

Елизавета МНАЦАКАНЯН (Wien)

ЗНАЧЕНИЕ И РОЛЬ ВОСПОМИНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ.
ФРЕЙД - ДОСТОЕВСКИЙ - ГЕЙНЕ

Настоящая работа посвящена проблеме воспоминания - как одной из основ креативной деятельности. Рассматриваются главным образом воспоминания из детских лет и лишь в связи с литературной практикой двух очень разных писателей: Ф.М. Достоевского и Генриха Гейне. Примеры из творчества и биографии других авторов привлечены как сопутствующий материал. Воспоминание рассматривается не только как всеобщий психологический феномен, но, главным образом, как художественный потенциал, сила и воздействие которого могут проявляться и использоваться разнообразно.

Работа состоит из следующих трех разделов:

1. Достоевский и феномен воспоминания. Значение детского воспоминания в жизни и творчестве Достоевского.
 2. "Океан Синего".
 3. Heinrich HEINE - Le Grand.
-
1. *Достоевский и феномен воспоминания. Значение детского воспоминания в жизни и творчестве Достоевского.*

Представь себе такое экстремное логическое утверждение, некий тезис, который на первый взгляд может показаться парадоксальным: Достоевский-художник и психолог - явился пионером и первооткрывателем многих областей того учения, той теории, основателем которой сделался Зигмунд Фрейд; в своих романах Достоевский как бы воздвиг фундамент для науки психоанализа; он, художник, артист, писатель, отнюдь не врач-психиатр, отнюдь не ученый, не теоретик науки, создал систему научного анализа человеческой психики. Возможно ли это? Рассмотрим возможные и невозможные ответы. Одно и возможных возражений: мы знаем, что "официальными отцами" психоанализа были врачи, "офи-

циальной матерью" - медицина. Фрейд называл ряд имен, первым - своего коллеги и друга, Йозефа Бройера. Фрейд:

Wenn es ein Verdienst ist, die Psychoanalyse ins Leben gerufen zu haben, so ist es nicht mein Verdienst... Ich war Student... als ein anderer Wiener Arzt, Dr. Josef Breuer, dieses Verfahren zuerst an einem hysterisch erkrankten Mädchen anwendete...¹

Таково было, вероятно, начало. Дальше, однако, четм глубже в психологию, тем ближе к искусству, и вот постепенно оно делается неотделимым от исследований психоаналитика и врача. Уже начиная с первого десятилетия XX века в списке работ Фрейда все чаще встречаются имена писателей и художников, от Гете и Леонардо да Винчи - к Достоевскому и Микельанжело.

И постепенно мысль "А не был ли сам психоанализ для Фрейда - искусством"? уже не кажется парадоксальной. Особенно если задуматься о полседных его работах, о такой, как "Der Mann Moses und die monotheistische Religion", - по существу, огромное художественно-историческое и научно обоснованное "полотно", эпос. И бесспорно, искусство никогда не исчезало из поля внимания ученого, именно, литература и изобразительные искусства. Литература была, бесспорно, его призванием, и это было признано и засвидетельствовано фактом присуждения ему премии Гете. Но вот что он сам говорит по этому поводу: "Nach dem lebenslangen Umweg über die Naturwissenschaften, Medizin und Psychotherapie war mein Interesse zu jenen kulturellen Problemen zurückgekehrt, die den kaum zum Denken erwachten Jüngling gefesselt hatten."² (Вспомним также, что источником важнейшей проблемы психоанализа, именно, Эдипова комплекса, тоже косвенно послужил образ, взятый из литературы.) Среди имен писателей, которые инспирировали научную мысль Фрейда, одно из значительных мест занимает имя Достоевского, хотя удельный вес исследований о его творчестве невелик. Фрейд ставит его рядом с Шекспиром, хотя критикует его этику. Это, в сущности, работа "Dostoevskij und die Vätertötung",¹ написанная к тому же, по просьбе составителя Сб. "Die Urgestalt der 'Brüder Karamasoff'" (см.). Но даже не это сейчас важно для нашего тезиса "Достоевский - один из провозвестников психоанализа", - но другое. Это другое: близость самих идей Достоевского к тому, что впоследствии стало содержанием науки аналитическая психология, близость его художественного метода - методу психоанализа; мы можем здесь говорить о так называемом "взаимопроникновении" художественного и научного

методов. Мы можем сказать: то, что Достоевский делал при помощи искусства, было подтверждено наукой. И обратно: искусство подтверждает правильность науки. Еще вернее было бы сказать: метод Достоевского был методом художественного психоанализа, свободно конципированной "веселой" науки; метод же научного психоанализа не мог не опираться на достижения искусства и на прозрения и "завоевания" таких "гениев интуиции", какими были Гете и Достоевский. И все-таки, думается, Достоевский стоял ближе всех к научному методу Фрейда. Хотя и в этом утверждении таится немалая доля парадоксальности.

