

**Ф.М. Достоевский и концепция человека Д. Г. Лоуренса:
типология и полемика**

Источник: 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. 215–224.

Известная английская писательница В. Вулф в одной из программных работ («Современная литература», 1925) заявляет, что даже в самых предварительных заметках об английской литературе нач. XX в. «вряд ли возможно обойтись без упоминания о русском влиянии» [5, 281]. Вулф специально изучала русский язык [см. 3, 20], чтобы читать произведения наших писателей в оригинале – ей хотелось избежать неизменного свойства перевода – «катастрофической ... оголенной и огрубленной вариации смысла» [4, 282]. Вулф, представительница модернизма, восхищалась способностью русских писателей передавать внутреннюю жизнь героев, жизнь души, что она считала главной задачей художника. Душа, по ее мнению, «одно из главных действующих лиц русской литературы» [4, 285]. Обращаясь к писателям-современникам с требованием освободиться от привычных условностей формы и жанра, чтоб точнее «описать ...изменчивый, непознанный и необъятный дух жизни», Вулф приводит в качестве удачного примера творчество Ф. М. Достоевского («Русская точка зрения», 1925). Изображение души, подчеркивает она, достигает у Достоевского «большой глубины и размаха», душа – это «основной предмет его внимания, ...то вещество, из которого целиком и полностью состоят его герои» [4, 285]. По мнению Вулф, русские писатели, в отличие от английских, более непосредственны в исследовании человека. Социальные барьеры и условности не так значимы для русских романистов, вследствие чего они дальше продвинулись в «понимании индивидуумов как таковых» [4, 287], полагает писательница. Она настоятельно рекомендует своим соотечественникам произведения Достоевского, Чехова и Толстого.

Романы Достоевского начали переводиться и издаваться в Англии в 1913 г. Как отмечает У. Аллен в работе «Традиция и мечта», это стало значительным событием в литературной жизни Англии начала века. Одним из тех, кто отнесся к творчеству Достоевского с большим вниманием, был Дэвид Герберт Лоуренс, вошедший, наряду с Дж. Джойсом и В. Вулф в число ведущих английских писателей начала XX в., существенно обогативших литературу.

© А.В Пустовалов, 1999.

215

Достоевский оказал немалое влияние на Лоуренса, особенно заметное в его позднем творчестве. Для него этот писатель стал до некоторой степени олицетворением всей русской культуры, своеобразным ее эталоном. Вместе с тем его отношение к данным феноменам не было однозначным в разные периоды его творчества.

Так, свою рецензию (в целом положительную) на одну из работ русского философа В. Розанова (ст. «Солитария») он начинает, причислив ее автора 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 («gamin») религиозностью, поглощенных изучением собственного грязного белья и своей пестрой души» [14, 367]. Далее он выражает сомнение, действительно ли

столь глубоки характеры у Достоевского, в доказательство чего говорит, что прочитал «Великого инквизитора» трижды и так и не понял, о чем там, собственно, речь.

В рецензии на произведение другого философа (ст. «Все возможно» Л. Шестова) Лоуренс называет русскую культуру «душераздирающим криком больного, ужасающим или чудесным» [10, 215], говоря о том, что эта культура еще очень молода и переживает опасный период подражания европейской. Но она выживет в столкновении с «вирусом старой Европы», — пророчествует писатель. То, что называют «величием России», считает Лоуренс, это только подготовка к чему-то более значительному, ее «предродовая борьба». «России принадлежит будущее», — уверен он. Писатель предсказывает появление из «лона старой Европы... нового, здорового тела, больше не подражающего, не протестующего, не кричащего, но полнокровного, здорового, вожделекнщего» [10, 216].

В статье «Великий инквизитор Ф. М. Достоевского» Лоуренс анализирует некоторые идеи русского писателя. В. Вулф в свое время замечала, что англичанину стоит больших усилий перечитать «Братьев Карамазовых», т.к. он не привычен к таким погружениям в мир «души» [4, 285]. Лоуренс нашел в себе силы проделать это несколько раз. Он говорит, что каждое прочтение повергало его во все большую депрессию, потому что всякий раз он находил роман все более жизненодобным («more dreadly true to life»). Статья «Великий инквизитор» отражает опыт его четвертого прочтения романа, после которого, как он сам признается, сердце у него «ушло в пятки»: «My heart sinks right through my shoes» [11, 283].

