

Феномен миметического поведения художников начала XX века по отношению к героям Ф.М.Достоевского

Обращаясь к вопросу о психологических основаниях творческого процесса, литературовед оказывается перед сложной задачей — не скатиться в область психологии, а то и психиатрии. Модные в последнее время в литературоведении, особенно зарубежном, методы психоанализа, проясняя некоторые вопросы, касающиеся личностного статуса художника, мало что дают для понимания его творчества. Как правило, биографическая и творческая личности художника не идентичны, а зачастую просто противоположны, и потому скупулесное исследование психологии, «либидо», фактов личной жизни и биографии художника имеет к созданному им произведению самое опосредованное отношение. Думается, что теория мимесиса позволяет выявить глубинные регулятивы творческого процесса, не связывая напрямую факты личной биографии и творческого самоопределения художника. Мы обратимся к частному случаю влияния типологии Ф.М.Достоевского на личностное и творческое самоопределение художников начала XX века, имея в виду, что с литературоведческой точки зрения феномен мимесиса художника по отношению к литературному герою изучен недостаточно.

Типология Достоевского практически полностью именуется все разновидности проявлений национального характера и сознания, что обуславливает появление особого феномена начала XX века — феномена миметического начала в личностном самоопределении художников, многие из которых осознавали себя экстраполированными в историческую реальность XX столетия героями произведений Достоевского. Сами

художники, а не их персонажи, стали ярчайшими выразителями персонафицированных в героях Достоевского идей, систем миропонимания и мироотношения, воплотили в своей биографической жизни основные типологические разновидности созданной им характерологии. Размышляя о воздействии вымышленных героев литературы и других видов искусства на сознание и психологию человека, И.А.Бунин в «Окаянных днях» заметил по поводу романа И.А.Гончарова «Обрыв»: «Длинно, но как умно, крепко. Все-таки делаю усилия, чтобы читать — так противны теперь эти Марки Волоховы. Сколько хамов пошло от этого Марка! <...> Марк истинно гениальное создание, и вот оно, изумительное дело художников: так чудесно схватывает, концентрирует и воплощает человек типическое, рассеянное в воздухе, что во сто крат усиливает его существование и влияние — и часто совершенно наперекор своей задаче. Хотел высмеять пережиток рыцарства — и сделал Дон-Кихота, и уже не от жизни, а от этого несуществующего Дон-Кихота начинают рождаться сотни живых Дон-Кихотов. Хотел казнить марковщину — и наплодил тысячи Марков, которые плодились уже не от жизни, а от книги. — Вообще, как отделить реальное от того, что дает книга, театр, кинематограф? Очень многие живые участвовали в моей жизни и воздействовали на меня, вероятно, гораздо менее, чем герои Шекспира, Толстого. А в жизнь других входит Шерлок, в жизнь горничной — та, которую она видела в автомобиле на экране»¹.

Феномен миметического поведения человека по отношению к герою литературы весьма интересен и с точки зрения литературоведческой проблематики, и как особого рода психологического феномена времени, требующий глубинной разработки и осмысления. Во всяком случае, в литературоведении этот феномен не исследован. Лишь Ю.И.Минералов не только обращает внимание на этот феномен, но и причисляет его к фактам, требующим литературоведческого осмысления. Исследователь отмечает любопытное наблюдение Н.А.Добролюбова над романами И.С.Тургенева: «Добролюбов заметил, что стоит в сюжете художественного произведения Тургенева появиться новому колоритному герою, как спустя небольшое время люди его типа появляются в реальной русской жизни. Критик пытался объяснить подмеченное им явление некоей обостренной социально-исторической «интуицией» Тургенева, т.е., по сути, несмотря на весь свой личный мировоззренческий материализм, невольно приписал писателю дар угадывания будущего, идеалистического «предвидения» в духе Нострадамуса и иных запомнившихся человечеству предсказателей». Исследователь замечает, что факт появления типа молодого нигилиста вскоре после публикации романа Тургенева «Отцы и дети» несомненен, но добролюбовская интерпретация этого факта отнюдь не бесспорна. «На протяжении истории культуры различных эпох накопилось множество примеров, когда сюжетные литературные тексты создавали основу для подобного мощного толчка. Тургеневские «Отцы и дети», вышедшие почти параллельно с «Что делать?» Н.Г.Чернышевского, сыграли именно такую роль.

Оба романа не «предвосхитили», а скорее сформировали в России реальные человеческие типы и оказали мощное формирующее воздействие на ряд впоследствии выплеснувшихся в жизнь событийных коллизий. Базарову, Рахметову, Вере Павловне Розальской, Лопухову и др. стала в массовом порядке подражать молодежь. Явление обрело и общее «имя» — «нигилизм», так что вся пестрота, разнородность и чересполосица конкретных попыток отдельных людей вести себя неким экстравагантным образом стали опознаваться и маркироваться общественным сознанием как нечто единообразное»². Указывает Ю.И.Минералов и на исследование академика-филолога Д.Н.Овсяннико-Куликовского, выпустившего в свое время труд под названием «История русской интеллигенции»³.

