. – М.: Эксмо-Пресс, 2002. – С. 75.

секреты их натур, он никогда не объясняет своих героев вполне, и они не перестают удивлять нас тем, что говорят или делают, до конца сохраняя в себе вечную тайну жизни»¹⁴⁰.

Роман «Униженные и оскорбленные» О. Уайльд прочитал с позиций добра и зла: в нем «дух и рок Немезиды, богини возмездия, карающей за преступления, довлеет над каждым героем романа». Символика Уайльда мифоподобна, и Наташа Ихменева выдерживает сравнение с благородными жертвами античной трагедии, «она – Антигона со страстями Федры», а Алеша, за которым она следует, – это «второй Тито Мелема». Вот только, в отличие от героя Дж. Элиот, он, не желая того, творит зло. «Мы начинаем понимать, что отнюдь не одни только испорченные люди поступают дурно и не одни только плохие порождают зло»¹⁴¹.

Чуть позже, в начале 1890-х годов, духовный кризис привел Уайльда к резкому противопоставлению личности и общества и остро поставил проблему, выдвинутую еще Достоевским, – «свободы воли» и ее нравственных пределов. Уайльд разрабатывает ее в романе «Портрет Дориана Грея» (*The Picture of Dorian Gray*, 1891) и пьесе «Саломея» (*Salome*, 1893). С героем романа Достоевского их сближают сходство этической ситуации, тип художественной коллизии.

Существеннее, однако, сходство взгляда на тему волюнтаристского произвола и на сам этот феномен, который для Уайльда выражается в субъективном волеизъявлении личности, переступающей нравственный закон. Реминисценция темы «Преступления и наказания» в его произведениях менее всего случайна. За ней стоят проникновение в художественный мир Достоевского, осмысление с позиций конца XIX века умонастроений эстетско-декадентской среды: поколебавшихся ценностей, духовной деформации, ставших ее приметой, которые оказали влияние на литературу первой трети XX века. Тем самым Уайльд прокладывал путь к переосмыслению мотивов Достоевского.

Сюжет романа «Портрет Дориана Грея», приближенный к эффектной романтической фабуле, основан на традиционном мотиве сделки с дьяволом, а потому нетрудно угадать в нем и другие, кроме «Преступления и наказания» и «Странной истории доктора Джекила и мистера Хайда» Стивенсона, источники непосредственного влияния на творческий замысел: «Шагреневая кожа» Бальзака и «Фауст» Гете. Следуя за этими писателями, Уайльд возводит на уровень концепции проблему обновления жизни человека через его возрождение. Не смерть страшна Дориану, а потеря удивительных художественных сокровищ и наслаждений. И эта безграничная свобода жизненных проявлений, осознание своего «хотения» связываются автором не с грехом, а с глубиной пережитого художественного наслаждения. Но чем дальше Дориан заходит в своем эксперименте, тем больше пренебрегает требованиями морали. И начинается «достоевщина»: герой тяготится мыслью о совершенном им преступлении – убийстве автора своего портрета Бэзила Холлуорда.

«Преступлению и наказанию» Уайльд дал расширительную трактовку и мотивировал поведение, психологию Дориана Грея не условиями его жизни, а потребностью свободного проявления желаний, продиктованными эгоистическими стремлениями. В итоге общая картина, нарисованная в романе, оказывается иной. Центральное событие – преступление – отнесено в романе Уайльда в самый конец произведения, и многие события, находящиеся на его переднем плане, особенно вся линия Дориана, непосредственно не готовят тему преступления и мук совести, хотя героя и угнетает «смерть собственной души», он хочет «сознаться в убийстве», «отдаться в руки полиции», даже «понести публичное наказание». Тем самым автор «Портрета» отдает предпочтение лишь одному художественному приему романа Достоевского – психологическому: натура Дориана Грея не вполне выдерживает «идею».

¹⁴⁰ Уайльд О. «Униженные и оскорбленные» Достоевского. – С. 152.

¹⁴¹ Уайльд О. «Униженные и оскорбленные» Достоевского. – С. 152.

Несмотря на то, что Уайльд верно подметил, что в «Преступлении и наказании» идея возмездия таится в самом человеческом характере, он пришел к заключению, что Достоевский с одинаковым состраданием относился и к носителям зла, и к его жертвам. С этих позиций преступление своего героя, когда тот вонзает нож в портрет, убивая тем и свою совесть, и себя самого, как и преступление Раскольникова, он трактует как правонарушение, а не как нравственную трагедию.

Резонерствующий лорд Генри Уоттон так же, как Раскольников и Иван Карамазов, поведует эгоцентричный индивидуализм и волюнтаризм. А если на пути к своеволию встанут мораль или совесть, то, согласно его логике, их следует отбросить, ибо они навеяны страхом перед Богом. Его оппонентом выступает автор портрета героя – художник Бэзил Холлуорд, опасаящийся духовного влияния Генри на Дориана Грея, но в итоге он сам становится жертвой его «своеволия».

«Здоровое начало в больной душе»¹⁴² воссоздано и в Саломее, героине одноактной драмы Уайльда «Саломея». Она – исключительная личность, утверждающая свою индивидуальность. Требуя голову Иоканаана, она действует дерзко, аморально, но при этом становится объектом чужой воли, открыто совершая то, на что не смеют решиться ни Ирод, ни Иродиада. Нарастающее к финалу ощущение неотвратимости гибели Саломеи сообщает ее образу оттенок трагического мученичества. К этому сюжету обращались Г. Гейне, Г. Флобер и другие писатели до Уайльда, но именно последний отошел от источника, сделав Саломею прообразом бунтаря-одиначки типа Раскольникова.

Более законченное выражение принципы поэтики Достоевского нашли в «Портрете Дориана Грея». Тщательно продумав «ритуал» преступления, герой «Преступления и наказания» привел шесть мотивировок необходимости этого акта. Дориан Грей совершил его «вдруг». Но это «вдруг» как раз и позволяет увидеть близость Достоевскому. Оно указывало на закономерность, а не на неожиданность. Это «вдруг» у Уайльда получает сходное лексическое наполнение: исподволь зревшая в Дориане Грее «неукротимая злоба» против художника Бэзила Холлуорда «заставила его схватиться за нож» в данный конкретный момент.

О готовности к преступлению свидетельствует и то, как легко и цинично герой рассуждает о том, что каждый месяц в Англии совершаются подобные преступления, «в воздухе словно носится заразительная мания убийства. Должно быть, какая-то кровавая звезда подошла слишком близко к земле»¹⁴³. Кроме того, он вовлечен и в другие аморальные поступки и является косвенным виновником гибели своей подруги Сибиллы Вэйн и ее брата Джеймса, а также Алана Кэмпбела, уничтожившего труп Холлуорда. В итоге Дориан Грей загнан в состояние духовного тупика и одиночества. Кульминация в «Портрете Дориана Грея» оказывается, как и в романе Достоевского, идеологической, связанной с развитием идеи – уничтожением портрета, а значит, и его «идеи».