216

На этот раз он соглашается с утверждением Миддлтона Марри, что легенда о Великом инквизиторе — это ключ ко всему творчеству Достоевского. Однако из проблем, волновавших великого писателя, Лоуренс берет только одну — проблему власти, ее сущности и обоснования, соотношения власти «небесной» и земной. Прочтем внимательнее те места из «Братьев Карамазовых», на которых специально остановился английский писатель. Он полагает, вслед за героем Достоевского, что большинство людей неспособны распоряжаться своей жизнью, что свобода, которую Христос даровал людям своим Словом, вряд ли кому-либо по-настоящему нужна. Для большинства людей, как утверждает Великий инквизитор, она стала «страшным бременем». У человека есть три потребности, ради которых он постоянно отказывается от свободы: потребность в чуде, тайне и авторитете. Это три сатанинских искушения, «которые сумел превозмочь Иисус. Немногие могут повторить это. «Чем виновата слабая душа, что не в силах вместить столь страшных даров?» [6, 302] — вопрошает инквизитор. После мучительнейших раздумий он ушел от гордых и воротился к смиренным для счастья этих смиренных» [6, 306]. Он полагает, что нужно «исправить подвиг Христа». По мнению инквизитора, с которым соглашается Лоуренс, небольшое число избранных должно (хотя бы путем обмана, убедив людей, что это угодно Богу) взять власть над ними в свои руки, чтобы те по неразумию своему не загубили свою жизнь, а напротив, в «слепой покорности» этой власти обрели свое счастье.

Но если Достоевский считает, что таким образом возлагаемая на избранных, хранящих истину, ответственность обрекает их на несчастье и постоянные муки совести (любовь к людям заставляет их следовать дьяволу не меньше, чем Богу), то Лоуренс находит это неверным. Нашедший истину должен быть этому рад, и во власти избранных, полагает он, нет ничего от нечистого. «Так дайте особенно одаренному меньшинству выбирать между добром и злом, и противопоставить ценности жизни культу денег! — призывает Лоуренс в конце статьи. — И пусть большинство благодарно примет выбор, и преклонится перед меньшинством, перед иерархией. Что же здесь дьявольского или сатанинского?» [11, 290].

Идея о передаче власти избранным, о возможности более «мудрого» государственного управления овладела Лоуренсом настолько, что он счел нужным дать ей художественное воплощение. Он сделал это в двух романах – «Кенгуру» (1923) и «Пернатый змей» (1923). В романе «Кенгуру» этой идеей одержимы два его главных героя – английский писатель Ричард Сомерс, приехавший в Австралию (персонаж во многом автобиографичный), и глава местной профашистской

217

организации, объединяющей возвратившихся с полей первой мировой войны солдат, адвокат Бенджамин Кули по прозвищу «Кенгуру». Еще до встречи с Кенгуру Сомерс мечтает о государстве, в котором неразумные массы не могли бы влиять на решения мудрых правителей, пользующихся своей властью во благо народа и вернувших этой власти прежний священный смысл. «Я верю, что люди, – размышляет Сомерс, – которые обладают подлинной жадной жизни, которые стремятся жить, а не иметь, должны взять под контроль материальные ценности лишь для того, чтобы спасти мир от масс, которые слепо хотят захватить материальные ценности для себя... сделать их абсолютно недоступными для масс, и пусть жизнь начнется сначала, чтобы не было больше этой борьбы за существование, или борьбы за богатство» [12, 115].

Мысли Сомерса оказываются весьма созвучными мыслям Кенгуру, которые последний развивает уже во время их первой встречи. Возглавив вооруженную, хорошо подготовленную к борьбе за власть в Австралии организацию, он надеется создать принципиально новое государство церковного типа и предлагает Сомерсу сотрудничать с ним. «Я попытаюсь основать мое государство по типу Римской католической церкви. Его глава будет не столько тираном, сколько патриархом, священником... Человеку снова нужен отец, – полагает Кенгуру, – не друг, не брат-страдаец, страдающий Спаситель. Ему нужен спокойный, ласковый отец, использующий свою власть во имя живой жизни... Человек должен быть освобожден от этой ужасной ответственности — управлять собой, когда он сам не знает, чего он хочет, и не имеет цели, к которой мог бы стремиться. Секрет всей его жизни в повиновении [12, 126], – считает Кенгуру, готовый взять на себя нелегкую обязанность разъяснить своим будущим подданным разницу между добром и злом и научить их, что делать.

Известный исследователь творчества Лоуренса Г. Хоу (работа «Темное солнце») верно замечает: «некоторые беседы Сомерса и Кенгуру смутно напоминают диалог Великого инквизитора» [19, 112]. Впрочем, и сам автор не скрывает, что идеи романа навеяны прочтением Достоевского. Так, Кенгуру, рассуждающий о государстве, прямо апеллирует к русскому писателю: «Достоевский предлагал это, и я верю, что это осуществимо» [12, 125]. Не подлежит сомнению, что Лоуренс сумел удачно переосмыслить и соотнести с современной ему реальностью находящийся вне временных рамок трансцендентальный образ могущественного, «отцеподобного» властелина, чье предназначение – нести ответственность за поступки подвластных ему людей, прощать и наказывать их грехи.

