

Т.Л. ДАЙХИН

(Нижевартовский государственный гуманитарный университет,
г. Нижневартовск, Россия)

УДК 821.161.1 (Достоевский Ф.М.)
ББК Ш5 (2Рос=Рус) 5

ИСПИВШИЕ ЧАШУ...

(ИДЕИ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СОЗНАНИИ АНГЛИЙСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА)

Аннотация. Статья посвящена рецепции идей Ф.М. Достоевского в художественном сознании трех выдающихся английских авторов: О. Уайльда, Дж. Голсуорси и Д.Г. Лоуренса. Исходя из идеи Голсуорси о разном отношении к жизни русских и англичан, осознаваемом самими британскими писателями, и их противоречивого отношения к творчеству Достоевского, выявляются интертекстуальные связи, особенности прочтения и мучительных переживаний, связанных с эмоциональным восприятием мира русского мыслителя.

Ключевые слова: духовный мир, духовное просветление, идея, искусство, красота, личность, противоречие, творчество, слово, художественное сознание, эстетика.

Обаяние русской литературы, прочувствованное писателями, сформировавшимися в викторианскую эпоху, было тем сильнее, чем более загадочной представлялась «русская душа». «Русский... жадно накидывается на жизнь, пьет чашу до дна, потом честно признает, что обнаружил на дне мутный осадок, и как-то мирится с этим разочарованием. Англичанин берет чашу осторожно и прихлебывает мелкими глотками, в твердой решимости растянуть удовольствие, не взмутить осадка и умереть, не добравшись до дна. <...> Русскому важно любой ценой познать всю полноту чувства и достичь предела понимания; англичанину важно сохранить иллюзию и побеждать жизнь до тех пор, пока в один прекрасный день его самого не победит смерть»¹. Метафора чаши жизни, испиваемой русским и англичанином, олицетворяла контраст ощущений бытия, притягательный для вдохновения. И в центре притяжения пребывало творчество Ф.М. Достоевского – столь же «низменное», сколь «священное».

Одним из первооткрывателей и почитателей творчества Ф.М. Достоевского стал **Оскар Фингал О'Флаерти Уилс Уайльд** (Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde, 16. 10. 1854 – 30. 11. 1900). Сложный

¹ Голсуорси Дж. Русский и англичанин // Голсуорси Дж. Собр. соч. : в 16 т. М. : Правда, 1962. Т. 16. С. 371.

мир русского мыслителя нашел отражение в сознании английского эстета, преломившись через переживаемую им с юных лет идею Красоты. Античная литература и скульптура, оживляемые воображением образы рождали представление о ней, божественной, – «символе символов». Давно ушедшее через слово становилось осязаемым, обретая запах, цвет, жизнь.

Культ Красоты воплощался в бытовых формах: интерьер квартиры, первое роскошное издание стихов, причудливая одежда, смущающий обыденное сознание богемный образ жизни и проповедование ее как особого искусства. Собственную свадьбу Уайльд режиссирует как акт искусства – торжество театра, живописи, поэзии и Эроса. Его отношения с Бози – это реинкарнация античной дружбы Александра и Алкивиада, Ахилла и Патрокла, которую он, «король жизни», воссоздал, не думая об общественной морали. Его подсолнухи, зеленые гвоздики и белые лилии – это своеобразное воплощение Голубого цветка Новалиса – символа Души мира. Цветы Уайльда – само краткосрочное бытие, буйно цветущее, уязвимое и преходящее. Уайльд преклоняется перед Братством прерафаэлитов с их роскошными красками, живописным утрированием изгибов и удлиненных прекрасных форм как торжеством одухотворенной плоти. Бытие как эстетика находило воплощение в емком афористическом слове, которым наделены герои уайльдовских пьес и «Портрета Дориана Грея». Нарочитая легкость слова питалась огромным жизненным опытом и эрудицией. В «Заветах молодому поколению», «Эстетическом манифесте» (1894) Уайльд настойчиво проповедует красоту как одухотворенную телесность (и это роднит его с поэтами-парнасцами), воскрешает идею иенских романтиков о божественном ничегонеделании как основе творческого самосозерцания. Неомифологизм Уайльда в его вере в бессмертие не богов, а тех, кто ощутил их присутствие. Нарцисс, Адонис, Гиацинт, Нерон – это вневременные фигуры, оживляемые творчеством и социальной жизнью. В «Замыслах» искусство первично: жизнь заимствует у него прекрасное и безобразное. По мысли Уайльда, даже унаследованный Достоевским у Тургенева страдалец-нигилист, утративший веру и энтузиазм, как в жизни, так и в смерти, есть чисто литературное явление. Ибо искусство, прекрасная и подлинная ложь, предвосхищает саму жизнь, способную показать человеку лишь то, что ему уже знакомо.

Русская тема актуализировалась в Англии в 80-е гг., когда Уайльд уже состоялся как писатель. Отсюда разнообразие аспектов рецепции идей Достоевского в творчестве английского мыслителя. Первый из них сопряжен с деятельностью Уайльда как критика, автора статей «Русский реалистический роман» (1886) и «Униженные и оскорблен-

ные” Достоевского» (1887). Уайльд – знаток творчества русского писателя: известно, что он читал «Записки из Мертвого дома и, возможно, «Братьев Карамазовых»². Второй аспект связан с проблематикой произведений Уайльда, глубиной и страстной противоречивостью характеров и конфликтов, на которые повлияло прочтение Достоевского. И, наконец, третий выявляется в качестве иронии судьбы, которая столкнула «Принца парадокса» с реальностью как таковой.

Анонимная рецензия, посвященная «Преступлению и наказанию», опубликованная в «The Pall Mall Gazette» под заглавием «Русский реалистический роман», принадлежала перу Уайльда не только в силу факторов биографических (работа в качестве постоянного обозревателя) и мифопоэтических (сходство и различие в истолковании сюжета воскрешения Лазаря). В них ощущается особый уайльдовский маркер осязаемой живописной Красоты. Так, образ Дуни ассоциируется в сознании Уайльда с «небожительницей Юноной», в силу ее красоты и непорочности: автор не только не в силах расстаться с античностью, но и делает ее «своей», импровизируя в истолковании. Ведь мифологическая Юнона – супруга Юпитера-громовержца, а не «безоружная» и невинная дева. Но Юнона – покровительница материнства и супружества – этот аспект деяний богини актуализируется: Уайльд связывает Дуню и Юнону всесилием доброты. Английский эстет не может не покрыть любимым золотым флером повествование Достоевского, поэтому иногда эту «прекрасную поэму в прозе» осеняет «золотой блеск солнечных лучей».

