

А. И. ЧИНКОВА

ДОСТОЕВСКИЙ В ВОСПРИЯТИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО

Тема «Андрей Белый о Достоевском»¹ — одна из граней проблемы рецепции Достоевского в культуре XX в. Идеи Достоевского, его художественные открытия получили то или иное преломление в творчестве большинства авторов XX столетия. Не прошел мимо феномена Достоевского и Андрей Белый, чье восприятие тем более интересно, что отмечено яркими особенностями индивидуальности — психологической и творческой — самого реципиента. Среди задач настоящей статьи: обозначив основные вехи на пути формирования и развития отношения Андрея Белого к Достоевскому, реконструировать «образ Достоевского», иными словами, ответить, *какой* Достоевский предстает перед читателем текстов Белого, уделяя особенное внимание позднему периоду творчества последнего (периоду, дающему интересный и важный с точки зрения данной темы материал, еще нуждающийся в более полном описании, осмыслении и систематизации).

I

Круг вопросов и проблем, в связи с которыми возникает в работах Андрея Белого имя Достоевского, весьма широк: это и проблема творчества, его природы, символизма и реализма как

¹ Различные аспекты этой темы неоднократно привлекали внимание исследователей творчества Андрея Белого. Так, обстоятельный разбор воздействия Достоевского на духовное самоопределение Андрея Белого и эволюции его отношения к Достоевскому в первое десятилетие XX в. содержится в работе А. В. Лаврова «Достоевский в творческом сознании Андрея Белого (1900-е годы)» // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. См. также ряд замечаний в исследованиях: Долгополов Л. К. Роман А. Белого «Петербург» и философско-исторические идеи Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. Т. 2; Poźniak T. Dostojewski w kręgu symbolistów rosyjskich. Wrocław, 1969; Nivat G. Biély et Dostoievski // Dostoievski. Ce cahier a été dirigé par J. Catteau. Paris, 1973; Силард Л. От «Бесов» Достоевского к «Петербургу» Андрея Белого: Структура повествования // Studia Russica. Budapest, 1981. Vol. 4; Ljunggren M. The Dream of Rebirth. Stockholm, 1982; Elsworth J. D. Andrey Bely: A Critical Study of the Novels. Cambridge Univ. Press, 1983; Сараскина Л. И. «Бесы» — роман-предупреждение. М., 1990.

метода, и соотношение искусства и реальности, и проблема преемственности в русской литературе, осмысление русской культуры в контексте мировой, и вопросы геополитики, и преодоление антиномии телесного и духовного, земного и небесного, возможность восхождения к духовному совершенству и др.

Среди образов и мотивов творчества Достоевского, образующих соответствующий цитатный слой в текстах Андрея Белого (не только художественных или публицистических, но и эпистолярных), наиболее частотны следующие: баня с пауками, скорлупчатое насекомое (нередко контаминируемые); грязные трактиры, в которых происходят важные разговоры, полет вверх ногами; двойник; видение Каны Галилейской и восклицание «Буди, буди!»; персонажи: Мышкин, Раскольников, Свидригайлов, Ставрогин, Рогожин, Митя Карамазов, Шатов, Кириллов, Алеша и старец Зосима, а также Версиков, Настасья Филипповна, Грушенька, Иван, Федор Павлович и Смердяков.

Имя Достоевского, названия и отдельные мотивы и образы его произведений используются либо в прямом значении, либо как материал для создания новых смыслов.

Перед читателем предстает не столько Достоевский, сколько миф о нем; это типично для восприятия Достоевского вообще и в культуре начала века в частности. Миф этот, во многом связанный с работой Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», тем не менее вполне индивидуален и имеет специфические черты, отражающие особенности мировосприятия Андрея Белого, увидевшего в творчестве Достоевского то, что было особенно близко лично ему.

Предельно обобщая, можно сказать, что доминантой «образа Достоевского» у Андрея Белого является устремленность в будущее. Представление об этом векторе реализуется в текстах Белого при известном разнообразии вербального оформления, то в высоком регистре (пророчество; высшая, подлинная реальность — как сакральное), то в низком (мечтательство; фальсификация — как профанное). При этом независимо от оценок, придаваемых Достоевскому, — а оценки эти могли колебаться от восторженных до уничижительных, от безусловно положительных до резко негативных — Андрей Белый рассматривает последнего как одну из ключевых фигур русской литературы (наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем и Толстым), признавая его немалую значимость, ценность.

В целом отношение Андрея Белого к Достоевскому отмечено двойственностью: с одной стороны — декларируемая независимость, претензия на объективный научный подход, с другой стороны — напряженное, порой болезненное, личное восприятие его творчества. На протяжении всей жизни — а к ее концу эта тенденция значительно усилилась — Андрей Белый пытался «объективировать» Достоевского, осмысливая его творчество в контексте мировой истории и культуры (те или иные аспекты

творчества актуализировались в зависимости от того, что более всего волновало Белого в данный момент).

Однако письма, автобиографические заметки и воспоминания современников содержат многочисленные указания на принципиально иной характер переживания творчества Достоевского: не отвлеченный «научный», но напряженно-личный; очевидно, Достоевский для Андрея Белого представлял собою нечто большее, чем одного из участников историко-культурного процесса. В этом смысле показательно восприятие самого Белого как персонажа Достоевского, бытовавшее в начале века и сохранившееся и по смерти Белого.²

Причину этого можно видеть в сильном воздействии Достоевского, испытанном Андреем Белым в юношеском возрасте и затронувшем глубинные пласты его личности. Думается, сами попытки «объективации», несколько аффектированное стремление «взглянуть со стороны» могут быть связаны с ситуацией «преодоления Достоевского», влияние которого оказалось, возможно, более сильным, чем представляется на первый взгляд и чем полагал — или хотел продемонстрировать — сам Андрей Белый.

Андрей Белый, как отмечено выше, часто использует для иллюстрации своих идей образы, восходящие к романам Достоевского. Но для него не важно, *как* они функционируют в идейной структуре произведений Достоевского. Эти образы — уже, по сути дела, штампы, общие места, почти необходимые элементы того представления о Достоевском, которое могло сложиться в сознании читателя начала века под влиянием литературно-критических и философских работ, от Михайловского до Мережковского и от Вл. Соловьева до самого Андрея Белого, также участвовавшего в формировании этого представления, — у Белого приобретают знаковый характер и актуализируют не только исходный образ или эпизод романа Достоевского, но и позднейшие его интерпретации. Описывая художественную систему Достоевского, Андрей Белый широко и свободно контаминирует его образы и создает на их основе собственные для придания большей яркости и выразительности характеристикам.

Романы Достоевского воспринимаются Андреем Белым как единый текст. Белый как бы «жонглирует» именами и образами, помещая в одно семантическое поле персонажей разных произведений Достоевского, лиц вымышленных и реальных и т. п. На первом плане для Белого оказывается собственное высказывание, не наиболее адекватное понимание творчества Достоевского, но изложение своих взглядов.

² Ср. зафиксированные Белым слова антропософа Энглерта: «Видимо, он (Энглерт. — А. Ч.) меня изучал; потом уже, через два года, он мне признался: — „Теперь я вас понял: я все понял в вас, перечитывая Достоевского“. И назвал черты одного из героев этого писателя» (*Белый А. Воспоминания о Штейнере. Paris, 1982. С. 265*).

При этом с текстами Достоевского Андрей Белый обращается достаточно свободно, порой путая факты (так, в «Трагедии творчества» Марья Тимофеевна Лебядкина — «сестра Шатова», Ставрогин — «застреливается») и смешивая позиции различных персонажей, «голоса» автора и героя. Высказывания персонажей комбинируются, и получившаяся в результате синтетическая идея приписывается Достоевскому. Например, в той же «Трагедии творчества» идет речь о том, что Достоевский вносит в творчество два начала: «...и „громовой вопль восторга серафимов“, и свиное хрюканье; и даже имеет смелость оправдать это хрюканье устами Дмитрия Карамазова, будто и оно, хрюканье, есть природа, а природа, земля и Божество — одно».³

Замечательный пример того, как Белый обыгрывает образ Достоевского, выстраивая на его основе развернутую метафору — свидригайловская «баня с пауками», представление о вечности духовно поврежденного персонажа Достоевского.

В семантическое поле этого образа входят, в частности, следующие компоненты: «теснота, ограниченность», «мрачное место»; у Достоевского также присутствует компонент «обманутое ожидание», «потенциальное несоответствие действительности общим предположениям». Так, Свидригайлов говорит Раскольникову: «А что, если там (в будущей жизни. — А. Ч.) одни пауки или что-нибудь в этом роде... Нам вот все представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, вот и вся вечность» (5, 272). Семантика оппозиции «вечность» — «комнатка вроде деревенской бани» может быть представлена следующим образом: бесконечное, возвышенное, величественное—ограниченное, прозаическое, сниженное (пошлое); имплицитивно также противопоставление по признаку божественное—инфернальное (вечность как атрибут Бога—баня в бытовом народном сознании как нечистое место).

Андрей Белый соотносит образ бани с понятием «астрал» (сфера страстей, в которой пребывает человек на данной стадии развития личности), несколько преобразуя присутствующую у Достоевского идею обманутого ожидания. Вычленяется сема «не такой»: не соответствующий ожиданиям, а именно — худший; появляется элемент значения «ложный», неистинный (вечность—баня — не то, к чему предназначен человек, место не подобающее ему — не истинное, не окончательное). При этом если у Достоевского (точнее, у Свидригайлова) «баня с пауками» соотнесена с вечностью как будущей жизнью, иным миром, то у Андрея Белого «баня»—«астрал» — это именно о настоящем,

³ Белый А. Трагедия творчества. Достоевский и Толстой. М., 1911. С. 28—29.

реальном, «теперешнем» состоянии, месте пребывания человеческой личности.

Итак, Андрей Белый актуализирует определенные компоненты значения, составляющие семантическое поле данного образа, а также привносит нечто свое, у Достоевского отсутствующее. В рассматриваемом случае это идея очищения (из важного для общезыкового словупотребления, но нерелевантного в настоящем контексте Достоевскому, точнее, его персонажу, представления о бане как месте, где моются, т. е. очищаются от грязи). Возникает синонимия: человек «упал в астрал» — «попал в баню»; следующий шаг: значит, надо «мыться», т. е. «работать в астрале, над телом астральным, над телом страстей»; иллюстрация: путь Раскольников (через преступление, духовную смерть — к намеченной в эпилоге возможности возрождения) — «Раскольников в „баню” вошел; и мы видели как он в ней мылся».⁴

Идиома, устойчивое выражение, употребленное *ad hoc*, часто обыгрывается ниже, на его основе Андрей Белый строит развернутый образ, раскрывает метафору, вводит, по видимости, случайно возникшее в данном контексте слово или высказывание в свою понятийную систему, делая его активным, полноценным элементом текста, что позволяет впоследствии обращаться к нему как к маркеру, актуализирующему определенную группу понятий. Такая спонтанная символизация — также один из любимых приемов Белого.