218

Талант писателя в том, что более чем за десять лет до возникновения фашистского Третьего рейха и других тоталитарных государств он смог не только предвосхитить их появление, но и дать в своем романе негативную оценку идеям и практике будущего нацистского движения (хотя последняя была скорее эмоциональной, чем рациональной).

Два писателя сходны в недоверии к научному знанию, чисто рассудочной истине, они не считают их достаточными для объяснения природы человека, его поведения. Интересно сравнить размышления двух героев – Сомерса из романа «Кенгуру» Лоуренса и героя романа «Записки из подполья» Достоевского.

«Рассудок знает только то, что успел узнать (иного, пожалуй, и не узнает), а натура человеческая действует вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет, – говорит Подпольный человек, чей голос близок к голосу самого Достоевского. – Наука научит человека, что ни воли, ни каприза у него на самом деле нет, что он сам как нечто вроде фортепианной клавиши, все, что он делает, делается вовсе не по его хотению, а по законам природы» [7, 423].

Сомерс, герой «Кенгуру», критикует современную ему науку, имеющую своим объектом некоего обезличенного «человека вообще»: «Предполагается, что человек – это автомат, работающий в определенных автоматических режимах при нажатии определенных клавиш. Каждая клавиша имеет свой ярлык, а вместе они образуют клавиатуру человеческой психики... Нет науки, которая имела бы дело с отдельным человеком, – считает Сомерс, – а поэтому философия, этика, психология, политика, экономика вряд ли могут считаться науками в полном смысле этого слова» [12, 324].

Оба писателя считают настоящей задачей подлинного мыслителя понять человека в процессе жизни, в противоречивости его существования, которое часто не укладывается в жесткие рассудочные формулы. «Хотение очень часто... упрямо разногласит с рассудком, – полагает подпольный человек, – ... дважды два четыре уже не есть жизнь, господа, а начало смерти. Может быть, человек любит не одно благоденствие? Может быть, он ровно настолько же любит страдание?» [7, 421].

Ричард Сомерс, используя иные термины, также настаивает, что живое существо обладает неким содержанием, которым рассудок и наука вряд ли могут овладеть: «Можно построить точную науку на изучении трупа, предполагая, что вы будете заниматься им, не пытаясь применять свои выводы к живому существу. Но на изучении самой жизни, или какого-то ее момента, основать науку невозможно.

219

Наука должна начинаться с определения или точного описания. Но вы не определите, не опишете никакое живое существо. В нем всегда присутствует нестабильный творческий элемент, оно постоянно не равно самому себе, и это наука никогда не сможет ухватить» [12, 324].

Полемика с чисто рационалистическим подходом к человеку осуществляется писателями не только на уровне отдельных идей, но в самом типе романа и в структуре романного образа. Здесь уместно обратиться к работе М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» и понятиям монологического и полифонического романов. Истоки первого типа романа М. Бахтин видит в «европейском рационализме с его культом единого и единственного разума» [2, 216]. Исследователь указывает на свойственную монологическому типу сознания (господствующему в Европе, по его мнению, со времен Просвещения) своего рода идеологическую подтасовку – превращение «монистического принципа, т. е. утверждения единства бытия в принцип единства сознания» [2, 134]. Эта вера в самодостаточность одного сознания во всех видах идеологической жизни не есть теория, созданная тем или иным мыслителем, нет, – это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определившая его внешнюю и внутреннюю формы» [2, 137].

Ф. М. Достоевский, по мнению Бахтина, порывает с монологической традицией, утверждая на всех уровнях романного повествования принцип полифонии, т. е. сосуществования нескольких независимых сознаний.

Д. Г. Лоуренс, казалось бы, следует монологической традиции Идеологическая позиция его героя (особенно четко выраженная в поздних романах) лежит в одной плоскости с конечными выводами романов, со взглядами самого автора (можно убедиться в сходстве идей, высказываемых главными героями романов (Лилли, Сомерсом,

Мэллорсом, Беркиным и т.д.), с идеями Лоуренса, сформулированными им в письмах, статьях, предисловиях к произведениям). Монологическая традиция находит также свое выражение в принципе отбора и объединения материала, который Г. Хоу охарактеризовал как «принцип единства цели» [9, 93]. В силу этого романы обладают определенной идеологической «центростремительностью». Однако сама эта традиция как бы подрывается писателем «изнутри», что особенно заметно в его послевоенных романах.