Роман «Преступление и наказание» Уайльд охарактеризовал как повествование «о том, как преследуемые безнравственностью и пороком убийца и проститутка сходятся вместе и читают притчу о Лазаре и богаче и как отверженная обществом девушка приводит грешника к покаянию»¹⁴⁴. Уточняя впоследствии замысел «Портрета Дориана Грея», писатель приблизил моральный итог своего романа к «Преступлению и наказанию»: «Всякая чрезмерность, как в том, что человек приемлет, так и в том, от чего он отказывается, несет в себе свое наказание».

Названием романа Уайльд подчеркнул особое значение портрета, который, пользуясь афоризмом писателя, «есть то, что лежит на поверхности, и символ». В портрете воплотилась не только «абстрактная красота» Дориана Грея, но и личность самого художника Холлуорда,

¹⁴² Baring M. Landmarks in English Literature. – P. 158.

¹⁴³ Уайльд О. Портрет Дориана Грея / О. Уайльд // Избранные произведения. В 2 т. Т. 1. – М.: Республика, 1993. – С. 141.

¹⁴⁴ Уайльд О. «Униженные и оскорбленные» Достоевского. – С. 151–152.

«тайна его души». Теме «двойничества» Достоевский дает этическую мотивировку, Уайльд – психопатологическую: «раздвоение» натуры, души героя. Изобретая и осуществляя варианты собственной судьбы, Дориан Грей убеждается, что желанный абсолют свободы – иллюзия, за которую придется расплачиваться дорогой ценой.

После трагического перелома в личной жизни Уайльд внес в жизненное кредо юности: «Мне хочется отведать всех плодов от всех деревьев сада, которому имя – мир», значительную поправку: «Единственной моей ошибкой было то, что я всецело обратился к деревьям той стороны сада, которая казалась залитой золотом солнца, и отвернулся от другой стороны, стараясь избежать ее теней и сумрака»¹⁴⁵. Анализ прошлого привел Уайльда к переакцентровке того, о чем он четыре года ранее писал в эссе «Душа человека при социализме» (1891): «Внушается, будто самое главное – иметь, чтобы человек забыл, что самое главное – быть»¹⁴⁶. Уже тогда, остро ощущая несвободу человека, ущемление его достоинства, заставляющее смиряться с печальными непреложностями бытия, он размышлял о том, сможет ли «тот, чье существование изуродовано, обезображено, хоть как-нибудь примириться с создавшимся положением»¹⁴⁷. Теперь это стало его реальностью. Позже Д. Г. Лоуренс, писатель уже другого поколения и тоже «мученик», но уже цензуры, в статье «Фантазия на тему о бессознательном» (1922) сочувственно назвал его «мучеником во имя чувства»¹⁴⁸.

В книге «Замыслы» (Intentions, 1891), вышедшей за четыре года до его ареста, Уайльд, наделенный художнической интуицией, заметил: «Литература всегда идет впереди жизни... Нигилист, странный страдалец, лишенный веры, рискующий без энтузиазма и умирающий за дело, которое ему безразлично, – чистой воды порождение литературы. Его выдумал Тургенев, а довершил портрет Достоевский»¹⁴⁹. Теперь Уайльд и сам стал «нигилистом».

И даже когда он был выпущен из тюрьмы на поруки, то поступил «как нигилист», как повел бы себя любой герой Достоевского: он не бежал из Англии, хотя именно этого от него ждали, а хотел, по мысли К. Бальмонта, «или оправдания, или наказания по закону»¹⁵⁰.

На каторге, в сходных с Достоевским обстоятельствах жизни, углубилось понимание поставленных им проблем. Но приняли они каторгу по-разному. Достоевский понимал неизбежность зла и страдания. Сознание неотвратимости кошмаров и уродств существования дало ему силу, а «баловня судьбы» Уайльда лишило ее. Имея в виду стоицизм одного и слабость духа другого, Н. Я. Абрамович сказал о них: «Душа здоровая и душа больная»¹⁵¹.

«То, что представляется испытанием и карой, для мудрого становится мощью; то, что могло бы ввергнуть человека в бездну, лишь возвышает поэта; то, что погубило бы более слабого, только закаляет силу его экстаза. Минувший век, играя эмблемами, дает образец подобного двойного действия одинаковых событий, – пишет Стефан Цвейг в книге «Три мастера» (Drei Meister: Dickens, Balzac, Dostoevsky, 1919). – Но поэт Уайльд раздробляется в этом испытании, как в ступке, поэт Достоевский формируется, как металл в плавильной печи». Причину этого он объясняет наличием сословных предрассудков у Уайльда и их отсутствием у Достоевского. Уайльд, в котором «лорд заглушает человека», страдает, по словам Цвейга, от мысли, что заключенные могут принять его за равного; Достоевский «небратское отноше-

¹⁴⁵ Уайльд О. De Profundis / О. Уайльд // Избранные произведения. Т. 2. – С. 430.

¹⁴⁶ Уайльд О. Душа человека при социализме / О. Уайльд // Избранные произведения. Т. 2. – С. 349.

¹⁴⁷ Уайльд О. Душа человека при социализме / О. Уайльд // Избранные произведения. Т. 2. – С. 348.

¹⁴⁸ Лоуренс Д. Г. Фантазия на тему о бессознательном / Д. Г. Лоуренс // Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность. – М.: ЭКСМО, 2003. – С. 330.

¹⁴⁹ Уайльд О. Замыслы / О. Уайльд // Избранные произведения. Т. 2. – С. 235.

¹⁵⁰ Бальмонт К. Поэзия Оскара Уайльда / К. Бальмонт // Избранные произведения. Т. 2 / О. Уайльд. – С. 474.

¹⁵¹ Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский. – С. 16.

ние» «черни» ощущает как «упрек своей человечности». В итоге «Уайльд – конченный человек, когда он выходит из тюрьмы, Достоевский только возрождается»¹⁵².

Об этом можно судить и по тем свидетельствам «мученичества», которые оба оставили: Достоевский – «Записки из Мертвого дома» (1860–1862), Уайльд – поэму «Баллада Редингской тюрьмы» (*The Ballade of Reading Gaol*, 1898), письмо-«исповедь», обращенное к Альфреду Дугласу и опубликованное посмертно, – *De Profundis* («Из бездны» – латинское начало покаянной молитвы католиков; изд. в 1905 г.; полная версия по завещанию Уайльда опубликована в 1962 г.). «Баллада», обращенная из «Прибежища Стыда», стала обвинением истеблишменту, *De Profundis* – переживанием личной драмы, которое А. Камю назвал «предсмертным криком, чтобы его услышал человек, убиваемый себе подобными»¹⁵³.