Излагая фабулу «Преступления и наказания», Уайльд переживает события романа через живописную красоту и библейский миф. Притча о Лазаре и богаче, читаемая «блудницей» и «убийцей» в «притоне греха», заставляющая Раскольникова открыться, а Соню умолять его о покаянии, по мнению Уайльда, одна из самых пронзительных. Он как будто ощущает здесь не только «парадоксальность сюжетного хода»³, но всесилие иронии жизни: девушка, «отверженная» обществом, обращает заблудшую душу к возрождению, к Богу. С другой стороны, Уайльд делает акцент не на традиционном истолковании притчи, а на ее духовно-нравственном наполнении: «Уайльду могли быть близки муки обретающегося в неверии Раскольникова. <...> общей точкой семантического соприкосновения является идея необходимости, пока

² См.: *Инатова С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание» // *Pro memora*. Памяти академика Г.М. Фридендера (1915-1995). СПб. : Наука, 2003. С. 253.

³ Там же. С. 256.

есть время, уверовать в Бога»⁴. Так, через переосмысление «переписывается» сюжет Достоевского, в соответствии с «подлинной автобиографией собственной души»⁵. Впоследствии, пережив приговор, он ощутил смерть более страшную, нежели физическая гибель, осознав себя Лазарем, за воскрешением которого должны последовать вечные слезы⁶.

В рецензии «“Униженные и оскорбленные” Достоевского» трагический пафос романа вновь воссоздается Уайльдом через излюбленную им античность: Наташа – это «Антигона со страстями Федры», а каждый герой романа переживает действие античного рока – «сумрачной Немезиды». И Немезида не пребывает извне, она часть души человека и героя: Уайльд вновь указывает на единство законов жизни и художественного произведения. Он применяет типологический метод, возводя образ Алеши к Тито Мелема, обаятельному герою «Ромолы» (1863) Дж. Элиот, но указывая на существенное отличие: Алеша не способен на клевету и публичное отречение. Тонкость и обаяние образа Алеши, по мнению Уайльда, состоит в том, что его мальчишество и горячая жажда всего, чего нельзя полностью получить от жизни, неожиданно порождают зло, коего он вовсе не желает.

Гениальность Достоевского в явном ускользании героев от традиционного представления о человеке, в тех штрихах, которые, приходя в образ, удивляют читателя «вечной тайной жизни»⁷.

Достоевский-художник и Достоевский-человек по-разному воспринимаются Уайльдом: первый может быть безжалостен, но второй – исполнен сострадания к своим героям и к человечеству. Английский писатель соотносит роман Достоевского с «Адамом Бидом» Дж. Элиот, что было, скорее, рекламным ходом для привлечения английской публики, но главное – с бальзаковским «Отцом Горио», со времен которого не было написано «романа более мощного»⁸.

Работа над статьями о Достоевском происходит одновременно с написанием рассказа «Преступление лорда Артура Сэвила» (1887), который, вероятно, является своеобразным творческим откликом на роман Достоевского «Преступление и наказание».

В отличие от Раскольникова, Артур Сэвил не пребывает в плену размышлений о «праве», «принципе» и Наполеоне. Но, как и Расколь-

⁴ *Ипатова С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и наказание». С. 257.

⁵ Там же.

⁶ См.: *Акройд П.* Последнее завещание Оскара Уайльда М.: Слово, 1993. С. 216-217.

⁷ *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. С. 68-69.

⁸ *Ипатова С.А.* Указ. соч. С. 271.

никовым, им владеет навязчивая идея совершения преступления, движимая к реализации эгоцентризмом. И то, что причиной грядущего убийства становится салонное откровение хироманта, несколько не уменьшает, а напротив, подчеркивает практичность, волю и скрытое за внешним лоском звериное желание выжить в свете любой ценой. Артур Сэвил, в отличие от Раскольникова, «не горяч и не холоден». Совершив преступление, он не способен к возрождению, потому что душа светского человека изначально и неосознаваемо мертва. Иронические пассажи Уайльда, легкость повествования о преступлении нарочито контрастируют с самим фактом его свершения, после которого следует лишь счастливый брак и заметка в газете о якобы совершенном самоубийстве жертвы. То, что у Достоевского сопряжено с жестокими внутриличностными коллизиями, переживаемыми главным героем, у Уайльда обретает черты иронической игры, выявляющей страшные реалии социума.

В «Портрете Дориана Грея» (1891) череду преступлений, совершенных Дорианом и из-за него, венчает убийство Бэзила Холлуорда. Творец-энтузиаст, призывающий Дориана к молитве и покаянию, оказывается жертвой того, кого считал живым воплощением божественного вдохновения. Дорианом-убийцей владеют низменные чувства: злоба, ненависть, «бешенство загнанного зверя», внушенные тем, иным, двойником на портрете – его запечатленным порочным духом. С одной стороны, произвол как «своеволие твари», с другой – невозможность противостоять многочисленным искушениям плоти в связи с сохранностью тайны – это «лабиринты человеческой психики»⁹, обнаруженные вслед за Достоевским.

Нигде так своеобразно не реализуется мысль Н. Буало «Огромна власть у слов, стоящих там, где нужно», как в «Портрете...». Лорд Генри – средоточие парадоксов, возвращенных из обширного светского опыта и поклонения Красоте, совершенным воплощением которой является прекрасный Дориан, оживший *object de arte*. Эгоцентризм Генри Уоттона сходен с индивидуализмом и волюнтаризмом Раскольникова и Ивана Карамазова¹⁰.

Особая роль в отношениях Дориана и лорда Генри принадлежит *Слову*: высказанное Уоттоном Дориан преобразует в действие. Сози-

⁹ *Абрамович Н.Я.* Религия красоты и страдания: О. Уайльд и Достоевский. СПб. : Посев, 1909. С. 81.

¹⁰ *Хуснулина Р.Р.* Английский роман XX века и «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Очерки о прозе О. Уайльда, В. Вульфа, С. Моэма, Б. Хопкинса, Э. Берджесса, Дж. Фаулза. Казань : Изд-во Казанск. гос. ун-та, 1998. С. 53.

дающая природа слова («вначале было Слово») становится разрушительной, а портрет – произведение искусства – воплощением разрушения. Дориан сам совершает поступки, это его волеизъявление, но изначально они осеяны растлевающим словом его духовного наставника. При этом лорд Генри предвидит грядущую расплату: «за все дары богов мы... заплатим тяжкими страданиями». В душе Уайльда уже в ту, светлую, пору обитали богач и Лазарь.

