

Л. П. Щенникова

Диалог героев романов Ф. М. Достоевского «Бесы» и Дж. Фаулза «Волхв»: опыт прочтения

В статье предлагается опыт прочтения последнего романа Фаулза сквозь призму идей, идеалов и части концептосферы Достоевского, обозначенной в романе «Бесы» и других произведениях.

Ключевые слова: «Бесы», «Волхв», текст, подтекст, сверхтекст, концепт, комплекс, свобода, эгоизм, жизнь, эксперимент, «все позволено», испытание, «метафизический театр», страдание, Богочеловек, Христос, чело-векобог, «любовь-ненависть», Любовь

Ludmila P. Shchennikova

The dialogue of the heroes of the novels «Besy» («Demons») by Fedor M. Dostoevsky and «The Magus» by John Fowles: the experience of reading

The article offers the experience of reading the last novel by John Fowles through the prism of ideas, ideals and part of the concept sphere of Fedor M. Dostoevsky, marked in the novel «Besy» («Demons») and other works.

Keywords: «Besy», «Demons», «The Magus», text, subtext, cortext, concept, complex, freedom, selfishness, life, experiment, «permissiveness», test, «metaphysical theatre», the suffering, the God-man, Christ, the man-God, love-hate, Love

В исследовательских интенциях запечатле-вается различное осмысление философско-художественного метатекста Дж. Фаулза¹: он привлёк внимание романной игрой; особенностями интертекстуального «поля», на котором выделяется отношение к западноевропейской и американской культуре и литературе². Осмысление получает «феномен постмодернизма» и его поэтики³, а также мера и степень включенности произведений Фаулза в процесс преемственности художественных традиций предшествующих эпох⁴. Компаративистический «вектор» определяется в исследованиях, посвященных разнонаправленному диалогу⁵, совершающемуся между писателями XIX и XX вв.⁶

Достоевский и Фаулз исследовали природу человека, и тайны его души; особенности становления самосознания; сознание законов и «беззакония» мира, присутствия «человеческого» и «сверхчеловеческого» – и отыскивали сущностное, – человеческое в человеке – и раскрывали его искания⁷.

В романе Достоевского Ставрогин представляется разносторонне одаренной, но трагической личностью, поскольку «...оказывается **не способен к любви** (выделено мной. – Л. Щ.) – ни к Богу, ни к человеку, к той любви, о которой говорит в финале романа Степан Трофимович, <...> продавливающий противоположный ставрогинскому путь из тьмы к свету...»⁸. Степан Трофимович Верховенский в финале романа манифестирует точку зрения, противоположную его сына Петра: «Бог уже потому мне необходим, что это единственное существо, которое можно вечно любить...» (т. 10, с. 505)⁹. Ставрогин – от «ставрос» –

«крест» – ломает его во время встречи с отцом Тихоном и, по наблюдению исследователя, «... в момент разлома распятия происходит окончательный переход Ставрогина от своего крестного пути – к состоянию, отмеченному печатью сил зла»¹⁰. Вяч. Иванов добавляет к характеристике героя: «всем и всему изменяет он и вешается, как Иуда, не добравшись до своей демонической берлоги в угрюмом горном ущелье...»¹¹.

В прощальном письме к Дарье Павловне Ставрогин подводит итог жизненным исканиям и признается в онтологическом мотиве многих поступков:

Я пробовал везде мою силу. Вы мне советовали это, «чтоб узнать себя». На пробах для себя и для показу, как и прежде во всю мою жизнь как она оказывалась беспредельною. На ваших глазах я снес пощечину от вашего брата; я признался в браке публично. Но к чему приложить эту силу – вот чего никогда не видел, не вижу и теперь, несмотря на ваши ободрения в Швейцарии <...> Я все так же, как и всегда прежде, могу пожелать сделать доброе дело и ощущаю от этого удовольствие; рядом желаю и злого и тоже чувствую удовольствие. Но и то и другое чувство по-прежнему всегда слишком мелко, а очень, никогда не бывает. Мои желания слишком несильны; руководить не могут. <...>

Я пробовал большой разврат и истощил в нем силы; но я не люблю и не хотел разврата <...> Знаете ли, что я смотрел даже на отрицающих наших со злобой, от зависти к их надеждам? <...> Но если б имел к ним злобы и зависти больше, то, может, и пошел бы с ними... (т. 10, с. 514)¹².

Из контекста письма ясно, что эксперименты Ставрогина сводились к самоутверждению, но автор смягчает его самохарактеристику, ибо в данном случае писатель усиливает мысль о двойственности сознания персонажа, которая проявляется в его равно – душии и к Добру, и «злу».

Достоевский исследует столкновение двух принципов жизни: христианского и эгоистического. Ставрогин открыто высказывает свое мироотношение: «Возлюбить человека, **как самого себя**, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует. <...> Один Христос мог... <...> ... человек стремится на земле к идеалу, *противуположному* его натуре. Когда человек не исполнил закона стремления к идеалу, то есть не приносил **любобвю** в жертву своего я людям или другому существу <...>, он чувствует страдание и назвал это состояние грехом... <...> человек непрерывно должен чувствовать страдание, которое уравновешивается райским наслаждением исполнения закона, то есть жертвой. Тут-то и равновесие земное. Иначе земля была бы бессмысленна» (т. 20, с. 172, 175) (выделено Достоевским. – Л. Щ.).

У Достоевского потому множество героев-экспериментаторов, что его всегда интересовала проблема самопознания, – самопознания, направленного на попытку изменить человеческую природу. Ставрогина экспериментаторский процесс приводит к деструктивным результатам потому, что все его усилия направлены на реабилитацию нехристианского закона, который писателем назван «законом личности». Герой испытывает себя скандальной женитьбой на Хромоножке, насилием и убийством людей, современными революционными идеями. По сути их не принимая, провоцирует разрушение привычного российского уклада и становится погубителем многих жизней.

Парадоксальное сочетание раздвоенности сознания с неразличимостью Добра и «зла» становится «проявителем» тотальной развращенности героя. В романе «разврат» осмысливается как способность Ставрогина встать и над Добром, и над «злом»; как наслаждение результатом позорного, унижительного, подлого, или, напротив, смешного поступка. В любом случае Ставрогин сознает превосходство над остальными, испытывая «чувство сверхчеловека», «взлетающего» над нравственно-этическими законами. Он способен одновременно внушать ученикам противоположные мысли: увлекает Шатова идеей русского народа – «богоносца», который поможет обновиться Европе, и тут же поддерживает Кириллова в его идее «человекобога» – «сверхчеловека». Ставрогин не верит в «дело» Петра Верховенского, но от скуки и безделья разрабатывает основы чудовищной орга-

низации и сочиняет ее «устав». Развращенность усиливает удовлетворение от неожиданных поступков окружающих, например, от пощечины Шатова, которая, как считает Ставрогин, в одно мгновение приносит ему сознание и «высоты», и низости положения. Сближение бытийных антитез и одновременное равно-душие характеризует структуру и состояние его сознания. При встрече с отцом Тихоном после рассказа о том, как он спровоцировал самоубийство девочки Матрешки, Ставрогин спокойно признается: «Мне, может быть, не омерзительно даже доселе воспоминание о самом поступке...» (т. 11, с. 22).

