

Наталия Сержант

Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка
(Минск)

РУССКАЯ ЭТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ АМЕРИКАНСКОГО ПИСАТЕЛЯ XX ВЕКА. ГАРДНЕР И ДОСТОЕВСКИЙ.

Ключевые слова: этика, мультикультурализм, русская и американская литература, Гарднер, Достоевский.

Когда речь идет о влиянии русских классиков на литературу Запада, очевидно направление исследования в русле поиска гуманистических, нравственно-этических ценностей или в области вечных проклятых вопросов, созвучных тем, что мучили героев Достоевского; да и сама тема преступления и наказания после одноименного романа Федора Михайловича тоже обрела своего рода статус типично *русской темы*, не переставая при этом оставаться, безусловно, вечной темой мировой литературы. Поэтому комплекс идей, объединенных общей нравственно-этической озабоченностью писателей в познании высшей Истины, духовной справедливости, сама склонность к философичности стали приметой типично русской литературной мысли, своего рода, *русской идеей, русской этикой*. С другой стороны, эти идеи вполне самостоятельно проявлялись и проявляются в национальных литературах, в творчестве отдельных писателей независимо от прямой влияния и ассоциации с русскими, но вполне вероятно, на правах авторской рецепции.

Стоит вспомнить, что формирование американской литературы изначально было связано с элементами вторичности, заимствования: первые писатели США не только были выходцами из Европы, но и создавали национальную литературу на готовом эстетико-художественном европейском потенциале. Современное развитие американской литературы тоже проходит под знаком мультикультурализма, интернациональности, транснациональности, писатели активно имплицитно в своем творчестве все достигнутое мировой литературной практикой, расширяя и углубляя полиэтнические и типично американские тенденции и традиции.

Джон Чамплин Гарднер (1933 – 1982) – американский писатель, который всегда глубоко осознавал национальные традиции Америки. Вместе с тем, обращенность к анализу и осмыслению особенностей американского исторического и культурного опыта сочеталась у него с интересом и вниманием к мировой культуре, которую он

воспринимал как неотъемлемую часть собственной жизни. *Он говорил о Джеймсе Джойсе и Флобере так, словно они жили на той же улице, что и он*¹. Опираясь на мировую культурную традицию Гарднер как специалист по европейскому средневековью осуществлял в рамках своей преподавательской деятельности и всегда указывал на её значимость в своих интервью и работах литературно-критического характера. Сопряжённость с традициями мировой культуры хорошо видна и в его художественных книгах, где широко используются сюжеты и образы античной литературы (*Крушение Агамея*, 1970), средневекового эпоса (*Грендель*, 1971), мотивы поэзии Данте (*Никелевая гора*, 1973), Сэмюэла Кольриджа, прозы Генри Мелвилла и Эдгара По (*Королевский гамбит*, 1974). Отдельно можно говорить об особом влиянии Джеффри Чосера и Чарльза Диккенса на прозу американского писателя. Некоторые критики связывали эту черту творчества Гарднера с тенденцией развития американского постмодернизма: с металитературой (*metafiction*), но нельзя сводить все к ней. Используя литературные аллюзии и реминисценции, Гарднер пытался выявить созидательную роль человеческой культуры, в том числе и литературы, пытался *показать апофеоз всей литературы и жизни (a celebration of all literature and life)*².

В своём стремлении осмыслить исторические судьбы Америки и своеобразие национального самосознания американца на фоне развития мировой цивилизации Гарднер не оставлял без внимания и русскую культуру. В своих интервью Гарднер не раз говорил о преклонении перед «великими русскими» Толстым и Достоевским. Проблеме отношений Джона Гарднера к художественному наследию и философским взглядам Льва Толстого уделялось некоторое внимание в работах русских (Я. Засурского, А. Николокина, Э. Осиповой)³ и американских исследователей (Gregory L. Morris, Leonard Butts, Larry Woiwode)⁴. О преемственной связи американского писателя с традициями Л.Н. Толстого на материале романов *Никелевая гора* и *Октябрьский свет* достаточно подробно излагается в статье Тамары Боголеповой *Джон Гарднер и Лев*

¹ J. Gardner, *On Becoming a Novelist*, Foreword by R. Carver, New York 1983, p. 15.

² J. Gardner, *The King's Indian: Stories And Tales*, New York 1976, p. 346.