Это безудержная власть слова была ранее многократно прочувствована Достоевским: Голядкин, Иван Карамазов, Петр Степанович Верховенский, Ставрогин по-разному наделены мощной вербальной энергетикой, которая, обладая роковой силой влиять на события, определяет ход судьбы.

В «Портрете...» своеобразно реализуется и мифологема Красоты Достоевского – в ее «декадентском варианте»¹¹. Красота как дьявольское наваждение губит все живое, но через смерть следует очищение и восстановление равновесия: портрет становится предметом искусства, а человек – таким, каким должен стать. Так сбывается пророчество лорда Генри и реализуется мысль Уайльда о библейском воздаянии.

Особый след в творчестве обоих писателей оставил романтический мотив *двойничества*. Трагическое двойничество «Портрета...» сменяют светские двойники пьес: Эрнест и Джек в счастливо разрешающейся истории «Как важно быть серьезным» (1895); миссис Чивли, оказывающаяся матерью добродетельной леди Чилтерн в «Идеальном муже» (1895); любовница легкомысленного лорда Иллингворта, преображаемая в достойную и любящую мать – миссис Арбетнот в «Женщине, не стоящей внимания» (1893). Метаморфозы двойничества разрешаются для героев пьес Уайльда счастливо, как награда за перенесенные душевные драмы. Это парадоксальным образом роднит его с русскими романтиками и рознит с Достоевским, в «Двойнике» которого показана трагедия смятенного сознания маленького человека.

Сказка Уайльда «Соловей и роза» (1888), навеянная романтизмом, повествует о трагедии невидимого и прекрасного существования, о высокой жертвенности и бездушии. Приникнув к шипу, Соловей гибнет, воспевая любовь, которой на самом деле нет – это предсмертный гимн самообману. С другой стороны, гибель Соловья происходит в связи с ощущением всеполноты бытия – от переполняющей его любви к Солнцу, Луне, миру, к самой Любви как чуду мироздания. Это губительное опьянение счастьем было воссоздано Достоевским в «Слабом сердце». Полнота бытия охватывает Васю Шумкова, склады-

¹¹ Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1999. С. 220.

ваясь из восторга дружбы, беспредельности чувства к Лизе, успеха канцелярской службы. Вася подспудно желает преобразования мира в бесконечном совокупном счастье. Мечтам о всеобщем благоденствии противостоит жизнь – шесть не переписанных тетрадей. Подобно тому, как жертвенность Соловья столкнулась с равнодушием Студента и его избранницы, так и альтруистический порыв канцелярского служащего, опьяневшего от счастья, привел к трагедии безумия. Достоевский и Уайльд одинаково прозревали тяготеющие друг к другу полюса жизненной всеполюсности и гибели, счастья и грядущей расплаты, истины и самообмана.

Если губительно бытие, «льющееся через край», то и страстная жажда его столь же губительна – эта мысль чрезвычайно важна и для Уайльда, и для Достоевского. Истолкование Уайльдом библейской любви, которая «сильна как смерть», обнаруживается в «Саломее» (1893). Иудейская царевна, окруженная невысказанной роскошью, возделает пророка Иоканаана, в чьих речах воплощена невиданная сила духа. Пророк, чей голос раздастся из ставшего тюрьмой высохшего водоема, вызывает у Саломеи необузданное физическое влечение, которое есть не что иное, как ее бессознательная тяга к духу, разбудившему плоть, к высшей человеческой гармонии духа и плоти. Добившись смерти Иоканаана и поцеловав его мертвые губы, Саломея гибнет, отдав свою жизнь за миг того, что осталось ей от подлинной и желанной гармонии. В «Герцогине Падуанской» (1883) страстное сплетение предательства и прощения, любви и смерти разрешается поцелуем умирающей от яда герцогини и Гвидо, закаляющего себя кинжалом.

Истоки страшного единства Эроса и Танатоса, которое познал Уайльд, сокрыты у Достоевского, проникшего в глубины сладострастия зла и страдания (даже осиянный евангельским светом Алеша знаком с «насекомым сладострастием»). Однако Достоевский воспел и экзистенциальный подъем очистительной любви как извечно присущее человеку тяготение к гармонии. Новая духовная высота, обретенная через муку, озарение, снизошедшее через падение, провидится Достоевским в затхлом и обыденном мире, напитанном тяжелым духом антиэстетики¹². До 1895 г. Уайльд взирал на этот чуждый ему мир как на безобразное, необходимо контрастирующее с Красотой.

И Уайльд, и Достоевский пережили заключение. Именно в тюрьме откроется Уайльду, перечитывающему «Записки из Мертвого до-

¹² См.: *Абрамович Н.Я.* Религия красоты и страдания... С. 81-87.

ма», глубинный Достоевский¹³. Трагедией бытия английского эстета стало столкновение с жизнью, лишенной Красоты, невозможность обретения себя в реальном мире человеческого страдания и уничтожения. Страдание, ощущаемое вследствие жизненного фиаско, воплотилось в «Балладе Редингской тюрьмы» (1898) и «De Profundis» (1897). В этих произведениях ранее литературно переживаемый синтез Эроса и Тана-тоса обрел масштаб личной трагедии: Уайльд-художник убит любовью, Уайльд-художник находит слова, чтобы через искусство сделать свое страдание всечеловеческим. И если в «Портрете...» лорд Генри проро-чил каждому расплату за содеянное, то в «Балладе...» Уайльд прозре-вает жизненные нюансы, ранее прочувствованные Достоевским: «Не всем палач воздаст». Жизнь отныне не кажется ему скроенной по ка-нонам трагедии, в ней появляется серый цвет, длительное томление отчаяния и манящий Ад, в который должна вступить «незрячая душа». Темные углы Достоевского теперь известны и Уайльду – это «черные загородки» в зале суда, жесткие камни «Двора Должников» и слизи-стые стены тюремной камеры. Блестящих светских львов и хорошо одетых утонченных леди, эротичных красавиц и харизматичных пра-вителей прошлых эпох сменяют мрачные персонажи иного, страшно-го, мира: шериф, «грубый доктор», палач, комендант, пьющий дважды в день кружку пива. И если Искусство все же властвует над жизнью, то в виде позднеромантического маскарада, который невероятен для пев-ца Красоты, но реален для заключенного, пребывающего со своими собратьями под номером – в гробу. Через жуткое ощущение утраты всего, что вдруг раскрылось Уайльду как самообман, через поправление Красоты Жизнью, он поднимается к пониманию мгновенности боже-ственного экстатического озарения: как заставить себя, мир и Бога за-быть прошлое, чтобы душа обрела покой? «De Profundis» венчают сло-ва, посвященные красоте Страдания, испытав которое Уайльд уже не сможет оставаться прежним. В то время как духовная стойкость Дос-тоевского питалась его всеведением, изначальным опытом и знанием тусклого, страшного, пьяного мира, Уайльд, «король жизни», был низ-вергнут с золотого трона ею самой. «Кто в жизни много жизней слы-шит, / Тот много раз умрет», – так переживал жизнь поздний Уайльд, унаследовав свое страдание от Достоевского.