Среди часто используемых Андреем Белым приемов — и употребление для описания душевного состояния Достоевского названий, цитат и различных элементов повествования (как правило, широко известных, закрепившихся в массовом сознании как знаки, референты, отсылающие к некоему стереотипу) из его произведений, стирание, неразличение границы между высказыванием автора и персонажа, приложение характеристик — будь то авторские или самохарактеристики — персонажей Достоевского к Достоевскому — автору и личности, обыгрывание определенных образов при описании исторических событий, фактов биографии и т. п.

Нередко, как уже было сказано, и использование элементов языка Достоевского для изложения собственных концепций. Механизм этого процесса может быть описан следующим образом:

- 1) заимствуется некое слово из языка Достоевского;

⁴ *Белый А.* История становления самосознающей души. С. 193—197. «История...» цитируется по хранящейся в Музее-квартире Андрея Белого в Москве машинописи, которая представляет собой перепечатку копии, сделанной К. Н. Васильевой (Бугаевой) с рукописи Андрея Белого 1920-х гг. (над этой книгой Белый начал работать в 1925 году), под заглавием: «Черновые материалы к „Истории становления самосознающей души”». (В настоящее время ведется работа над подготовкой к изданию полного текста «Истории...»). В дальнейшем при ссылке на «Историю...» страница указывается в тексте.

2) идентифицируется с омонимичным ему словом языка Андрея Белого, либо переводится на этот язык, перетолковывается в соответствии с представлениями и потребностями самого Белого как автора;

3) возникающие в результате дополнительные смыслы приписываются Белым к исходному слову. В первом случае устанавливается равнозначность денотатов, которые на самом деле не обязательно являются идентичными (если у Достоевского и Андрея Белого смысловое наполнение одного и того же слова различно), во втором — денотат получает новый сигнификат (сигнификаты), который в свою очередь также может соответствовать какому-либо иному денотату языка Достоевского или же вовсе в нем отсутствовать.

Семантические смещения, о которых идет речь, хорошо видны на примере следующего отрывка, «исходным материалом» для которого послужило идиоматизированное словосочетание «вверх пятами», заимствованное, очевидно, из «исповеди горячего сердца» Мити Карамазова. «...Достоевский — слетел „вверх пятами“ с вершины истории (имеется в виду душевная история. — А. Ч.); личная жизнь — „вверх пятами“: блистательное увенчание первого литературного опыта («Бедные люди»), кружок Петрашевского, переживание казни, и — каторга».

У Достоевского Митин «полет вниз головой и вверх пятами» связан прежде всего с представлением о падении в «бездну» — бездну греха, а также с идеей «беспорядка», нарушения высшей (божественной) гармонии. У Белого же, будучи прилагаяемо к обстоятельствам биографии самого Достоевского, это — синоним жизненной катастрофы, переворота. «...Всемирно-изощренным сознанием увидел он прошлое после, как свой „Мертвый дом“...» — понятие «Мертвый дом» у Достоевского относится к острогу, каторге. Андрей Белый экстраполирует его на жизнь и творчество Достоевского, как докаторжного, так и каторжного периодов. Далее Белый контаминирует названия романов Гоголя и Достоевского, объединяя семантические поля на основании компонента «смерть духовная», присутствующего в эпитете «мертвый» в обоих случаях: «... и куда Гоголь был вогнан обратно в холодную, мертвую душу; в дом мертвый страхом, оттуда слетел Достоевский (снова проводится мысль о том, что Достоевский по отношению к Гоголю представляет собой как бы следующую, более высокую стадию развития самосознания. — А. И.) — сознанием, вывороченным наизнанку; слетел — „вверх пятами“». Здесь это уже обозначение определенного душевного состояния в антропософской парадигме: «...Сознание его, отвердевшее в кризисе, в тело ударившись, не ощутило удара; удар ощутило сознанием пробитое тело; сознанием разбил Достоевский телесный состав; „эпилепсия“ — судорога ответная тела» (210).

Упоминания Достоевского, его произведений и отдельных образов в творчестве Андрея Белого — что хорошо видно на

примере мемуарной трилогии — делятся на две большие группы, два разряда, которые можно определить, позаимствовав понятийный аппарат у лингвистики, по функции — «номинативной» и «экспрессивной».

В первом случае речь идет непосредственно о Достоевском — точнее, о том, чем он является для Белого, и здесь Достоевский, условно говоря, — объект изображения («На наших столиках лежали: Достоевский и Гоголь»;⁵ «Против Достоевского пишу я статью, за которую обрушилось на меня негодование Мережковских»;⁶ с О. М. Соловьевой «остро царапались» «из-за Ибсена, Достоевского, которых я боготворил и которых она ненавидела»,⁷ и т. п.).

Во втором случае «достоевские» реминисценции входят в арсенал изобразительных средств, используемых Андреем Белым для описания различных исторических ситуаций и фактов собственной биографии (характеристика положения дел в послереволюционной России: «Историческая Россия рассыпалась... но осталась другая Россия: в „буди, буди“ сознания русского интеллигента, в неклассовом смысле»;⁸ соотнесение фигуры П. Н. Батюшкова и князя Мышкина, «готового повергнуться в эпилепсию»;⁹ замечание о том, что в результате выхода в 1903 году с Эллисом и другими на культурную арену «выявились и Мышкин, эпилептический герой „Идиота“, и Алеша Карамазов — „герой“ без продолжения»;¹⁰ отзыв о впечатлении от разговора: «И я помнил слова Достоевского — „С умным человеком и поговорить любопытно”»¹¹ etc.), служат материалом для оригинальных сравнений, метафор и других тропов.

«Достоевские» реминисценции пронизывают тексты Белого — от художественных и публицистических до эпистолярных, — часто появляясь в достаточно неожиданных контекстах и будучи объединяемы по принципу свободной ассоциации. Например, в статье 1919 года «Кризис культуры», критически оценивая кантовские «философские суррогаты», Андрей Белый определяет их как «тарантеллы рассудочной мысли» и продолжает: «...происхождение „тарантеллы“ — укусы тарантула; кто „тарантул“? Кант».¹² «Тарантелла» — Белый выделяет значение «причудливое движение» — по сходству звуковой формы слова связывается с «тарантулом»; «тарантул» — Кант (семантика: некое недоброе начало, косное, негативно воздействующее).

⁵ *Белый А.* Между двух революций. М., 1990. С. 20.

⁶ Там же. С. 68.

⁷ *Белый А.* Начало века. М., 1989. С. 353.

⁸ *Белый А.* Письма к Иванову-Разумнику (ИРЛИ, ф. 79, оп. 3, ед. хр. 81, л. 281).

⁹ *Белый А.* Начало века. С. 73.

¹⁰ Там же. С. 128.

¹¹ *Белый А.* Между двух революций. С. 20.

¹² *Белый А.* Кризис культуры // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 281.

Лексема «тарантул» в текстах Белого маркирована как принадлежащая группе мотивов, восходящих к творчеству Достоевского; далее в этом же пассаже — также в связи с Кантом — возникает мотив полета «вверх пятами», отличный по семантике, но входящий в тот же ассоциативно-тематический ряд («...кантовский разум кидается в пропасти... летит вверх пятами»).

Вспоминая К. К. Павликовского, преподавателя латыни, Андрей Белый находит в нем что-то «от знаменитого „скорлупчатого насекомого“ бреда Ипполита из „Идиота“». ¹³ Ниже Белый раскрывает сравнение, создавая собственный, еще более мрачный образ: «...вроде бы человек, а кажется, что то — маскарад, что какой-то обитатель не нашей солнечной системы, свалившись на землю, сшил себе человекоподобную оболочку... мы — не верим; мы ждем: оболочка прорвется...». Тот же Павликовский определяется как «паук» («негодование, ужас и гадливость к пауку Павликовскому, обволакивавшему меня, точно муху, стилем отношения, напоминающего бред страниц Достоевского» ¹⁴). «Насекомья» мотивика, восходящая к Достоевскому, образует единое семантическое поле, и отдельные ее элементы функционально взаимозаменяемы.

Андрей Белый часто заимствует образы Достоевского для изображения тех или иных явлений действительности начала столетия и апеллирует к этим образам как к общеизвестным, уже обладающим вполне сформировавшимся набором устойчивых значений и коннотаций актуальным элементам культурного контекста, не раскрывая их содержания и значения, но просто называя, что свидетельствует об активном присутствии Достоевского в творческом сознании Белого — не только в начале века, но и в конце 20-х—начале 30-х годов (время работы над мемуарной трилогией). Причем по числу упоминаний в такой функции в текстах Андрея Белого с Достоевским могут соперничать только Вагнер и Гоголь, а также Ницше.

Андрей Белый как бы проецирует произведения Достоевского на собственную жизнь, находя соответствия между его персонажами, с одной стороны, — и реальными историческими лицами и даже самим собой, с другой, — воспринимая те или иные (включая бытовые) ситуации сквозь призму его творчества. Таким образом интерпретирован разговор с В. В. Переплетчиковым, упрекавшим Белого в смерти общей знакомой: «Так мещанин в „Преступлении и наказании“ шепчет Раскольникову: „Убивец, убивец!“»; ¹⁵ петербургский кризис в отношениях с Блоками: «Да, такие деньки — Достоевский описывал!»; ¹⁶ конфликт с редакцией газеты «Литературно-художественная неделя»: «Было что-то из

¹³ *Белый А.* На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 293.

¹⁴ Там же. С. 304.

¹⁵ *Белый А.* Между двух революций. С. 208.

¹⁶ Там же. С. 90.

„ужасных” сцен Достоевского... очень уж трудно писать: еще труднее говорить (сегодня попробовал — и вышла сцена из «Достоевского»)).¹⁷ Следующий фрагмент письма проясняет, что же скрывается в этом контексте за словами «сцена из Достоевского»: «Я пришел и повторил все, что имел против них, чуть ли не со слезами. А они не услышали, о чем я: притворились юридическими крючками. Я шел к ним с исповедью и бичующим сомнением; они исповеди не захотели принять и потребовали извинения». С представлением об «ужасных» сценах Достоевского в сознании Андрея Белого связывается являющееся одним из лейтмотивов творчества последнего противопоставление высокого и приземленного, бытового, та же самая оппозиция сакрального и профанного. В этих словах слышен отголосок жалобы, звучащей в стихотворении 1904 года «Безумец»: «Ах, когда я сижу за столом и, молясь, замираю в неземном, предлагают мне чаю...» — тема непонимания пророка косной толпой, не принимающей предлагаемого ей диалога на высоком, сакральном уровне — и, что важно, тем самым действительно приземляющей, девальвирующей пророчество. Тему непонимания и противопоставление высокого и бытового Белый окрашивает в трагические тона, экстраполируя свое мировоззрение на творчество Достоевского. В понятийную систему Достоевского вписывается Белым и конфликт с Блоком, отразившийся в письме от 13 октября 1905 года: «Ты эстетически наслаждался чужими страданиями. Ведь тут абрикосовым компотом пахнет (помни Достоевского)»¹⁸ (ср. принадлежащее Достоевскому определение Федора Павловича Карамазова: «Он был зол и сентиментален» — как характеристика Блока в письме к Иванову-Разумнику от 16 апреля 1928 года¹⁹).