³ Я.Н. Засурский, *Американская литература XX в.*, Москва 1984, с. 52; А.Н. Николокин, *Взаимосвязи литератур России и США*, Москва 1978, с. 233 - 237; Э.Ф. Осипова, *Философская проблематика романов Джона Гарднера*, [в:] *Традиции и взаимодействие в зарубежной литературе XIX-XX вв.*, Пермь 1986, с. 228.

⁴ G.L. Morris, *The World of Order and Light. The Fiction of John Gardner*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1984, p. 118; L. Butts, *The Novels of John Gardner: Making Life Art as a Moral Process*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988, p. 78; L. Woiwode, *Mickelsson's Ghosts: Gardner's Memorial in Real Time. Manuscripts*, 1984, v. IV, p. 316.

Толстой⁵. Исследовательница прослеживает становление интереса Гарднера к творчеству Толстого и сосредоточивает свое внимание на развитии тем и мотивов этико-философского характера, в разработке которых угадываются аллюзии на великий роман Толстого *Анна Каренина*, в котором, как известно, более всего явственна «мысль семейная». Заключает автор ревизию сюжетно-образных соотношений и параллелей утверждением, что темы семьи и детей (не очень типичные для современной американской литературы) были центральным предметом раздумий Джона Гарднера о жизни, о её простых и вечных ценностях, о необходимых нравственных ориентирах, о назначении литературы. Исследовательница обосновывает близость обоих авторов стремлением найти позитивные основы бытия и искусства⁶, отмечая, однако, и расхождения по некоторым частным вопросам. На наш взгляд, наиболее полно и разносторонне отношение Гарднера к Толстому, писателю и мыслителю, выразилось в литературно-критических работах конца 70-х – начала 80-х годов, таких как *О моральной литературе (On Moral Fiction, 1978)*⁷, ставшей его творческим манифестом, *Искусство литературы (The Art Of Fiction, 1984)*⁸ и *Как стать романистом (On Becoming a Novelist, 1983)*⁹, вышедших посмертно. В размышлениях автора вышеуказанной статьи представляется интересной мысль о полемике Гарднера (в союзе с Толстым) с экзистенциалистами. Идеино-эстетическими полюсами этой полемики являлись для Гарднера Жан-Поль Сартр и Толстой. *Лев Толстой, – писал Гарднер, – знал о вселенском отчаянии и пережил душевный кризис. Но он вышел из этого кризиса не с теорией о том, что каждый может создавать себе собственные правила. В то время как Сартр взывает к «трансцендентному назначению индивидуума», Толстой размышлял о трансцендентном назначении человечества в целом: подобно ранним английским и французским романтикам, он мечтал о мире, который управлялся бы не с помощью полицейских, но фактором морального выбора, о мире, где главное честолюбивое стремление – походить на Христа*¹⁰.

Определяя своё понимание назначения литературы, её моральной направленности, не имеющей ничего общего с прямолинейной дидактичностью или узколобым морализаторством, Гарднер, – заключает автор статьи – обращается к

⁵ Т. Г. Боголепова, *Джон Гарднер и Лев Толстой*, [online], http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/GARDNER.htm, [17.06.2015].

⁶ Там же.

⁷ J. Gardner, *On Moral Fiction*, New York 1978, p. 144.

⁸ J. Gardner J., *On Becoming a Novelist...*, p. 62.

⁹ J. Gardner J., *The Art of Fiction*, New York 1984, p. 191.

¹⁰ J. Gardner, *On Moral Fiction*, New York 1978, p. 25.

авторитету Толстого: *Я согласен с Толстым, что высшая цель искусства – делать человека лучше, предоставляя ему выбор между добром и злом*¹¹.