Оставив пока в стороне доводы "против", заметим: хотя писатель не создал ни теории, ни "замкнутой" концепции, (я буду неоднократно возвращаться к этому тезису в дальнейшем) из суммы его произведений вытекает весьма стройная и законченная концепция, своего рода вариант психоаналитической науки. Позже я попытаюсь доказать это.

"Прямой" провозвестником теории Фрейда делает его, думается, именно то, что писатель впервые в литературе выступил с анализом отдельно взятых областей человеческой психики, впервые разграничил и отграничил такие области ее, как сознание, предсознание и подсознание, впервые вочию показал существование нескольких различных сфер психики: сознательного и бессознательного. Это, в сущности, то, что в теории Фрейда и его последователей впоследствии было разработано как теория "ТОПИК", топография психического аппарата. Ниже будет об этом подробнее сказано. В связи с этим укажем на то, что Достоевский как бы "открывает" целый мир бессознательного, именно: мир сна, сновидений, и некую обособленную сферу психической деятельности человека: мир воспоминаний. Эта область - так, какой она теперь исследована и обособлена психоаналитической наукой, была, как представляется, впервые последовательно "разведана" Достоевским: об этом невольно думаешь, в это веришь, когда читаешь, например, такой отрывок из его письма невесте (впоследствии - жене), А.Г. Сниткиной: "(...) сидел неподвижно или лежал и непрерывно вызывал воспоминания последних полутора месяцев".³ Если серьезно подумать над этими, как бы невзначай сказанными словами, то откроется многое, и прежде всего: писатель словно бы разработал некую особую технику работы с воспоминанием, учился вызывать воспоминания или даже управлять ими. Следующий отрывок из одного позднего рассказа (о нем речь впереди) тоже убеждает в этом: "во все мои четыре года каторги я вспоминал непрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил все преж-

нию жизнь мою"⁴... "я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому"⁵ и т.д., далее эти высказывания будут подробно интерпретированы.

Итак, Достоевский предстает перед нами как создатель некой новой техники "размышлять", "воображать", "грезить наяву и в давно прошедшем". Конечно, человечество и до него жило воспоминаниями и в воспоминаниях, так же, как и до Фрейда люди видели сны и томилась предчувствиями, и в литературе мы знаем достаточно примеров, воплощающих подобного рода состояния.

Но здесь мы впервые встречаемся с идеей сознательного исследования и анализа этой способности ("я анализировал эти впечатления"), и, что еще важнее, воспоминание впервые квалифицируется как работа, серьезная работа, нечто вроде решения математических задач "в уме", впервые о ней сказано как о подлинной и сложной работе, важной деятельности интеллекта. Как мы видели, для этого вида деятельности Достоевский разработал нечто вроде метода, или, как выше было сказано, техники.

Так мы видим, что писатель, вольно или невольно, сделался создателем некой концепции которую он никак не выразил и не обосновал теоретически, но которую защищал и защитил в своем творчестве и своим творчеством. Здесь уместно было бы сказать несколько слов об отношении Достоевского к концепциям вообще, к теории, к теоретически выраженным и обоснованным системам.

На протяжении всей своей жизни Достоевский был противником всякого рода теорий и систем, и не потому только, что это противоречило его творческому методу и его активной деятельной натуре, но, главным образом потому, что его мысль не терпела ограничительных рамок замкнутых концепций. Идея любой системы, универсально задуманной и предназначенной для всего человечества, или, по крайней мере, для множества людей, казалась ему, великому гуманисту и "защитнику" души человеческой, идеей тиранической, особенно в области социальной мысли, социальных наук. Наиболее пугающим казалось ему прокрустово ложе всех социальных теорий, сулящих счастье всему человечеству.