Это свидетельствует об «узнании» Белым современной действительности и определенных сторон своей внутренней жизни — а в конечном итоге себя самого — в произведениях Достоевского. В статье «Ибсен и Достоевский» Андрей Белый пишет, в частности, об общих чертах, объединяющих героев Достоевского и «мистиков наших дней», одним из которых был в свое время и сам Белый, а в статье 1906 года «По поводу 25-летия со дня смерти» характеризует Достоевского как «нашего двойника», «родственного многим душам», умеющего «открывать и указывать». Показательно в этом отношении и позднейшее определение, данное Белым работе «Трагедия творчества», посвященной анализу творчества Достоевского и Л. Толстого: «вскрик мой о моей ситуации больше, чем рассказ о Толстом и Достоевском».²⁰

¹⁷ Письмо к Блоку от 27 октября 1907 г. // Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 218.

¹⁸ Там же. С. 156.

¹⁹ *Белый А.* Письма к Иванову-Разумнику, л. 265.

²⁰ *Белый А.* Материал к биографии (интимный), предназначенный для изучения только после смерти автора. 1923 (РГАЛИ, ф. 53, оп. 2, ед. хр. 3, л. 58 об.).

Подобное восприятие Андрея Белого как персонажа Достоевского весьма устойчиво, о чем свидетельствуют не только собственные тексты Белого, содержащие как прямые признания, так и косвенные данные, «проговорки» и т. п., — но и многочисленные воспоминания современников, лиц, близко знавших Андрея Белого и общавшихся с ним. Н. Валентинов свидетельствует, например, о том, что «некоторые видели в нем (Андрее Белом. — А. Ч.) Алешу Карамазова, князя Мышкина...»,²¹ а о беседах, происходивших во время визитов Андрея Белого, отзывается как о «разговорах „русских мальчиков” в духе Ивана и Алеши Карамазовых».²² Валерий Брюсов замечал, что «у такой матери (А. Д. Бугаевой. — А. И.) и должен быть сыном ангелоподобный Андрей. Так Алеша — сын Карамазова»,²³ а письма Андрея Белого — «в духе тех, которые должны были писать герои Достоевского... это — свойственно Белому».²⁴ В воспоминаниях И. Одоевцевой Белый характеризует себя следующим образом: «Может быть, я и был красив, но как Ставрогин. Слишком. На грани безобразия».²⁵ Необходимо оговориться: неоднократно отмечалось, что в своих мемуарах Одоевцева повторяет многое из того, что известно по текстам Андрея Белого и более ранним воспоминаниям. Но и в том случае, если приведенный пассаж является перепевом известного мотива, даже если Белый не говорил этих слов (или говорил кому-то другому), уже то, что они ему приписаны — весьма показательны с точки зрения характеристики Белого и свидетельствуют о существовании определенного стереотипа восприятия. Еще более поразительный пример, демонстрирующий, что Андрей Белый не только отождествлял себя (и был отождествляем другими) с теми или иными персонажами Достоевского, но в собственных рассуждениях воспроизводил их идеи — уже «от себя», повторяя движения мысли, вложенные Достоевским-автором в сознание своих героев, находим в воспоминаниях К. Н. Бугаевой, передающей следующее высказывание Андрея Белого: «Я хочу понимать! ...Осанны в кредит петь не могу»,²⁶ — почти дословно воспроизводящие известные слова Ивана Карамазова.

Все это дает основание говорить о более глубоком и более серьезном, чем может показаться на первый взгляд, влиянии

²¹ Валентинов Н. Два года с символистами. Stanford (California), 1969. С. 49.

²² Валентинов Н. Встречи с Андреем Белым // Воспоминания об Андрее Белом. М., 1989. С. 102.

²³ Брюсов В. Я. Письмо к З. Н. Гиппиус, лето 1903 г. (РГБ, ф. 386, карт. 70, ед. хр. 37).

²⁴ Брюсов В. Я. Письмо к П. Б. Струве, январь 1912 г., приведено в статье И. Г. Ямпольского «Валерий Брюсов о „Петербурге” Андрея Белого» (Ямпольский. И. Г. Поэты и прозаики. Л., 1986. С. 348).

²⁵ Одоевцева И. На берегах Невы. Цит. по кн.: Воспоминания об Андрее Белом. С. 225.

²⁶ Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом // Воспоминания об Андрее Белом. С. 425.

Достоевского на Андрея Белого, среди возможных причин которого — некоторая размытость границ между реальностью и литературой, вообще характерная для Белого.

II

Знакомство Бориса Бугаева с творчеством Достоевского состоялось в 1897 году, о чем свидетельствуют воспоминания Белого;²⁷ и именно к этому времени он отнесет впоследствии влияние Достоевского и Ибсена, выстраивая «Линию жизни» — хронологию своего жизненного пути и испытанных им духовных, творческих и других воздействий. В октябре—ноябре 1897 года в течение пятидесяти дней гимназист Бугаев пропускал занятия, проводя время в читальне им. Островского.

К этому времени в его читательский багаж уже входили, в частности, Гоголь, А. Толстой, Диккенс; ему также были известны произведения Гауптмана, Бодлера, Мередита, Рескина, Уайльда, Верлена, Ибсена. Подводя итоги этого периода, в первой части мемуарной трилогии Белый перечисляет: «...осилил сразу: Ибсена, Гауптмана, Зудермана, всего Достоевского, всего Тургенева, Гончарова, „Фауста“ Гете, „Эстетику“ Гегеля...».²⁸ Отметим, что первое обращение к Достоевскому пришлось на время активного усвоения Б. Бугаевым символистской культуры, и увлечение Достоевским переплелось с увлечением символистами. В результате романы Достоевского, вероятно, осмысливались как бы в символистской парадигме.

К чтению Достоевского Белый перешел от чтения Ибсена, впечатление от которого описывается как «разрыв бомбы во мне».²⁹ Имя Достоевского в сознании Андрея Белого и впоследствии будет оставаться тесно связанным с именем Ибсена. В «Материале к биографии (интимном)...» из ряда прочитанных авторов Белый выделяет Ибсена и Достоевского, и знакомство с их творчеством характеризует как «откровение», «удар грома».³⁰ Именно Достоевский и Ибсен — вместе — становятся «канонем жизни». В воспоминаниях «На рубеже двух столетий» имя Достоевского не раз возникает в окружении имен авторов-символистов («Метерлинк, Ибсен, Достоевский, или Шопенгауэр, Гартман, Оствальд, — не это важно...»;³¹ «...мои доселе столь любимые кумиры: Вагнера, Достоевского, Ибсена, Гауптмана, Метерлинка...»³²). Очевидно, было обнаружено некое созвучие, внутренняя

²⁷ См., например: *Белый А.* 1) На рубеже двух столетий. С. 319; 2) Материал к биографии (интимный)..., л. 8.

²⁸ *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 319.

²⁹ Там же.

³⁰ *Белый А.* Материал к биографии (интимный)..., л. 8.

³¹ *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 347.

³² Там же. С. 434.

близость, что и сделало возможным такое соположение, указывающее на восприятие Достоевского как принадлежащего скорее «новой» литературе, выделяющегося из ряда современных ему русских классиков.

Проштудированные тогда же Тургенев, Гончаров и другие не нашли столь сильного отклика в душе молодого Бориса Бугаева, и в той же «Линии жизни», например, в качестве оказавших какое-либо влияние не отмечены. Интересно, что, перечисляя авторов, с произведениями которых он знакомился в читальне Островского, Андрей Белый называет многих, но для характеристики ситуации обращается именно к тексту Достоевского («раз „преступил“, надо было использовать „преступление“»).³³

Представление о возможности воздействия Достоевского на будущее и связи его с идеей будущего вообще отразилось и в дневниковых записях 1901 года, в которых Достоевский предстает фигурой грандиозного культурно-исторического масштаба; по признаку устремленности к грядущему Белый объединяет его на сей раз с Ницше и Вл. Соловьевым, усматривая в них «трех отцов, которым надолго обязано все будущее, а особенно все русское будущее», потенциально способных сформировать некое новое «учение—религию».³⁴

Зимой 1902/1903 года Андрей Белый вновь перечитывает Достоевского, открывая для себя роман «Подросток», особенно близкий ему в эту зиму (помимо произведений, которые он характеризует как «любимейшие»: «Братья Карамазовы» и «Идиот»). «Достоевскофилия» — так сам Андрей Белый определил впоследствии свое отношение к Достоевскому в период до конца 1905 года, когда произошел радикальный пересмотр прежних увлечений — «ревизия» — и была написана «оппозиционная статья» «Ибсен и Достоевский».

«Оппозиционность» ее была во многом продиктована кризисом в мирозерцании Андрея Белого, кризисом, обусловленным, с одной стороны, обострением общественно-политической ситуации, вылившимся в революцию 1905 года, а с другой стороны, тяжелыми обстоятельствами личной жизни и профессиональной деятельности. На смену «зову и грусти» приходит «рассерженная реалистическая тема». Эти настроения поддерживались, кроме того, беседами с Н. М. Малафеевым, а также разговорами у Блоков и у Вяч. Иванова.³⁵ Разочарование в прежних идеалах заставляло Андрея Белого отрицать то, что было ему дорого. Так, в том же 1906 году появляется статья

³³ Там же. С. 319.

³⁴ См.: Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник. 1979. Л., 1980. С. 121—122, 126—127, 136—137.

³⁵ Белый А. Начало века («Берлинская» редакция 1922—1923 гг.) (РНБ, ф. 60, ед. хр. 11, л. 249—250).

«Против музыки», содержащая резкие выпады против еще одного в недавнем прошлом «любимого кумира» — Рихарда Вагнера.