Джон Голсуорси (John Galsworthy, 14.08.1867 – 31.01.1933) неод-нократно признавал важность русской литературы для Англии и себя как писателя (в письмах начинающим авторам 1912, 1920 гг. он реко-

¹³ *Ипатова С.А.* Неизвестная рецензия Оскара Уайльда на «Преступление и нака-зание». С. 253.

мендует обращаться к русским писателям как к эстетическому образцу). В статье «Русский и англичанин» (1916) писатель прямо заявляет о взаимном духовном дополнении личностей и культур, о проникновении в душу, «правду», «жадность жизни», искренность человека, постигнутые русскими писателями, в числе которых Достоевский. Отношение к нему особенно противоречиво. С одной стороны, русский мыслитель видится «средоточием правдивости и искренности»¹⁴, как «новый светоч русской литературы» («Силуэты шести писателей, 1924»¹⁵, умеющий быть фантастом, «живо» изображая реальную ситуацию («Туманные мысли об искусстве», 1911)¹⁶. В «Вилле Рубейн» (1900) упоминается психология, которая «удаётся» русским, «когда выражают словами то, что нельзя ими выразить»¹⁷, сложность самой жизни – несомненный намек на созданное Достоевским.

С другой стороны, творения русского мыслителя, чье внимание концентрировалось на разложении нравственности и преступлениях, «опасны»¹⁸; он смакует ужасные подробности человеческого бытия и выводит в «Братьях Карамазовых» монстров, вызывающих содрогание¹⁹. Отсюда и вывод: «Суждение Голсуорси – расхожий пример всевластия типовой формулы, не позволяющей ни понять, ни оценить Достоевского»²⁰. Констатация сложности в отношениях Достоевского к английской литературе приводит к еще более категоричному резюме: «Голсуорси остался в стороне от этого увлечения»²¹. Г. Гиффорд, анализируя читательскую заинтересованность, абсолютизировал противопоставление писателей, признав Достоевского более «сенсационным», а Голсуорси — «скучным», а потому мало отвечающим интересам читателя начала динамичного и «безумного» XX века²².

Действительно, Голсуорси понимал, почему на его соотечественника, выходца из русской Польши Дж. Конрада, Достоевский действу-

¹⁴ Голсуорси Дж. Русский и англичанин // Голсуорси Дж. Собр. соч. Т. 16. С. 370.

¹⁵ Голсуорси Дж. Силуэты шести писателей // Там же. С. 399.

¹⁶ Голсуорси Дж. Туманные мысли об искусстве // Там же. С. 340.

¹⁷ Голсуорси Дж. Вилла Рубейн // Там же. Т. 5. С. 184.

¹⁸ Голсуорси Дж. Письмо к Эдварду Гарнету от 5.04.1914 // Letters from Galsworthy. L.: William Heinemann, 1935. P. 217.

¹⁹ Там же. P. 177.

²⁰ Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. С. 64.

²¹ Григорьев А.Л. Достоевский и зарубежная литература за рубежом // Ученые записки Ленингр. гос. пед. ин-та им. А.И. Герцена. Л., 1958. Т. 158. С. 34. См. об этом также: Мотылева Т.Л. Достоевский и мировая литература // Творчество Ф.М. Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959. С. 26.

²² Гиффорд Г. Связи английской и русской литератур // Культура и жизнь. 1957. № 2. С. 45.

ет как «красная тряпка на быка», хотя Конрад и признал, что русский писатель «глубок, как море»²³. Голсуорси открыто чтит «реалиста» и «поэта» Тургенева, преклоняется перед Толстым. Оба кажутся ему более «великими», чем Достоевский, вероятно, в силу соответствия собственному эстетическому кредо реалиста, для которого у Литературы «прямой позвоночник», а скелет подобен змеиному; в нем каждый позвонок уникален»²⁴ («Литература и жизнь», 1930). Изломы не столько привлекали Голсуорси, сколько пугали его. Потому «безудержные метания из крайности в крайность», что-то, по мнению Голсуорси «оскорбляющие в душе Конрада», задевали и его, признававшегося в собственной «безнадежной старомодности»²⁵.

Однако множество аллюзий с Достоевским живет в текстах Голсуорси, включая публицистику. Так, в открытом письме «Дети и война» (1920) английский писатель заканчивает свое пылкое антимилитаристское выступление вопросом: «Если бы меня подстрекали к тому, чтобы надругаться над ребенком, или убить ребенка, что я сказал бы подстрекателю, как поступил бы с ним?»²⁶, пересекающимся со знаменитым вопросом Достоевского: «Стоит ли слеза ребенка всех благ мира?».

Образ Ивана Карамазова, не находящего смысла в Божьем мире, наполненном детским страданием, находит своеобразное женское воплощение в образе Грэтианы из «Пути святого» (1919). Развитие сюжета романа покажет, что Грэтиана отнюдь не бунтарь, а любящая дочь и английская женщина, приемлющая компромиссы. Однако она будет духовно близка Ивану, когда внезапно почувствует утрату веры у постели заболевшего мужа: «...если есть бог, который должен помогать людям, тогда страшный позор и то, что умирают дети... Нет, уж лучше думать, что бога нет, чем верить в то, что бог есть, но он беспомощен или жесток...»²⁷. Когда же погиб Сирил Морленд, против бога возрпталла и младшая дочь, Ноэль. Отказавшись молиться, она усомнится в божественной справедливости: «Богу нравится *наказывать*; он наказывает нас лишь за то, что мы любили»²⁸.

Голсуорси часто вдохновляет открытое Достоевским бесовское начало в человеке, чертовщина как смущающий синтез безверия и сладострастия. В Ноэль же живет бес – некое смятенное, смущающее начало, постоянно ощущаемое ею: «Бес заставляет человека делать то,

²³ Голсуорси Дж. Силуэты шести писателей. С. 422.