Художественные типы «сверхчеловека» в литературе XX в., с точки зрения М. Хайдеггера, являются образным воплощением «новейшей европейской метафизики». Философ считал, что «...в существе новейшей метафизической позиции человека как субъекта заложена неизбежность того, что осуществление открытия мира и покорение мира, все порывы к нему должны брать на себя выдающиеся одиночки»¹³.

Первое, что мы выделяем в исследовании диалога романов Достоевского и Фаулза, – мысль русского писателя о том, что в основе «экспериментов» Ставрогина лежит отрицание нравственных основ Мироздания, созданного Богом. Ставрогин не способен к нравственному очищению и возрождению, – это Достоевский объясняет с помощью отрывка из Апокалипсиса: «...Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3: 15–16). Отец Тихон, к которому Ставрогин приходит вроде бы на исповедь, так разъясняет сущность героя: «Совершенный атеист стоит на предпоследней верхней ступени до совершеннейшей веры (там перешагнет ли ее, нет ли), а равнодушный никакой веры не имеет, кроме дурного страха» (т. 11, с. 10). Ставрогин честно признается, что вдохновителем его «опытов» является «какое-то злобное существо», «насмешливое и разумное», «очевидно, бес». В дальнейшем Ставрогин подтверждает отцу Тихону: «Я верую в беса» (т. 11, с. 10). В финале романа «апокалиптический ключ» к пониманию героя помогает открыть его сущность: Ставрогин – не верующий, поэтому и не сумевший «добыть Бога», – реализует «самовольное хотение» и кончает жизнь самоубийством.

В исканиях Ставрогина закон «Я» искажает и подавляет живущую в человеке потребность искупления. Достоевский, следуя правде, изображает героя с неким «позывом» к покаянию, о чем свидетельствует сон о «золотом веке» и вызванное им лицо погубленной им девочки Матрешки, которая грозит обидчику пальчиком. Промелькнувшее

желание не осуществляется, но авторская идея исповеди имеет большое значение.

В главе «У Тихона» изображается не удавшаяся герою попытка покаяния. Она состоит из трех <...> главок. В первой Ставрогин сообщает Тихону о своем намерении обнародовать «Исповедь», в которой он рассказывает о насилии над девочкой и других <...> проступках. Во второй Тихон читает «Исповедь» <...>. В третьей описывается беседа Тихона со Ставрогиным после ее прочтения¹⁴. Каковы намерения Ставрогина, желающего обнародовать «Исповедь»? Является ли это желание раскаянием и искуплением преступлений, или это «дерзкий вызов от виноватого к судье», проявление «бесовской гордыни сильной личности», не боящейся в который раз преступить нравственный закон? Отец Тихон предсказывает, что Ставрогин совершит более тяжкое преступление, чтобы избжать обнародования «Исповеди». Это распространение «листков», которые были отпечатаны за пределами России «тиражом в триста экземпляров»¹⁵. Отец Тихон также прозревает, что преподнесенная ему «Исповедь», – поступок неоднозначный. Ее текст рассчитан не на сохранение в стенах храма, а на – разглашение – как – новый – способ – возвышения – героя. Отец Тихон сознает, что «великая праздная сила» Ставрогина и в литературной деятельности ушла «нарочито в мерзость» (т. 11, с. 25)¹⁶. Ставрогин – умный оппонент – сознает проницательность отца Тихона, поэтому с гневной репликой, обращенной к о. Тихону, – «Проклятый психолог!», – убегает из кельи. (т. 11, с. 30)¹⁷. Достоевский последовательно развенчивает способы личностной самореализации Ставрогина.

Второй важный момент в сравнительной интенции заключается в факте, что все, кто вступают в контакт со Ставрогиным, становятся «марионетками театра его судьбы», поскольку он воздействует на знакомых и тех, кого когда-то считал друзьями. Другим Ставрогин не позволяет играть собой, поскольку только себя считает вершителем собственной жизни. Он проявляется и как «актер», и как «режиссер», экспериментирующий и с собой, и с губернским обществом, и с компанией Петра Верховенского.

Ставрогин «прикасается» к разным идеям, но всегда общественным идеалам противопоставляет свою идею – «особенного человека». Он легко выявляет раздвоенность сознания окружающих, несоответствие между идеями и целями, поставленными каждым из них, – когда Кириллов – «пророк человекобога», – зажигает лампаду перед иконой, или когда Шатов сбивчиво уверяет: «Я... я... буду веровать в Бога...» (т. 10, с. 201). На собрании «нечаевцев» именно Ставрогин обнаруживает путаницу в размышлениях и идеях, поэтому спешит

покинуть это сообщество. В процессе исследования людской природы этот герой приходит к мысли, что в человеке отсутствует сила, способная гармонизировать внутренний и внешний миры, на что, применительно к себе, указывает в предсмертном письме.

Сопоставление Ставрогина с двумя героями романа Фаулза «Волхв» – Эрфе и Кончисом – позволяет уточнить замысел русского писателя в «Бесах». Увидеть в главном «трагическом лице» романа Достоевского смелый авторский эксперимент – изобразить гибельную для других и себя противоречивость как силу, постепенно меняющую человеческую душу на несокрушимую волю «господина Земли», и, одновременно, трагедию человека, осознавшего бесконечное одиночество и слабость оттого, что находится в состоянии «междумирья».

Сравнение помогает выявить не только сходство, но и кардинальное отличие молодых героев, носящих однокоренное имя, – Николай Ставрогин и Николас Эрфе. Семантика имени «Николай» – «Николай Чудотворец» содержит и вопрошание, и надежду на возможность чуда, которое позволит герою очиститься, прийти к Добру. Достоевский утверждает, что в натуре Ставрогина два онтологических начала – Доброе и злое – равнозначны. Совершив множество экспериментов, герой приходит к пониманию своей беспочвенности и безверия, приводящие к самоубийству. Упоминаемые слова из Апокалипсиса усиливают мысль Достоевского о закономерности финала жизни героя.

Петруша Верховенский предлагает Ставрогину стать центральной фигурой в воплощении грандиозной идеи, которой тот одержим, идее «неслыханного разрушения», «смуты», «раскачки», от которой «затуманится Русь» (т. 10, с. 325). Ставрогин должен исполнить роль нового «Ивана-Царевича», «знаковой» фигурой «бесовского» движения, но от нее Ставрогин отказывается. Герой Фаулза Морис Кончис – доктор психологии, успешный экспериментатор, возглавляющий работу огромного масштаба, о чем свидетельствует группа компетентных специалистов, собранных со всего мира. В контексте бытийной игры, которую ведет Кончис, они – «служащие» «метафизического театра» и ученые, определяющие уровень развития и способностей молодых людей стать необходимой, молодой частью мировой элиты. «Подопытные» Кончиса – это те, кто после испытаний сможет войти в «одну десятую», о которой рассуждает в романе Достоевского Шигалев. Если нет, то они переходят к массе, составляющей остальные «девять десятых», обслуживающих мировую элиту.