Описание Достоевского в «Ибсене и Достоевском» исполнено отрицательной экспрессии: «мещанство, трусливость и нечистота», «апокалипсическая истерика», «инквизиторская рука», насадившая «семена тления и смерти», «хулиганство и черносотенность», «политиканствующий мистик», «клинические формы мистицизма, дурной запах мистификации»³⁶, и др. Однако, абстрагировавшись от эмоционально-экспрессивной лексики, можно выделить некоторые конструктивные элементы «образа Достоевского». Так, с уничижительными характеристиками сочетается признание духовной и творческой власти Достоевского, «обаяние таланта», которому подпала русская литература. Достоевский обладает силой увлечь за собой — хотя и на ложный путь. Представление о Достоевском по-прежнему связывается с будущим, в частности с идеей пророчества, на что указывает соответствующая лексика («мечтатель-провидец», «прозрения» и т. п.). Однако пророчество это воспринимается как неистинное, неподлинное, безосновательное и несбыточное. Исполнения обетований — не ожидается, самая направленность в будущее в этом случае является объектом критики, и тот факт, что «положительное» у Достоевского — «в обещании», оценивается негативно, рассматривается как недостаток, как свидетельство оторванности от реальности. Достоевский не просто «провидец», но «мечтатель», его прозрения — «отвлеченны» и оцениваются как «план гениальный, но беспочвенный», т. е. неистинный, неподлинный. Здесь на первый план Белым выдвигается семантика мнимости, ложности. Творчество Достоевского соотносится с «бездной», но бездна эта определяется как «наполовину поддельная», «мистика» оборачивается «мистификацией». Для характеристики используется сказочный образ царского платья, которого не существовало в действительности, но которое являлось объектом восторженных похвал (в центре — та же идея обмана, мистификации). Такой подлог (мистификация, подмена) в сфере сакральной, по Андрею Белому, способен дискредитировать ее и квалифицируется не иначе, как профанация, обесценивание высоких идей — фактически кощунство. У Достоевского это проявляется как многословие, нецеломудрие (худшие черты его героев, воспринятые «мистиками наших дней», к которым недавно принадлежал и от которых теперь стремится отмежеваться сам автор статьи), что для Белого — знак излишне легкого отношения к сакральной сфере.

³⁶ Белый А. Ибсен и Достоевский // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 195—200.

Андрей Белый видит в творчестве Достоевского парадоксальное сочетание высокого и низкого, вечности и быта, сакрального и профанного («кабацкая мистика», «апокалипсические экстазы в кабачках») и не одобряет этого, подвергая сомнению возможность говорить «о солнечном городе так, как будто побывали в нем, и при этом не выходить из комнат». Несколько забегаая вперед, заметим, что семантика «достоевских» реминисценций — и семантическое поле образа Достоевского в целом — будет связываться Андреем Белым с оппозициями *настоящее—будущее, ложное—истинное, профанное—сакральное, быт—вечность* и т. п. и в дальнейшем. Кроме того, уже в «Ибсене и Достоевском» в контексте анализа творчества Достоевского появляется тема соотношения духовного и телесного, подробно разработанная Белым впоследствии.

В том же 1905 году была написана статья «На перевале» (отклик на книгу А. Волынского «Достоевский»), а в 1906 году — «Достоевский. По поводу 25-летия со дня смерти» и вторая рецензия на книгу Волынского, в целом сохраняющие систему оценок и характеристик, подобную обрисованной выше (правда, в статьях 1906 года негативная экспрессия несколько ослаблена и сняты звучащие в «Ибсене и Достоевском» сомнения в том, что Достоевский — «великий» и «один из глубочайших» русских писателей).

Фигура Достоевского связывается с представлением о жизни, противопоставляемой «условностям» и «мертвой тенденциозности», в статье «Слово правды» (1908); Белый усматривает общность между призывом старца Зосимы «землю целуй неустанно» (определяемом, заметим, как «завет Достоевского») и «оставайтесь верными земле» Заратустры, объединенных общим пафосом «искания Бога живого».³⁷ В статье 1910 года «Россия» с помощью образов, восходящих к текстам Достоевского, характеризуется два лика России — идеальный («Буди, буди»; «прекрасное видение») и реальный («Скотопригоньевск», «бесовщина», «карамазовская грязь», выступающие как знаки настоящего бедственного положения России³⁸). Примечательно восприятие принадлежащего Достоевскому изображения теневой стороны русской жизни не как некоей мрачной фантастики, измышления больного авторского сознания, но как адекватного современной Андрею Белому российской действительности.

В статье «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (1911) Андрей Белый приписывает Достоевскому способность к прозрению в современной жизни неких процессов, значимых с точки зрения вечности и для большинства пока неявных, характеризуя его как «пророка», «рисующего образы Апокалипсиса в современной действительности» и способного видеть то, чего еще не

³⁷ Весы. 1908. № 9. С. 61.

³⁸ Утро России. 1910. 18 ноября. № 303.

видят другие. Здесь у Белого появляется проблема соотношения «действительности», изображенной в романах Достоевского, и реальности — тема, подробно рассмотренная впоследствии в «Истории становления самосознающей души». «События его драм развиваются не по законам действительности, а по законам странной его души».³⁹

Достоевский доводит до предела «ту или иную глубоко верную черту» в своих героях. Такое «предельное, ненормальное развитие всех черт и противоречий», своего рода преувеличенность, точнее экстремальность, может производить впечатление нереальности («Законы действительности, как они открываются нам, вовсе не ведают законов действительности Достоевского»;⁴⁰ «...такого безумия, такой святости (как в романах Достоевского. — А. Ч.) мы на земле не видим»⁴¹). Однако оказывается, что именно «действительность» Достоевского и есть подлинная, и «современная действительность русская» является «только сочетанием запечатленных безумия и святости», что подтверждается, по Белому, ходом русской истории («события, пережитые нами»)⁴²

Выделяется представление о творчестве Достоевского как новаторском и глубоко своеобразном. Андрей Белый отмечает музыкальность стиля Достоевского, воспринимаемого как уникальный и единый, несмотря на «неряшливость» слога (это противопоставление «слога» и «стиля» Достоевского и высокая оценка последнего присутствовали уже в «Ибсене и Достоевском» и сохраняются у Белого и в дальнейшем, например, в «Истории становления...»), подчеркивает единство формы и содержания при сосуществовании в его произведениях внешне разнородного и трудносочетаемого материала («Некоторые сцены его „реальных романов” напоминают Гофмана и По», другие — «протокольная газетная хроника человеческих падений»; «пророческие сцены, напоминающие „Апокалипсис” — «среди убийц, сумасшедших и проституток» в «грязеньких трактирчиках»⁴³).

В рассуждениях Андрея Белого о трагедии творчества возникает тема сакральности творческого процесса. Художник вообще осмысливается как Творец; Гоголь, Толстой и Достоевский соотносятся с самим Христом: «...Разве к благополучию ведет нас Тот, Кто сказал: „Следуй за Мною... Я меч — и разделение”. Не мир, но меч принесли нам Гоголь, Толстой и Достоевский, не мир, но меч приносит нам гений вообще».⁴⁴

³⁹ Белый А. Трагедия творчества. С. 21.

⁴⁰ Там же. С. 22.

⁴¹ Там же. С. 30.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 20.

⁴⁴ Там же. С. 34.

Андрей Белый вписывает Достоевского в мировой историко-культурный контекст. Имя Достоевского часто называется в ряду других художников. Белый устанавливает внутреннее, глубинное родство творчества крупных писателей, связанных между собою сложным комплексом типологических и генетических сходств и влияний, образующих литературу как систему, неотъемлемой частью которой является Достоевский. Наиболее устойчиво объединение его с именем Ибсена, о чем уже упоминалось, а также Ницше, а из представителей русской словесности — Гоголя и Толстого, которые наряду с Достоевским аттестуются как «богатыри», «величайшие русские художники».⁴⁵ Достоевский осмысливается как своего рода рубежная фигура в истории русской литературы («русская литература от Пушкина до Достоевского»⁴⁶), образующая целую «эпоху» (критический выпад Белого против тех, которые «вздыхали о скудости отечественной литературы» как раз тогда, когда она являла свое богатство: «сначала в эпоху Пушкина, Гоголя и Лермонтова, а потом в эпоху Толстого и Достоевского»⁴⁷). В статье 1907 года «Настоящее и будущее русской литературы» Достоевский включается в ряд «Пушкин—Гоголь—Толстой—Некрасов» как писатель подлинно народный; подобно Гоголю, Толстому и Некрасову определяется как «музыкант слова и проповедник».⁴⁸ В статье «Революция и культура» (1917) имя Достоевского называется вместе с именами Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Толстого — как авторов, связанных с революционной традицией генетически (через романтизм), — и Ибсена, Ницше, Гоголя и Толстого — как отрицающих «обычное творчество» и стоящих у истоков формирования творчества нового, революционного, освобожденного из «Египта искусств», преодолевающего косность традиционной формы, в связи с чем вновь возникает тема сакрализации творческого акта: художник воспринимается как «Моисей, поднимающийся к Синаю за новым законодательством жизни; меньше он не может поставить себе».⁴⁹

Творчество Достоевского нашло отражение и в лекционной деятельности Андрея Белого этого периода. Сохранилась афиша доклада «Достоевский и Толстой» в открытом заседании Вольной философской ассоциации 9 октября 1921 года (этот доклад упоминает и К. Н. Бугаева в составленной ею «Летописи жизни и творчества...»⁵⁰ Андрея Белого. 15 октября того же года

⁴⁵ Там же. С. 9.

⁴⁶ *Белый А.* Настоящее и будущее русской литературы // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 356.

⁴⁷ *Белый А.* Брюсов // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 393.

⁴⁸ *Белый А.* Настоящее и будущее русской литературы. С. 351.

⁴⁹ *Белый А.* Революция и культура // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 305.

⁵⁰ *Бугаев К. Н.* Андрей Белый: Летопись жизни и творчества с указанием использованных для нее источников. 1930-е гг. (РНБ, ф. 60, ед. хр. 107). Подробнее об этом см.: *Иванова Е. В.* Вольная философская ассоциация: Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 46.

состоялся доклад на публичном заседании московского филиала «Вольфила» (из Петербурга в Москву Белый приехал 12 октября) «„Преступление и наказание“ Достоевского». ⁵¹ Насколько можно судить по конспекту, этот доклад представлял собою, что вообще типично для Белого, не столько анализ творчества Достоевского, сколько изложение собственных религиозно-философских взглядов с использованием его образного языка.

Среди текстов последних лет жизни Андрея Белого, в которых он обращается к творчеству Достоевского, — книга «Мастерство Гоголя» (завершена в 1932 году). Андрей Белый анализирует поэтику Достоевского, сопоставляя ее с поэтикой Гоголя, и приходит к выводу о существовании определенного сходства, обнаруживая влияние стиля зрелого Гоголя на стиль молодого Достоевского и тематики раннего Гоголя на тематику позднего Достоевского. Данный текст, в соответствии с избранным Белым жанром (научное исследование, филологический анализ; присутствуют даже ссылки на труды Эйхенбаума, Потебни, В. Виноградова), несколько более сдержан в плане оценок, впрочем, некоторую долю отрицательной экспрессии все же можно обнаружить в лексике, используемой Белым для описания характера связи творчества Достоевского и Гоголя (Достоевский «выюркнул всецело из Гоголя», «силится дать титанический облик» и т. п.). Связь эту Белый интерпретирует как подчиненное положение молодого Достоевского по отношению к гению Гоголя (молодой Достоевский и Гоголь соотносятся, по Андрею Белому, как часть и целое), отмечая несовершенство, несамостоятельность, неаутентичность первого и трактуя, например, созданный Достоевским образ Петербурга как менее полную и вообще менее удачную версию гоголевского.