Сосредоточение Достоевского «на самом себе», по его же признанию, «принесло свои плоды» – и немалые. «Эти четыре года, – пишет Анри Труайя, – центр его жизни. Они делят его на две равные половины: есть Достоевский до «Записок из Мертвого дома» и Достоевский после»¹⁵⁴. То, что случилось с Достоевским во время каторги, Анри Труайя назвал «тройным чудом», подразумевая под ним встречу писателя «с народом... с Россией... с Евангелием». «Неземные радости и неземные горести будут терзать его героев, – продолжает Труайя. – Его романы станут как бы двухэтажными. На нижнем этаже будет протекать повседневная жизнь с ее обычной суетой: завистью, борьбой за существование, погоней за деньгами, стремлением превзойти ближнего. На верхнем этаже развернется подлинная человеческая драма: искания Бога, поиски духовного обновления человека»¹⁵⁵. В письмах Достоевского, написанных после освобождения, слова горечи перемежаются со словами благодарности за пережитое и выражением христианского смирения.

В 1878 году, спустя годы после каторги, Достоевский посетил Оптиную пустынь для упорядочения своей внутренней духовной жизни, и старец Амвросий сказал о страдающем писателе, приехавшем к нему искать утешения после еще одной трагедии в его жизни – смерти сына, скончавшегося от эпилепсии, унаследованной от отца: «Это кающийся»¹⁵⁶. После бесед с Амвросием он, по словам А. Труайя, «напоил свое воображение»¹⁵⁷ и в «Братьях Карамазовых», к работе над которыми приступил сразу после посещения Оптиной пустыни, высказался «до конца».

Используя пережитое как материал для работы, он, по словам Н. Я. Абрамовича, представил «психологию человека и на вершинах, и на дне, в монастырском подвижничестве и в трактирном омуте... как неисчерпаемую глубину для постижения и решения своей задачи». Уайльд же, по словам критика, принял страдание «по Ницше – как позор жизненной слабленности... как упадок»¹⁵⁸.

То, что Уайльд в своей тюремной исповеди «*De Profundis*» характеризует как «творческий возврат к жизни», есть, скорее, смирение. Теперь писатель полагает, что человеческое «я» определяют не только поэзия и красота, но и страдания. «Ко мне шли, – говорит он, – чтобы научиться радостям жизни и радостям искусства. Но – кто знает? – может быть, я избран для того, чтобы научить людей более великому: смыслу и красоте страданий»¹⁵⁹. В той же исповеди Уайльд с благоговением пишет о Достоевском, «белоснежном Христе», пришедшем из

¹⁵² Цвейг С. Достоевский. – С. 23.

¹⁵³ Камю А. Творчество и свобода. – М., 1990. – С. 146.

¹⁵⁴ Труайя А. Федор Достоевский. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С. 173.

¹⁵⁵ Труайя А. Федор Достоевский. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С. 179.

¹⁵⁶ Четвериков С. Описание жизни блаженной памяти Оптинского Старца Иеросхимонаха Амвросия / С. Четвериков. – М.: Паломник, 1998 (по изд. 1912 г.). – С. 193.

¹⁵⁷ Труайя А. Федор Достоевский. – С. 422.

¹⁵⁸ Абрамович Н. Я. Религия красоты и страдания. О. Уайльд и Достоевский. – С. 18.

¹⁵⁹ Уайльд О. *De Profundis*. – С. 470.

России¹⁶⁰. Эта нота личного чувства, вызванного жестокой реальностью «ссылного» опыта, сблизила Уайльда с Достоевским.

К. Чуковский, редактировавший первое «Полное собрание сочинений» Уайльда в России (1912), осмыслил уже «обратное» влияние Достоевского – «уайльдовский контекст» в русской культуре. «Мы, русские, – писал К. Чуковский, – как-то небрежно и скучая проходили мимо Уайльда, когда он являлся перед нами как эстет, как апостол наслаждений. Но когда мы услышали от него этот гимн о счастье страдания – мы закричали «он наш», мы раскрыли ему сердца, и Оскар Уайльд уже давно наш русский, родной писатель»¹⁶¹.

Сам же «русский» писатель почитал себя ближайшей английской аналогией творчеству Достоевского. Уайльда сближает с ним стремление заглянуть в тайники человеческой души, показать диалектику развития чувств.

Эта диалектика была интересна и Джозефу Конраду (1857-1924). В предисловии к «Коротким рассказам» (Short stories, 1924), куда вошел и его первый рассказ «Лагуна» (1898), автор отметил, что на примере героя стремился показать, как в «прямодушном характере» «природная жестокость сочетается с неожиданно глубокой моральной утонченностью»¹⁶². Похитив туземку, в которую был влюблен, и спасаясь от погони, Арсат теряет и ее, и помогавшего ему брата. Оставшись один, он думает о том, как нанести ответный удар. Но из противоречивых чувств – инертности и нетерпеливости, слабости и силы – рождается смирение, его «будничное мужество»¹⁶³. Как и большинству героев Достоевского, оно служит ему средством самозащиты, способом уцелеть, чтобы потом «увидеть свой путь»¹⁶⁴.

Конрад с первых рассказов подражал Достоевскому, считая, что это – кратчайший путь к успеху. Вместе с тем его отношение к писателю осложнялось личным отношением Конрада ко всему русскому. Сын польского дворянина, высланного за участие в подготовке к восстанию 1863 года в российскую Вологду, Джозеф Конрад рано осиротел и, мечтая стать моряком, уехал сначала во Францию, потом в Англию, навсегда сохранив о России горестное чувство. Поэтому об этой стране, ее политике, литературе он писал со свойственной ему отчужденностью и травмированностью, что выразилось и в диалоге с Достоевским. «Имя Достоевского действовало на него как красная тряпка на быка, – писал Голсуорси. – Мне говорили, будто однажды он признал, что Достоевский глубок, как море. Поэтому, возможно, он и не выносил его, а может быть, на польский вкус Достоевский слишком пропитан русским духом. Так или иначе, его безудержные метания из крайности в крайность оскорбляли что-то в душе Конрада»¹⁶⁵. Подобное отношение Конрада к Достоевскому, в котором к ненависти примешивалось и неприкрытое соперничество, отнюдь не мешало, а может быть, даже и способствовало поддержанию на протяжении ряда десятилетий диалога с ним, который принимал форму то полемики, то переосмысления наследия писателя с целью приблизить к английской современности.