Эти произведения, во-первых, обнаруживают тенденцию к «расколу» на уровне самого авторского сознания – оно словно бы раздваивается между главными героями, вступающими в полемику – Аароном и Лилли в романе «Жезл Аарона»(1922), Сомерсом и Кенгуру в

220

романе «Кенгуру»(1923), Мэллорсом и Клиффордом Чаттерли в романе «Любовник леди Чаттерли»(1927). Только к концу повествования это сознание обретает относительную целостность, «разгромив» позицию одного из героев – Аарона, Клиффорда Чаттерли, – или физически уничтожив его – к примеру, Кенгуру.

Во-вторых, писатель пытается создать героя, принципиально отличного от персонажей литературных предшественников. Он спорит с традицией, предписывающей «единство личности» (монистичность) персонажа, поскольку та сформирована и удерживается как некое целое давлением конкретных жизненных обстоятельств. «Я» героя Лоуренса всегда изменчиво, текуче, вряд ли его можно определить как «старое стабильное Эго характера» (письмо Лоуренса к Э. Гарнетту от 5 июля 1914 г.). Такого героя нельзя рассматривать (во всяком случае, к этому призывает писатель) как продукт, проекцию определенных условий существования, он постоянно стремится подчеркнуть приоритет глубинного, инстинктивного начала в формировании личности, ее судьбы. Вот, например, что Лоуренс пишет в предисловии к роману «Влюбленные женщины»(1920): «Судьба, диктуемая извне теорией или обстоятельствами, фальшива... Творческая, спонтанная душа подсказывает нам желания и побуждения. Эти подсказки – наша истинная судьба, и наше дело – следовать им» [16, 30].

В-третьих, в произведениях Лоуренса большое место занимает диалог (с которого, как полагал М. М. Бахтин, и начинается полифония) в различных его формах: это и диалог между действующими лицами, и «перебивки» размышлений одного персонажа воспроизведением фрагментов мыслей другого, диалоги героев, персонифицирующих разные идеологические позиции (Аарон и Лилли, Мэллорс и Клиффорд), диалоги двойников (Аарон и Джим Брикнелль, Кенгуру и Джек Калькотт), диалог как способ развития любовных отношений одного героя (Конни – Клиффорд, Микаэлис, Мэллорс) и т. д.

Символика Лоуренса также внутренне диалогична. Любой его символ, как правило, состоит из двух частей или объединяет два начала: 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 вечно борющихся в природе начал (мужское и женское).

Таким образом, поздние романы Лоуренса, следуя отчасти монологической традиции, активно полемизируют с ней, порой прямо отрицая ее.

221

Следует отметить, что подход Лоуренса к решению поставленной в романе проблемы (о чем уже говорилось выше) внешне схож с подходом Достоевского. Сравним эти два подхода, чтобы получить более ясное представление о манере Лоуренса. «Из каждого противоречия внутри одного человека, – отмечает М. М. Бахтин, – Достоевский

стремится сделать двух людей, чтобы драматизировать это противоречие и развернуть его экстенсивно» [2, 49]. То же делает английский писатель: «разделяя» проблему между двумя главными героями, Лоуренс драматизирует ее. Однако он не решает ее «экстенсивно», так как решение обычно локализуется сферой влияния авторского героя (хотя никогда не является окончательным), а другие персонажи могут оспаривать это решение, не меняя все же общего «центростремительного» направления идеологии романа. В романе Достоевского авторский голос, будучи «установкой среди других установок, словом среди других слов» [2, 166], равноправен с другими голосами и не определяет с необходимостью «конечной морали» произведения: писателя интересует прежде всего диалог между позициями.

Отчетливо расставляя идеологические акценты в романе, Лоуренс сходен с Достоевским в неприязни к завершенности героя. Человек, как мы уже отмечали, по мнению обоих писателей, – существо, принципиально непознаваемое полностью.

Два художника также определенно сходятся в способе «подачи» героя. Они исходят в этом из похожего религиозно-этического постулата. «Утвердить чужое «Я» не как объект, а как другой субъект – такой принцип мировоззрения у Достоевского», – читаем у М. М. Бахтина [2, 14]. Христианскую заповедь «Возлюби ближнего своего как самого себя» Лоуренс (статья «Изучение Томаса Харди») призывает истолковать как необходимость «узнать и понять естественный закон этого ближнего, который может быть враждебен твоему собственному... и попытаться достичь примирения между ними» [15, 512]. Этот принцип он называет «предельным знанием высшего искусства», давая понять, что сам ему следует.