В то же время Достоевский и Гоголь рассматриваются в их отношении к некоему универсальному процессу, который обычно связывается в представлении Андрея Белого с идеей кризиса, сдвига, касающегося глубинных пластов культурного сознания человечества (в пределе — гибель культуры и рождение новой). В данной работе Белый обозначает этот процесс как «отрыв от рода» или «эмансипацию от традиций». Достоевский в отличие от Гоголя изображает его без «традиционного романтизма» — таким образом Достоевский вновь ставится в отношении оппозиции к господствующей традиции. И здесь обнаруживается фактически та же модель, что и в «Истории...» и ряде других текстов. По Андрею Белому, «Достоевский проявляет не проявленную Гоголем и проецированную вспять жизнь личности в современность, даже опережая ее; „прошлое“ Гоголя становится в Достоевском близким будущим». ⁵² «Вектор» Достоевского направлен в будущее, «вектор» Гоголя — в

⁵¹ Черновик этого доклада находится в РГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 88).

⁵² Белый А. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 309.

прошлое. Кроме того, вновь обозначается неспособность Гоголя вполне осмыслить происходящие сдвиги («Гоголь как слепой ощупывает пальцами поверхность тайны», «тщетное припоминание» и т. п.⁵³), его бессилие и даже страх перед наблюдаемым «кризисом». В творчестве Гоголя Андрей Белый видит простую фиксацию, констатацию некоего факта, у Достоевского же — анализ, углубление проблематики, «трезвый взгляд», «сведение с облаков». «Отрыв от рода» и сопровождающие его внутренние процессы, происходящие в человеке, — то, что Гоголем воспринимается как «бездонный провал», — Достоевский наполняет конкретным содержанием, связывая с определенным состоянием личности, не просто изображая, но и анализируя его. То, что у Гоголя только обрисовано, у Достоевского — вскрыто, показан механизм происходящего. С именем Достоевского, как видим, снова сопрягается представление о новом уровне, новой ступени, решении поставленных временем новых мировоззренческих и связанных с ними творческих задач.

Отдельную тему представляет собой позднейшая оценка Белым собственного восприятия Достоевского. В работе «Почему я стал символистом...» (1928) и мемуарной трилогии (конец 20-х—начало 30-х годов) Андрей Белый — с высоты прожитых лет — дает как бы отстраненную, однако чаще всего не беспристрастную (примешивая к констатации фактов изрядную долю экспрессии) характеристику прежних увлечений. В авторском предисловии к «Началу века» Белый утверждает: «Я рисую людей такими, какими они мне... казались более чем четверть века назад».⁵⁴ Но на эту картину неизбежно накладывается то, что сам мемуарист определяет как «историю позднейших отношений», «позднейшие наслоения вражды и дружбы»,⁵⁵ а также не в последнюю очередь специфика историко-политической ситуации, в которой создавались воспоминания, — когда Белый, по видимому, вполне искренно, с энтузиазмом человека, узнавшего некую новую «правду» о мире и стремящегося приложить это знание к своей жизни, производит переоценку, переосмысление — и весьма критическое — событий начала века. Эта многослойность воспоминаний Белого была отмечена уже современниками писателя, подчеркивавшими неисторичность, литературность образов реальных исторических лиц («...Все вышли похожи на себя, но еще более — на персонажей „Петербурга” или „Москвы под ударом”... »⁵⁶). Сказанное может быть отнесено и к образу Достоевского в поздних текстах Белого — также неоднородному и включающему несколько составляющих: то представ-

⁵³ Там же.

⁵⁴ *Белый А.* Начало века. С. 23.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ *Ходасевич В.* Андрей Белый // Воспоминания об Андрее Белом. С. 72.

ление о Достоевском, которое было у Андрея Белого в начале века и которое складывалось в свою очередь из собственного восприятия и усвоенного Белым мифа о Достоевском, существовавшего на тот момент, — и представление о Достоевском, принадлежащее Белому — автору воспоминаний. В слове о Достоевском — голос и молодого Андрея Белого, и Андрея Белого зрелого.⁵⁷

В мемуарной трилогии, вспоминая о событиях почти тридцатилетней давности, Андрей Белый свидетельствует о своем восторженном отношении к Достоевскому в начале века («канон жизни», «любимый кумир», «Достоевский, которого я боготворил», и т. п.). В то же время с этим сочетаются высказывания, наделенные неожиданно сильной отрицательной экспрессией: «бред страниц Достоевского», «бред Достоевского», «тяжелейшие, болезненнейшие страницы Достоевского», с которыми соотносится «что-то мучительно извращенное, не то психическая тупость, не то психический садизм»⁵⁸ etc. Можно усматривать в этом знак сложности, неоднозначности отношения Андрея Белого к Достоевскому уже на раннем этапе, а можно интерпретировать как позднейшую оценку.

Природу этого явления позволяет раскрыть следующий фрагмент первой части трилогии, «На рубеже двух столетий», где, описывая ситуацию начала века — времени увлечения Достоевским и горячего почитания его творчества, — Андрей Белый делает резкое замечание: «Я уже тогда ненавидел безобразие разговоров в стиле Достоевского» — и затем расшифровывает это понятие, объясняя, что подразумевается под такими «разговорами», и указывая таким образом на причину «ненависти»: «...какой-то диагноз моего существа, ощупывание мозгов, суставов, мыслей, с меня срывающих маску и заставляющих переговариваться о заветном, чтобы, выслушав это заветное, его сорвать».⁵⁹ Негативное отношение оказывается связанным с опасе-

⁵⁷ Мемуары Андрея Белого отражают также «чужое» восприятие Достоевского, понимание «достоевщины» и т. п. Так, Блок, по свидетельству мемуариста, видел связь Достоевского с русским стилем («песни, платочки, частушки»), причем связь настолько тесную, что стоит едва «допустить платочек», «появится Грушенька из Достоевского» (*Белый А. Начало века. С. 364*). Достоевский и «достоевщина» — фактически синонимы, суть же «достоевщины» — «надрыв» и «гулы, разгулы» (семантика: стихийность, чрезмерность, могущая быть воспринятой как фальшь), — как видим, не слишком сильно расходится с набором негативных характеристик, содержащихся в текстах самого Андрея Белого. Передаваемое же Белым впечатление О. М. Соловьевой от романов ненавидимого ею Достоевского: «распятие в клопах» (*Белый А. Начало века. С. 138*) — нашло отражение в работе «Трагедия творчества», где окрашенная негативной экспрессией оценка некоторых сторон творчества Достоевского поддерживается образом, построенным по аналогичной модели: «сияющая золотом риза, из складок которой ползут на нас клопы» (*Белый А. Трагедия творчества. С. 27*).

⁵⁸ См.: *Белый А.* 1) На рубеже двух столетий. С. 294, 304; 2) Между двух революций. С. 56.

⁵⁹ *Белый А.* На рубеже двух столетий. С. 440.

нием «диагноза», опасением лишиться «маски» (защитного покрова, скрывающего нечто или, напротив, маскирующего отсутствие). Обращает на себя внимание, с одной стороны, представление о непрочности «заветного», которое может быть «сорвано» подобно маске, а с другой стороны, то, что идея «диагноза» сопрягается со стилем Достоевского («срывание маски» как метод Достоевского или как эффект, производимый его произведениями; за Достоевским признается способность «маску» сорвать, т. е. «завершить», «объективировать» реципиента — в данном случае Белого).

Позволим себе предположить, что в этом сказывается чувство подчиненности, зависимости от гения Достоевского, от его творческой воли — возможно, даже не осознаваемое, но проявляющееся на языковом и стилистическом уровне.

III

В середине 1920-х годов Андрей Белый работает над «Историей становления самосознающей души» (труд, которого он не оставлял до последних лет жизни, но так и не завершил), представляющей собой попытку выявить закономерности развития истории и культуры человечества, — работу, начатую, по свидетельству К. Н. Бугаевой, «для себя сперва в виде дневниковых записей» достаточно давно; так, Клавдия Николаевна указывает, что еще в 1906 году в Мюнхене, где Белый имел возможность непосредственно соприкоснуться с культурой Запада, у него появилась потребность прочтения «шифра истории». Андрей Белый, таким образом, видит историю как единый непрерывный процесс, вектором которого является развитие и эмансипация человеческой личности; «шифром истории» для Белого оказывается постепенный рост и раскрытие самосознания в человеке. Именно под этим углом зрения писатель и рассматривает исторические факты и явления культуры, в ряду которых далеко не последнее место занимает Достоевский.

План «Истории становления самосознания» содержит 33 пункта, каждый из которых, по мысли Андрея Белого, должен соответствовать определенной ступени развития самосознания. Среди них: «XVI и XVII век», «XVIII век», «Теософия», «Символизм» и др., отдельные главы посвящены Гегелю, Гете, Канту, Шопенгауэру, Ницше, Вагнеру и Толстому. Одна из глав носит название: «Реализм: Гоголь, Достоевский». Как видим, творчество Достоевского Белый оценивает как этап на пути развития самосознания личности в истории человечества, причем этап немаловажный.

Необходимо заметить, что язык «Истории становления...» несет на себе явную печать антропософских штудий ее автора, и текст изобилует антропософской терминологией, а потому тре-

бует своего рода «дешифровки». Мы намеренно не касаемся здесь вопроса преломления и возможной трансформации «классического» антропософского учения в творческом сознании Андрея Белого; но антропософскими категориями писатель оперирует активно, и вряд ли может вызывать сомнения присутствие в его мировоззрении антропософских моделей и представлений.

Итак, Достоевский для Андрея Белого — прежде всего реалист (и не просто реалист, а «один из титанов реалистической литературы» (187)). Что же вкладывает автор «Истории...» в понятие «реализм»? Основная отличительная черта реалистического искусства, по Белому, в приближении личности («самосознающее „Я“») к области жизни телесной, которое связано с передвижением культуры из сферы «ощущающей души» к телу. При этом в материальном проявляется жизнь самосознающей человеческой души. «В реализме впервые встречает нас прикосновение „Я“ к жизни тела; в образах реалистической литературы заострены кризисы жизни души: ее гибели в теле, иль перерождение действий „Я“ сквозь телесность в „духовное“, а не в душевное действие; центр реализма — „Я“ в страсти, иль „страсть“ в моем „Я“» (187).

Новизна реализма как метода — в *выражении* жизни сознания, чувства, т. е. того, что ранее, на предшествующих этапах (например, в романтизме), считалось «невыразимым», причем средствами выражения могут служить бытовые детали, описания и т. п., как символы, передающие конкретную жизнь человеческой личности.

В реализме «...жизнь телесная столкнута с „Я“ в яркой схватке. „Я“ схвачено телом, с одной стороны; но с другой стороны, само тело становится символом „Я“, в реализме встает отражение „Я“ человека в том, как он сидит, как ест, как дрожат его губы» (186). И если у Гоголя эта «схватка» остается неразрешенным конфликтом души и тела, то у Достоевского намечается возможность некоего разрешения антиномии, механизм которого Андрей Белый раскрывает далее.