Это исследование озадачило публику тем, что в нем автор пытался описать историю реальной русской интеллигенции, «оперируя не столько подлинными жизненными фактами, сколько художественно-литературным материалом — образами Чацкого, Онегина, Печорина и др. Попытка Овсяннико-Куликовского многими была воспринята как забавный пример того, до чего «книжного» человека (каким, конечно, был Овсяннико-Куликовский в силу своей профессии) способны всего пропитать его литературные штудии — так что он-де уже не замечает, как смешивает литературу с реальностью... Такого рода отношение к данному труду академика было небезосновательно: методологическая сбивчивость, неумение ясно объяснить читателю, почему в рассуждениях о реальной социокультурной истории он как автор испытывает некую неотступную потребность «съезжать» на художественные вымышленные образы, на литературу, и в самом деле дают себя знать. Тем не менее, — убежден Ю.И.Минералов, — Д.Н.Овсяннико-Куликовский поднял важную тему, четко сформулировать которую ему мешала, может быть, его личная и характерная для его времени несколько окостенелая позитивистская «ученость». Он видел, как и все, в литературе отражение реальности (явно уваливая, что это «еще не все») и стремился постичь, в чем же состоит вторая диалектическая ипостась литературы. След таких напряженных исканий Овсяннико-Куликовского усматривается, например, в его интереснейшей идее о существовании особого типа «художников-экспериментаторов». Но ученый так и не задался впрямую вопросом, не повернуты ли порой эксперименты писателей в будущее, не «программируют» ли они, не формируют ли вольно или невольно вероятностные черты возможного будущего. Между тем гимназические онегины, печорины, княжны меры русской молодежи, т.е. тенденция, которую верно обнаружил (хотя, пожалуй, и не вполне объяснил) в русской жизни зоркий исследователь академик Овсяннико-Куликовский, продолжала оставаться действенной. Подражание этим и другим привлекательным молодым литературным героям продолжилось и в старших классах средней школы.

Словом, на протяжении XIX–XX веков многие сменявшие друг дру-

га поколения российской молодежи на собственном примере опровергали известную идею, что тип «лишнего человека» — порождение конфликтов, противоречий и социальных пороков определенного этапа развития русского общества. Охотно продолжая вживаться в литературные образы вроде вышеупомянутых, молодежь демонстрировала, что, скорее, на всех этапах, во все эпохи многие юноши и девушки определенного возраста (а впоследствии это чаще всего благополучно проходит) испытывают внутреннюю потребность ощущать себя «лишними людьми». При этом, однако, тенденция резко усиливается и конкретизируется, если литература создает подходящую «ролевую маску» или прообраз для подражания и проводит его через некоторый приобретающий массовую известность сюжет. Последний задает схему жизненного поведения — позволяет человеку, нечаянно оказавшемуся в аналогичных эффектных сценах и коллизиях реальной жизни (или даже создавшему их искусственно), проявить свою загадочную разочарованность, непонятость современниками, одинокость и пр. Такими прообразами стали пришедшие из литературы Онегин, Печорин, Бельтов, Рудин и др». Как замечает Ю.И. Минералов, особенно впечатляет «массовость и устойчивость подражания литературным нигилистам в обществе 60–80-х годов XIX века», что связано с юношеским стремлением «сделать вызов» обществу⁴.

Как указывает Ю.И. Минералов, впервые формирующее воздействие литературы, ее сюжетов и образов на жизнь исследовал Г.Н. Сытин. Миметическое поведение реальных людей по отношению к литературным героям имеет свои объективные основания и обусловлено определенными механизмами — психофизиологическими, социально-психологическими и др. Как полагает Г.Н. Сытин, сильнейшим средством внутренней регуляции личности является «самоубеждение», а одним из наиболее действенных способов самоубеждения является ориентация на некий конкретный прообраз, вхождение в привлекательный для него образ, который, как правило, предлагает литература. «В результате люди начинают пытаться вести себя наподобие лиц, послуживших прообразами, и совершать реальные поступки, так или иначе перекликающиеся с сюжетными коллизиями. Осознание этого круга фактов позволяет конкретизировать многие ставшие привычными, принимаемые к сведению «в общем виде» культурно-исторические феномены»⁵.

Ю.И. Минералов обращает внимание на чрезвычайную интенсивность влияния философии Ф. Ницше на людей русского Серебряного века и справедливо полагает, что «повлияла отнюдь не сама философия Ницше. Повлиял образ Заратустры из обличенного в сюжетную форму небольшого произведения Ницше. Этому герою, его вызывающим суждениям и поступкам немедленно начали подражать. Причем даже в этих суждениях и поступках улавливались чаще всего, пожалуй, только их внешняя сторона, бросающая аморальность, ясно выраженное чувство вседозволенности для сильной личности и т.п.»⁶.

Особенно значимым представляется нам вывод исследователя⁵, что

причины столь явственного миметического поведения кроются не в определенных культурно-исторических и социальных условиях, но в том, что писатели очень точно улавливают типы «универсалий человеческой культуры», а те или иные поведенческие маски объясняются «извечной человеческой природой, ее противоречивостью и несовершенством». Нельзя не учитывать и фактора объективно-исторических условий, «когда реальная жизнь «предрасположена» к возникновению тех или иных социальных катаклизмов, к конкретным событиям того или иного рода, к распространению людей определенных типов»⁷.