У Ставрогина неизбежная жажда самоволия

и свободы – от всего – выражается в стремлении к неограниченной власти над теми, от кого он желает быть свободным. Его претензии на «возвышение» проявляются во «флере» таинственности, которой герой себя окружает. С начала романа в Ставрогине подчеркивается некая «легендарность», литературно подкрепляемая сравнением с шекспировским образом принца Гарри; слухами о жестокой дуэли в Петербурге; необычным поведением в губернских гостиных, а затем – участием в «тайном обществе», пятерки которого «склеивались» убийствами. Парадоксально – закономерно, что к победе Ставрогина над первой красавицей тут же примешивается антистетическая, скандальная история с Хромоножкой, на которой он женится. Его противоречивые поступки и загадочность одновременно завораживают и пугают женскую часть губернского общества. Таким образом, скандалы, тайны и «полутайны», казалось бы, открывают путь герою к «пьедесталу», на который желает взойти герой, увлеченный идеей своей исключительности.

Ставрогин выступает фигурой синтетической: в ней сфокусирована великая сложность человеческой природы. Вокруг главного «трагического лица» сконцентрированы различные философские идеи и разнонаправленные поступки множества героев. В романе Фаулза существуют два основных персонажа, представляющие разные поколения. Это Морис Кончис – герой-экспериментатор, доктор медицины, занимающийся проблемой планетарного масштаба, и Николас Эрфе – молодой персонаж, искатель новых впечатлений и мест, экспериментирующий со своей жизнью. В Кончисе и Эрфе проступают личностные доминанты, в совокупности составляющие представление английского писателя о мыслящем человеке, делающем Бытийный выбор, – человеке, живущем во второй половине XX в., – через сто лет после событий, описанных Достоевским в «Бесах».

Фаулз с начала романа отмечает у Николаса двойственность сознания, близкую герою Достоевского. Любовь и равнодушие одновременно проявляется и в отношении к профессии учителя, и в отношении к Алисон, которую Николас, не поступившись «самовольным хотением», оставляет ради обновления жизни и уезжает работать в Грецию. Об амбициях Николаса и позерстве сказано, что его «...не удовлетворяет все окружающее. Он мнит себя высшим духовным существом и жаждет интеллектуальной жизни и посвящения в тайны искусства...»¹⁸. В Греции «...герой романа <...> попадает в иной, незнакомый для него мир. И хотя все, что он там встречает, неправда, не может быть правдой, он начинает верить в реальность этого мира

и охотно принимает правила существования в нем, предложенные его хозяином – магом»¹⁹. Да, но эта характеристика героя относится только к определенному этапу – вхождения и осмысления игровой модели мира, предложенной Кончисом. Прежде долго скучающий, а теперь вовлеченный в Бытийную игру, Эрфе долгое время является пассивным орудием в руках «мага», все же оставляющего за ним выбор. И постоянная «необходимость выбирать пробуждает <...> все его интеллектуальные и душевные силы»²⁰.

Фаулз по – постмодернистски и синтезирует разные проблемы и эстетические модальности, и иронизирует, но не останавливает своего повествования до тех пор, пока не решает важнейшую проблему: достанет ли сил у Николаса на то, чтобы не дать себя поглотить игре, очень хорошо продуманной и выверенной? Способен ли Эрфе, как Ставрогин, между Добром и «злом» сделать верный нравственный выбор? Фаулз запечатлевает по – достоевски мучительный процесс блуждания Николаса «по закоулкам» своей души: процесс тяжкий, полный страданий и разочарований, приведший к очищению и восстановлению личности. В отличие от Ставрогина, которого «поглощает» более близкая ему «злая сила», Эрфе идет тернистым путем освобождения от тех, кто его ведет по лабиринту бытийной игры. Между ролями «штифтика» (коим себя называл герой «Записок из подполья») и самостоятельного человека, находящего «дверь» в обновленную действительность, Николас выбирает второе. Фаулз, характеризуя его страдальчески – очистительный путь, одновременно и снижает религиозно-эвристический пафос, главный в христоцентрическом метатексте Достоевского, и уподобляет Кончиса «джентльмену в коричневом пиджаке» из «Братьев Карамазовых», поскольку Кончис тоже «водит» Николаса «между верой и безверием», но не в Бога, а в силу искупительного Добра и Любви, которую герой должен отыскать у себя.

В начале Николас поддерживает в себе комплекс «особенного человека», мало нуждающегося в дружбе, любви и других привязанностях. Как и Ставрогин, Эрфе был уверен в том, что способен жить и оставаться внутренне и внешне свободным, подчинять своей воле окружающих. Этот комплекс, сближающий двух героев, мы обозначим как «ставрогинский».

В процессе чудовищной игры, режиссируемой экспериментатором Кончисом, в которую Николас поначалу с удовольствием вовлекается, его существование наполняется испытаниями. Но Фаулз показывает коренное отличие действительности, в которой герой был свободен, от «игры» с навязываемыми условиями. Поначалу Николас ждет слова, приказа от Кончиса,

но постепенно меняет отношение к происходящему и с ним, и с Алисон. Постепенно молодой герой приходит к пониманию, что существует не только «игровое», высокомерно-равнодушное отношение к миру у одаренного и развращенного человека. Достоевский всегда решал проблему: «найти в человеке человека» – Николас проходит страдальчески «окрашенный» путь к осознанию, что существует не только «кончисовский», жестко – экспериментаторский взгляд на людей как на «материал», с которым интересно работать во имя проверки концепции огромного масштаба. Существует другая – общечеловеческая, христианская нравственно-этическая аксиология, которую концепируют Страдание и Сострадание, Терпение, Прощение, Любовь, вместе составляющие Целостность, позволяющую отыскать в себе человека. Современный исследователь пишет о некоем «жизненном фиаско»²¹, которое, якобы, потерпел Николас Эрфе. Но разве это так?

«Подпольный» Достоевского, совершая мыслями экзистенциально – экзистенциалистские «зигзаги», утверждает: «Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек... <...> ...я не хочу лечиться от злости...» (т. 5, с. 99); «... я поминутно <...> постыдно сознавал в себе, что я не только не злой, но даже и не озлобленный человек, что я только воробьев пугаю напрасно... <...> я поминутно сознавал в себе много – премного самых противоположных тому элементов... я <...> ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (т. 5, с. 100). Герой Достоевского не пожелал быть частью «общего знаменателя», «некоей суммы», т. е. «человечества». В то же время «подпольный» и есть персонафицированная «сумма» парадоксальных качеств и свойств, по мировоззренческим причинам отгородившаяся от человечества, поэтому сейчас «доживает в своем углу» (т. 5, с. 100). Достоевский в первой части повести «Записки из подполья» раскрывает философию «подпольного», понимающего «сознающим сознанием» свою непохожесть на других. Неизбывное страдание и является «проявителем» сознания мыслителя. Страдание от одиночества и жажда жить «в углу» – парадокс – (и не один!) в выстраиваемой философии героя. Во второй части Достоевский показывает несостоятельность «теории жизни», поскольку герой не знает людей. Столкновение «живой жизни» с выстроенными умозаключениями ярко запечатлено в двух эпизодах с Лизой, распознавшей за умными гневливыми словами страшное одиночество «подпольного» человека, нуждающегося в сочувствии, поэтому она пришла, открыв любящее сердце. «Подпольный» гонит

от себя Лизу, усиливая мысль о собственной слабости. Герой Достоевского, размышляя над несовершенством человека, мира и проблематичностью прогресса, непрерывно думает и неизменно страдает от одиночества и ненужности людям. Он называет себя «мышью», но мы понимаем, что эта парадоксальная самохарактеристика несет в себе чувство исключительности, не приносящее радости. В повести Достоевского процесс самопознания не остановлен – ее финал остается открытым – герой остается «на пороге» (Р. Назиров) не совершившегося выхода из бытийного «подполья».