Этот выбор, который предоставляет или не предоставляет Гарднер своим героям, предмет особого рассмотрения. Проблема свободы выбора – основная категория экзистенциализма, с её экзистенциальным разрешением Гарднер, действительно, спорит в литературно-критических статьях. Изучение же художественного наследия американского писателя, заставляет задуматься над тем, что не так уж прост выход из тупика и хаоса вселенной, и «дверь», на которую явно указывает Гарднер в теоретических рассуждениях, не всегда четко обозначена в художественной практике автора. Речь, конечно, идет не столько о преломлении каких-то экзистенциальных мотивов, сколько о вдумчивом и творческом восприятии Гарднером наследия другого русского классика – Фёдора Достоевского. Действительно, если влияние Толстого на Гарднера явно прослеживается в его литературно-критической деятельности, разработке им положений о нравственном, моральном качестве литературы; в романах *Никелевая гора* и *Октябрьский свет* можно установить родственную тематическую связь с проблематикой *Анны Карениной*, то внимательное прочтение рассказов писателя, первого гарднеровского бестселлера *Диалог с Солнечным* (*The Sunlight Dialogues*, 1972)¹², последней книги *Призраки Микельсона* (*Mickelsson's Ghosts*, 1982) указывает на бесспорную связь с творчеством и влиянием Достоевского, которое проявляется не только на уровне переключения тем и мотивов, но и в типологическом аспекте, в сопоставлении жанрово-стилистических элементов.

В творчестве Джона Гарднера своеобразным преддверием рецепции Достоевского, экзистенциальной проблематики, в определённой мере, и образной системы романа *Диалог с Солнечным*, стал рассказ *Долг пастыря* из сборника *Королевский гамбит* (*The King's Indian*, 1976)¹³. Историю взаимоотношений преподобного отца Пика и бородатого юноши с пронзительными глазами, называющего себя Доу Кемикл Компани, можно назвать пробой пера в раскрытии сложной борьбы взаимопритяжения и взаимоотталкивания героев-антиподов, шефа полиции Фреда Кламли и бродяги Солнечного, которая лежит в основе романа *Диалог с Солнечным*.

Герои рассказа *Долг пастыря*, как впрочем, и герои практически всех произведений Гарднера, живут в мире, в котором *за любым поворотом можно*

¹¹ J. Gardner, *On Moral Fiction*, New York 1978, p. 26.

¹² J. Gardner, *The Sunlight Dialogues*, New York 1972, p. 396.

¹³ J. Gardner, *The King's Indian: Stories and Tales*, N.Y., 1976, p. 346.

затеряться в бессмысленной, безмозглой Вселенной¹⁴. Ведь любой из паствы преподобного отца Пика может внезапно осознать, как это случается в рассказе с беспомощной старушкой мисс Эллис и с внешне уверенным в себе доктором Груем, что та доктрина, служением которой человек пытался организовать свою жизнь, иллюзорна, в определённый момент она просто перестаёт работать. Неожиданно на проповедях Пика начинает появляться некий хиппи, создавая образ которого, Гарднер использует свою любимую символику: солнечный нимб (он же освещает затем и лик Солнечного, когда тот был ещё ребенком) окружает пророчески запрокинутое лицо молодого человека. Иностранность хиппи, его непохожесть на других членов паствы подчёркивается тем, что из полутьмы церкви его выхватывает неожиданно пробившийся сквозь витраж сноп света, на мгновение объединяя одиноко стоящего проповедника и чужака. Между хиппи-анархистом, на вопрос о роде занятий отвечающим *бомбы кидая*, не признающим никаких существующих ограничений, и преподобным отцом Пиком существует неразрывная внутренняя связь. Преподобный Пик, несмотря на требования своей паствы, не прогоняет хиппи из церкви, более того, он не сообщает в ФБР неоднократно требуемое от него описание террориста. Пик поступает так не только потому, что он человек глубоко порядочный, но и потому, что подсознательно, шестым чувством понимает, что ему никуда не уйти от этого странного молодого человека, что чужак существует внутри преподобного Пика, это пока неизвестное его собственное «я», вернее, та его часть, которая роднит Пика с *неприкаянными*. Ведь преподобный Пик прекрасно понимает, что *уверуй только в какие-нибудь институты, и как Адам от яблока, вкушишь холодное печла*¹⁵. Встреча с террористом только подталкивает напряжённую работу мысли пастора. Результат его размышлений, кульминация развития характера священника – его бунтарская проповедь, толкующая известную притчу о смоковнице: подобно тому, как Христос проклял древо иудейское – символ старых, изживших себя порядков, сегодня нужно сопротивляться, больному обществу – взорвать Пентагон. Уход преподобного Пика из церкви, его странствия по ночным поездам в поисках своего странного знакомого – это уже только следствие случившегося в нём переворота. Пастор Пик, по его же собственным словам, *обрекает себя на свободу* и, можно добавить, *обрекает себя*, несмотря на заявленное с самого начала единение с *неприкаянными*, на полное одиночество. Ведь подобно героям предшествующих произведений Гарднера Пик не действует, а мыслит и сопоставляет, и это не позволяет

¹⁴ J. Gardner, *The King's Indian: Stories and Tales*, N.Y., 1976, p. 346.