²⁴ Голсуорси Дж. Литература и жизнь // Голсуорси Дж. Собр. соч. Т. 16. С. 447.

²⁵ Там же.

²⁶ Голсуорси Дж. Дети и война // Там же. С. 376.

²⁷ Голсуорси Дж. Путь святого // Голсуорси Дж. Собр. соч. Т. 9. С. 32

²⁸ Там же. С. 32.

что ему нравится»²⁹. Бес – воплощение тварного своеволия, сбивающего с пути – обретает нравственно-религиозное истолкование через противопоставление с образом ее отца, Пирсона, для которого слиты воедино бытие и вера. «Родоначальником» (Н. Бердяев) бесовского начала Ноэль является Николай Ставрогин, только Ноэль суждено исцеление, коего был лишен русский герой. «Что бы вы сделали, – сказал он, ударив себя в грудь, – если бы тут сидел черт?»³⁰, – восклицал Марио Сарелли из «Виллы Рубейн», «человек, которому плоть дороже чести»³¹. Итак, подобно Достоевскому, Голсуорси волнуют прихотливые и катастрофические коллизии нравственности, падения, духовного воскресения. В завершающем «Сагу о Форсайтах» (1901-1933) романе «Конец главы» (1933) Корвен подает на развод по причине адюльтера, которого на самом деле не было. Его жена, молодая и прекрасная Клер, сама ушла от него из-за сексуальных извращений и садизма. В душе ее временами происходит странная борьба между изначально присущей чистотой и темным началом, которое разбудил в ней порочный супруг; последнее и толкает ее, уже утвержденную в своем решении расстаться, на интимную близость с ним. И когда Клер, познавшая обаяние порока, касается духовно чистой Динни, то пробуждает в ней волнение: «насекомое сладострастия» охватывает и у Достоевского, и у Голсуорси самые чистые души.

У русского мыслителя «почти в каждом произведении деньги занимают важнейшее место в развитии сюжета, во многом определяя трагизм человеческих переживаний ... Неодушевленные цифры становятся движущей пружиной действия и чуть ли не действующим лицом: с ними связываются самые причудливые повороты событий и самые напряженные душевные движения. Отношение основных героев Достоевского ко всяким материальным благам сложно и необычайно драматично: они до глубины души презирают деньги даже тогда, когда тянутся к ним... этот старый повествовательный мотив приобретает совершенно новую пронзительную остроту благодаря именно тому, что преломляется через уязвленную и мятущуюся душу человека»³².

Мотив собственности обретает и у Голсуорси новое истолкование, персонифицируясь в образе Сомса Форсайта. Здесь нашла отражение «причудливость», упомянутая исследовательницей. Собственность – это деньги, имущество, комфорт и женщина как апофеоз обла-

²⁹ Голсуорси Дж. Путь святого. С. 79.

³⁰ Голсуорси Дж. Вилла Рубейн. С. 52.

³¹ Там же. С. 51.

³² Мотылева Т.Л. Достоевский и мировая литература. С. 26.

дания. Но благодаря внутреннему эстетизму героя инстинкт собственника преобразуется в духовное томление по Красоте. Отсюда бдения у картин и всепоглощающая жажда Ирэн, которая ускользнула от собственника, возбудив в нем страдание, способное возникнуть от неразделенной любви. Но Ирэн – воплощение красоты и жертвенности – сама перевоплощается в собственницу, отнимая Джона у Флер. В итоге, как и в «Портрете...» Уайльда, мифологема Красоты Достоевского оказывается перевернутой, неистинной. Но в отличие от Уайльда, равновесие у Голсуорси не восстанавливается; конфликт регулируется смирением, образом жизни, приличием как необходимыми составляющими социума.

Образ белой обезьяны со старинной китайской картины становится символичным: пугающее человечностью страдание в глазах животного есть общечеловеческое страдание, вызванное неудовлетворенностью плодами бытия, от которых остается лишь кожа. В данном случае аллюзии с героями Достоевского пересекаются с открытиями Шопенгауэра, связанными с частными проявлениями мировой воли.

Образ страдающего животного у Голсуорси, вероятно, также навеян Достоевским: подвергнутые истязанию мулы, зайцы в капканах, подстреленные зайцы, издающие душераздирающие крики, коррелируемы с образом избиваемой лошади из сна Раскольникова. Однако если у Достоевского такой образ стал маркером психологического состояния героя, то бестиарные образы Голсуорси явились элементами мировоззренческой парадигмы: всечеловеческую неудовлетворенность (обезьяна) и проблему нравственности (судебный процесс по поводу исколотых мулов) сменяет английский образ жизни (охота на зайцев).

В романе Голсуорси «Сильнее смерти» (1917) поднимается тема безнравственности художника-творца, актуальная в русской литературе («Не верь, не верь поэту...» Тютчева, «Неточка Незванова» Достоевского). Образ Фьорсена – скрипача, живущего страстями, – будто навеян образом другого скрипача – Ефимова из «Неточки Незвановой»: оба, пребывая в плену мимолетных желаний, саморазрушения и утраты музыкального дара, калечили жизнь своим близким.

Однако наиболее по-достоевски раскрытым героем представляется Уилфрид Дезерт. И хотя Майкл Монт во время объяснения с ним иронизирует по поводу романов Достоевского, где все так усложнено, его ирония оказывается пророческой. Весь мучительный жизненный путь Уилфрида, его отношения с женщинами, путешествия на Восток, прикосновение к Красоте (Динни) и ее утрата, социальное фиаско, наконец, примирение с самим собой и духовное очищение вне норм светского закона и религиозной догмы, навеяны трагизмом самопозна-

ния героев Достоевского. Но если у русского мыслителя духовно возрождающая роль отведена женщине, то Голсуорси отвергает такую возможность у англичанки, которую от ложного шага спасает внутренняя цельность, коренящаяся в глубинном ощущении семьи и векового жизненного уклада.