В 1898-м Конрад в письме к Эдварду Гарнетту, с которым его объединяла дружба, впервые публично высказал свое мнение о Достоевском, в романах которого он открыл для себя «новый мир». Эту фразу писатель заимствовал у В. Вулф, которая именно так характеризовала творчество Достоевского.

Когда в 1907 году вышел «Секретный агент» (The Secret Agent) Конрада, Эдвард Гарнетт осторожно, не желая ранить самолюбие прозаика, предположил, что произведение выби-

¹⁶⁰ Уайльд О. De Profundis. – С. 444.

¹⁶¹ Чуковский К. И. Оскар Уайльд. Этюд / О. Уайльд // Избранные произведения. Т. 1. – С. 538.

¹⁶² Конрад Дж. Предисловие к коротким рассказам / Дж. Конрад // Избранное в 2 т. Т. 2. – М.: ГИХЛ, 1959. – С. 678.

¹⁶³ Конрад Дж. Лагуна / Дж. Конрад // Избранное. – С. 23.

¹⁶⁴ Конрад Дж. Лагуна / Дж. Конрад // Избранное. – С. 23.

¹⁶⁵ Голсуорси Дж. Воспоминания о Конраде / Дж. Голсуорси // Собр. соч. в 16 т. Т. 16. – М.: Правда, 1962. – С. 422.

вается из европейской литературной традиции; на его взгляд, оно ближе к славянской. Позднее в очерке о романе Конрада «На взгляд Запада», написанном за семь месяцев до окончания Констанс Гарнетт перевода «Братьев Карамазовых», критик напрямую соотнес эти романы, которые, по его мнению, объединяют «изображение темных сторон души», «психологическая достоверность». Оценивая мастерство Конрада и имея в виду прежде всего роман «На взгляд Запада», Гарнетт добавил: «Его многие страницы сопоставимы с романами Тургенева и Достоевского»¹⁶⁶. Конрад воспринял это как личное оскорбление и разразился гневным письмом, в котором отрицал «русское» влияние. «Вы так проникнуты всем русским, мой дорогой, – ответил ему критик, – но не хотите признать очевидное»¹⁶⁷.

Понять обиду Конрада, эмигранта, можно: он не хотел, чтобы его имя хоть как-то соотносилось с Россией, поэтому предпочитал, чтобы события, изображенные в романе, принимались читателями за обобщенные им факты из английских газетных хроник. В письме к Оливии Гарнетт он прибавил, что в действительности «знает ничтожно мало о русских»¹⁶⁸.

Принижая Достоевского и видя в нем антитезу почитаемому им И. С. Тургеневу, с которым испытывал «славянское» родство, Конрад писал, что Достоевский «слишком русский для него». Но к этому чувству примешивалось неприкрытое соперничество с ним, заметное в неоконченном романе «Сестры» (*The Sisters*, 1896). Имея в виду выведенный Конрадом образ мечтателя Стефана, разочаровывающегося в жизни, Форд заметил: «В глубине души он хотел быть таким, как Достоевский, мыслящим писателем»¹⁶⁹.

Чувство метафизического родства с Достоевским, их сходной человеческой природы, в действительности оказывается действеннее, чем скепсис. За ним стоит многое: и нежелание осознать себя второстепенным по отношению к «скрытому кумиру», и – самое главное – память о том, с чего началась глава его собственной жизни, как много пришлось вытерпеть лишений и страданий, осваиваясь в новом, непривычном для него социуме – словом, обо всем том, что стало его судьбой. Поэтому то, о чем писал Достоевский, Конраду было ближе, чем кому-либо из современных ему английских романистов. Об этом свидетельствуют типологические соответствия его романа «На взгляд Запада» (*Under Western Eyes*, 1911) с «Преступлением и наказанием». Признанием может также служить и предложенный им в письме к Оливии Гарнетт вариант прочтения романа. Характеризуя его, он пишет: «Как вы, должно быть, заметили, я исключительно занят идеями»¹⁷⁰.

Именно идеи сближают конрадовского Разумова с Раскольниковым. Оба героя – бедные студенты – жаждут выразить свою личность. Потрясенные своими деяниями, оба глубоко страдают и в конце концов признаются возлюбленным в виновности, хотя вполне могут скрыть свои преступления. Вместе с тем образ Разумова был задуман как «обычного молодого человека», а Раскольникова – «необычного». И в целом, по мысли Ж. Бейнес, «цель, тональность и форма романов ... абсолютно несхожие»¹⁷¹.

В отдельных «морских» повестях, к примеру, в «Теневой черте» (*The Shadow Line*, 1917) Конрад вслед за Достоевским исследовал тему трагической изоляции. Его герой – капитан, от лица которого ведется повествование, следуя естественному импульсу, спасает людей, беспомощных и ослабевших от тропической лихорадки, и доверенное ему судно. Прежде чем ему это удастся, он, «подавленный одинокой ответственностью» перед лицом грозной стихии, которой не в силах противостоять, чувствует себя преступником: «... Ни один сознавшийся

¹⁶⁶ Garnett E. Mr. Conrad's new novel / E. Garnett // *Nation*. – 1911. – Vol. 10. – October, 21. – P. 141–142.

¹⁶⁷ Letter to Edward Garnett. 1911. October, 20 // *Letters from Conrad, 1895–1924*. – L.: Nonesuch Press, 1928. – P. 248–250.

¹⁶⁸ Letter to Olive Garnett. 1911. October, 20 // *Letters from Conrad*. P. 250–51.

¹⁶⁹ Ford M. F. Introduction to: Conrad J. *Sisters* / M. F. Ford. – N.Y.: Crosby Gaige, 1928. – P. 2.

¹⁷⁰ Garnett E. Conrad's place in English Literature / E. Garnett // *Conrad's Prefaces to His Works*. – L.: Dent, 1937. – P. 27.

¹⁷¹ Baines J. Joseph Conrad: A Critical biography / J. Baines. – L.: Weidenfeld and Nicolson, 1960. – P. 369–370.

преступник не был так подавлен чувством своей вины»¹⁷². Подзаголовок к повести – «Признание» – указывает на исповедальность, тон которой задает рассказчик, в момент кризиса взвешивающий, подобно героям Достоевского, все *pro* и *contra*. На этом сюжетная «переключка» с Достоевским, по-видимому, и исчерпывается. В сущности, оба писателя пишут об одном – о моральной подоплеке преступления, только подходят к этому с разных сторон. Кроме того, Конрад заимствовал и тему двойничества, построенную по принципу бинарной оппозиции. Раздумывая о своем предшественнике, капитане, который ради самоутверждения переступил через моральные и социальные нормы, рассказчик соотносит его действия со своими усилиями по спасению людей на судне: «Конец его жизни был настоящим актом предательства, изменой традиции, казавшейся мне непреложной»¹⁷³.