¹⁵ *Ibid.*, p. 347

ему свести свои размышления к единому непреложному знаменателю. Герой почти машинально фиксирует, что он начинает что-то понимать, но это понимание уходит, так и не приобретя ясной формы. Гарднер показывает, как сознание преподобного Пика распадается на несовместимые пласты, противоречащие друг другу мысли и чувства набегают друг на друга, не выдавая чёткого решения. Вместе с тем только эти мысли и чувства составляют единое целое. Так, сомнение в том, излечимо ли древо иудейское, кажется, помимо воли священника прокрадывается в его размышления, а проклятие Христа смоковницы (*не будет от тебя плода вовек*) неожиданным образом переосмысливается в напряжённо ищущем выхода сознании в приговор бунтарю-хиппи самому себе, ибо нет надежды для праведника, заключённого в больном обществе. Для Гарднера вообще характерно сопоставление в пределах одного абзаца или даже одной фразы взаимоисключающих на первый взгляд понятий, каждое из которых на самом деле содержит одну из граней истины. Так, увидев в первый раз в церкви чужака, преподобный Пик размышляет: *...тронутый, навечно, или наркоман. Или Иисус Христос нисшед проверить меня*¹⁶. Но когда в конце рассказа обстоятельства заставляют преподобного Пика не размышлять, а действовать, причём действовать немедленно, он снова превращается в священника, *посланника Божьего*, призывая отчаявшегося хиппи уверовать *в спасение и благодать*, повторяя те же слова, с которыми он обращался к своей пастве. Преподобный Пик всё же прибегает к старому способу, отлично понимая его условность и фальшь. *У меня нет выбора*, – поясняет Пик своё решение.

В рассказе *Долг мастера*, первой попытке Гарднера на современном материале разобраться в сложном наследии американских шестидесятых, действительно пока ещё нет выбора. Темы, подход к разрешению проблематики, характер преподобного Пика намечены интересно и неоднозначно, но, ни герою, ни самому писателю не удаётся сделать выбор, встать над многоголосием в равной мере подвергающихся сомнению положений.

Разработку этой проблематики Гарднер продолжил в романе *Диалоги с Солнечным*. Повествование в романе начинается с того, как полицией маленького провинциального городка Батавия арестован странный бородатый человек, который вывел большими буквами слово *любовь* прямо на проезжей части оживленного шоссе. Человек, назвавшийся Солнечным, на самом деле, Тэггарт

¹⁶ J. Gardner, *The King's Indian: Stories And Tales*, N.Y., 1976, p. 348.

Ходж, бывший адвокат, младший сын уважаемого батавийского семейства. Ходж однажды покинул родной город, теперь же он вернулся Солнечным, щедро одаренным плодами последних веяний времени, чтобы выяснить отношения со многими людьми, открыть им свой новый взгляд на мир, который, по его мнению, надо спасать. В полиции Солнечный сказал, что он студент, и не случайно. В 60-е годы в Батавии действительно стали появляться молодые «оборванные», бородатые хиппи типа Солнечного, которые пугали обитателей тихого провинциального городка. Пугали они и Фреда Кламли, шефа полиции Батавии. Вскоре опасения полицейского оправдываются: заключенному Солнечному удается бежать из городской тюрьмы, и в течение двенадцати дней он держит в страхе весь город, совершая убийство за убийством. Но шеф полиции, вместо того, чтобы поймать и обезвредить преступника, начинает с ним тайно встречаться и вести беседы, из которых и состоят «диалоги» романа Гарднера. Композиционной основой романа становится на первый взгляд традиционная детективная схема – преступник и преследующий его полицейский. Кламли идет на каждую встречу с Солнечным в надежде его арестовать, но Солнечному всегда удается скрыться. Но, как и в романе Ф. М. Достоевского *Преступление и наказание*, традиционная детективная схема наполняется у Гарднера глубоким философским содержанием. Автор ставит и пытается дать разрешение, осмыслить сложнейшие социальные, этические и философские проблемы бытия человека в современном мире. Когда читаешь историю взаимоотношений полицейского Кламли и изгоя Солнечного, невольно возникают ассоциации с *Преступлением и наказанием*, расследованием дела студента Раскольникова Порфирием Петровичем. Подобно тому, как Порфирий Петрович узнаёт многое о личности Раскольникова из его статьи, в которой тот излагает свою теорию о дозволенности убийства, Фред Кламли вчитывается в статью Солнечного *Работа полиции и отчуждение*, открывая для себя чужое сознание.