Феномен универсализма представленной в творчестве Достоевского национальной типологии имеет двуединую природу: писателю удалось уловить и воплотить в художественно убедительных образах все типы национального сознания и характера, причем не только те, что уже исторически и социально оформились, но и те, которым еще только предстояло проявить себя в исторической жизни страны и которые в эпоху Достоевского существовали лишь как «идеи», как «предпосылки». Гениальный писатель дал этим «идеям» имена, создал те ролевые маски, которые «пришлись впору» людям, как только сложились те социально-исторические и культурные условия, в которых они могли бы существовать. Феномен миметического поведения по отношению к персонажам Достоевского состоит еще и в том, что подражали им в основном люди творческого склада, представители российской интеллигенции, для которых герои Достоевского стали объектами мимесиса не по модусу поведения, а по тем идеям, носителями которых они являлись. Начало XX века — время интенсивной эманации тех идей, которые были пророчески предугаданы и названы Достоевским. Получившие свои имена, воплощенные в конкретных образах и характерах, эти идеи стали определять не только творческое, но и личностное, человеческое поведение многих представителей российской интеллигенции.

Вообще, мифы о писателях, их творениях и отдельных персонажах составляют, как заметил В.Е.Хализев, одну из форм функционирования литературы. «При мифологизации литературных героев (как и исторических личностей) происходит их раздвоение: вновь укореняющийся в общественном сознании образ оказывается оторванным от произведения, в составе которого появился на свет. Образ собственно художественный одновременно редуцируется и достраивается в образе-мифе, выражающем иное мироотношение, нежели авторское, и получающем новую ценностную окраску»⁸.

Функционирование литературного героя за рамками художественного произведения делает его не фактом литературы, но фактом общественного сознания, начинающего влиять на мировосприятие и мироотношение отдельных индивидуумов, подверженных воздействию тех идей, носителем которых был тот или иной мифологизированный герой. Следует заметить, что мифологизации подвергались не столько герои Достоевского, сколько те типы сознания, носителями которых

они являлись, те идеи, персонификацией которых они были. Наибольшую значимость для осмысления процессов, протекавших в художественном сознании и культуре эпохи, можно назвать типы «подпольного» и «парадоксального» сознания.

Великий писатель признавался: «Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Что может поддержать исправляющихся? Награда, вера? Награды — не от кого, веры — не в кого!

Еще шаг отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). Тайна» [XVI, 329]. Можно с полной уверенностью сказать, что на этой грани балансировали многие художники начала XX столетия, если не в биографической жизни, то в творческих манифестах и произведениях.

Явление Достоевского было, как отмечает Е.Ю.Кузьмина-Караваева, некой гранью в сознании людей начала XX века. Всех, кто жил в то время, она делит на две группы: одни испытали на себе его влияние, прошли через муку и скорбь, которую он открывает в мире, стали «людьми Достоевского», другие не испытали влияния Достоевского. Они наивнее и проще, чем «люди Достоевского», «они не коснулись какой-то последней тайны в жизни человека, и им, может быть, легче любить человека, но и легче отпадать от этой любви»⁹.

Вяч.Иванов писал о феномене воздействия Достоевского на сознание своих современников: «Он как бы переместил планетную систему: он принес нам откровение личности. До него личность чувствовала себя в укладе жизни и в ее быте или в противоречии с этим укладом и бытом, будь то единичный спор и поединок, как у Алеко и Печоринных, или протест коллективный и выступление целой фаланги, как у наших освободителей и преобразователей. Но мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловеков, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир — и в беседах с которыми по петербургским трактирам и уединенным логовищам так многому научился новоявленный Заратустра. Мы не знали, что в этих сердцах-берлогах довольно места, чтобы служить полем битвы между Богом и дьяволом, или что слияние с народом и оторванность от него суть определения нашей воли — веры, а не общественного сознания и исторической участи. Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание, ни даже от различия между добром и злом, что красота имеет Содомскую бездну, что вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия. Достоевский был змий, открывший познание путей отъединенной, самодовлеющей личности и путей личности, полагающей свое и

вселенское бытие в Боге. Так он сделал нас богами, знающими зло и добро, и оставил нас, свободных, выбирать то или другое, на распутье»¹⁰. Так Вяч.Иванов определяет круг идей, обозначивших не только художественные искания творческой интеллигенции начала XX века, но и модус их внутреннего развития и внешнего поведения.

Думается, что Достоевский «научил» русского художника главному, что определило сущность нового искусства, — неистребимой тяге к экспериментаторству. Н.А.Бердяев писал, что Достоевский в первую очередь «антрополог, исследователь человеческой природы, ее глубин и тайн», и потому все его творчество — «антропологические опыты и эксперименты. Достоевский — не художник-реалист, а экспериментатор, создатель опытной метафизики человеческой природы. Все художество Достоевского есть лишь метод антропологических изысканий и открытий»¹¹. В этом Бердяев видит «магическую», захватывающую целиком силу произведений Достоевского, перерастающих пределы искусства и становящихся пространством экзистенции читателя. Все главные герои романов Достоевского — экспериментаторы: Раскольников, Порфирий Петрович, Иван Карамазов, Ставрогин, Смердяков, Верховенский, — все они в той или иной степени осуществляли эксперимент над собственной природой и природой человеческой вообще, над своей и чужой жизнью. Достоевский способствовал освобождению художественного сознания от всяческих догм и сдерживающих «классических» барьеров. Поэтому неудивительно, что в поведенческом комплексе тех же декадентов явственно проявились почти все характеристические черты «подпольного типа», типа «парадоксалиста» и сверхчеловека. Особенную значимость в творческом сознании начала XX столетия приобрел миф об Иване Карамазове, представляющий его как «великого мыслителя, фигуру безусловно позитивную и беспрецедентно масштабную, предвещающую будущее России и всего человечества». Это, как замечает В.Е.Хализев, далеко не случайно: «Эпоха духовного футуризма и «сверхожиданий» была весьма расположена к мистериальным «воспарениям» ума, к чаяниям утопическим и эсхатологическим. Она остро и напряженно ощущала свою «особость» как позитивно значимую и величественную, а потому укорененные в веках представления о ценностях и наличествующей реальности, о нравственной ответственности перед ближним, любви к нему и жертвенном служении казались чем-то малым и мелким, недостойным внимания со стороны серьезно мыслящих современных людей»¹². Миф об Иване Карамазове сформировался в сознании художников начала века с мифом о Заратустре, формируя идеологию и поведенческий комплекс «сверхчеловека», поднявшегося над добром и злом, пытающегося устроиться в этом мире без Бога и создать новый тип взаимоотношений человека с миром.