До приезда в Грецию и участия в «эксперименте» Кончиса Эрфе не сознавал драматизма, заключенного в одиночестве, а гордился им. Но в процессе «игры», в особенности после «суда» процесс самопознания и самоанализа не прекращается: во внутреннем монологе выделяются такие этапы, как вопрошание, критическая самооценка и прозрение: «И все-таки кто же я, кто? Кончис был близок к истине: просто-напросто арифметическая сумма бесчисленных заблуждений <...> я с детства пытался превратить реальность в вымысел, отгородиться от жизни; я вел себя так, будто некто незримый наблюдал за мной, вслушивался в меня, выставлял за мое поведение оценки <...> **Бог был для меня автором, с которым я чуток считался, <...> Я сам сотворил и взлеял в себе эту паразитическую форму суперэго, а она меня опутала по рукам и ногам. <...> Теперь я прозрел...**» (выделено мной. – Л. Щ.) (с. 603–604)²². Ситуация Бытийного выбора очевидна: Бог или «закон личности», как писал Достоевский, под давлением которого душа опутана «суперэго»? Герой внутренне был связан с Кончисом «дистанцированием» от Бога. Теперь Николас отказывается от роли «паразитического суперэго». У него мысль о Божеском отношении к человеку «растворена» в непрерывном воспоминаниях и страданиях по Алисон. Нравственное прозрение Николаса происходит до того, как он узнает о живущей героине. Задолго до картины суда команды Кончиса над Николасом и встречи молодых героев в Лондоне Фаулз описывает всплывший в его сознании образ героини. Так же, как и у Достоевского, он возникает «вдруг», «невзначай», парадоксально – закономерно. Если сначала ее образ всплывает, подобно девочке Матреше в предсмертной памяти Ставрогина как укор Совести виновному в смерти, то в дальнейшем смысловой вектор у Фаулза кардинально меняется: Николас сознает героиню светочем, Спасительной Силой, помогающей преодолеть, – как пишет автор, – «бесплодную тоску по Алисон» (с. 647). От любви к себе герой медленно продвигается к любви к другому человеку.

Сходство «Волхва» – Мориса Кончиса – с Николаем Ставрогиным проявляется в мнении о невозможности возлюбить ближнего – «закон личности» мешает (т. 20, с. 173, 175). В романе Достоевского концептуальная часть евангельского текста, «любовь к ближнему», у Фаулза становится одним из смыслонесущих понятий²³, проясняющих сложность этих героев. Кончис, объясняя причину того, что «недолюбливает» Эрфе, почти дословно цитирует Ставрогина: «любовь к ближнему – фантом, необходимый нам, пока мы включены в общество. <...> Вам нравится быть любимым. Мне же нравится просто быть. Может, когда – нибудь Вы меня поймете. И посмеетесь. Не надо мной. Вместе со мной» (с. 450). Близки они и в создании «вариантов» автобиографии. В романе Достоевского подчеркивается, что биографию Ставрогина легендарным «флером» помогают окутывать сплетни и слухи, доходящие из Петербурга, а затем и распространяемые жителями провинциального городка, где разворачиваются события. Фаулз действительно подчеркивает, что Кончис информацию о себе выдает Николасу предусмотрительно дозировано, постепенно разворачивая в новые рассказы полутаинственные факты из своей жизни. Они подаются в игровом, двойственном ключе, поскольку до конца так и не понятно, реальны ли они, либо приукрашены, «отредактированы» Кончисом²⁴. Не случайно им представлена сначала «правдой», а затем «чистым вымыслом» «история эпохи Первой мировой...» (с. 452); чуть позднее, две версии его деятельности во время Второй мировой войны: самими Кончисом и одним из «подопытных», Санди Митфордом, который во время встречи корректирует точку зрения Николаса, поверившего Кончису: «Держи карман. Немцам прислуживал. Лично руководил расстрелом восьмидесяти крестьян. А потом подмазал приятелей-фрицев, чтоб и его внесли в список. Понял? И вышел храбрецом и праведником. <...> Состряпал даже фальшивый немецкий отчет об этой истории. Надул всех, как мало кому удавалось» (с. 684). Николас размышляет над функциями «метафизического театра» и начинает понимать, что для Кончиса страдания его «товарищей по несчастью» не имеют никакого значения. Но более всего «испытываемого» «... **заботит, как определить человека, который, по всей видимости, возомнил себя Богом** (выделено мной. – Л. Щ.). Тут он (Кончис. – Л. Щ.) не сдержал улыбки, будто принял мою откровенную иронию за лесть» (с. 443).

И Достоевский, и Фаулз размышляют над проблемой «самообожения» человека, но у Фаулза ее осмысление «оплодотворено» самоиронией Кончиса, экспериментаторски от-

носящегося к «прикосновению мирам иным» (Ф. Достоевский). Русский писатель противопоставляет чистую душу – душе лживой и фальшивой; английский – размышляет над лживостью и фальшивостью «всякого и каждого» человека, становящегося участником «метафизического театра», под которым подразумевается авторская модель мира. Именно поэтому Фаулз изображает очень многих героев людьми, владеющими словом «с лазейкой» (М. Бахтин). В контексте «дополнительных смыслов» каждого слова непрерывно сталкиваются Кончис, «враль фантастический», и Николас, «лгун бытовой». Столкновение миропредставлений главных персонажей усиливается (с. 446–448, 452–454 и др.).

По полисемантической характерологии и концептуальной силе одним из важных становится фрагмент романа, в котором Фаулз повествует о расстреле греческих партизан и жителей, ставших заложниками оккупантов. Как Достоевский в различных произведениях и «Дневнике писателя», Фаулз тоже изображает психологию народа, но выбирает воистину Библейский момент – трагический эпизод из Второй мировой войны, проникает в глубины и широты, «углы» и «переулки» «пространства» конкретной человеческой души и всех, поставленных фашистами в зависимость от себя.