Соплтемся еще раз на его мнение о системе (или теории) Фурье. Приведу здесь его знаменательные слова полностью: "Фурьеризм - система мирная; она очаровывает душу своею изящностью, обольщает сердце тою любовью к человечеству, которая воодушевляла Фурье, когда он составлял свою систему, и удивляет ум своею стройностью. Привлекает

к себе она не желчными нападками, а воодушевляя любовью к человечеству. (...) Но, без сомнения, эта система вредна, во-первых уже по одному тому, что она система."⁶ (Далее Достоевский говорит об утопичности и нереальном характере системы; цит. документ-письмо - показание Достоевского по делу "петрашевцев").

Итак, перед нами - точно сформулированный тезис об отношении писателя к замкнутой теории. По Достоевскому такая раз и навсегда запрограммированная теория "вредна". В этом первом своем высказывании на эту тему (ему было 28 лет в момент возникновения документа и он еще не был автором ни "Преступления и наказания", ни "Бесов", ни других своих крупных романов) он не углубляется в подробности и не аргументирует свой тезис: для этого ситуация не давала ему возможности. Ведь это был всего-навсего судебный документ, а не литературное произведение. Но в том-то и дело, что документ написан как свободное литературное произведение. Автор не углубляется в рассуждения и старается говорить "объективно". Однако его интонация и тон своей суверенностью и свободной простотой определяют стиль написанного: читатель не может отделаться от мысли, что перед ним - не протокол судебного показания, но ярко и непринужденно написанный литературный очерк.

Итак, попробуем проследовать за этим тезисом: "вредна, уже по одному тому, что она система". Почему же система "вредна"? Мы могли бы продолжить рассуждение так: система вредна для людей. Люди же - это собирательное понятие для выражения множества существ, каждое из которых мы называем "человек". Следовательно, система вредна для ЧЕЛОВЕКА. Человек же для Достоевского, уже тогда, в те ранние годы его жизни, сложный механизм далеко не однородный, и, главное, при всем подобии себе подобным, далеко не по шаблонной схеме сработанный. Еще важнее: Достоевского всегда интересовал человек не там и не тем, где он *похож* себе подобным, но там и тем, где *отличен*. Мы не ошибемся, если скажем, что именно здесь и начинается и эстетическая, и жизненная философия писателя. Это *Motto* - найти в человеке его сущность, его отличие от других - представляется мне также основой гуманизма, демократии и вообще основным законом социальной жизни людей. Почему - попробую доказать позднее. Сейчас продолжим наше рассуждение о "системе". Было сказано, что человек интересовал Достоевского не там, где он *похож*, но там и тем, где *отличается*. Но здесь

же скажем, что такая точка зрения совмещает в себе и противоположную: важно также распознать и те черты, что его (человека) сближают с п о д о б н ы м и .

Что же это за черты? Не есть ли это именно те самые стереотипы поведения, шаблоны и клише, которые представляются нам маловажными и вовсе не характерными для природы человека? Думается, что стереотипы поведения могут характеризовать лишь п о в е д е н и е человека, следовательно, его социальное бытие, его социальное лицо, если можно так выразиться, - тоже важное слагаемое личности. Но является ли оно главным? Где найти главное, главную двигательную силу того механизма, что мы называем "душа", а ученые психологи - "психика"? Не ответить ли так, как сам Достоевский многократно отвечал на такой и подобные вопросы: "Человек: найти в человеке человека". То есть: найти в нем то, что причисляет его к этому роду, найти нечто изначальное, найти истоки рода и вида. Нет, это не будут клише и стереотипы п о в е д е н и я в социальной среде. Если мы займемся исследованием стереотипов, то, возможно, сделаем множество интересных наблюдений и создадим верную систему, которая поможет людям осознать какие-то стороны его бытия. Но будет ли эта система универсальна, поможет ли она людям раз и навсегда покончить со всем, что мешает ему быть разумным и счастливым существом? Достоевский не верит в это, как не верит в систему идеально устроенной социальной жизни: будет ли такая жизнь одинаково приемлема для каждого человека? "Не хочу гармонии во имя человечества, - не хочу". (Иван в "Братьях Карамазовых") Вот его ответ, и вот продолжение его тезиса "вредна по одному тому уже, что она система". Этот ответ он нашел уже спустя много лет, уже зрелым человеком. Но ответ этот показывает, что *сredo* писателя, художника и философа не изменилось.

Таковы те пункты, что говорят *против* тезиса "Достоевский = теоретик, провозвестник и невольный пра-основатель науки (психоанализа)". (Я не хочу сказать: "прародитель".)