О гениальной прозорливости Достоевского, определившего одну из самых характерных нравственных болезней XX века, писал С.Н.Булгаков: «Образ «Сверхчеловека» упорно тревожил творческое вообра-

жение Достоевского; в двух своих величайших созданиях: «Преступлении и наказании» (Раскольников) и «Братьях Карамазовых», не говоря уже о второстепенных, возвращается он к этому образу»¹³.

Интенсивному «вочеловечению» образов Достоевского в ткань реальной исторической жизни начала XX столетия, глубочайшей эманации идей и образов его произведений в характеры и психологические типы реальных людей способствовало еще и то, что «все герои Достоевского — он сам, различная сторона его собственного духа», его биографического и нравственного опыта, «и он всегда влагает в уста своих героев свои собственные гениальные мысли»¹⁴. Вяч.Иванов полагал, что в своих героях Достоевский умножал «своих двойников под масками своего, отныне уже не связанного с определенным ликом, но вселенского, всечеловеческого Я»¹⁵.

Серебряный век во многом унаследовал эту имманентную личностность художественного акта. Так, Эллис рассматривал метод А.Белого как «субъективную группировку образов с единственной целью расказать себя, спеть о несказанном в себе»¹⁶.

В.Брюсов, говоря о матери Белого, А.Д.Бугаевой, иронически сравнивал Белого с Алешей Карамазовым: «У такой матери и должен быть сыном ангелоподобный Андрей. Так Алеша — сын Карамазова»¹⁷.

Современники не раз отмечали сходство Белого с «праведниками» Достоевского. Н.Валентинов вспоминал: «Некоторые видели в нем Алешу Карамазова, князя Мышкина»¹⁸. Сам Белый признавался, что особенно его притягивали типы «религиозников» Достоевского, и он усиленно искал «героев его, Алеш, Зосим, Мышкиных, Иванов Карамазовых, в жизни»¹⁹. В своем романе «Петербург» Белый воссоздает почти протокольные по точности перипетии «мозговой игры» мятущегося сознания автора, ретроспективно погружающегося в эпоху своих наваждений 1905 года. Идеино-образная структура романа, типология характеров явственно восходят к художественной системе Достоевского.

Как писал Эллис, в новом художественном сознании, как в героях Достоевского, «все противоположности вместе живут»: «Созерцание и делание, греза и реальность, ноумен и феномен»²⁰. З.Фрейд, наблюдавший русских пациентов, замечал, что амбивалентность — самая характерная черта русских, и даже те из них, «которые не являются невротиками, весьма заметно амбивалентны, как герои многих романов Достоевского», а амбивалентность Фрейд полагает наследием «душевной жизни первобытного человека, сохранившегося у русских лучше и в более доступном сознанию виде, чем у других народов»²¹.

«Человеком Достоевского» был поэт Александр Добролюбов — «мистик от природы, он был одарен могучей волей и жаждой «действия», индивидуалист и эстет, он не был чужд чисто-метафизической, теоретической мысли, пытаясь даже новое учение символистов замкнуть в термины спинозизма и назвав свою первую книгу «Natura naturans. Natura naturata», — писал о нем Эллис²². А.Добролюбов заявил себя и как смелый экспериментатор, задолго до многих поэтов-символистов

предпринявший опыт синтеза поэзии и музыки в сборниках «Natura naturans. Natura naturata» (1895). В духе героев Достоевского, ищущих «Божьей истины», А.Добролюбов в сборнике «Из книги невидимой» (1905) публикует в одном ряду с художественными произведениями «Письмо в редакцию «Весов». Против искусства и науки, последнее слово бывшим единомышленникам», что является попыткой добиться «синтетического» эффекта внешним, «монтажным» приемом. Это письмо, как замечает И.Г.Минералова, поставленное в один жанровый ряд с поэтическими произведениями, интересно «как своеобразный манифест человека, заявляющего о прекращении своей художественно-творческой деятельности по принципиальным, теоретическим, а также религиозно-мистическим основаниям»²³. Как истинный «человек Достоевского», Добролюбов взбунтовался «против науки» позитивистского типа, «против образования без веры» и против всех искусств за исключением «музыки и песни».