В этом фрагменте Фаулз, осмысляя свободу и характеризуя Кончиса, останавливается на проблеме «маниакального синдрома», мыслимого, как и Достоевским в «Бесах», и с идеологических, и нравственно-этических, и психологических позиций. Английский писатель, размышляя над формами проявления «бесовства» в мировой истории XX столетия, подчеркивает, что фашистам, расположившимся на Фраксесе, идеологически важно представить национальное партизанское движение как действия психически неполноценных людей. С точки зрения немецкого майора Виммеля, представляющего себя одним из «философов» Германии, все греческие патриоты «больны», поскольку не хотят понять «разумности» и «выгоды» немецкого правления Грецией в целом и островом Фраксос в частности. Кончис, как и Ставрогин, опирается только на разум, на логику, поэтому, может быть, на мгновение, но оправдывает фашистов: «И маниакальное упрямство критянина, казалось, вторит этому унижению, подыгрывает ему...» (с. 471). Но вряд ли это так.

В концептосфере смыслового ядра романов Достоевского и Фаулза огромное значение имеют такие, как «**Богочеловек**» и «**человекобог**», «**свобода**» и «**Любовь**». Фаулз, как и Достоевский, размышляет над многосмысленностью «свободы» и подталкивает к проблеме

размытости границ между представлениями о Добре и «зле», проявляющейся в различном толковании «независимости народа» и «вседозволенности», основанном на идее «человекобога», способной спровоцировать и одобрить войну и насилие. В этом контексте онтологическое значение имеет идея подмены **Богочеловека** – «человекобогом», изложенная в «Братьях Карамазовых» и реализованная Смердяковым, который объяснял своему кумиру Ивану силу влияния его идеи: «Все тогда смелы были-с, „все, дескать, позволено“, говорили-с, а теперь вот как испугались! – пролепетал, дивясь, Смердяков...» (т. 14, с. 61); и далее, указывая прямо на вину Ивана, говорит: «Главный убийец во всем здесь единый вы-с, а я только самый не главный, хоть это и я убил» (т. 14, с. 63). Объясняя смысл убийства его отца и Карамазовых, в также кражи трех тысяч, Смердяков неоднократно повторяет: «А **пуце все потому, что „все позволено“** <...> ибо коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе. Это вы вправду. Так я и рассудил» (т. 14, с. 67). Трусость Ивана перед ответственностью за преступление, совершенное Смердяковым, приводит убийцу к утрате смысла жизни еще и потому, что он скоро сознает несвободной свободу «идеолога» и идеи, под власть которых он попал. Фаулз, разворачивая рассказ Кончиса о простоте Бытийного выбора, рассказывает, что, да, он смотрел на фашиста Виммеля с «тупой благодарностью», и в то же время понимал, что величайшим заблуждением нашей эпохи является мысль: «фашизм пришел к власти, ибо порядок создал из хаоса. Верно как раз противоположное – ему повезло потому, что порядок он превратил в хаос. **Попрал заповеди, отверг сверхличное...<...> он провозгласил: дозволено истреблять малых сих, дозволено убивать, дозволено мучить, дозволено <...> вступать в брак без любви. Поставил человечество перед самым опасным искушением. Правды не существует: все позволено!**» (с. 473) (выделено мной. – Л. Щ.).

Достоевского с Фаулзом сближает и эстетическая позиция в изображении героев: английский писатель сталкивает разное «отношение» Кончиса к Богу: в этом проявляется значительность «личного сюжета» персонажа, в котором он характеризуется непрямолинейно. Этот сюжет становится центральным, поскольку «все линии переплетаются и определенным образом перекликаются, ведя к общей развязке и вывода к общему смыслу, столь важному для автора произведения»²⁵.

В романе Фаулза лейтмотивы «**правда**» и «**свобода**» концепируются, выявляя культурологический полисемантизм: в нем сконцентрированы и онтологический, и нравственно-

этический, и политический смыслы. Концепт «свобода» прописывается и по-русски, и по-гречески – «**элефтерия**»! Фаулз пластически, с помощью фигуры измученного патриота, и фонетически (с помощью сравнения звука, вырывающегося изнутри патриота, с «клекотом» птицы, оказавшейся в силках), и вербально подчеркивает основополагающее значение свободы: «Из последних сил повернул лицо навстречу и произнес слово, которое уже не мог произнести. Не речь – горловой клекот, пятисложный спазм. Но это было <...> то самое слово, его последнее слово. Оно пропитывало его взгляд, <...> все существо без остатка. <...> **Элефтерия – свобода. Она была твердыней, сутью – выше рассудка**, выше логики, выше культуры, выше истории. Она не являлась Богом, ибо в земном знании Бог не проявлен. **Но Бытие непознаваемого Божества она подтверждала**» (с. 478) (выделено мной. – Л. Щ.). Это слово отзывается «эхом» – повторяется пленными греками.

Предупреждение Достоевского о ложно понятой свободе, запечатленное в романах «Бесы» и «Братья Карамазовы», находит художественную интерпретацию в модернистском тексте Фаулза. Великий инквизитор в «Братьях Карамазовых» настаивает на том, что «все будут счастливы», поскольку «...мы убедим их (людей. – Л. Щ.), что они тогда только и станут свободными, когда откажутся от свободы своей для нас и нам покорятся» (т. 14, с. 235). Кончис искушает «свободой» подобного толка и, провоцируя, ждет протестной реакции «подопытных» героев. Обоих писателей заботит проблема осознания ее «безграничности», безнаказанной «интерпретации» в личных целях. В «Бесах» Достоевский показал страшные последствия разрушения «русского мира», к которым приводит «свобода без Бога». Такое понимание приводит, как в проекте Шигалева (т. 10, с. 213 и далее)²⁶, к идее тотального подчинения «избранным». В контексте романа Фаулза идеи Шигалева и инквизитора имеют отношение, поскольку «код Достоевского» распространяется на характеристику фашизма и других разновидностей тоталитаризма. Фаулз вослед за Достоевским размышляет о широте сознания: она проявляется и в толковании «Красоты»²⁷, и в толковании свободы: «она дарила вам безусловное право на отречение. На свободный выбор. Она – или то, что принимало ее обличье, – осеяла и бесноватого Виммеля, и ничтожных немецких и австрийских вояк. Ею обнимались все проявления свободы – от самых худших до самых лучших <...> Она отвергала нравственность, но рождена была скрытой сутью вещей; она все допускала, все дозволяла, кроме одного только – кроме каких

бы то ни было запретов» (с. 478–479). Кончис как автор идеи – эксперимента понимает, что с помощью всех участников «игры» в сознании Николаса усиливается конфликт между истинным человеколюбием и желанием жить, опираясь на «закон личности» (Достоевский), и неустанно ведет молодого героя к совершению Бытийного выбора.