Другой полюс – истинной святости – актуален для Голсуорси. Образами старца Зосимы, под чьим влиянием формируется нежная юношеская душа, и одновременно Алеши Карамазова, посланного старцем в мир, осененный главный герой романа «Путь святого» – священник Пирсон. С первым его объединяет особая, исходящая из духовных глубин святость, внутренне оберегаемая и ограждающая от искушений: «В вере я жил, в вере и умру!»³³. Со вторым – сокровенная аскеза, направленная на улучшение мира и праведничество в нем. Как и положительно-прекрасные герои Достоевского, Пирсон посвятил себя служению человечеству. Но если у Достоевского по Зосиме скорбит юность, которую постигло сомнение из-за тлена тела святого старца, то у Голсуорси роман завершает смерть юноши, оплаканного старым священником. Предсмертная улыбка, в которой заключена вся мудрость мира, воскрешающая улыбки гармоничных эллинов, вступающих в царство Аида, также на мгновение поколеблет веру Пирсона, уже готового к завершению земного пути в Палестине, непосредственно у божественных врат. Вокруг Пирсона расстелилась пустыня, и он подобен песчинке в ней: служа неустанно ближнему своему, герой одинок, отброшен ветром бытия далеко от тех, с кем составлял единое целое. Голсуорси подчеркивает добродетель и жертвенность священника, но не преклоняется перед ним. Бытие Пирсона лишено истинного жара жизни. И если Зосима отсылает Алешу в мир, то Пирсон, однажды погубивший счастье дочери, вновь готов на это во имя догмы. Голсуорси вслед за Достоевским понимал назначение служителя веры: жить для людей и во имя людей. Отсюда образ деятельного и светлого священника Хилери Черела в «Саге о Форсайтах».

Роман Голсуорси «Путь святого» завершается оптимистично, но его пронизывает поистине тургеневская грусть, как в «Дворянском гнезде», когда там появляется монахиня Лиза: замкнутая в себе святость всегда одинока. Иначе у Достоевского – мальчишки, сама пульсирующая жизнь, призванная изменить Россию. Вдохновляет Голсуорси и двоящийся образ юношества, столь напоминающего русское – у Достоевского и у Тургенева в «Нови» и «Дыме». С одной стороны, есть Динни – интерпретация праведницы в миру. Образ Динни пересекает

³³ Голсуорси Дж. Путь святого. С. 288.

ся с образом Алеши через мифологему посланца, вестника, актуальную в античной (Гермес, Меркурий) и в христианской мифологии (ангел-хранитель). Их переходы из дома в дом с вестями, записками, мифотворческими, не по летам мудрыми речами направлены на созидание гармонии между людьми. С другой стороны, есть те, кто запутался в бесовских сетях, как в романе «Фриленды» (1915): «Сперва раздуем пожар, а о морали можно подумать потом»³⁴.

Очевидно, что произведения Достоевского вдохновляли Голсуорси, который так до конца и не определился в своем отношении к русскому писателю, однако это противоречивое отношение проявляется в вибрациях характеров и ситуаций как нечто чужеродное в неторопливом повествовании писателя, много почерпнувшего от взрастившей его спокойной викторианской эпохи.

Дэвид Герберт Лоуренс (David Herbert Lawrence; 11.09. 1885 – 02.03.1930) – выдающийся английский писатель, получивший наибольшую известность как автор психологических романов.

Проза и поэзия Лоуренса являли собой протест против социального и личного лицемерия, что выразилось, в частности, в одноименном стихотворении: «Не смерть страшна, страшна механистичность жизни». Это означало бесконечность внутриличностных вращений вокруг собственного «непристойного» Я, пребывание в «сером аду» с осознанием трагической амбивалентности: «ты – тварь для ласк и борьбы, / ... смешение “да” и “нет”, радуга между ненавистью и любовью /... существо, полное покоя, как река на равнине, / и безумствующее, как водопад». Таков акт самопознания. И это смелый акт, сопрягающийся, как некогда у У. Блейка, с созиданием собственной мифологии, когда тесно в рамках существующих: в смешении античного и библейского мифов, трактующих Бога, отпадение от Него, любовь и смерть («Леда», «Присутствие богов», «Сотворение», «Тело бога», «Демидург», «Примирение», «Только человек»). «Отче наш» звучит у Лоуренса в ином, горделиво-чувственном исполнении: молитва наполнена звериной жадностью собственного царства, «силы» и «славы» (ее безудержность усугублена бестиарными образами), а не смиренной хвалой Богу-вседержителю. Он помещает свои поэтические размышления о Матфее в цикл «Звери из Евангелия». Матфей, по Лоуренсу, – средоточие всего, чего был лишен Иисус, Сын Человеческий, Богочеловек. Матфей – человек, и плотское в нем есть доминанта человеческого. Именно мотив плоти станет одним из основополагающих в восприятии Достоевского, осознавшего и перестрадавшего слабость и

³⁴ Голсуорси Дж. Фриленды // Голсуорси Дж. Собр. соч. Т. 8. С. 118.

мощь плотского естества. Они повсюду в его творчестве – в прочувствованных Митей телесных изгибах Грушеньки, тянущихся к «мизинчику», в «насекомом сладострастия», ведомом и распутнику, и осененному святостью.

Необъяснимые терзания, охватывающие героинь «Радуги» (1915) и «Влюбленных женщин» (1920), их томления, желания, которым они принуждают себя не следовать, впоследствии подвергая содеянное рефлексии (Гудрун и Урсула), навеяны капризами и поступками героинь Достоевского, одержимых страстями: Грушеньки и Настасьи Филипповны. В душе Иветт из «Цыгана и девственницы» (1926), уставшей от духовного гнета бабушки, то же брожение нерастраченной духовной энергии, жажды мужского света и мужской силы, проникновения в запретное, что и во внутреннем мире юной Аглаи Епанчиной.

Мощь женской силы и одержимости воспета Лоуренсом в «Любовнике леди Чаттерлей» (1928), повести «Сент-Мор», «Радуге», «Влюбленных женщинах», «Сыновьях и любовниках» (1913). Женщины Лоуренса могут не понимать, почему они желают именно так, но они не способны противостоять собственным импульсам, которые впоследствии приводят их к свершению того, что оказывается единственно возможным выбором.

Потому спасение гордого коня от кастрации становится началом освобождения от оков социума для миссис Витт и ее дочери; леди Чаттерлей охвачена страстью к плебею; Урсула Бренгуэн не выходит замуж за столь желанного Скребенского; Гудрун, неумная в утверждении своего эго, становится невольной соучастницей гибели любовника Джеральда, а миссис Морел остается единственной женщиной в жизни сына.