Об А.Белом Эллис отзывался: «А.Белый многолик и всегда трагически-противоречив, как лирик, философ, мистик, ученый или проповедник нового откровения; А.Белый лишь мучительно, лишь динамически и диалектически целен, как живая человеческая личность; А.Белый непостижимо и неизменно целен, как предвестие, как знамение, как живой и единый символ всего современного сознания, переживающего невиданный кризис и порывающегося к высотам, не только прежде не достигнутым, но даже и не прозреваемым», а в его имени — «стигматически запечатлевшееся» «Я» современного человека, разорванного и противоречивого²⁴.

Человеческой эманацией героя Достоевского представлялся современникам Ф.Сологуб. Двойственность, таинственная неоднозначность, скрытность поэта вызывали у современников самые различные толкования. Л.Я.Гуревич вспоминает: «Несколько раз мне приходилось говорить с ним с глазу на глаз, — один раз, помню, о Достоевском, и тогда душа его приоткрывалась в своей значительности, и чувствовалось, что в таинственной глубине ее есть свои настоящие святости»²⁵. В восприятии современников Ф.Сологуб явственно ассоциировался с типом «подпольного человека» Достоевского. Л.Шестов говорил о «подпольном сознании» как личностном опыте художников, как зафиксированном Достоевским феномене отчуждения человека от общества. О Сологубе Л.Шестов писал: «Конечно, Сологуб не может вполне отделиться от других людей. <...> Он ест и пьет, бывает в театрах, на собраниях и на людях, он по внешности такой же человек, как и все прочие: для статистики он обыкновенный экзemplяр. Но настоящая его жизнь находится далеко от всех забав и тревог нашего мира. <...> На людях Сологубу страшно. Оживает он только в глубоком уединении. <...> Всякое прикосновение извне отзывается в нем мучительной болью. Один, один исход — подземелье»²⁶.

А.Долинин, анализируя творчество Сологуба, связывает главные его особенности с личностными свойствами поэта, строя свою концепцию

на тезисе об «отрешенности» Сологуба от всего внешнего, эмпирического: «Жизнь вне его, и он вне жизни. Беспреданно творящийся кем-то процесс, где нет ни малейшей доли его участия. О, как это мучительно, невыносимо для человека! Такой мир <...> может внушить только страх. И тут снова вспоминается Передонов <...> Такую растерянность перед окружающим, такую беспомощность перед ним он, наверное, и сам испытывал»²⁷.

Таким образом, в личностном поведении и житнетворчестве Ф.Сологуба явственно проявляется отмеченный Достоевским тип «литературного» поведения, литературного отношения к жизни и к людям, столь свойственные «подпольному типу».

Н.А.Бердяев писал о В.В.Розанове: «Мне всегда казалось, что он зародился в воображении Достоевского и что в нем было что-то похожее на Федора Павловича Карамазова, ставшего гениальным писателем»²⁸. Сам В.В.Розанов заметил, что «все русские писатели — как из Достоевского», и именно в этом он видит «тайну, могущество и гений Достоевского», «величайшую его честь, единственную в литературе». Для Розанова «суть», «главное» в Достоевском — «все мы. Русский человек. Русская душа». «Он — я», — признавался один из оригинальнейших писателей и мыслителей Серебряного века»²⁹.

Процесс самопознания и самоопределения А.М.Ремизова-человека почти без остатка происходил в художественно-этической сфере Достоевского. Самохарактеристика Ремизова — это признание героя Достоевского, вышедшего за пределы хронотопа его произведений и взявшего за перо: «Вижу человеческую душу в ее физическом состоянии, застигнутом, остановившемся во времени: вижу человека — видали ли вы таких, идет неуверенно, в сущности без всякого права на существование, а дивя на положении дикого зверя, как-то ухитряющегося быть на земле среди высчитывающих свой бюджет, сам без всякого бюджета, хронический «шомер», «лишенец», и не по декрету, а что еще жесточе, по своему какому-то первородному существу ненужного и непреходящего, идет все глазами как будто от спазмы слюну глотает, смиренно уступающий дорогу и готовый всегда первый с вами раскланяться, и не потому, что хочет, а потому что не может иначе, да и нельзя иначе, готовый на все унижения, именно унижения — и ничего не поделаешь! Так это я самый и есть»³⁰.

Отвечая на вопрос: «Что вы сами о себе думаете?» — Ремизов признавался: «Я и Прохарчин — «страх жизни», я и Макар Алексеевич («Бедные люди»), очень много меня в Баланцове («Плачущая канава»). А я замечаю в себе — скрытность, бережность в выборе слов, горечь загнанных чувств, изводящую памятьливость, чувствительность — меня все ранит»³¹.

Национальная ментальность, представленная Достоевским как сложное синкретическое единство противоположных стремлений и свойств, со всей очевидностью отразилась в характере лирической героини поэзии и прозы М.И.Цветаевой, воплотившей в себе разновидности наци-

онального типа «русской женщины» [XXVI, 33], а ее личностное самопознание и самоопределение, вплоть до самоубийства, включало в себя не только весь спектр характерологических черт героинь романов Достоевского, но и «бунтарский комплекс» его героев.