Другой концепт – «Христос», определяющий центр ядра нравственно-этической парадигмы Достоевского²⁸. В романе Фаулза включение имени Христа закономерно, поскольку Оно выявляет иную, по отношению к фашистской, аксиологию. Но Кончис придает этому концепту нехристианское значение: «О чем твердил распятый Христос? Почему Ты меня оставил? А этот человек повторял нечто менее трогательное, менее жалостное, а значит, и менее человеческое, но гораздо более значимое. Он обращался ко мне из пределов чуждого мира. В том, где находился я, жизнь не имела цены. Она ценилась слишком высоко и потому была бесценной. В том, где обитал он, лишь одна вещь обладала сопоставимой ценой. Элефтерия – свобода» (с. 478). В основу христианской философии положена мысль о свободном выборе Добра, Любви и сочувствия. В контексте рассказа Кончиса о выборе им Добра (ведь он сделал шаг к греческим заложникам) вольно или невольно и объединяются, и сталкиваются концепты «жизнь» и «свобода». Кончис их пытается разделить, но греческий борец их объединяет: «жизнь – это свобода», а «свобода – это жизнь». Мысль о Христе импульсирована идеей самопожертвования того, Кто во имя Свободы выбора Добра и Любви взошел на Голгофу и принял смерть за всех. Христов подвиг жертвенности ассоциируется с гибелью безымянного товарища, заплатившего жизнью за свободу от фашистов.

Достоевский в романе «Бесы» развенчивает идею «свободы без Христа». Шигалев излагает идею разделения человечества на «одну десятую» и «на остальных» – подавляющее большинство землян, которому уготована роль служителей у мировой элиты. Фаулз в романе модифицирует идею Шигалева о создании особого «слоя», который станет обслуживать касту «избранных». Фаулз теорию героя Достоевского переводит в «практическую» плоскость. Английский писатель усиливает «сциентистский» вектор в повествовании, изображает процесс разнородного исследования человека и задает вопрос: что происходит с ним, утратившим нравственные опоры? Этот вопрос касается и коллектива интеллектуалов, собранных Кончисом со всего мира. Есть ли пределы экспериментам ученых? Во время «суда» над Николасом доктор

Маркус зачитывает характерологический вердикт, вынесенный после завершения испытаний, и называет таких, как Кончис, «недоинтеллектуалами», способными быть только «подспорьем» в жизни более развитой части человечества (с. 568). Но это далеко не все размышления Фаулза. В романе Достоевского превалирует изображение России, в которой действуют разрушители, решившие, что им «все позволено». Фаулз переплетает игру и действительность, созная мир неким «метафизическим театром», в котором самыми актуальными являются антропологические проблемы и тенденции.

Апофеозом бесчеловечности эксперимента над Николасом становится амбивалентная сцена, входящая в картину суда, в которой героя пытаются принудить высечь Лилию, доктора психологии, выполняющую в действе роль «козла отпущения». Кульминацией в сцене «суда» становится минута Бытийного прозрения Николаса. Герой «вдруг» сознает, что Кончис в этот момент исполняет роль «нового инквизитора», которую в годы войны исполнял фашистский майор Виммель, некогда приказавший Кончису избить плеткой изможденных критян. В сложном игровом лабиринте это означает, что «испытываемый» Н. Эрфе сейчас насильно поставлен на место Кончиса, что Николасу отведена роль «мстителя». Наказывающего Лилию за издевательства над ним, за поруганную любовь к Жюли. Таким образом, Николай по злой воле Кончиса должен уподобиться насильнику. Николай, занесший плетку над Лилией, вдруг понимает то, к чему приходит Ставрогин: «**Чем глубже вы осознали свободу, тем меньше ею обладаете**» (с. 580) (выделено мной. – Л. Щ.).

Эрфе выражает свою Добрую волю – с помощью символического жеста, завершающего многоуровневый поединок двух сознаний – Кончиса и Эрфе – и подчеркивает преодоление Николасом «ставрогинского» комплекса. Жест возвращения плетки Кончису означает глубинное понимание философии жизни и этики «мага». Возвращение плетки Кончису символизирует освобождение Эрфе из пут Кончиса и его единомышленников и развенчание идей, последовательно отвергаемых Достоевским, – насилия и вседозволенности во всех проявлениях.

Драматическую сюжетную линию отношений Николаса и Алисон **концепирует понятие «Любовь»**. Этот сюжет, то полностью, то «пунктирно» пронизывает весь текст романа и завершается вторым жестом Николаса – пощечиной Алисон, ассоциирующейся с подобным жестом в романе «Бесы». Как и герой Достоевского, Николай не принимает предательства, поскольку Алисон активно участвовала в первой части

эксперимента над ним. Но если действия Ставрогина и П. Верховенского приводят Шатова к гибели, то Николай воздействует на Алисон и по-другому: добрым, терпеливым словом и вниманием, поскольку знает, что она внутренне еще связана с командой «волхва» – Кончиса.

М. Кончис представлен «синтетическим» персонажем: и лидером, и экспериментатором-профессионалом, окруженным командой единомышленников и помощников. Кажется, что к финалу Фаулз усиливает значительность Кончиса сценой суда над Николасом. «След» Достоевского проявляется именно в сцене «суда», которой русский писатель придавал особый полифонизм²⁹. В романе Фаулз она напоминает «сцену-конклав»³⁰ (Л. Гроссман) из романов Достоевского: в ней собраны не просто многочисленные зрители и специалисты из разных стран, но и расставлены «точки над и» в характеристике противостоящих героев. «Планетарность» аудитории, при которой совершается «суд», усиливает исследовательскую мысль о совершающемся Бытийном поединке между героями, один из которых «самообожествляется», второй – «на миру» изживает «ставрогинский» комплекс. Может показаться, что выигрывает Кончис (С. Павлычко), но высказанием иную точку зрения: в бытийном столкновении мироотношений героев – интеллектуала М. Кончиса и «недоинтеллектуала» (по мнению команды Кончиса) Н. Эрфе – победу одерживает молодой персонаж. Он выдерживает испытание: Быть Человеком, и приходит к нравственному очищению, к которому при всех «порываниях» не пришел Ставрогин. Труд души приводит Эрфе к победе над «законом личности» – эгоизмом, искушением властвовать над другими и, одновременно, к освобождению от власти «мага».

Ставрогин проявляет тотальное своеволие по отношению ко всем и ко всему – и реализует лелеемую мысль о добровольном уходе в «небытие». Эрфе под влиянием испытаний и страданий приходит к иному мышлению, которое Фаулз определяет так: **«нерушимое отвращение к крайним изводам зла»** (с. 548). В рассуждениях о вине в «смерти» Алисон, Николай постепенно утверждает в мысли о ней как о человеке «нерушимой преданности, мерцавшей внутри нее» (с. 548). «Нерушимая преданность» – важнейшая часть характеристики Сонечки Мармеладовой, отдававшей тело во имя спасения от голода младших детей, а душу и жизнь – во имя спасения заблудшей души Раскольников. Слезы Эрфе по Алисон – не просто внешнее проявление чувства, замешанного и на скорби об утраченной любви, и на «злобе» и на героиню, и на команду Кончиса, вольно обращающуюся с человеком как Целостностью. Образ слезы

героя как «знака» «плача по возлюбленной» ассоциируется с образом «слезинки» Алисон. Достоевская философия усложняется: идея Ивана Карамазова о невозможности мировой гармонии, если в ее основе лежит слезинка «... хотя бы одного только того замученного ребенка» (т. 14, с. 223) в романе Фаулз получает новое наполнение: слезы молодых героев означают их очищение и возможность бытия как – события.