Поясняя замысел повестей, Конрад отмечает, что они – не результат «какого-то заранее намеченного плана». То же, «что «выходит само собой», всегда кажется очень важным и ценным, потому что оно берет свое начало в более глубоких источниках»¹⁷⁴. Одним из таких «источников», по-видимому, был для него Достоевский. Произведения Конрада связаны с его романами тематически, и постоянные отсылки к ним создают соответствующий фон.

Для Джона Голсуорси (1867–1933) Достоевский, по-видимому, тоже был одним из таких «источников». Его ранние новеллы уже отмечены влиянием «Преступления и наказания», «Униженных и оскорбленных». Ларри из «Первых и последних» (*The First and the Lasts*, 1914) – не Раскольников, но примириться с тем, что за совершенное им убийство будет казнен другой, он не может: «Человек может сомневаться долгие недели – сознательно, подсознательно, даже в снах, но потом наступает момент, когда больше колебаться невозможно»¹⁷⁵. В новелле «Поражение» (*The defeat*) девушка-немка, жизнь которой проходит вдали от родины, в обществе «клиентов», рассказывает оказавшемуся рядом с ней солдату о «святости страдания»¹⁷⁶, совершенно несвойственного взглядам Голсуорси, и душевное состояние героини кажется порой списанным с Сони Мармеладовой и Наташи Ихменевой.

В 1916–1930 годах, в самый разгар споров о Достоевском и «русской душе», Голсуорси, составивший во время поездки в Россию свое, не книжное мнение о русских, неожиданно выступил с серией эссе о «дополнительности» русских и англичан, в которых весьма критично отозвался о Достоевском.

Уже прославленный автор в статье «Русский и англичанин» (*The Russian and the Englishman*, 1916) подвел итог тому, чему научился у русских писателей: «Произведения Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого и Чехова – поразительной искренностью и правдивостью этих мастеров – позволили мне, думается, проникнуть в некоторые тайны русской души, так что русские, которых я встречал в жизни, кажутся мне более понятными, чем иные иностранцы»¹⁷⁷.

Автору эпопеи о Форсайтах, запечатлевшей типично английские образы, нравы и психологию, показалось, что он постиг «тайну русской души», и, отправляясь от неповторимых индивидуальных особенностей русских и англичан, писатель там же сделал ряд обобщений об их «связанности»: «Удивительно, как русский и англичанин дополняют друг друга, составляя две половины целого. То, чего недостает русскому, есть у англичанина, то, чего недостает англичанину, есть у русского»¹⁷⁸. Однако судил он о них легко и опрометчиво, поскольку,

¹⁷² Конрад Дж. Теневая черта / Дж. Конрад // Избранное. Т. 2. – С. 581.

¹⁷³ Конрад Дж. Теневая черта / Дж. Конрад // Избранное. Т. 2. – С. 554.

¹⁷⁴ Конрад Дж. Предисловие к «Коротким рассказам». – С. 673.

¹⁷⁵ Голсуорси Дж. Первые и последние / Дж. Голсуорси // Новеллы. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 86.

¹⁷⁶ Голсуорси Дж. Поражение / Дж. Голсуорси // Новеллы. – С. 110.

¹⁷⁷ Голсуорси Дж. Русский и англичанин. Т. 16. – С. 370.

¹⁷⁸ Голсуорси Дж. Русский и англичанин. Т. 16. – С. 370.

заявив о «дополнительности» писательской манеры русских и англичан, Голсуорси, как выяснилось, подразумевал под этим определением, казавшимся вполне однозначным, отнюдь не «добавочность», а «несходство», причем «роковое», по поводу «разного отношения к правде». Англичане, на его взгляд, «дух правды» не особенно ценят, тогда как русские мастера пишут так, «будто между тобой и жизнью нет печатного текста». Вместе с тем русским не хватает английской «сдержанности», «умения держать свои чувства в узде» – по этой части, пишет он, «мы непревзойденные мастера», и в традиционной для него манере оставлять последнее слово за англичанами заключает, что в вопросах поведения «мы... старше вас».

Рассуждая о социальных и политических взглядах русских, «нации молодой и так щедро себя растрачивающей», Голсуорси выразил надежду, что они поддадутся английскому влиянию – «старой нации с практическим и осторожным взглядом на жизнь». Однако после Октябрьской революции он стал судить о возможности сходства между русскими и англичанами как двумя половинками одного целого с гораздо большей осторожностью. И русские, и англичане, как ему теперь кажется, «мало поддаются постороннему влиянию», хотя полностью его он не исключает: «В искусстве мы можем позаимствовать кое-что у вас, в жизни вы можете позаимствовать кое-что у нас». Говоря о возможных литературных заимствованиях англичан, Голсуорси имел в виду «прямоту изображения увиденного, искренность»¹⁷⁹.

В статье «Еще четыре силуэта писателей» (*Four more novels in Profile*, 1930), написанной в продолжение «Силуэтов шести писателей» (*Six novels in Profile*, 1924), Голсуорси пишет, что для русских писателей «главное... – чувства, а еще больше, пожалуй, выражение чувств»¹⁸⁰. По способу их выражения, на его взгляд, Л. Н. Толстой «гораздо более велик», чем Достоевский, «и Тургенев тоже».

Оставаясь духовно верным Тургеневу, Голсуорси с грустью пишет о том, что, когда английские критики в начале XX века «открыли» Достоевского, «стало модно говорить... с пренебрежением о Тургеневе». Казалось бы, для обоих талантов хватит места, пишет он, но в литературном мире «принято гасить один светильник прежде, чем зажечь другой»¹⁸¹. Отметив непостоянство читательской публики, которая торопится отдать предпочтение новому кумиру, с пренебрежением отзываясь о старом, Голсуорси критично отозвался о Достоевском.

За полгода до смерти, отвечая на вопросы Катрин Дюпре, Голсуорси заявил, что «если бы сейчас он перечитал Достоевского, то, бесспорно, нашел бы его интересным, правда, в некоторой степени раздражающим писателем». В то же время он выразил и сомнение: «Я не уверен, что он способен оказать универсальное влияние на романиста. В вопросах морали и философии он расплывчат», – и далее, сравнивая его с Толстым, заметил: «Он не настолько велик: и как художник, и как мыслитель»¹⁸².