Однако фактически это не совсем так: если Достоевский преуспевает в изображении чужого сознания в качестве полноправного иного «Я», то Лоуренсу это не всегда удается. Он порой ошибается в воспроизведении эмоций женщины, например, когда пытается передать ее ощущение в важные моменты ее жизни (см. об этом подробнее в статье М. Холлингтона «Одновременный оргазм в «позднем» Лоуренсе) [8, 25–29]. Можно также обнаружить определенные промахи писателя в создании образов героев, внутренне далеких от него самого.

222

Всецело исходя из собственных чувств и переживаний, Лоуренс зачастую представлял в романах другого человека не как принципиально иную личность с другим «естественным законом», а именно как самого себя, оказавшегося в других условиях существования. Поэтому, как отмечают Ф. Ливис, А. Найвен, М. Марри, М. Дуди и др. критики, образы Джералда Крича, Аарона, Кенгуру, Мэллорса, Конни Чаттерли не всегда убедительны. Г. Хоу отмечает, что «Лоуренсу недостает мощи Достоевского в изображении позиции противной стороны так же хорошо, как своей собственной» [9, 113].

Однако Лоуренс неоспорим там, где показывает героя, близкого ему по духу: сомнений в его достоверности не возникает. Именно это умение придает его произведениям убедительность и силу.

Мы выделили лишь несколько пунктов сходства двух писателей в их подходах к проблеме человека и концепции героя в литературных произведениях. Принимая во внимание тот факт, что воздействие русского мыслителя на мировоззрение Лоуренса было долговременным и существенным, мы не ошибемся, если предположим, что типология художественного мышления этих двух писателей не ограничивается взятыми нами аспектами.

Проблема, к которой обратились мы, насколько нам известно, мало исследована в зарубежном литературоведении, которое более подробно занималось влиянием на

творчество Лоуренса таких писателей, как Т. Гарди, У. Уитмен, Дж. Элиот, У. Блейк, Дж. Рескин, Г. Флобер и некоторых других [см. 17, 3].

Одна из причин, по которой проблема подобной типологии не поднималась отечественными исследователями, – это то обстоятельство, что Лоуренс мало переводился на русский язык. Так, из пяти романов его позднего периода остались непереуведенными романы «Влюбленные женщины», «Кенгуру», «Пернатый змей»; перевод романа «Жезл Аарона» оставляет желать лучшего, а скандальный роман «Любовник леди Чаттерли» просто не может быть переведен полностью адекватно оригиналу – в силу большей табуированности русского литературного языка.

Нам представляется, что в переводе некоторых романов Лоуренса, неизвестных еще русскому читателю, есть необходимость. Так, несомненный интерес для читателя представляет, например, такое произведение, как роман «Кенгуру» – политический роман с глубоким философско-этическим подтекстом. По своему содержанию этот роман может быть отнесен к ряду произведений о тоталитарном государстве, к которому принадлежат такие известные антиутопии, как «1984» Дж. Оруэлла и «Мы» Замятина. Но, в отличие от последних, роман «Кенгуру» исследует именно зарождение этого типа государства, его политические, нравственные и, что особенно важно, психологические предпосылки.

Уверены, поднятая нами проблема, как и множество других проблем, которые акцентирует само творчество Лоуренса, не потерявшее актуальности и по сей день, еще найдет своего исследователя — как в нашей стране, так и за рубежом.

Библиографический список

1. Аллен У. Традиция и мечта. М., 1970.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
3. Вулф В. Избранное. М., 1989.
4. Вулф В. Русская точка зрения // Писатели Англии о литературе. М., 1981.
5. Вулф В. Современная литература // Писатели Англии о литературе. М., 1981.
6. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. М., 1991.
7. Достоевский Ф. М. Записки из подполья // Собр. соч.: В 12 т. М., 1982. Т.2.
8. Hollington M. Simultaneous Orgasm in Late Lawrence // The European English Messenger. 1996. Vol. 5/1.
9. Hough G. The Dark Sun. L., 1956.
10. Lawrence D. H. All Things Are Possible, by Leo Shestov // Phoenix.L., 1967.
11. Lawrence D. H. Belles-Letters. L., 1939.
12. Lawrence D. H. The Grand Inquisitor, by F. M. Dostoevsky // PhoenixL., 1967.
13. Lawrence D. H. Kangaroo. L., 1980.
14. Lawrence D. H. Solitaria, by V. V. Rozanov // Phoenix. L., 1967.
15. Lawrence D. H. Study of Thomas Hardy // Phoenix. L., 1967.
16. Lawrence D. H. Women in Love. L., 1989.
17. Meyers J. Lawrence and Tradition. N.Y., 1985.