В финале, когда Алисон возникает в жизни Николаса как «реальность» (с. 725), он предлагает ей сделать Бытийный выбор между «театром» Кончиса и действительностью в виде союза с ним: «Если ты повторишь мою ошибку, выберешь их всех, а не наше с тобой будущее, обижаться нечего. Но выбрать ты должна. Здесь, при них. И сейчас» (с. 731). Фаулз путь к выбору героев, пересекших границу игрового мира, изображает в виде картины, имеющей несколько «ступенек», по которым мы приходим к ее смысловому Центру. Сначала Алисон отвергает и Николаса, и «команду» Кончиса, поэтому молодой герой уходит. Она догоняет его, но получает пощечину. В контексте рассматриваемой сцены актуализируется еще один парадоксальный концепт из «ареала» Достоевского: **«любовь – ненависть»**. В «ненависти», с которой Алисон смотрела на Николаса, пока они «стояли, трепеща и взыскуя, между прошлым и будущим; пока, чтобы перерасти в слияние, разрыву не хватало пустяка, слабого жеста, попытки довериться, понять, – мне (Николасу. – Л. Щ.) открывалась истина» (с. 733). Какая? Она не вербализуется, поскольку Фаулз, как и Достоевский оставляет многое в подтексте. Алисон дважды произносит слово «ненавижу», но Николай, вопреки услышанному, еще и «увидел» в ее фигуре то, что было в «сверхтексте»: «несмелое движение, разбитый кристалл, ждущий воссоединения» (с. 733–734). В третий раз героиня произнесла по слогам: «Не-на-ви-жу»:

– Почему же ты не отпускаешь меня?

<...>

– Знаешь ведь почему.

– Нет.

– Я понял это, как только увидел тебя <...>

Нельзя ненавидеть того, кто стоит на коленях. Того, кто не человек без тебя... (с. 734).

Высказанная «ненависть» утверждает обратное – героев соединяет Любовь. В обыденном смысле любовного соединения Николаса и Алисон не происходит, но единство проявляется в мыслях героев и двух писателей: очищающее страдание реализует главное желание обоих персонажей – любить. Герои остаются в многаяжды описанной у Достоевского³¹ ситуации

«на пороге»: Фаулз оставляет их в положении «между прошлым и будущим» (с. 733), Бытийного Выбора, который предстоит сделать.

Финал романа открытый: автор высказывает свою точку зрения на латыни, подчеркивающей общечеловеческое значение концепции романа в целом:

cras amet qui numquam amavit

quique amavit eras cmet:

завтра познает любовь не любивший ни разу,

и тот, кто уже отлюбил, завтра познает любовь (с. 734).

В романе Дж. Фаулза проявляются разноуровневые связи: высказывания, близкие цитатам из романов Достоевского, образные, ситуативные, идеологические, концептные, – отражающие нечуждость мироотношений писателей. В «Волхве» связи с романами Достоевского выходят в «сверхтекст» «Бесов», но эти два произведения крепко соединяются эстетическими и нравственно-этическими «нитьями». Одновременно в произведение Фаулза включаются и функционируют мотивы, сюжеты, образы из других «частей» «великого пятикнижия». Обращает на себя внимание тот факт, что «достоевская» христоцентричность уступает место другой характеристике творчества русского писателя – глубоко и скрупулезному психологическому анализу. Образ Христа у Фаулза возникает только в наиболее значительных, переломных моментах повествования о судьбах человека, Европы и мира. Фаулз не рассуждает, как Достоевский о «прикосновении мирам иным», не создает концепции «метафизики бытия», как современный русский писатель Ю. Мамлеев, но, анализируя ментальность, психологию и способности человека XX столетия, интерпретирует созданный «метафизический театр» как место, в котором происходит неостановимый процесс утверждения в себе Добра или «зла». Фаулз и Достоевский по-своему придают этому процессу вневременной характер: к Бытийному выбору каждый всегда приходит «здесь и сейчас».

Примечания

¹ Павлычко С. Д. Игра и действительность: театр Джона Фаулза. Киев, 1990; Владимирова Н. Г. Поэтика игры в романе Д. Фаулза «Коллекционер» // Актуальные проблемы литературы: коммент. к XX в.: матер. междунар. конф. Светлогорск, 25–28 сент. 2000 г. Калининград, 2001. С. 182–194; и др.

² Фаулз Дж. Волхв / пер. с англ. Б. Н. Кузьминского. М.: Аст, 2006. С. 9. В дальнейшем ссылки на текст романа Д. Фаулза даются по этому изданию с указанием страницы в тексте в скобках. См.: Петрова О. Ю. Роль интертекстуаль-

ных включений в романах Дж. Фаулза «Коллекционер» и «Башня из черного дерева» // VII Царскосельские чтения. СПб., 2003. Т. 9. С. 102–106; Фрайсберг В. Функции пьесы Шекспира «Буря» в романах Джона Фаулза «Коллекционер» и «Маг» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тр. по романо-герм. филол. Тарту, 1988. Вып. 792. С. 36–44; Трофеев В. Литературные конвенции в творческом методе Дж. Фаулза // Там же; Антипенко Е. Интертекстуальный характер романов Джона Фаулза. Калининград: Изд-во Калинингр. гос. ун-та, 2003; Филиппов С. О концептуальной значимости интертекстуальных включений в романе Джона Фаулза «Коллекционер» // Актуальные проблемы германистики и романистики. Смоленск, 2004. Вып. 8. С. 224–229; и др.

³ См.: Ватченко С. А., Максютенко Е. В. Феномен постмодернизма и поэтика «Мага» Дж. Фаулза // От Барокко до постмодернизма. СПб.; Днепропетровск, 1997.

⁴ Темирболат А. Б. Преемственность художественных традиций XVII–XVIII вв. в прозе Д. Фаулза // Восьмые лафонтеновские чтения: Мировая культура XVII–XVIII вв. как метатекст: дискурсы, жанры, стили: материалы междунар. симп. СПб., 2002. Вып. 26. С. 134–137.

⁵ О диалоге в творчестве Ф. М. Достоевского см.: Свительский В. А. Диалогизм // Достоевский: эстетика и поэтика: слов.-справ. / под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 77–79; Касаткина Т. А. О творческой природе слова: онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М., 2004; Степаняно К. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб., 2010. С. 379–389; Захаров В. Н. Имя автора – Достоевский: очерк творчества. М., 2013; и др.