Достоевский, у которого, как полагал Голсуорси, он научился «пониманию русской души», удовлетворил его готовое ожидание, ответил предполагаемому стереотипу, что «русские души» – это «чудища», которые «выглядывают на тебя из нор, что в дрожь бросает». Исходя из чего Голсуорси заключил: «Очень показательно для наших изломанных, забрызганных кровью времен, что бал сейчас правит Достоевский»¹⁸³.

Суждение Голсуорси – расхожий пример всевластия типовой формулы, не позволяющей ни понять, ни оценить Достоевского. Из него становится ясно, как многое теряется, отбрасываемое в угоду стереотипу подобных однобоких представлений.

¹⁷⁹ Голсуорси Дж. Русский и англичанин. Т. 16. – С. 372.

¹⁸⁰ Голсуорси Дж. Еще четыре силуэта писателей. Т. 16. – С. 435.

¹⁸¹ Голсуорси Дж. Силуэты шести писателей. Т. 16. – С. 397–399.

¹⁸² Quoted by: Marrot A. V. *The Life and Letters of John Galsworthy* / A. V. Marrot. – L.: William Heinmann, 1935. – P. 804.

¹⁸³ Цит. по: Тугушева М. П. Джон Голсуорси / М. П. Тугушева. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2000. – С. 268.

Э. М. Форстер (1879–1970) встретил Достоевского, как и Голсуорси, настороженно, с опаской и воспринял его в некоем общем ряду. «В литературе, – как он пояснил в эссе «Вирджиния Вулф», – возможна жизнь двоякого рода: жизнь на страницах книги и жизнь в веках»¹⁸⁴. В то, что Достоевский может заставить героев «жить вечно», он не верил и тем противоречил себе. Уже в своем первом романе «Куда боятся ступить ангелы» (1905) он обратился к художественному опыту Достоевского и показал, как вмешательство чопорной англичанки Генриетты в семью ее покойной золовки приводит к трагедии: похищенный ею у «неподобающего» отца-итальянца ребенок умирает. То, что кажущиеся оправданными намерения могут привести к разрушительным последствиям, Форстер наблюдал в романах Достоевского, и, как видно из статьи «Конец самовару» (1919), его восхищали моменты «стыка»: «вместо социальной сатиры или фарса неожиданно получаешь бесценный, раздирающий душу урок»¹⁸⁵. Урок в романе получил брат Генриетты Филип, который, пережив потрясение, «преисполнился чистосердечного желания быть лучше... и достойным того важного»¹⁸⁶, что он за это время понял. Сочетая в романе английскую тему – критику фарисейства, снобизма, стяжательства – с мотивами Достоевского, Форстер тем самым «оживляет» писателя.

В той же статье «Конец самовару» (The End of samovar), посвященной впервые изданному в Англии сборнику «Честный вор и другие рассказы» (1877) Достоевского, особое место отведено Форстером «Сну смешного человека». Его внимание привлекает рассказчик, «смешной человек», который принадлежит к традиционному в творчестве Достоевского типу подпольных героев-философов. Опираясь на образ «смешного человека», Форстер вывел в своих рассказах «По ту сторону изгороди» и «В чем смысл» таких же философствующих героев, поставленных в фантастичные ситуации. «Сон смешного человека» притягивает Форстера еще и тем, что в нем достигает кульминации одна из постоянных тем творчества Достоевского – золотого века, наступление которого, как убежден писатель, неизбежно. Форстер также интересовался этой темой. В рассказе «По ту сторону изгороди» (On the other side of Hedge, 1904) его тонущий герой был «ослеплен» красивейшим пейзажем, и ему показалось, что он – в раю. Но как только с ним заговорили спасатели, «мгновенно померкла радость»¹⁸⁷, и он понял, что вернулся к привычной жизни, вернее, «тюрьме». За это непродолжительное пребывание в «раю» он, как и «смешной человек», во сне «увидевший своими глазами истину»¹⁸⁸, вдруг начинает понимать необходимость любви к ближним, к жизни. «Дайте мне жизнь, – говорит он, – с ее борьбой и победами, с ее неудачами и ненавистью, с ее глубоким моральным смыслом и с ее неведомой целью»¹⁸⁹.

Как видно, первоначальное отношение Форстера к Достоевскому включало стремление найти в творческом опыте писателя ключ к построению собственных произведений. Однако позже, занятый проблемами «сугубо английскими», он вступил в открытую полемику с Достоевским.

Героям, поставленным в фантастические условия, которые заставляют их прозреть, Форстер теперь противопоставляет англичан с «неразвитым сердцем». В романе «Комната с видом» (A room with a view, 1908) таким предстает жених Люси; она не выдерживает его пресной рассудительности и соединяет свою жизнь с другим, более свободным и открытым человеком. В эссе «Заметки об английском характере» (Notes of the English Character, 1930) Фор-

¹⁸⁴ Форстер Э. М. Вирджиния Вулф / Э. М. Форстер // Избранное. – М.: Художественная литература, Ленинградское отделение, 1977. – С. 303.

¹⁸⁵ Forster E. M. The End of samovar. Rev. of «An Honest Tief and Other Stores» by F. Dostoevsky / E. M. Forster // Daily News. – L., 1919, November, 11.

¹⁸⁶ Форстер Э. М. Куда боятся ступить ангелы / Э. М. Форстер // Избранное. – С. 154.

¹⁸⁷ Форстер Э. М. По ту сторону изгороди / Э. М. Форстер // Избранное. – С. 225.

¹⁸⁸ Достоевский Ф. М. Сон смешного человека. Т. 12. – С. 520.

¹⁸⁹ Форстер Э. М. По ту сторону изгороди. – С. 229.

стер в числе отрицательных черт англичанина отмечает неумение выразить свои чувства: «У него нет недостатка в чувствах, но они остаются под спудом, не находят себе применения; нет недостатка и в умственной энергии, но она чаще применяется, чтобы утвердить его в предрассудках, а не искоренить их»¹⁹⁰.

Эти слова можно отнести к самому Форстеру. Предвззудки помешали ему понять Достоевского во всем многообразии его творчества; рецензируя рассказы писателя и даже подражая им, он не замечает их связи с романами. Рассматривая рассказы в отрыве от предыдущего творчества писателя, он называет их «неудачными»: «Достоевский уже устал, повторяет сказанное, а его юмор граничит с шуткой». Отдельные рассказы он считает совсем «никчемными» и удивляется, «как Достоевский мог написать настолько плохо»¹⁹¹. И хотя Форстер отмечает, что «в качестве «стимула» Достоевский бесценен», он, вторя высказываниям Голсуорси, призывает английских писателей отвернуться от него: «русский писатель очень далек от английских традиций и ценностей»; «он не может служить примером для тех, кто пишет на английском языке»¹⁹².