Теперь попробуем доказать обратное. Первый пункт: Не теоретик, но сильнейший последовательный и konsekventный мыслитель. Мы уже убедились в том, что писатель был последовательным противником последовательности во всем, что касалось познания сути человека, то, что он называл "найти в человеке человека". Таков был его теоретический "базис", его "теоретическое *сredo*": отрицание теории. Но если обратиться к его художественной практике? Тут мы увидим как раз про-

тивоположное: художник и мыслитель Достоевский последовательно и konsekвентно защищает свою п р о г р а м м у, свое мировоззрение, или, иными словами, свое понимание сущности человека и его психики, свое понимание духовной жизни человека, свои критерии. Все это находится в постоянном брожении, в непрерывной борьбе. Вероятно, этот нерв, эта постоянная страсть и есть то главное, что отличает Достоевского — мыслителя (ибо он был не только гениальным художником, но и гениальным мыслителем, то, что люди называют "провидец"), от любого ученого — теоретика. Достоевскому важно было не только установить, диагностировать и описать психо-логику и психику человека, но и защитить его, охранить его достоинство, с п а с т и, как он говорил, человека.

Проникая в самые трудно проходимые дебри человеческой психики, открывая в ней нечеловеческое, порою хищное, дикое, отталкивающее, первобытное, то, что Фрейд впоследствии разработал в теории (см. напр. "Totem u. Tabu"), и нездоровое, художник никогда не отрекается от своих героев: он видит в них своих собратьев со-мучеников, отверженных страдальцев. Открывая в человеке нечеловечное и болезненное, писатель начинает длинный путь борьбы за личность, за спасение "человеческого в человеке" ("найти человека в человеке").

Этот "путь назад" — не менее важная составная часть художественной идеологии Достоевского. Следует тут же заметить, что именно эта часть — наименее изученная область идеологии писателя. Если все или почти все исследования о Достоевском уделяют огромное внимание тому отрицательному, что великий психолог открыл и угадал в психике человека, то почти ни в одном исследовании мы не найдем специальной концепции о Достоевском — оправдателе и защитнике с у т и человека, о его "концепции излечения о оправдания человека". Между тем, именно здесь таится "корень" философии Достоевского и ее гуманизм: в том бесстрашии, с которым он вскрывает темные стороны психики (и они несомненно составляют одно из слагаемых человеческой психики, хотя на эту часть правды о себе люди стараются закрывать глаза, и особенно те, кто инкриминировали великому психологу "жестокость", чуть ли не желание оклеветать род человеческий).

Для Достоевского человек ценен не только там и тогда, где и когда он прав, но как целостное явление и постоянная величина. А главное: для писателя личность всегда важнее, чем т и п, натура важнее, чем характер; натура же выступает как самодовлеющая ценность, пока-

зывается в целостном единстве, равновесии и одновременности, в исключительности расположения: пространственного и временного. Не только абстрактная идея "спасения человечества", не только вечный "защитник униженных" (каким, однако, он, минуя все пароли и клише, не переставал и не престанет быть), но защитник и охранитель души и человеческой, личности, ее самостоятельного и независимого бытия.

Прирожденное право каждого: охранять и отстаивать неповторимую суверенность своей личности, свободу быть самим собой, - таков пафос этики и эстетики Достоевского (и вот одна из причин его нелюбви ко всякого рода социальным теориям и рецептам: по Достоевскому, любая социальная теория, провозгласившая "счастье для всех" или "всеобщий рай", "всеобщую гармонию", уничтожает личность, е д и н и ц ы поглощаются нулями, шигапевщина несет гибель человечеству и человеку). Такова конечная цель и науки глубинной психологии, - науки высокого гуманизма: воспроизвести по возможности точную картину человеческой души (psyché); как следствие - защитить psyché от жестокого процесса нивелирования, обезличения, уберечь и излечить личность, душу в бездушном дегуманизованном социальном пространстве. Одна из конкретных задач психоанализа: изучение составных элементов психики (отсюда термин - психо а н а л и з). Элементы эти, различные области психики: подсознание и предсознание; сознательное и бессознательное; бессознательное (das Unbewußte) располагает или располагается в двух слоях; наука называет "слоя" коллективного и индивидуального. К.Г. Юнг: "...die Tatsache, daß das Unbewußte gewissermaßen zwei Schichten enthält: nämlich die persönliche und die kollektive. Die persönliche Schicht erreicht ihr Ende mit den frühesten Infantilerinnerungen."⁷