Сложный путь богоборческого бунта и трагедию духовного опустошения в духе Ивана Карамазова при незаурядных способностях и потенциале возможностей воплотил в своей жизни и творчестве А.А.Блок. Более чем к кому бы то ни было, к Блоку приложимы слова С.Н.Булгакова об Иване Карамазове: «Трагедия Ивана состоит не в том, что он приходит к выводам, отрицающим нравственность; мало ли людей, для которых теоретическое «все позволено» является только удобной вывеской для практической безнравственности; она состоит в том, что с таким выводом не может примириться его сердце «высшее, способное такой мукой мучиться», как характеризовал его старец. Достаточно вспомнить муки Ивана, считавшего себя виновным в убийстве отца. Теоретический разум приходит здесь в разлад с практическим, то, что отрицает логика, поднимает свой голос в сердце, существует, несмотря ни на какие отрицания, как факт непосредственного нравственного сознания, как голос совести. Натура в высокой степени этическая, принужденная отрицать этику, — таков этот чудовищный конфликт». Этические воззрения А.Блока времен революций 1905 и 1917 годов вполне можно охарактеризовать как «атеистический аморализм», свойственный, как замечает С.Н.Булгаков, современной интеллигенции. Содержание жизни Блока, как и жизни Ивана Карамазова, — бунт, а «бунтом нельзя жить, и это настроение или это миропонимание нужно как-нибудь победить или пережить, иначе исхода нет»³².

«Высшим культурным типом», о котором говорил герой «Подростка» Версиков, стремился стать называвший себя «интеллектюэлем» М.А.Волошин.

Сложный комплекс характерологических черт художественной типологии Достоевского воплощал в себе О.Э.Мандельштам — странник и страдалец, парадоксально сочетающий в себе черты гордого человека и человека маленького, униженного и оскорбленного. В нем, как в «маленьком человеке» Достоевского, страх уживался с неоглядной, почти безумной храбростью. И как истинный герой Достоевского, Мандельштам создает крохотный, но удивительно емкий «философский трактат» о страхе: «Страх берет меня за руку и ведет. Белая нитяная перчатка. Митенка. Я люблю, я уважаю страх. Чуть не сказал: «с ним мне не страшно!» Математики должны были построить для страха шатер, потому что он координата времени и пространства: они, как скатанный войлок в киргизской кибитке, участвуют в нем. Страх распрягает лошадей, когда нужно ехать, и посылает нам сны с беспричинно-низкими потолками»³³. Это страх станет в поздней лирике Мандельштама единственным живым и спасительным чувством, ограждающим «маленького человека» от убивающей и мертвящей «большой истории».

Мандельштам сознательно и бессознательно идентифицирует себя и окружающих его людей с героями Достоевского. В автобиографической прозе «Шум времени» есть глава «Книжный шкаф», по своей образной и содержательной структуре явственно восходящая к отцовскому «шкапу» с книгами «русского мальчика» Коли Красоткина из «Братьев Карамазовых». Книжный «шкаф» заменил Красоткину всех — и отца, и учителей, и даже мать. В «Шуме времени» Мандельштам пишет: «Сейчас нет таких энциклопедий науки и техники, как эти переплетенные чудовища. Но все эти «Всемирные панорамы» и «Нови» были настоящим источником познания мира»³⁴. Полагая, что «разночинцу не нужна биография, ему достаточно рассказать о книгах, которые он прочел — и биография готова», — Мандельштам пишет: «Книжный шкаф раннего детства — спутник человека на всю жизнь. Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самой мировой литературы», этот «шкапчик» был для Мандельштама «историей духовного напряжения целого рода и прививки к нему чужой крови»³⁵. Вспоминая о своей любви к П.И.Чайковскому, Мандельштам сравнивает ее с «болезненным нервным напряжением, напоминавшим желание Неточки Незвановой у Достоевского услышать концерт за красным полымем шелковых занавесок». Каждый образ этой фразы обнаруживает очень точное цитирование, которое было бы невозможно без ощущения близости одного художника к другому: и «болезненное нервное напряжение», и полыхающий красный цвет, связанный с многочисленными упоминаниями в повести Достоевского «красных занавесов» и «портьер из пунцового бархата». А вспоминая о Тенишевском училище, Мандельштам сравнивает первого ученика Слободзинского с «человеком из сожженной Гоголем второй части «Мертвых душ» и с «положительным типом интеллигента, умеренного мистика, правдолюбца, хорошего математика и начетчика по Достоевскому»³⁶. «Египетская марка» Мандельштама явственно проецируется на сюжет «Двойника» Достоевского. В ее главном герое Парноке угадывается робкий чиновник Голядкин-младший, а многие сцены отсылают к «Идиоту», «Бесам», «Дневнику писателя». Так в творческом сознании Мандельштама синтезируется литературный и биографический опыт, а собственная художественная идея ищет опоры в эйдологии Достоевского, вышедшей за «пределы художественности» и ставшей исторической и духовной реальностью начала XX века. Мандельштам исследует жизнь идей Достоевского, вышедших «на улицу», фиксирует их жутковатые персонафикации в современном ему социуме.

В своем творческом сознании О.Мандельштам реализовал и чаемый Достоевским тип мышления «новой интеллигенции», который мыслитель характеризовал как всечеловеческий, соединяющий времена и народы, включающий в себя общечеловеческие понятия разума и красоты, как способ мышления культурными слоями. Вслед за Достоевским Мандельштам утверждал, что предназначение художника — гармонизировать хаос, «претворить историю в культуру».