⁶ См.: Хуснулина Р. Р. Английский роман XX в. и «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского: очерки о прозе О. Уайльда, В. Вулф, С. Мозма, Б. Хопкинса, Э. Берджесса, Дж. Фаулза. Казань, 1998; Гордиенко Ю. Сравнительная характеристика повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» и романа Д. Фаулза «Коллекционер» // XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего. Пенза, 2001. Вып. 4, ч. 2. С. 70–72; Щенникова Л. П. Пути самоопределения героини в романах Ф. Достоевского «Идиот» и Дж. Фаулза «Любовница французского лейтенанта» // Достоевский и современность: материалы XXIII Старорусских чтений, 2008 г. Вел. Новгород, 2009. С. 159–168; Щенникова Л. П. Ф. Достоевский и Дж. Фаулз: Ч. 1. Диалог и диалогизм // Текст. Коммуникация. Методика преподавания: сб. науч. тр. / под ред. В. П. Комаровой. СПб.: Academus, 2010. С. 67–83; Щенникова Л. П. Проблема самоутверждения человека в творчестве Ф. Достоевского и Дж. Фаулза // Достоевский: философское мышление, взгляд писателя / под ред. С. Алоз; XIV симп. Междунар. о-ва Достоевского. Неаполь, 13–20 июня 2010 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2012. С. 98–99; Щенникова Л. П. Ф. М. Достоевский и Дж. Фаулз. Ч. 2. Мирозренческие контрапункты и параллели // Достоевский и современность: материалы XXV междунар. Старорус. чтений, Великий Новгород, 2010 г. 2011. С. 167–183; и др.

⁷ См.: Человек есть тайна... юбил. сб., посвящ. 180-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского / сост. С. Л. Вааз; под ред. В. А. Динеса. Саратов, 2001; Пономарева Г. Б. До-

стоевский: я занимаюсь этой тайной. М., 2001; Фаулз Дж. Кротовые норы: сборник / пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. М., 2004. 702 с. В особенности обратим внимание на статью Фаулза «Человек, который умер»: комментарий» (1992), посвященную роману Лоуренса. В ней имя Достоевского не просто упоминается как одно из самых «скандальных» писателей XX в. (см. работу американского писателя, издателя и критика Г. Л. Менкена, на которую ссылается Д. Фаулз), но это произведение Лоуренса Фаулз-критик пронесит «сквозь призму» «достоевских» бытийных категорий: веры в человека, в Бога и «крушение верований» (с. 384). Статья Фаулза напоминает одну из статей в «Дневнике писателя», ибо английский автор делает неразрывным творчество Лоуренса и свое: анализируя бытийные и эстетические позиции предшественника, Фаулз, как и Достоевский, сопрягает их со своими. Это подтверждает объединяющая Достоевского и Фаулза литературная форма «разговора писателя с читателем»; или проблема концепции романа Лоуренса, в которой важнейшей, как и для Достоевского и Фаулза, становится категория «нового „я“» (с. 396) (цит. по: Фаулз Дж. Кротовые норы. Страницы указаны в тексте в скобках).

⁸ Степанян К. А. Категория существования в романе «Бесы» // Достоевский и мировая культура: альманах. СПб., 2001. № 16. С. 54.

⁹ Здесь и далее цит. по: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Том и страница указаны в тексте в скобках.

¹⁰ Степанян К. А. Указ. соч. С. 55. Справедлива оговорка исследователя, последовавшая за приведенной в тексте цитатой: «Но это – с учетом всех вариантов текста. А в канонической редакции <...> момент (перехода на путь „зла“. – Л. Щ.) наступает <...> тогда, когда он в Петербурге куда-то как бы спрятался» (т. 10, с. 36); Степанян К. «Мы на земле существа переходные...»: реализм в высшем смысле в романах «Бесы» и «Идиот» // Достоевский и мировая культура: альм. М., 1999. № 12. С. 99–108.

¹¹ Иванов Вяч. Основной миф в романе «Бесы» // Рус. мысль. 1914. № 4. С. 310; То же // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 306–311.

¹² Здесь и далее текст Ф. М. Достоевского цит. по: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Том и страницы указаны в тексте в скобках.

¹³ См.: Хайдеггер М. Время и бытие: ст. и выступления. М., 1993. С. 67.

¹⁴ «Бесы» // Достоевский: соч., письма, док.: слов.-справ. / сост. и науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. СПб.: Пушкин. дом. 2008. С. 23.

¹⁵ Сараскина Л. И. «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Совет. писатель, 1990. С. 115–129.

¹⁶ Как отмечает Л. И. Сараскина, «бесовство, проникающее во все сферы духовной жизни, извращает и разрушает естественные мотивы творчества, его смысл и цель. Литературное бытие сочинителей наполнено интригами, подвохами и каверзами, до абсурда искажающими их деятельность» (там же. С. 119).

¹⁷ См. лит. об этом романе Ф. М. Достоевского в ст.: «Бесы» // Достоевский: соч., письма, док. С. 19–31.

¹⁸ Павлычко С. Д. Игра и действительность: филос. содерж. «магического театра» в творчестве Дж. Фаулза // Литература и общественное сознание Запада. Киев, 1990. С. 15.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 21.

²² Здесь и далее текст романа Фаулза цит. по: Фаулз Дж. Волхв: роман. М., 2007. Страницы указаны в тексте.

²³ Щенникова Л. П. Слово-лейтмотив // Достоевский: эстетика и поэтика: слов.-справ. / под ред. Г. К. Щенникова. Челябинск, 1997. С. 223–224.

²⁴ Если в предыдущем романе, «Женщина французского лейтенанта», Дж. Фаулз создает несколько вариантов финала историй главных героев: Чарльза Смитсона и Эрнестины, Чарльза и Сары Вудраф, причем предлагаются такие, как «гендерный», «культурно-исторический» и «метафизический», то в этом произведении вариативна биографическая часть рассказов Кончиса. См.: Щенникова Л. П. Пути самоопределения героини...

²⁵ См.: Алексеев А. А. Релятивные эстетические категории // Достоевский: эстетика и поэтика. С. 113.

²⁶ О близости размаха идей героя романа Достоевского «Бесы» Шигалева и героя романа Фаулза «Волхв» Кончиса свидетельствуют слова ученого: Шигалев «напечатал в одном прогрессивном петербургском журнале какую-то статью» и написал книгу, «состоящую из десяти глав, в которой изложил свою собственную систему устройства мира» (Сараскина Л. И. Указ. соч. С. 117–118).

²⁷ В контексте наших размышлений не только актуализируется, а и становится прогностическим одно из размышлений, входящих в «Исповедь горячего сердца: в стихах»: Митя Карамазов, завершая эту часть выговаривания себя, характеризует «Красоту» как силу таинственную, амбивалентную. В этом контексте звучат его слова о широте сознания человека, способного иметь в нем два идеала, когда «начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, что уже с идеалом содомским, в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит <...> Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. <...> Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердца людей» (т. 14, с. 100).

²⁸ Как пишут исследователи постмодернизма – «кода Достоевского». См.: Трунин С. Е. Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв. Минск, 2008.

²⁹ См.: Карлова Т. С. Достоевский и русский суд. Казань, 1975; Щенников Г. К. Суд над Россией в романе «Братья Карамазовы» // Щенников Г. К. Целостность Достоевского. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001. С. 321–334; и др.

³⁰ Щенников Г. К. Конклав // Достоевский: эстетика и поэтика. С. 175–176.

³¹ Созина Е. К. Ситуация «на пороге» // Там же. С. 220.