В женщинах Лоуренса много плотской, жизненной энергии, много прихотливой и капризной силы, но духовного просветления, столь значимого для Достоевского, они лишены. Ни одна из них не способна достичь божественно прекрасной и жертвенной высоты Сони Мармеладовой; ни женщинам, ни мужчинам Лоуренса не присуща воспетая Достоевским жалость к «униженным и оскорбленным». Аарон Сиссон из «Флейты Аарона» (1922) покидает свою семью в поисках Я, скитается в попытках открытия себя – в – новом. Его мир наполняется лицами и голосами, не могущими удовлетворить могучую жажду самоутверждения. Случай лишает его любимой флейты, жезла, равно олицетворяющего безудержную силу искусства и темное фаллическое начало. Герой на распутье: он желал творить и властвовать, но, не получив ответа об основах собственного бытия, оказывается просто человеком, объятым сомнениями о смысле жизни вообще. Этот смысл, открываемый приятелем Аарона, Лилли, чрезвычайно прост и по-

достоевски светел; он в «посвящении» себя другому в служении тем, кто истинно близок, в возможности доверчивого вручения собственной жизни любящему существу. Однако Лоуренс, декларируя близкую Достоевскому идею, исходит из природы рассудка, а не духовности личности вообще: человек, жаждущий власти, должен во имя собственной гармонии с миром и любимым существом сознательно и свободно подчиниться. Поиски героического или эротического объекта ведут в небытие, и, лишь осознанно воззвав к душе, человек способен обрести самодостаточность. Роман завершается вопросом, оставаясь незавершенным, но оставляет размышлять лишь о двух возможных выходах: смерти или семье, к которой герой вновь вернется духовно обновленным человеком.

Важнейший мотив, почерпнутый у Достоевского еще при прочтении в 1909 г. «Преступления и наказания», – сила власти, способной влиять на сознание и изменять мир. Во «Влюбленных женщинах» проблема власти реализуется в рефлексии, диалогах, подчас мучительных вербальных самоутверждениях и странных поступках Джеральда и Беркина. Руперт Беркин в поисках гармонии с собой и миром близок Ивану Карамазову, равно как родственен ему и Джеральд Крич, ненавидящий отца и мыслящий о «вседозволенности». Крич также сходен с Рогожиным, жаждущим покаяния и облегчения, полагая, что, убив страстно желаемую им Гудрун, он обретет свободу. Однако свершается акт иронии судьбы: один становится убийцей, другой – самоубийцей³⁵.

В «Пернатом змее» (1926) власть обретает форму реального изменения социального и конфессионального мироустройства. Низвержение католичества и возвращение к язычеству посредством самоутверждения себя в роли Бога вопреки закону, цивилизации, человечности стало смыслом бытия героев романа Рамона и Сиприано.

Сила их харизмы настолько велика, что парадоксальное становится действительностью, вовлекая в свое магнетическое мужское поле женщину, казалось бы, более не способную любить; народ, нуждающийся в живой и осязаемой вере, армию, подчиняющуюся истинной силе. И эта сила, язычески темная и чувственная, обнажившая тайное женское естество американки Кэт, принесет жестокую гибель обожающей, по-христиански аскетичной супруги Рамона, Карлоты. Лоуренс, допустивший возможность торжества власти язычества как возврата к темному мифопоэтическому прошлому и силы плоти, парадоксальным образом ставшей доминантой духа, страсти и смерти в каче-

³⁵ См.: Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. С. 75-76.

стве двух полюсов единого мира, выразил себя в этом романе во всей полноте как борец против духовных и социальных оков.

Власть, по Лоуренсу, должна быть сосредоточена в руках избранных, смелая мысль которых способна разрушить общепринятое. Вероятно, сам писатель ощущал в себе внутреннюю потребность стать таким человеком, отсюда его вольные поэтические толкования евангельских текстов и смелые мысли о мужчинах и женщинах, сила духа и плоти которых способна заставить мир измениться.

«Раздражительная обидчивость» лоуренсовских героев, по верному замечанию Р.Р. Хуснуллиной, также от Достоевского. Обращаясь к роману «Любовник...», исследовательница анализирует сближение «надменно равнодушного Клиффорда с робким и невинным Мышкиным», улавливая в этом особую логику: «В... самом большом романе о любви, написанном Достоевским, но мужском (по определению Бердяева), как и все остальные, любовь, образуя сюжетные линии, не имеет самостоятельной значимости. Ее назначение – пробудить в мужчине способность страдать, мучить его, сломить, заставить преступить нравственные запреты. Высказывая тяготение к “литературной роли”, предложенной Достоевским, Лоуренс вместе с тем лишь изредка переkreщивается с ним. Следуя за Достоевским, он приближает Клиффорда не столько к “неземному созданию” Мышкину, сколько к Ипполиту Терентьеву и развивает... идею “раздражительной обидчивости”, которая имеет у выведенных им героев так же, как у персонажей “Идиота”, свою мотивацию. У Ипполита, неизлечимо больного человека, – обида за недозволенность самоубийства, у Настасьи Филипповны – за “разрушенную жизнь”, у Гани – за “ординарность”. У лоуренсовского Клиффорда – обида за военное ранение, инвалидность и “умерщвление плоти”, у Оливера Меллорса, выбившегося из “низов” офицера, а теперь егеря, – обида за необходимость из-за болезни “вновь к прежнему уровню опуститься”... Именно “раздражительная обидчивость” героев Лоуренса обусловила их вынужденный внутренний уход из социума. И в то же время стала маской, скрывающей ущербность каждого из них. “Есть люди, – пояснил Достоевский от лица Терентьева, – которые в своей раздражительной обидчивости находят чрезвычайное наслаждение, и особенно, когда она в них доходит... до последнего предела; в это мгновение им даже, кажется, приятнее быть обиженными, чем не обиженными”»³⁶.

Достоевский, войдя в сознание Лоуренса еще в 1909 г., уже никогда не покидал его как творца. Русский мыслитель для Лоуренса одна

³⁶ Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. С. 77-78.

из мощнейших составляющих противоречиво воспринимаемой русской ментальности: с одной стороны, им осознается величие русских авторов, в числе которых Достоевский, но с другой – оказывается, что их творчество есть «грубость, бесчувственная нецивилизованная ту-пость», что явствует из письма к К. Карсвел, 1916 г.³⁷

После прочтения французского перевода «Преступления и наказания», Лоуренс, осознав величие романа, признал и то, что он остался непонятым³⁸. Неясность, сопровождающая восприятие Достоевским, переросла в некую мучительную болезненность, о чем свидетельствует признание Лоуренса, сделанного С. Котелянскому, прозвучавшее после прочтения писем Достоевского в 1915 г.: «...Я читаю сейчас письма Достоевского. Каким он был поразительным человеком – интроверт чистой воды, с разрушительной волей – ни грамма любви в нем – вся страсть ненависти, зла. И все же великий человек. <...> Но он великий человек, и я испытываю перед ним величайшее восхищение. Я даже чувствую к нему какую-то тайную любовь»³⁹.