К «титанам», «зачинателям реализма» Белый причисляет Гоголя, Достоевского и Л. Толстого. В обозначении родовой принадлежности их произведений он традиционен: Достоевский — «драматург-беллетрист», Толстой — «чистый эпик», Гоголь дает «ярчайшую лирику в эпосе». Белый определяет их как *пророков*, упредивших время, которых объединяет то, что они сумели нащупать тенденцию, почувствовать зародившийся кризис сознания, отчетливо проявившийся только в XX в., задолго до того, как он раскрылся во всей своей полноте, стал осознаваться широкими массами.

Эта их способность определяется природой реализма как метода — такой, как понимает ее Андрей Белый, связывающий формирование последнего с появлением «душ, задания которых выявить в литературе начала художественного реализма, критически вскрыть, что же, собственно, происходит в реальности быта

натуры и культуры» (117). Причем реализм является для Андрея Белого именно русским историко-культурным феноменом и включается в оппозицию «реализм—натурализм»: «Реалистическая литература слагается русскими; западноевропейские реалисты недовыявили дно реализма, его подменили натурой „ставшей“ культуры (натурализм); в противовес западноевропейскому натурализму восток явил реализм прозы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Толстого» (117).

Понимаемый таким образом, этот художественный метод соотносим с «реализмом в высшем смысле» известной автохарактеристики Достоевского. В обоих случаях имплицитно противопоставление подлинного понимания поверхностному, внешнему. Характерологическим признаком реализма оказывается не механическое воспроизведение очевидного, «ставшего», но осмысление, вскрытие процессов, пока еще, возможно, неявных, а также определение их высшей метафизической природы. И это дает Андрею Белому основание связывать такой реализм с символизмом, указав на их генетическую общность: «Реализм Достоевского, Гоголя и Льва Толстого в раскрытиях нашего времени есть символизм» (239), что и объясняет близость их творчества менталитету XX в.

Кризис сознания, отметивший столетие, — одна из излюбленных тем в литературе и философии XX в.; едва ли найдется автор, будь то философ, писатель или литературовед, который так или иначе не обращался бы к этой теме. Андрей Белый в «Истории...» подходит к ней как историк культуры. Он также фиксирует определенный кризис, дает свою интерпретацию этого процесса, предлагает антропософское его понимание и усматривает в творчестве Достоевского, Толстого и Гоголя отражение некоего эпохального «мирового события», которое они заметили первыми и отобразили, хотя и неодинаково, в своих произведениях.

Что же это за «мировое событие»? Андрей Белый, в соответствии со своей антропософской концепцией, трактует его как «удар о тело», «падение „Я“ в мир астрала», сферу страстей — в сущности, речь идет все о том же перемещении в сознании человека акцента на телесное, пробуждение внимания личности к области материального.

Этот процесс нашел отражение в литературе; раньше других — уже в 1840—1850-е годы — почувствовали его в окружающей действительности Толстой, Достоевский и Гоголь, что наложило определенный отпечаток на их произведения. Причем Достоевский как бы выходит на новый уровень осознания этого процесса по сравнению с Гоголем, также «реалистом» и также «пророком». Отчасти, по Белому, это связано с индивидуальными особенностями личности писателей, — впрочем, лишь отчасти. По мнению Андрея Белого, Гоголя воспринятый им «кризис» (новое состояние сознания) напугал, и более того — исказил его мировосприятие; Гоголь не смог преодолеть, объективировать этот кризис:

«...Все, что ни видит испуганный Гоголь, он видит как скос; ...все — встряска, испуг, желание сбежать от картин, им увиденных» (210). «Кризис» остался для Гоголя внешним, чуждым, и потому — непреодоленным. Достоевский же не просто видит и ужасается, но действует в этой, используя естественнонаучную терминологию, враждебной среде.

Итак, для Достоевского пресловутое «падение» — обыденная реальность. Это факт, пусть и неприятный, к которому нужно отнестись как к данности; при этом нельзя уклоняться от телесного, избегать страстного начала. С точки зрения Белого, «вспышки духа»⁶⁰ (т. е. той подлинной жизни, к которой и предназначена человеческая личность; именно достижение полноценной жизни духа и является той задачей, которую решало человечество на всем пути своего существования) «высекаются» именно в борьбе личности со страстями, работе над телом (своего рода преодоление телесной природы путем проживания ее), а не над миром душевным («в попытке продушевления телесности» — что есть путь тупиковый, ошибочный). Именно это стремление — преодолевать, проживая, — Андрей Белый усматривает у Достоевского. «„Я“ изживает себя в борьбе со страстями, падая в страсти, — т. е. в астрале, с астралом» (197). И именно в этом смысле он говорит о «вещности» «Я» у Достоевского, о «слиянности „Я“ с телом страсти» — слиянности, которой не было в истории гуманитарной мысли до Достоевского (195—196).

Андрей Белый противопоставляет «мораль» и «инстинкт», как искусственное человеческое установление и естественное движение души. Желанная цель — полноценная духовная жизнь — может быть достигнута именно на основе естественных инстинктов, оздоровленных, исцеленных от страсти (а такое исцеление в принципе возможно и даже необходимо, и заслуга Достоевского, в частности, в том, что он показал это в своих произведениях): «...в нем (Достоевском. — А. Ч.) символ исконной духовности, как жизни инстинкта, а не как морали; он выявил нам, что нормальный инстинкт, исцеленный от круга болезней, — духовен: болезнь его страсть; сладострастье астрала — лишь маска, присосшая к духу: ее оперировать можно» (210). За этими рассуждениями Андрея Белого угадывается аскетическая идея восстановления поврежденного грехом, нарушенного образа бытия человеческой природы, изначально предназначенной к духовной жизни, — через очищение от страстей (искаженная у Белого антропософскими представлениями о множественности воплощений каждой души).

⁶⁰ Основа антропологической концепции Андрея Белого в целом может быть возведена к представлению о трехсоставной природе человека (дух, душа, тело). Тео- и антропософские теории, согласно которым человек состоит из семи «тел», представляют собой в конечном счете лишь более дробное членение той же схемы.

У Достоевского «кризис» становится бытом (194). (Заметим в скобках, интересно, каким образом это наблюдение Белого соотносится с результатами, полученными при сопоставлении картины мира в творчестве русских писателей XIX—начала XX в. тартускими семиотиками, рассматривавшими «быт» произведений Достоевского как принципиально иной, чем у его предшественников, и проследившими определенную тенденцию в развитии оппозиции «быт—катастрофа», реализовавшейся в форме «катастрофа становится бытом» в XX в. в поэзии Блока.⁶¹ Белый же, как видим, находит мироощущение, характерное для XX столетия, непосредственно у самого Достоевского).

Итак, по Андрею Белому, у Достоевского «кризис» — «падение» личности в «астрал», сферу страстного, телесного — стал бытом, «обыденностью сознания», и «себяощущение» у Достоевского выражается формулой «бездна в трактирчике» (194), восходящей к конкретным образам произведений Достоевского (трактиры, где происходит ряд важных разговоров в романах «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы», вообще трактир как парадоксально избираемое место разрешения «последних вопросов») и заключающей в себе контраст между принадлежащими высокому регистру идеологическими проблемами, вопросами метафизики и т. п., касающимися в том числе человеческой души, вечности, будущей жизни, иного мира (ассоциативно могущих быть связанными с идеей бездны), и обстановкой, в которой они обсуждаются (коннотации слова «трактир» здесь — земное, приземленное, низкое, грубое, пошлое и т. п.), противопоставленными по признаку «быт—вечность» (заметим, оппозиция, актуальная для творчества самого Андрея Белого, хотя и реализуемая несколько иначе, чем у Достоевского, у которого противопоставление лишено трагического противоречия и надрыва, привносимого Белым — см., например, стихотворение «Безумец» — и отчасти экстраполируемого им на систему Достоевского).

Эта формула («бездна в трактирчике») прилагается как к творчеству, так и к обстоятельствам жизни Достоевского (апокалипсические прозрения как источник заработка; «откровения» и необходимость, едва записав, «бежать в редакцию» и продавать их). Взаимопроникновение быта и вечности воспринимается Андреем Белым как вторжение «бытового» в «вечное» и оценивается негативно, как своего рода профанация. Причем Белый, не находя у Достоевского в этой оппозиции трагически неразрешимого конфликта, практически обвиняет последнего в спекуляции, с чем может быть связана и интерпретация «прозрений» Достоевского как несовершенных, подобных «мгновенной вспышке молнии, после которой более сгущается тьма».

⁶¹ См.: Лотман Ю. М., Минц З. Г. Образы природных стихий в русской литературе: (Пушкин—Достоевский—Блок) // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1997.

По Андрею Белому, реальность, изображенная в романах Достоевского, — преимущественно «паучья» (вообще «паук» — как, впрочем, и скорлупчатое насекомое «Идиота» — для автора «Истории...» является устойчивым символом «астрала»; в этой связи можно вспомнить значение образа паука в творчестве самого Белого — особенно сборник «Пепел»). В этой реальности Достоевский, однако, не замыкается, иногда показывая возможность исхода из нее. В описании такой возможной лучшей действительности Андрей Белый опирается на «образ Каны» (Алешино видение Каны Галилейской в «Братьях Карамазовых»), делая ее атрибутами «сафирное, синее небо» и субстантивированное в данном контексте восклицание «буди, буди!» (семантика которого здесь — выражение чаяния некоего духовного блага) (198).

Андрею Белому принадлежит ряд проницательных замечаний, предвосхищающих некоторые выводы и заключения современных исследователей Достоевского.

В тексте «Истории...» затрагиваются, в частности, проблемы, поднятые позднее М. М. Бахтиным и обсуждавшиеся его последователями и оппонентами, — проблемы авторского голоса, его места в романе Достоевского.

Анализируя формальную структуру произведений Достоевского, Андрей Белый отмечает кажущуюся их хаотичность, констатирует видимый «беспорядок», выделяет как характерную черту нагруженность начала романов Достоевского множеством деталей, значение которых до определенного момента остается сокрытым от читателя (будучи, однако же, известным автору), и приходит к выводу о единстве и целостности, продуманности и подчиненности произведения единому авторскому замыслу:

«При пристальном взгляде на архитектонику фабулы у Достоевского ясно усматривается удивительная пропайка отдельных мотивов ее в общем целого; фабула у Достоевского — тонкое кружево; каждая нить, проплетенная энным количеством нитей, являет ряд петель; все петли слагают отчетливо главный узор, растворенный в детали, но в них не утопленный; множество лиц, образующих видимый лишь кавардак обстановки начала романа, в дальнейшем течении романа слагаются в общей концепции друг относительно друга, как органы целого; целое, в них проступая, сквозь них — при всей сложности — вычерчено совершенно отчетливо; переливаются в нем органически все составные моменты, и переливаются личности; видим сквозь них всех лишь „ряд волшебных изменений милого лица“ одного! Что на первых страницах казалось вполне кавардаком, вполне пирамидой случайностей, кое-как сброшенных в кучу, теперь раскрывается замыслом, как предысчисленным планом строения, промеренным, взвешенным с инженерною точностью и педантизмом; распределение тяжестей всех впечатлений, нагрузка вниманья читателя множеством частных деталей показывает не один только

гений, но ум наблюдающий, знающий душу читателя, в ней гравирующий точку центрального замысла до появления ее; от того она — точка, поставленная после фразы последней, поставленная в центре кружева переплетенных мотивов; тут замысел целого вдруг — ясен, точен; тут целое — живо глядящий портрет» (198).