К Достоевскому во многом восходит и поэтическая генеалогия А.А.Ахматовой, в творчестве которой особенно явственно обнаруживается феномен «компенсаторной эстетики», под которой мы понимаем такую художественную систему, которая позволяет автору выразить в образе лирического героя те характерологические черты, которыми сам автор как личность не обладает, но которые почитает существенными, а их отсутствие в своем собственном характере переживает как нарушение гармонии. В жизни Ахматова не позволяла себе быть, как лирическая героиня ее ранних сборников, «истинной женщиной» — нежной, ранимой, готовой к самопожертвованию, страдающей, без остатка отдающейся своим любовным переживаниям. Всеми этими качествами она наделяет лирическую героиню своих ранних стихов.

Феномен «компенсаторной эстетики» в начале XX века во многом восходит именно к Достоевскому, который, как известно, наделял героев своим личным биографическим и духовным опытом, зачастую сублимируя в их образах не только свои реальные черты, а также переживания в действительности происходивших с ним событий, но и преодолевал через своих героев пороки, которые видел или подозревал в себе. Поэтическому воплощению этого феномена в творчестве Ахматовой помогала «скоробормотка Достоевского, открывающая именно современную эру художественной речи, с ее нервной выразительностью и предельной обнаженностью, с ее стремительным темпом развития и максимальным соответствием трагедийности развертывающегося сюжета»³⁷.

Вяч.Иванов признавался, что именно Достоевский и Вл.Соловьев «властительно обратили мысли» нового поколения «к вопросам веры»: «Пророческий жар и бред Достоевского впервые потрясли нашу душу родным ее глубочайшей стихии трепетом тех иррациональных переживаний, которые сам Достоевский называл «восторгом и исступлением». Это была проповедь о касаниях миров иных; о вине всех перед всеми и перед всем; о живой Земле и союзе с нею...»³⁸. С символистов начался важнейший процесс в духовной жизни русской интеллигенции — ее вхождение в Церковь, возвращение к Богу. Процесс этот, как это зачастую происходит в России, был насильственно прерван в 1917 году, но свое логическое завершение нашел в истории и судьбе великого русского исхода — в культуре Русского Зарубежья. Русская интеллигенция начала века прошла тот же сложнейший путь духовного становления, «перерождения убеждений», который прошел вначале Достоевский, а потом и его младший друг Вл.Соловьев. «Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» [XXVIII/1, 176], — писал Достоевский.

Свойственный творчеству Достоевского пафос преобразования жизни и человека стал определяющим фактором воздействия его идей и об-

разов на национальное сознание, склонное к радикальным изменениям и нигилизму во всех его проявлениях. Духовная направленность молодого поколения начала XX века на преобразование «старого мира» и возможность сотворения «нового мира» и «нового человека» стала основой создания нового теургического искусства, не «созерцательного», а «действенного», искусства, захотевшего быть не «иконотворчеством», а «жизнетворчеством», искусства, последние цели которого «совпадают с последними целями человечества» (Вяч.Иванов). О необыкновенной восприимчивости и чувствительности русской интеллигенции, отразившейся в русской мысли XX столетия, о ее направленности на преобразование действительности писал Н.А.Бердяев, характеризующий творческий порыв русской интеллигенции как поиск не только совершенных произведений, но «совершенной жизни».

«Идею восстановления» Достоевский полагал «исторической необходимостью девятнадцатого столетия», ее унаследовал и век двадцатый. «Эта мысль христианская и высоконравственная, — утверждал писатель, — формула ее — восстановление погибшего человека, заданного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль — оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» [XX, 28]. Эта идея, главная в творчестве Достоевского, поистине определила все философско-этические, социологические и художнические устремления интеллигенции XX столетия. Особенно явственно это сказалось в творчестве символистов, унаследовавших от Достоевского главный вопрос, которым великий писатель мучился всю жизнь — «вопрос о существовании Божиим». Духовным завещанием Достоевского Серебряному веку стало его религиозно-нравственное мировоззрение, воспринятое символистами от Достоевского во многом через философское учение Вл.Соловьева. Достоевский был убежден, что в основе общественности, гражданственности лежит идея личного самосовершенствования, так как именно она «несет в себе все, все стремления, все жажды», из нее же исходят и все гражданские идеалы: «При начале всякого народа, всякой национальности, идея нравственная всегда предшествовала зарождению национальности, ибо она же и создавала ее». Но нравственная идея не может не быть сакральной, религиозной: она исходит из идей мистических, из убеждения, что «человек вечен, что он не простое земное животное, а тесно связан с мирами иными». Эти убеждения, как полагал Достоевский, формируются в религию, рождающую новые национальности. Стало быть, «самосовершенствование в духе религиозном» в жизни народов есть основание всему и «гражданские идеалы» сами «без этого стремления к самосовершенствованию никогда не приходят, да и зародиться не могут».

Особое место в эйдологии Достоевского занимает идея соответствия высоты личности художника и прокламируемых им идей: «В литературе (в наше время) надо высоко держать знамя чести. Представить себе, что было бы, если б Лев Толстой, Гончаров оказались бы бесчестными?

Какой соблазн, какой цинизм и как многие бы соблазнились. Скажут: «Если уж эти, то...» и т.д. Тоже наука». Эта идея становится основой жизнетворческих исканий русских художников начала XX века, понимавших творчество как часть жизни, а жизнь как продолжение творчества.