И вновь жажда избавления от чар Достоевского: в 1916 г. письме к М. Марри Лоуренс пишет: «Я только что прочел “Бесов”. Думаю, что освободился от Достоевского и могу писать о нем хладнокровно. Мне не понравились “Бесы”: никто не был настолько бесом, чтобы заинтересовать меня. Они мне надоели, эти корчащиеся люди, они кишат, как насекомые»⁴⁰. И далее, как движение маятника, новое признание величия, однако, с существенной оговоркой: «...Это великие притчи, романы Достоевского, но не искусство. Это только притчи. Все люди как падшие ангелы, даже самые грязные ничтожества. Я не могу это переварить. Люди – не падшие ангелы, они просто люди»⁴¹. Лоуренс противоречит самому себе, ибо его дерзновенная мысль, питаемая непонятными, но будоражащими творческий импульс идеями Достоевского, никогда не была зациклена на «просто людях». Ему интересны лишь те, чье его становилось отправной точкой для формирования иных судеб.

«Братьев Карамазовых» Лоуренс с восхищением прочитал в 1913 г. Однако роман, по его собственному признанию, не убедил его. Дважды возвращаясь к роману, находя его все более «гнетущим», Лоуренс в то же время убеждается в его «ужасающей» верности жизни⁴².

³⁷ Писатели Англии о литературе. М. : Прогресс, 1981. С. 205.

³⁸ См.: Хуснулина Р.Р. Английский роман XX века и наследие Ф.М. Достоевского. С. 68.

³⁹ Писатели Англии о литературе. С. 205.

⁴⁰ Там же. С. 205.

⁴¹ Там же. С. 206.

⁴² См.: там же.

Писатель подводит итог прочтения статьей «Предисловие к “Великому Инквизитору Достоевского”», написанной в 1930 г. Его выводы являют собой гамму чувств: признание, восхищение, ужас и – снова – недопонимание Достоевского: «...Теперь я читаю “Великого Инквизитора” еще раз, и сердце у меня уходит в пятки. ...Это реальность против иллюзии. ...Кто такой Великий Инквизитор? ...Это сам Иван. А Иван – это размышляющий ум человека бунтующего... Таков, как он есть, он идентичен русскому революционеру из мыслящих. Он, конечно, и сам Достоевский ... Достоевский ... всегда дурной мыслитель, но великодушный наблюдатель. Правда ли, что человечеству нужны, и всегда будут нужны, чудо, тайна и авторитет? Несомненно, это так. ...Диагноз Достоевского о человеческой природе прост и не требует комментариев. Достоевский, возможно, был первым, кто понял эту страшную истину...»⁴³.

Лоуренс полагает (и это подтверждает развитие событий «Пернатого змея» и «Кенгуру» (1923)), что избранные, в чьих руках сосредоточена власть, избавлены от мук совести; меньшинство, слабое перед тремя искушениями, лишь следует за их выбором.

Знакомство с творчеством В.В. Розанова станет импульсом для дальнейшего осмысления творчества Достоевского, для продолжения дискуссии с ним⁴⁴. Лоуренс причислит его к «знакомым нам по Достоевскому характерам, к тем болезненно интроспективным русским, которые вначале простираются ниц перед Иисусом, а затем плюют Ему на бороду и на волосы». Мы, считает Лоуренс, «уже достаточно видели этих внутренне раздвоенных русских, с их беспризорной... религиозностью, поглощенных изучением собственного грязного белья и своей пестрой души»⁴⁵. При этом герои Лоуренса, сами наделенные раздвоением, не испытывают нравственных терзаний и следующих за муками просветлений, как герои Достоевского. И это мучает писателя-англичанина как неразгаданная загадка «русской души».

Полемика Лоуренса с Достоевским нашла отражение и в романной поэтике. Полифонический роман Достоевского противостоит произведениям Лоуренса, следующего традиции монологизма с присущим ему единством идеологической позиции автора и героя, «единством цели»⁴⁶. И все же романы Лоуренса внутренне диалогичны: «“Я” героя

⁴³ Писатели Англии о литературе. С. 206-207

⁴⁴ Там же. С. 203.

⁴⁵ Цит. по: *Пустовалов А.В.* Ф.М. Достоевский и концепция человека Д.Г. Лоуренса: типология и полемика // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. Пермь: Изд-во Перм. гос. ун-та, 1999. С. 216.

⁴⁶ *Hough G.* The Dark Sun. L., 1956. P. 93.

Лоуренса всегда изменчиво, текуче, вряд ли его можно определить как “старое стабильное Эго характера”. <...> Символика Лоуренса тоже внутренне диалогична... феникс и его гнездо, куда он возвращается, чтобы сгореть и восстать из пепла, радуга – символ единения человеческой души и универсума, корабль – символ консолидации разнонаправленных сил (супруги в браке), лев и единорог – символ двух борющихся начал (мужское и женское)⁴⁷. Полемика, идеологически вуалируемая внешне, происходит внутри, через вибрации (раскол и восстановление) целостности авторского сознания и героя.

Таким образом, как и Голсуорси, но в силу особенностей личности и творческого дара, более страстно, Лоуренс, подобно раздвоенным героям Достоевского, драматично переживает свое внутреннее противоречие и духовное единство с русским писателем. Творчество Достоевского оказывается тем мировоззренческим камертоном, который стимулирует внутреннее становление Лоуренса. В связи с тем, что мир Достоевского, войдя в духовное пространство Лоуренса, остался не до конца понятным, и при этом подвергнутым длительной рефлексии, он стал неотъемлемой частью самоопределения Лоуренса как личности, мыслителя и творца.

Уайльд, Голсуорси, Лоуренс равно осознавали свою увлеченность творчеством русского писателя. Эстетизм Уайльда, викторианское достоинство, скрывающее тайнства душевного разлада Голсуорси, своеобразная правда плоти Лоуренса, пересекаясь с безудержностью этой увлеченности, порождали странное, не лишнее тоски состояние пьющего чашу жизни.

Ирония состояла в том, что глубокое творческое переживание английскими писателями художественных и психологических открытий Достоевского было сродни самим духовным метаниям русских героев, жадно познающих, что же таится на дне испиваемой чаши.

⁴⁷ *Пустовалов А.В.* Ф.М. Достоевский и концепция человека Д.Г. Лоуренса: типология и полемика. С. 221.