Андрей Белый уловил важную особенность романов Достоевского: взаимную обусловленность, важность и связь всех элементов повествования, а также связь и взаимопроникновение сознаний персонажей, раскрывающихся одно через другое: «...Отдельные темы, отдельные люди даны в предысчисленности сочетаний: а, b, c, d, e даны: „a” в „abcde”, в „bacde”, „bcade”; и — так далее; „b” дано в „bacde”, в „bdaca”; и — так далее, далее; каждый бегущий мотив дан во всех модуляциях переплетенья со смежными; каждый участник картины показан в расширении „личности”; вот уже воистину все здесь во всех» (199). Как специфическую черту реализма Достоевского автор «Истории...» особо выделяет «космизм», «вселенность» сознания его героев.

Роман Достоевского может быть адекватно понят только в его целостности, авторский замысел раскрывается только по прочтении и осмыслении всего текста, в котором нет ничего случайного.⁶² «Пока вы в страницах романа и в переплетенье, в струенье, в мельчайших петлицах, в зигзагах, в штрихах, в лейтмотивах (в деревьях лесу не видно), пред вами сплошное барокко! Прочь отошли: в расстоянии трех-пяти дней по прочтеньи — деревья, кусты, пни и травы ландшафта, сюжета, есть четкая линия леса, легкопроведенная как бы единым штрихом, вызывающим в вас впечатление штриха Хокусая, умеющего в одном росчерке кисти дать цельный ландшафт; не барокко вы видите, а — стиль ампир: монолитное, строгое здание мысли: тенденцию...» (200).

Касается Андрей Белый и вопросов стиля Достоевского, снова отмечая определенную его небрежность: «...порою неряшливость и всегда спешность фразы, кидок его росчерка при выполнении замысла (он не выписывал текст, а «пек» — главами), которая, однако, уравнивается „железной продуманностью” плана, тщательным построением „переутонченных, сложных до ужаса, выдержанных до прекрасности фабул”» (209).

Именно по этому признаку — просчитанность, вычисленность конструкции — Андрей Белый не раз сравнивает роман Достоевского с инженерным сооружением. О таком восприятии произведений Достоевского свидетельствуют и другие образы, к которым прибегает Белый, описывая данный историко-культурный феномен: кружево, музыкальное произведение, пейзаж Хо-

⁶² Эти положения будут впоследствии аргументированно доказаны специалистами-литературоведами; см., например, работы В. Е. Ветловской, в особенности ставшую уже классической монографию «Поэтика романа „Братья Карамазовы”» (Л., 1977).

кусая и т. п. Это своего рода смысловые маркеры, семантические поля которых объединяются следующими компонентами значения: кропотливая работа; мастерство; продуманность; цельность. Роман Достоевского уподобляется также лесу; основания для соположения в этом случае: единство при многообразии и множественности различных составляющих. Средствами формирования определенного образа служат у Андрея Белого и названия стилей: барокко и ампир (с соответствующими коннотациями: пестрота и разнообразие, с одной стороны, и строгость, четкость и точность, с другой), входящие в оппозицию на уровне традиционного культурного сознания, в романах же Достоевского, согласно восприятию Белого, явившие некое диалектическое единство.⁶³

«По прочтении тома мы видим, что он удивительное инженерное сооружение, в котором нельзя вынуть частности, не сокрушив всего целого; темы, под-темы и под-под под-темы — центральны; во всех точка центра дана; я не знаю писателя, в ком бы сложение целого было сложнее; не знаю тематики в литературе бароккистее; вместе с тем: я не знаю писателя, в ком бы так ясно не выступила б — центральная точка, иль как говорили недавно, — „идея“; „идеи“ романов даны Достоевским в отчетливых, сжатых и алгебраических формулах; и по прочтении романа он в вас отпечатал тенденцию, лозунг, тенденциозный писатель!» (200).

Андрей Белый верно выделил еще одну важную особенность, характеризующую роман Достоевского, впоследствии признанную в литературоведении отличительной чертой, составляющей специфику творческого метода Достоевского.

Притом что авторская позиция в романе Достоевского, по Андрею Белому, — совершенно определена, и вся сложная структура произведения подчинена вполне конкретному авторскому замыслу, идейному центру, эта авторская позиция, центральная идея не декларируется в тексте романа, но выводима из произведения в целом как художественного единства. Четкость авторской позиции проявляется не на уровне прямых авторских высказываний, но имплицитно, во всем строе произведения: идеи, тенденции «нет... на отдельных страницах романа, но в вас

⁶³ Это не единственный случай употребления Андреем Белым искусствоведческой терминологии в подобной функции. Например, в «Мастерстве Гоголя», характеризуя стили Пушкина, Карамзина и Гоголя, Белый определяет их соответственно как дорический, готический и барокко. Для характеристики творчества Гоголя допетербургского периода Андрей Белый также использует имя Хокусая (правда, в этом случае актуализируется иная составляющая семантического поля, образуемого именем «Хокусай», чем в «Истории...»: не «мастерство» и «единство», а «смещение перспектив», необычный взгляд). Интересно, что фигура Хокусая парадоксальным образом связывает зрелого Достоевского и раннего Гоголя, которые будут сопоставлены в «Мастерстве Гоголя» по сходству проблематики.

она; вовсе не в нем; от нее воздержался он в тексте, но влил в вашу душу» (200).

«Идея романа дана в модуляциях: в гамме сплошной за нотой нота; они не подобраны — автором: выросли, точно грибы, из идейной подпочвы; идея дана нам в явлениях; и оттого-то „идея” конкретнее у Достоевского, чем у всех прочих идейных писателей; здесь она есть индивидуум целого: действующее лицо, в отношении к которому сумма участников фабулы — члены вполне гармонического целого, выглядящего даже... даже простым, монолитным, дорически строгим в своей монолитности» (200).

Это дает Андрею Белому основание говорить о том, что «тенденциозность» — дефект у других авторов — у Достоевского «эффект; и эффект величайшей художественности».

Итак, тема воли автора весьма занимает Андрея Белого. В принадлежащей ему концепции романа Достоевского признается важная роль авторской воли. В ходе дальнейших рассуждений фигура автора приобретает метафизическую окраску: «Он (Достоевский. — А. Ч.) воистину есть „промыслитель”; он „промысел” героев своих, некий бог в царстве замыслов» (209). Художник и его произведение ставятся в отношения Творца и твари. Но этим тема не исчерпывается. Андрей Белый обращается к проблеме соотношения литературы и реальности и трактует ее, исходя из символистской идеи пересоздания действительности творчеством, активного воздействия творчества на мир. Замыслы Достоевского, «ставшие явью романов, становятся — нет, не романами, а рудиментами новых вполне организмов; он — магия, перерождающая нашу жизнь в ее сумме культурных сложений, в нем зачатых, как мир действительный; выдумал где-то Россию, которой ведь — не было; ей сказал: „Буди!”; и вот — она стала. Твердилось отцами: „Где видано, чтобы в России у нас было то-то и то-то; где, где в нашей жизни Раскольниковы, Свидригайловы, Мышкины и Карамазовы!” Скоро уже говорили обратное: „Русская жизнь — достоевщина!” Он „достоевщиной” сделал Россию» (209).⁶⁴

Содержание понятия «достоевщина» Белым здесь не раскрывается, однако можно попытаться его реконструировать. Отсылка к общему мнению и отчасти полемическое словоупотребление позволяет предположить следующее значение: «совокупность представлений о Достоевском и его творчестве в массовом сознании».

Вывод, к которому приходит Андрей Белый, — «реал Достоевского — „буди” его, в „достоевщине” — нет Достоевского» (210). Слово «буди», заимствованное из языка Достоевского, в употреблении Андрея Белого имеет два значения. Первое (и основное)

⁶⁴ Идея, ставшая весьма популярной в современной постмодернистской критике, обвиняющей русскую литературу, и в частности Достоевского, в негативном воздействии на историческую реальность, воспроизведшую впоследствии литературные модели и ситуации.

связано с чаянием некоего духовного блага, устремленностью к жизни духа; второе — «буди» как «да будет!» в устах Достоевского как творца нового мира.

Достоевский гораздо сложнее, чем может показаться, утверждает Андрей Белый, «достоевщина» же — стереотип, искусственно созданная и искусственно замкнутая система. Оказывается, что подлинный Достоевский, не увиденный многими за мрачным стереотипом, устремлен к лучшему, к свету, к жизни и далеко не исчерпывается бросающейся в глаза «паучьей действительностью» и всем тем, что включается массовым сознанием в негативно коннотированное понятие «достоевщина».

Но притом, что авторская позиция в романе Достоевского присутствует, и она достаточно сильна, чтобы организовать различные элементы повествования, Достоевский, по Белому, — «не учащий учитель», а «стремление, нудимость» (209). Иными словами, Андрей Белый воспринимает роман Достоевского не как ставшее, но как становящееся, как «спираль», вектор, направленный в будущее, любое ограничение, «завершение» которого необходимо является абстракцией, навязанной тексту извне. «„Достоевщина“ — абстракция круга, построенного нашим мозгом на ближележащем спиральном звене; „реализм“ Достоевского в том, что в нем нет никакой твердой „вещи“: нет „ges“; он — динамика самопознания нашего» (209). Достоевский больше того, что говорится о нем; возможные интерпретации так соотносятся с подлинным содержанием творчества Достоевского, как окружность (актуализированные Белым компоненты значения: замкнутость, ограниченность, фиксация) со спиралью (открытость, сложность, развитие).⁶⁵

Достоевский умеет показать в своих произведениях процессы, другими еще не замеченные, и, более того, определенным образом воздействует на действительность: «Внимание (внимание к мысли, сообщаемое Достоевским своему читателю. — А. Ч.) вам открывает картины, которых вы в жизни не видели; ныне вы видите их; Достоевский меняет и жизнь в измененье основ отношения к жизни; то именно, что я пытаюсь здесь вскрыть, как внимание к мысли, есть подлинное сочетание „воли“ с идеею, данной в душе „представлением“; „внимание“, рост его, есть, как знаем, начало пути проплавленья действительности. „Мир, как воля и представление“, в мощном эффекте на нас Достоевского пресуществляется в нас и становится тезисом: „Мир, как волимое представление“; можно сказать, что действительность у Достоевского — „волимое представление“, не данность...» (200—201).

⁶⁵ Ср. аналогичную семантику спирали в статье «Кризис культуры» (1920), где спираль связывается с идеей истинности: «И линия, и окружность — неправды. В спиральном движении правда»; «И круг, и линейность культуры есть ложь» (Кризис культуры. С. 274, 281). Вообще, «геометрия» Андрея Белого заслуживает отдельного подробного исследования.