Жизнетворческие устремления были свойственны всем художникам начала XX века, но не все из них соответствовали формуле, предложенной художникам Достоевским. Сам писатель всю свою жизнь работал над собой, порой мучительно преодолевая в себе истинные и лишь подозреваемые пороки и несовершенства души. Как пишет П.Е.Фокин, «Литература для Достоевского, в большей степени, чем для кого-либо из русских писателей — его современников, была делом его жизни, сутью его личности. И нет биографии Достоевского вне его литературной деятельности, как нет «творческого пути» Достоевского вне его человеческого существования. Каждый факт биографии становился предметом художественного осмысления, каждая книга писателя оказывала решительное влияние на его быт и бытие. Особая сила и действенность произведений Достоевского во многом объясняется тем, что литературное творчество было для него не профессией, не увлечением, а самой жизнью: каждое слово Достоевский рассматривал как поступок, совершаемый на виду у людей и у Бога и отдаваемый на суд людям и Богу»³⁹. Этот пафос слияния биографической и творческой жизни Достоевского стал определяющим в жизнетворческих исканиях русских художников начала XX столетия.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Бунин И.А. Окаянные дни / Сост. А.В.Кочетов; Вступит.ст. О.Н.Михайлова. М., 1991. С. 73-74.

² Минералов Ю.И. История русской литературы: 90-е годы XX века: Учебное пособие для студ.высш.учеб.заведений. М., 2002. С. 21.

³ Овсяннико-Куликовский Д.Н. Собр.соч.: В 13 т.т. СПб., 1914. Т. VII-VIII.

⁴ Минералов Ю.И. История русской литературы: 90-е годы XX века: Учеб.пособие для студ.высш.учеб.заведений. М., 2002. С. 21-22.

⁵ Там же. С. 22-23.

⁶ Там же. С. 23.

⁷ Там же. С. 23.

⁸ Хализев В.Е. Иван Карамазов как русский миф начала XX века // Русская словесность. 1997. № 1. С. 28.

⁹ Кузьмина-Караваева Е.Ю. Достоевский и современность // Достоевский и его время. М., 1971. С. 127.

¹⁰ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов: Сб.статей. М., 1990. С.164.

¹¹ Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993.

¹² Хализев В.Е. Указ.соч. С. 33.

¹³ Булгаков С.Н. Иван Карамазов в романе Достоевского «Братья Карамазовы» как философский тип // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2-х т.т. Т.2. Избранные статьи. М., 1993. С. 37.

- ¹⁴ Бердяев Н.А. Откровение о человеке в творчестве Достоевского // Бердяев Н.А. О русских классиках. М., 1993. С. 56, 64.
- ¹⁵ Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С.297.
- ¹⁶ Эллис. Андрей Белый // Эллис. Символисты. М., 1998. С. 188.
- ¹⁷ Письмо к З.Н.Гиппиус (лето 1903). ГБЛ, ф.386, карт. 70, ед.хр. 37.
- ¹⁸ Валентинов Н. Два года с символистами. Stanford, California, 1969. С. 49.
- ¹⁹ Белый А. Начало века. М.; Л., 1933. С. 38.
- ²⁰ Эллис. Валерий Брюсов // Эллис. Символизм. М., 1998. С. 138.
- ²¹ Фрейд З. «Я» и «Оно». Тбилиси, 1991. Т. 1. С. 395.
- ²² Эллис. Андрей Белый // Эллис. Символисты. М., 1998. С. 67.
- ²³ Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века: Поэтика символизма. М., 1999. С. 48.
- ²⁴ Эллис. Андрей Белый // Эллис. Символизм. М., 1998. С. 182.
- ²⁵ Гуревич Л.Я. История «Северного вестника» // Русская литература XX века (1890-1910). Т. 2. М., 1914. С. 253.
- ²⁶ Шестов Л.И. Поэтика и проза Федора Сологуба // О Федоре Сологубе: Критика. Статьи и заметки. СПб., 1911. С. 69-69.
- ²⁷ Долинин А.С. Достоевский и другие. Л., 1989. С.444-445.
- ²⁸ Бердяев Н.А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. М., 1991. С. 147-148.
- ²⁹ Розанов В.В. Мимолетное. М., 1994. С. 303.
- ³⁰ Кодрянская Н.В. Алексей Ремизов: Наблюдения, воспоминания, мысли, сомнения. Париж., 1959.
- ³¹ Там же. С. 87.
- ³² Булгаков С.Н. Иван Карамазов в романе Достоевского «Братья Карамазовы как философский тип // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2-х т.т. Т. 2. Избранные статьи. С. 24, 29.
- ³³ Мандельштам О.Э. Шум времени // Мандельштам О.Э. Собр.соч.: В 4-х т.т. Т. 2. М., 1991. С. 41.
- ³⁴ Там же. С. 46.
- ³⁵ Там же. С. 57.
- ³⁶ Там же. С. 77.
- ³⁷ Филиппов Б Анна Ахматова // Филиппов Б. Статьи о литературе. London, 1981. С. 77.
- ³⁸ Иванов Вяч. Лик и личины России: К исследованию идеологии Достоевского //Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
- ³⁹ Фокин П.Е. К вопросу о генезисе «Дневника писателя» 1876-1877 г.г. Ф.М.Достоевского // Достоевский в конце XX века. М., 1996. С. 369.