Поиски в художественном тексте сюжетных параллелей, переклички отдельных деталей и мотивов – излюбленное занятие многих литературоведов. Найденные в тексте параллели включаются ими в более широкий контекст литературоведческих заключений и обобщений. Так, всегда много говорится о преобладании в американской литературе последних десятилетий XX века игрового момента, пародийно-иронического осмысления предшествующих манер и традиций. Если сказанное можно отнести к творчеству ряда прозаиков, особенно, таких например, как Джон Барт, Джон

Хоукс и некоторых других, то попытки включить в эту струю творчество Джона Гарднера довольно неубедительны. Подробный анализ романа *Диалоги с Солнечным* показывает, что влияние на Джона Гарднера «великого русского» несводимо к стилистическому подражанию классической традиции (игре), оно затрагивает такой важный аспект, как создаваемый писателем тип романа. В статье *Искусство литературы* Гарднер восклицает: *Да ведь в основе «Братьев Карамазовых» по сути дела, конечно кроме всего прочего, лежит триллер!*¹⁷. Однако стоит помнить, что в произведениях Ф.М. Достоевского детективный сюжет, чисто детективная напряжённость в развитии конфликта сочетается с удивительным по напряжению и интенсивности интеллектуальным поиском художника, пытающегося найти разрешение сложнейшим нравственно-психологическим и социально-философским проблемам своего времени. О своеобразии реалистического метода Достоевского писали многие исследователи. Лидия Гинзбург, например, в книге *О литературном герое* (1979) указывает на следующую особенность метода Достоевского: *...между историческими предпосылками и поведением героя Достоевского помещается идея, которую он, этот герой вынашивает и воплощает. В результате роман Достоевского превращается в роман идеологический, в котором развитие сюжета определяется борьбой идей, столкновением мировоззрений, воплощённым в противоборстве (интеллектуальном, нравственном, психологическом) героев, их идей, и главное, – раскрытием одной идеи, которой одержим герой*¹⁸. Главной идеей героев Достоевского, ещё в период зарождения в России буржуазного индивидуализма гениально «проигравшего» на образах Родиона Раскольникова и Ивана Карамазова его судьбу, становится метафизическое понимание свободы воли. Это, в свою очередь, диктует необходимость детектива, ведь именно преступление, убийство выступает у Достоевского как наиболее типичное проявление неограниченной свободы воли, утверждаемой индивидом. Другая характерная черта романов Достоевского – полифоничность художественного мышления писателя как отражение многоголосия жизни реальной, социальной действительности 60-х годов XIX века – прекрасно разобрана Михаилом Бахтиным. В работе *Проблемы поэтики Достоевского* (1963) Бахтин писал: *Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной*

¹⁷ J. Gardner, *The Art Of Fiction...*, p. 191.

¹⁸ Л.Я. Гинзбург, *О литературном герое*, Москва: Советский писатель, 1979, с. 223.

особенностью романов Достоевского¹⁹. Любую из перечисленных выше характеристик типа романа, созданного Достоевским, с полным правом можно отнести к роману Джона Гарднера *Диалоги с Солнечным*.