Обращает на себя внимание предлагаемое Андреем Белым понимание действительности. «Действительности нет в данном сознании, ни в данности „быта” явлений обставших» (201). «Действительность» в этом контексте у Белого образует оппозицию не с «возможностью», а с «данностью»; под действительным здесь понимается подлинное, должное, противопоставленное существующему, наличествующему как норма — аномалии.

Идея подлинности и долженствования в понятийной системе автора «Истории...» соответствует представлению о жизни духа. Искомая норма отсутствует как в данности явлений — в качестве иллюстрирующего это положение примера из творчества Достоевского Андрей Белый выбирает Скотопригоньевск с его «кавардаком» и «непонятицей», — так и в данности сознания, в «мире мысли»: у Достоевского показана, по Белому, бесплодность попыток приблизиться к норме путем реализации руссудочных идей в жизни; «выявление абстракции», «действительность, явленная напряжением рассудочной жизни», — также повреждена, «смердит». «Иван Карамазов в абстракциях — силища; но в выявлении абстракции он есть Смердяков; Смердяков, возникающий в нем, есть двойник всех абстракций» (201). Даже «Ницше сверхчеловек», могущий быть «аристократом» в сфере сознания, демонстрирует несостоятельность в «проявлениях собственно жизни» (таким образом, в данном тексте поддерживается параллель Ивана Карамазова — «сверхчеловека» Ницше⁶⁶). Примечательно понимание действий Смердякова как осуществления рассудочных идей («абстракций») Ивана Карамазова и самого Смердякова как «двойника» Ивана. В дальнейшем имя Смердякова будет употребляться в тексте «Истории...» как нарицательное, для обозначения идеи двойничества вообще.

Итак, «действительность» — не в настоящем (не в «есть»), но в потенциале, в будущем (в «да будет» — соответствующая глагольная форма актуализирует значение будущего и значение желательности). Действительность противопоставлена данности у Андрея Белого подобно тому, как реализм противопоставлен натурализму (а в одном из контекстов «действительность» и «реализм» вступают в синонимические отношения: «...действительность у Достоевского, иль реализм, — „нудимый мир”» (202)) по признаку аутентичности, подлинности; объединяет их и семантика будущности. Аналогично образована у Белого оппозиция «достоевщина» — «буди» в контексте «реал Достоевского — в „буди” его; в „достоевщине” — нет Достоевского» (подразумевается, что главное в творчестве Достоевского — не бросающиеся в глаза «ужасы» окружающего мира, а тот светлый идеал, который может — и должен быть реально воплощен).

⁶⁶ В целом отношение «Достоевский—Ницше как мыслители» в «Истории...» также вписывается Белым в упоминавшуюся выше модель «спираль—окружность» (см.: *Белый А. История становления самосознающей души. С. 207*).

Действительность — т. е. подлинное, нормальное бытие — заключается «...в соединении химическом двух половинок „Я”» (201). Этот тезис нуждается в пояснении. Согласно концепции Белого, человеческая личность складывается из двух составляющих, подобных «сознательному» и «бессознательному» Юнга и его последователей: «а» — сознание, связанное со сферой душевного, — и «б» — неосознанное дополнение, связанное со сферой инстинктов, страсти, от которого нельзя отмежеваться; задача — преодолеть его, победить — «расплавить» субстанцию астрального тела, «телесности», ибо только таким образом можно выйти к уровню духа.

Страстное, бессознательное («б») начало человеческой личности осмыслено как «двойник». Идея двойничества, перетолкованная Белым в соответствии со своей концепцией и получившая новое семантическое наполнение (еще один наглядный пример использования в языке Белого элементов, заимствованных из образной системы произведений Достоевского), занимает значительное место в рассуждениях автора «Истории...».

Двойник — «б» — является точкой соприкосновения личности и «бездны». «„Двойник” — страсть моя, обуревание мое, исступление, грозящее сбросить сознание „Я” „вверх ногами” в развернутую бездну астрала: у каждого „Я” — свой двойник, Смердяков, паутина, скрывающая дыру бездны» (202). Двойник понимается также — в антропософском контексте — как «шлак, сброшенный в процессе перевоплощений»; «мои личности — мною растерянный в линии странствий багаж мой, мой сор... который обязан я вымести» (202). Таким сором, заметим, является для Андрея Белого окружающая реальность как таковая, поврежденный «мир обстающий», отражение которого Белый видит в образах готового рассеяться и исчезнуть призрачного туманного Петербурга и Скотопригоньевска, «реал астрала», который должен быть побежден, преображен.

«А» и «б», взятые по отдельности, — неполноценны, несамодостаточны, более того — «ядовиты» (т. е. подобное «отдельное» их существование или преобладание одного из них опасно для личности). Иллюстрацией этого положения является для Андрея Белого фигура князя Мышкина как носителя абстрактной душевности, отгороженной от страстного, от окружающей («обстающей») реальности с ее «астральной грязью» и, как следствие, закрытого и для сферы духовного: «Его (Мышкина. — А. Ч.) „святость” есть святость душевности, не прикоснувшейся к миру инстинктов; тот мир в „идиоте” — беспомыслие и бессознание сиденья в Швейцарии, пусто и грустно вперенное в дальний ландшафт, иль в Россию, к которой он тянется, чтобы узнать свое „б”» (204).

Причина катастрофы, которую потерпел Мышкин, заключается именно в этой непреодоленной односторонности. Рогожина Белый рассматривает как двойника князя, его «б»: «Сквозь

множество мелких штрихов совершенно отчетливо явлено: купчик Рогожин, князь Мышкин — одно» (204). Оба начала сосуществуют в Настасье Филипповне, оставаясь, однако, разделенными, разъединенными (преобладает то одно из них, то другое, синтеза не происходит), что и является причиной ее гибели: «Настасья Филипповна, сталкивающая „персоны” в одно, есть — себя сознавшее целое, переживаемое как два „Я”, меж которыми соединения — нет: „а” в ней свято, как „а” князя Мышкина; „b” ее страстно (Рогожин); она выявляет „ab” то, как „а”, то как „b”; оттого-то она умирает» (205).

Органическое сочетание обоих элементов Андрей Белый усматривает в Алеше Карамазове. «Алеша имеет в себе „святость” Мышкина не в идиотской отомкнутости от рогожинской „жизни”; в нем „то” и „другое” уже в их контактности, в химии междуатомной солености» (205). В этом Белый видит ключ к пониманию выполняемой Алешей функции посредника, связующего звена между персонажами. Алеша существует как «все» «для всех». Его личность реализуется в контактах, общении, проникновении в мир ближних, «персонально безликий», он раскрывается в других «невиданной яркостью».

Наконец, примером возможности восстановления целостности личности (необходимого для подлинного — духовного — бытия) для Андрея Белого является образ старца Зосимы, который рассматривается как «воплощение фигуры духовного мира»; и если Алеша — «единственный в химии тайных слияний с всеми, как знак путевой», то Зосима — «путь всего будущего» (а в рамках оккультной концепции Андрея Белого — «переход „самодуха” к культуре шестой, или Будхи»⁶⁷) (206).

По Андрею Белому, самосознание, прежде относившееся исключительно к сфере душевного и потому абстрактное, неполноценное, вводится у Достоевского в «астрал», сферу телесного (обозначаемого Белым через понятие «баня»), для преодоления этого «астрала», без чего невозможен прорыв к «Духу».

Именно в этом смысле Андрей Белый толкует трижды приводимую в тексте «Братьев Карамазовых» евангельскую цитату о горчичном зерне. Отметим, что Белый изменяет цитату, передавая ее следующим образом: «горчичное зерно, аще не умрет, не встанет в бессмертие» (203), — позволяя тем самым определить то значение, которое является для него в данном случае основным (а именно — возможность бессмертия, которому необходимо предшествует умирание).

В творчестве Достоевского Андрей Белый усматривает новый миф, перерастающий миф древний — трагический. «Достоевс-

⁶⁷ Будхи, согласно теософскому учению, сфера мудрости и любви, происходящей из сознания единства всего сущего, «духовной души», духовное жизненное начало, шестое из семи начал человека. Изложение теософской иерархии «тел», «миров» и т. п. содержится в комментариях Андрея Белого к статье «Эмблематика смысла».

кий предчувствует где-то, что гибель героя, разбитие маски античной, есть гибель „персон”, или падение стен, средостений меж личностями индивидуума, сперва данного в „а”, лишь в одной модуляции, после же столкнутого с неизбежностью перевоплощения, в этой же жизни — в другое...» (203). По Белому, роман Достоевского не завершается «там, где в античной трагедии слепнет или гибнет герой», но обладает потенциалом продолжения, дальнейшего развития, определяемого как «рост точки мига последнего в новую линию» (203—204).

В таком ключе Андрей Белый интерпретирует и финал «Преступления и наказания», говоря о грядущем возрождении Раскольникова, понимаемом как «восхождением в Манас»: «Знаем мы, что „Преступление и наказание” точку последней страницы Раскольникова развернуло в начало его новой жизни: закаторжной; знаем: Раскольников в „баню” вошел; и мы видели, как он в ней мылся. ...сознание Раскольникова осознало раскол свой на „а” и „б”. ...Раскольников нет, не погибнет: конец в нем — начало; „дно” в точке конца есть зигзагообразная молния вверх...» (204).

Эту специфику творчества Достоевского Андрей Белый обозначает через слово «буди» (употребляемого в «Братьях Карамазовых» со значением твердого упования, уверенности в осуществлении), связываемое Белым с представлением о некоем чаемом духовном благе и приобретающее в его текстах знаковую функцию. «Воистину вскрытие „буди” — конкретное и многослойное — сумма томов Достоевского, или в принципе правильное разрешение всех антиномий столетия: линии будущей умственной жизни от Шопенгауэра, резко дуального («мир представлений», «мир воли»), до Штейнера через градации разных решений дуальности, кризиса, столкнутости „Я” с „астралом”; здесь, в мудрости „буди” — сознание, или одна половинка (как мир представлений), и „воля”, другая половинка, сливаются в образ действительности, как поволенного представления о духе жизни.

Так „буди” — вскрывается точкою точек романа романов. Оно здесь — звезда; оно — ее образ стремлений культуры; оно — ее музыка; Ницше „дух музыки” вскрыт не по Ницше в ней: подлинно вскрыт Достоевским, во времени вышедшим прежде, и прежде еще набросавшим пунктир новой сферы» (206—207). И именно это, по Андрею Белому, является основой коренного отличия Достоевского от его предшественников: потенциал, который может (и должен) быть раскрыт, пафос устремленности в будущее, к новой, подлинной жизни, впервые предстающей у Достоевского как возможная и реальная. Вот то, что «сплетает сумму фабул в их всех модуляциях», то, в чем заключается, по мнению Белого, суть «тенденции» Достоевского.