Из приведенного резкого суждения о Достоевском видно, что по отношению к нему у Форстера выработались определенные критерии. В статье «Аспекты романа» (*Aspects of the Novel*, 1927) он отметил, что «в жизни нам не дано понимать друг друга», потому что не происходит «полного проникновения в чужой внутренний мир». В итоге «о литературных персонажах у нас складывается более полное впечатление, чем о реальных людях»¹⁹³. Тем не менее «полного впечатления» о романах «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы», о которых высказывался, Форстер не составил. Он указал на их «схематичность» и «неискренность»; отметил «недостаток художественного мастерства» автора¹⁹⁴. Противоречая своим предыдущим высказываниям, он назвал Достоевского «дорогим» и тут же отметил, что это «не имеет отношения к литературе». В том, как Форстер приближает и отталкивает от себя Достоевского, обнаруживается зависимость от него. В рассказе «В чем смысл» (*What's the point*, 1911) Форстер говорит о герое, вобравшем в себя черты автора: созданное им «открывало пути к будущему». Таким он и видел Достоевского: «великого романиста», «пророка»¹⁹⁵, который, как бы о нем ни отзывался Форстер, всегда оставался для него ориентиром.

Достоевский был литературным ориентиром и для Д. Г. Лоуренса (1885–1930). Свое отношение к нему Лоуренс назвал «подпольной любовью»¹⁹⁶, что очень точно отражает характер его восприятия Достоевского. Лоуренс отдавал должное произведениям писателя, чувствовал их новаторство, видел за ними будущее; вместе с тем и для его суждений о Достоевском характерны неоднородность оценок, непрестанные оговорки. Так, Достоевский, стремящийся к объективному отражению действительности во всех ее проявлениях – как высоких, так и низких, – использовался им для защиты его собственных произведений; Достоевский, смакующий «низменные приметы» жизни и влюбленный в своих «растленных персонажей», осуждался им в публицистике. Таковы были противоположные позиции одного человека, много писавшего о Достоевском, «ненавистном и любимом им сопернике».

Первые высказывания Лоуренса о Достоевском относятся к 1909 году. Тогда «Преступление и наказание», прочитанное им еще во французском переводе, не стало для него предме-

¹⁹⁰ Форстер Э. М. Заметки об английском характере / Э. М. Форстер // Избранное. – С. 294.

¹⁹¹ Forster E. M. The End of samovar.

¹⁹² Forster E. M. Aspects of the Novel / E. M. Forster. – L.: Harcourt, Brace and World, 1927. – P. 68–69.

¹⁹³ Форстер Э. М. Аспекты романа. Отрывки / Э. М. Форстер // Избранное. – С. 351.

¹⁹⁴ Letter to Ottoline Morrell. 1910, April, 2 // Selected letters of E. M. Forster in 2 vols. Vol. 1. – L.: Collins, 1983. – P. 105–106.

¹⁹⁵ Forster E. M. Aspects of the Novel. – P. 132–133.

¹⁹⁶ Letter to S. S. Koteliansky. 1915, April, 1915 // The Quest for Rananim: D. H. Lawrence's Letters to S. S. Koteliansky. – Montreal: McGill-Queen's University Press, 1970. – P. 37.

том глубокого интереса, и он оценил его уклончиво: «Это великий роман, но я не понимаю его. Мне стоит перечитать»¹⁹⁷.

В том же году, уже критикуя «Преступление и наказание», он противопоставил Достоевскому Л. Н. Толстого и назвал «Анну Каренину» величайшим романом «со свободной сексуальностью». Хотя, говоря о концовке романа, он осудил «отрицание Толстым естественного, чувственного начала в индивиде» и неодобрительно отозвался о его «пустых установках и социальной морали»¹⁹⁸.

Позже в письме к Дж. М. Марри, размышляя о романах Достоевского, он назвал их «великими притчами», но при этом указал на их «искусственность», а персонажей охарактеризовал как «падших ангелов», которых автор использует в качестве «теологических, религиозных элементов» для своих измышлений. «Герои – Рогожин, Иван, Алеша и Ставрогин – разрываются от глубины авторского сознания, то ли пророческого, то ли болезненного, и романы прочитываются как биографические документы», – пишет Лоуренс и добавляет: «Я не выношу этого»¹⁹⁹.

Но именно к этому времени относится его собственный, продиктованный временем «биографический документ» – новелла, по сути повесть – «Англия, моя Англия» (*England, my England*, 1915). «Естественная жизнь» супружеской четы с эскапистской самоизоляцией от жизни и саморастворением в ее созерцании оборачивается бедой, обрекая на пожизненную хромоту их старшую дочь Джойс, и хрупкое семейное счастье поколеблено. Этот частный «моральный урок», приводящий героев к сложным раздумьям, Лоуренс вписывает в картину общественную, национальную. В поиске «своей Англии» Лоуренс обращается к «Идиоту» (1868) Достоевского. Он ищет соответствия между своим Эгбертом и «чужеземцем» Мышкиным, вернувшимся после четырех лет пребывания в швейцарской клинике в Россию и пытавшимся понять, кто «замурован в стенах этого мира». Прежде его жизнь проходила во внутреннем созерцании. И хотя теперь этот странник притягивает к себе сердца, он не умеет действовать. В итоге, не выдержав «искуса жизнью», он сходит с ума. Лоуренс также концентрирует внимание на драматизме внутренней жизни Эгберта. Отталкиваясь от Мышкина, автор поднимает тему распавшейся связи времен, из которой эгбертовская проблема вытекала. Он показывает, как потомок «чистокровных англичан, совершенный ее образчик»²⁰⁰, который «не видел разницы между работой и романтикой»²⁰¹, жил в мире грез, полагаясь на подачки отца жены, отправился по его совету на фронт, где погиб, нелепо и бессмысленно, так и не осознав, каким испытанием стала для его современников Первая мировая война. Для автора с ним уходит целая эпоха в английской действительности, уступая место таким, как отец Уинфрид, крепко стоящим на земле. Создавая новеллу, перекликающуюся с Достоевским в отдельных деталях, автор размышлял о будущем «своей» Англии. Противник индустриализации, он понимал, что Первая мировая война, столкнув «немецкую милитаристскую агрессию» с английским «требованием свободы», привела к замене «милитаризма индустриализацией, одного зла другим»²⁰².

¹⁹⁷ Lawrence D. H.: *A Personal Record* / D. H. Lawrence. – L.: Johathan Cape, 1935. – P. 123.

¹⁹⁸ Quoted by: Zutaruk G. D. H. Lawrence's Response to Russian Literature / G. Zutaruk. – The Hague: Mouton, 1971. – P. 59–60.