Многоголосие гарднеровского романа организовано в своеобразную диалогическую форму. Гарднер назвал свой роман *Диалогами*, словно следуя принципу диалогизма, выявленному в творчестве Достоевского М.М. Бахтиным: *в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие*²⁰. Действительно, около трети романа Гарднера составляют диалоги Кламли и Солнечного. Писатель использует диалогическую форму как наиболее адекватное выражение двух миропониманий, двух жизненных позиций. Диалоги Кламли и Солнечного можно назвать диалогами в прямом смысле этого слова, они написаны в традиционной форме диалога-беседы: тирады Солнечного чередуются с репликами Кламли, они практически не прерываются повествовательным, романским текстом, причём каждый из них даже специально выделен в тексте Гарднером, например, словами: *Так начался первый диалог между Кламли и Солнечным*. Но диалоги в романе Гарднера не ограничиваются диалогами Солнечного и Кламли, текстом формально организованным диалогически. Весь роман представляет собой диалоги Солнечного с разными людьми: Солнечный и Клайв Пэкстон, Солнечный и его невестка Милли, Солнечный и Люк Ходж и т.д. Причём каждый из героев – это не просто противник Солнечного, это особый мир, входящий в романное многоголосие как его полноправная составляющая. Влияние и взаимопроникновение разнородных повествований, характерное для романов Гарднера (пастораль и мир реальный в *Никелевой горе*, вермонтское повествование и боевик-вставка в романе *Октябрьский свет*), в *Диалогах с Солнечным* получает интересное художественное решение. В этом романе противопоставлены человеческие микрокосмы, каждый представлен голосом героя, его участием в ведущемся на протяжении всего романа споре-диалоге. Подчёркивая составяемость романа из отдельных миров его героев, Гарднер, как и в предыдущих романах, называет отдельные главы именами героев: 6 глава *Мама* – это мир глазами Милли Ходж, глава 12 *Люк* – это мир глазами Люка и т.д. Каждый гарднеровский герой – это человеческая судьба, в которой действует собственная логика определений, правд и ошибок. Все они живут одновременно в двух измерениях:

¹⁹ М.М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Просвещение, 1972, с. 166.

²⁰ Там же, с. 167.

мире настоящего и в мире своего прошлого. Это сопряжение различных временных пластов, являясь одним из элементов композиционной структуры романа, определяет внутренний драматизм судеб героев.

Многоголосие организовано вокруг отчетливого композиционного стержня – встречи практически всех героев с Солнечным. Но кроме чисто сюжетной мотивации этих встреч и демонстрации многоликости Америки шестидесятых годов существует и более серьёзная основа, связывающая воедино всех героев, их диалоги и судьбы. Ведь каждый из диалогических противников Солнечного – это по сути дела одна из граней «я» Солнечного, своеобразная проекция в реальность его теории. Это и есть фокус произведения, соединяющий отдельные сцены в идейно-художественное и философское единство, тот бесконечный лабиринт сцеплений, о котором писал Лев Толстой и который обнаруживается и в организации романов Достоевского.

При встречах со своими собеседниками Солнечный не излагает каждому свою теорию, он, в основном, действует и наблюдает. Некоторые его замечания, воспринимаемые собеседниками как бред сумасшедшего, для подготовленного Гарднером читателя – мостик к теории Солнечного, которую тот подробно излагает в диалогах с полицейским Кламли. Диалоги блестящего эрудита Солнечного и Кламли, в течение многих лет читающего только полицейские отчёты, это, конечно, диалоги не на равных, они, по сути, превращаются в монологи Солнечного, поток его неуравновешенных эмоций, поток его напряженно работающего, замкнутого в самом себе сознания. На первый взгляд, мысли Солнечного перегружают повествование излишним философствованием. Но, видимо, такой прием был для Гарднера единственным возможным способом создания наряду с микрокосмами других героев мира самого Солнечного, его теории. Теория Солнечного – это его любимое детище, его созданное собственное «я», это стена, которую Солнечный возводит между собой и миром.

В этой теории выявляется другая грань романа Гарднера, позволяющая рассматривать художественное сознание героя как инвариант транснациональной *этики бунта*. И эта *этика*, естественно, шире рамок теории Раскольникова, хотя и имеет сходную природу. В ней пересекаются библейские цитаты, толкования месопотамской истории и культуры с идеями Артура Шопенгауэра, древнеиндийская ведическая философия с системами Платона, Сёрена Кьеркегора и Освальда Шпенглера. Но это отдельный разговор, который требует большего погружения в идейно-тематический пласт повествования Гарднера.

В русле же поиска *русской этики* стоит отметить, что автор приводит своего героя к покаянию, как и Достоевский Раскольникова. Пусть это раскаяние позднее и не спасающее жизнь: Солнечный был застрелен напуганным полицейским как раз в тот момент, когда вышел сдать, – но оно точно указывает на позицию автора, его приверженность нравственным законам, простым человеческим ценностям, которые, по его мнению, должны править и в жизни, и в литературе. В последнем *Диалоге о мертвых* суровым приговором звучат слова об извращенной, изломанной индивидуальности, большой душе, разменивавшей себя на вызывающие, глупые трюки. И в этих словах героя *смущенное и неохотное* открытие мира, отказ от самоубийственного наваждения индивидуализма. *Другой* в романе – полицейский Кламми – помогает осознать это Солнечному. Его, действительно, можно считать двойником-антиподом Солнечного, своего рода, «американской Сонеи Мармеладовой», ведь именно ему открывает свою теорию Солнечный, на нем испытывает свои принципы абсолютной свободы, заставляет проверять и сомневаться в торжестве справедливости, именно он помогает прозреть Солнечному. Своей непоколебимой верой не столько в американский закон и порядок, сколько в вечные жизненные истины, по которым каждый заслуживает прощение, он заставляет Солнечного признать, что иного выбора, чем надлежащая мера свободы для каждого, нет, что жизнь не в абстракциях мысли, а здесь, рядом с *Другими*. Поэтому, когда ему сообщают об «устранении» Солнечного, он проносит *умер один из нас*, он прощает и принимает *заблудшую овцу*, он научился сострадать, а это в системе ценностей, как Достоевского, так и Гарднера, наиболее важный человеческий дар.

Таким образом, в своих литературно-критических работах Джон Гарднер активно следует этической концепции русского классика Л.Н. Толстого, а в романе *Диалоги с Солнечным*, ставшем в творчестве американского реалиста второй половины XX века своеобразным переосмыслением идейно-художественной проблематики романа Ф.М. Достоевского *Преступление и наказание*, представлен вариант развития большого сознания героя-бунтаря, созвучное духовным поискам Родиона Раскольникова. Как и русский классик, Джон Гарднер ставит вопрос о границе ответственности человека за всё совершаемое в мире зло, и решение даётся писателем не в виде внушительно-абстрактной философской сентенции, а является логическим следствием развития характера главного героя.

Список литературы:

1. Бахтин М.М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Просвещение, 1972.
 2. Боголепова Т.Г., *Джон Гарднер и Лев Толстой*, [online], http://www.vladivostok.com/speaking_in_tongues/GARDNER.htm, [17.06.2015].
 3. Гинзбург Л.Я., *О литературном герое*, Москва: Советский писатель, 1979.
 4. Засурский Я.Н., *Американская литература XX в.*, Москва 1984.
 5. Николукин А.Н., *Взаимосвязи литератур России и США*, Москва 1978.
 6. Осипова Э.Ф., *Философская проблематика романов Джона Гарднера [в:] Традиции и взаимодействие в зарубежной литературе XIX-XX вв.*, Пермь 1986.
-
1. L. Butts, *The Novels of John Gardner: Making Life Art as a Moral Process*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1988.
 2. J. Gardner, *On Becoming a Novelist*, Foreword by R. Carver, New York 1983.
 3. J. Gardner, *On Moral Fiction*, New York 1978.
 4. J. Gardner, *The Art of Fiction*, New York 1984.
 5. J. Gardner, *The King's Indian: Stories and Tales*, New York 1976.
 6. J. Gardner, *The Sunlight Dialogues*, New York 1972.
 7. G.L. Morris, *The World of Order and Light. The Fiction of John Gardner*, Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1984.
 8. L. Woiwode, *Mickelsson's Ghosts: Gardner's Memorial in Real Time. Manuscripts*, 1984, v. IV.

Russian Ethics in creativity American writer of XX century. Gardner and Dostoevsky

Summary

The article is devoted to the investigation of ideological and aesthetic traditions of Russian classics, Tolstoy and Dostoevsky, in John Gardner's creativity. The study of critical heritage of the writer, where were developed the provisions on moral quality of literature, show tangible impact the Ethics of Tolstoy. The analysis of the novel *The Sunlight Dialogues* points to the undeniable connection with influence of Dostoevsky. The typical themes and motifs, genre and stylistic elements of the Gardner's novel *The Sunlight Dialogues* and Dostoevsky's *Crime and Punishment* compared in the article. As a result, the conclusion was formulated, that the novel *The Sunlight Dialogues* became a kind of rethinking of the ideological and artistic problems of the Dostoevsky's novel. It shows the evolution of consciousness Gardner «*rebellious hero*», reminding the theory of Raskolnikov. As the Russian classics, John Gardner raises a question about the limits of human responsibility for all the evil that is done in the world, and the decision is not given in the form of impressive abstract philosophical propositions, but is the logical consequence of the development character of the protagonist.

Keywords: ethics, multiculturalism, Russian and American literature, Gardner, Dostoevsky