¹⁹⁹ Letters to John Middleton Murry and Katherine Mansfield. 1916, February, 17 // *Letters of Lawrence in 2 vols.* Vol. 2. – N.Y.: Viking, 1962. – P. 646.

²⁰⁰ Lawrence D.H. *England, my England* / D. H. Lawrence // *O dour of chrysanthemus and other stories*. – M: Progress Publishers, 1977. – P. 134.

²⁰¹ Lawrence D.H. *England, my England* / D. H. Lawrence // *O dour of chrysanthemus and other stories*. – M: Progress Publishers, 1977. – P. 111.

²⁰² Lawrence D.H. *England, my England* / D. H. Lawrence // *O dour of chrysanthemus and other stories*. – M: Progress Publishers, 1977. – P. 135.

Болезненная ломка казавшихся незыблемыми представлений целого поколения англичан совпала для Лоуренса с критическим моментом в его собственной карьере. Уже после того, как Ф. М. Форд, писатель и редактор «Английского обозрения», ввел его в литературный мир Лондона и Лоуренс опубликовал роман «Белый павлин» (*The White Peacock*, 1911), два года спустя – «Стихотворения о любви...» (*Poems*), роман «Сыновья и любовники» (*Sons and Lovers*, 1913), написал «Радугу» (*The Rainbow*, 1915), он ждал, как она будет принята. Роман, увидев свет в 1915 году, сразу же был запрещен «за натурализм и излишнюю откровенность в некоторых сценах»; а для «Влюбленных женщин», завершенных год спустя, он на протяжении четырех лет искал издателя. К творческим неудачам примешивались личные переживания: здоровье было подорвано легочной болезнью; между тем Первая мировая война еще продолжалась, и его неоднократно вызывали на унижительные медосмотры на предмет пригодности к военной службе, да еще и обвинили в шпионаже в пользу Германии – в итоге жизнь стала для него, как он сам признавался, «беспросветным кошмаром». Достоевский, с произведениями которого он продолжал знакомиться в эти годы, стал для отчаявшегося Лоуренса яростным оппонентом.

Марри, считавший Лоуренса «единственным писателем современной Англии, которому есть что сказать по-настоящему нового»²⁰³ и потому рассматривавший его в одном ряду с Достоевским, на протяжении многих лет вместе с друзьями – Эдвардом и Констанс Гарнетт, их сыном Дэвидом – пытался «вернуть» его к русскому писателю. Но в стремлении «сорвать с Достоевского маску» Лоуренс проявил себя его стойким «антагонистом». Нередко, по мнению Марри, Лоуренс приписывал Достоевскому то, что было свойственно ему самому. «Осознание ложности духовных исканий сделало его жестоким, – отмечает Лоуренс в письме к Марри, – он мучил себя и других, находя в этом удовольствие»²⁰⁴. По-видимому, роль еще одного пророка и творца «новой религии», которую мысленно вслед за Достоевским английский романист отводил себе, оказалась ему не по силам. Однако диалог с Достоевским, начатый еще в 1910 году, в первом публичном высказывании о нем, продолжался на протяжении всей литературной карьеры Лоуренса.

Достоевский, изобразивший «эксцессы человеческого сознания», был расценен им как человек необузданный, нецивилизованный, с особой – обостренной – психической организацией, культом естественного, природного начал, которые Лоуренс противопоставил ненавистной ему технократии. В стремлении возродить «естественные начала» человеческой личности наперекор антигуманной «механической цивилизации» Лоуренс возлагал надежды на Достоевского. В этом общем для них «естестве», расцениваемом им как один из критериев человеческой и профессиональной зрелости, он увидел общую основу их творчества. Но, заменяя цельность мировосприятия Достоевского интеллектуально-чувственной сферой, Лоуренс тенденциозно связал с ней возможность передать сложность, дисгармоничность мира. Созвучные ему мотивы он интерпретировал порой до неузнаваемости и в целом отразил иную, отличную от Достоевского, метафизическую сущность мира.

Об этом можно судить по одному из первых романов писателя «Сыновья и любовники». Во взаимоотношениях матери и сына Лоуренс вывел в качестве «централизующего символа» эдипов комплекс Пола Морела и с ним связал болезненные наслоения его характера: мучительную привязанность к матери, которая из детской нежности переходит в устойчивое состояние, мешающее ему ответить на чувства нежной и верной Мириам, страстной и независимой Клары.

²⁰³ Марри Дж. М. Из рец. на кн. Д. Г. Лоуренса «Фантазия на тему о бессознательном» в немецкой газете «Allgemeines Handelsblatt» от 31 марта 1923 г.; Лоуренс Д. Г. Психоанализ и бессознательное. Порнография и непристойность / Д. Г. Лоуренс. – М.: ЭКСМО, 2003. – С. 472.

²⁰⁴ Letters to Middleton Murry, 1916, August, 27 // Letters of Lawrence in 2 vols. Vol. 2. Ed. Harry T. Moore. – N.Y.: Viking, 1962. – P. 646.

Находя в творчестве Достоевского соположение крайностей, Лоуренс поражался их взаимообратимости: реальность могла состоять из множества взаимоисключающих правд. Такими «правдами» живет Пол Морел, и в его «двойственном» поведении проявляется тот спектр возможностей, который был исследован Достоевским. Пол понимает, что «ему надо защищаться», добиваться «свободы от материнских уз»²⁰⁵, но его попытки изменить свою жизнь неумелы, и он смиряется с ролью «верного рыцаря» матери.

Именно в этом произведении, стремясь передать «эмоциональную жизнь героя», свойственные ему мистические порывы, живущие в глубине его подсознания влечения, страсти, Лоуренс, по мнению П. Кая, «отошел от английской традиции романа-биографии и пошел по пути Достоевского». В духе русского писателя, сочетающего частное со всеобщим, конкретное с абстрактным, Лоуренс создал характеры, которые важны не столько сами по себе, а как носители «философских, эротических, культурных идей»²⁰⁶. Но с той очевидной разницей, что у Достоевского идеи подпитываются эмоциональной активностью героев; герои Лоуренса пассивны. Поэтому, когда мать Пола умирает и он осознает всю глубину своего одиночества, это чувство подчиняет его себе целиком. Из диалога со своим вторым «я» неясно, «жизнь победила его или... смерть»²⁰⁷

²⁰⁵ Лоуренс Д. Г. Сыновья и любовники / Д. Г. Лоуренс. – М.: ЭКСМО, 2003. – С. 419.

²⁰⁶ Kaye P. Dostoevsky and English Modernism. – P. 52.

²⁰⁷ Лоуренс Д. Г. Сыновья и любовники. – С. 498.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.