Тек приходим к важнейшему феномену психики человека, - ее способности воспроизводить прошлое, как сознательно, так и бессознательно. Открытие и изучение феномена в о с п о м и н а н и е - одна из главных задач и заслуг глубинной психологии. Как увидим, это также одна из задач творчества Достоевского и одна из проблем, которая интересовала и волновала его на всем протяжении жизни, имела для него огромное личное значение. Конструирование и реконструирование различных ситуаций прошлого в воображении представлялась ему актом творчества, основой процесса сочинения. Но и в повседневной жизни способность воспоминания, особенно воспоминания детских лет, была для писателя исключительно важным морально-этическим фактором. (См. переписка с

А.Г. Достоевской, записные книжки разных лет, дневниковые записи).

Если внимательно проанализировать линии развития различных образов в романах 60-70-х гг., можно убедиться, что концепция воспоминания постепенно углублялась, становилась все konsekventнее. Разумеется, писатель нигде и никогда не формулировал ее научно, мы находим контуры ее лишь в художественной практике, и, как было сказано, в спонтанных высказываниях, но ее научное значение и глубина от этого не уменьшаются. Очень многое совпадает здесь с концепцией З. Фрейда, как она, например, раскрывается в его работах "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci"; "Eine Kindheitserinnerung aus 'Dichtung und Wahrheit'"; "Der Dichter und das Phantasieren." (Интересно, что Фрейд шел в своих наблюдениях от науки - к искусству, к художественной практике; сначала наблюдая практику других, впоследствии все больше углубляясь в "художественное", в литературу, в последние годы почти целиком сделавшись "литературным автором". У Достоевского наблюдаем обратный процесс: если можно говорить о его научном вкладе, о "научности" его наблюдений и выводов, то ценность их обусловлена творчеством, искусством, "наука" - результат "литературы".).

Среди зрелых произведений Достоевского нет почти ни одного, где проблема воспоминания, в особенности, детского воспоминания, не разрабатывалась бы подробно и konsekventно. Это - одна из главных психологических линий романа "Подросток", где воспоминание - не только психологический "стержень" романа, но и главнейший, если не единственный, композиционный прием. Можно рассматривать все произведение как одно большое, затянувшееся и протянувшееся во времени воспоминание.

Также одна из важнейших тем романа "Идиот" (детство Мышкина; влияние искаленного детства на развитие характера Гани и Настасьи Филипповны). И, наконец, один из важнейших лейтмотивов его opus magnum - романа "Братья Карамазовы" - образы детства, так или иначе сопровождающие жизнь человека; возврат к чистоте детства - возврат человека к своим истокам, себе самому, очищение и оправдание жизни.

О романе "Братья Карамазовы" ниже будет сказано особо и подробно. Сначала завершим наше рассуждение "Достоевский и психоанализ", ответив на второй вопрос: каковы те аргументы, которые защищали бы тезис о том, что Достоевского в большой степени можно считать предтечей и как бы одним из родоначальников психоанализа. Все, что можно возразить против этого тезиса, было приведено выше. Теперь главные аргументы ЗА. Важнейший и главнейший аргумент: писатель разграничил

области психики, отграничил область СОЗНАНИЯ от области ПОДСОЗНАНИЯ, проникнув методом художественного исследования в такие глубины психики, которые прежде не были предметом ни искусства, ни науки. Достоевский открыл множественность процессов психики, ее неоднородность и, порою, противоречивость; это то, что современникам казалось неправдоподобной истеричностью, неврастеничностью поведения того или иного героя, это то, что некоторым недалекновидным критикам давало повод говорить о "жестокости" таланта Достоевского, о "жестокости", с какой он, будто бы обнажал тайны и "тайники" "души, тайны", о которых, по мнению критиков, не следовало говорить, или которых, по их мнению, вовсе не существовало.

Но дело именно в том, что Достоевский один из тех художников, или, скажем, один из первых, кто отказался от традиции льстить человечеству, стараясь создать по возможности более полный и правдивый портрет его души.

Это - еще один пункт, сближающий его творчество с наукой глубокой психологии. Достоевский - с неустрашимостью художника, Фрейд и его продолжатели - с неустрашимостью ученого обнажают болезни и "язвы" души.

Auf die einfachste Formel gebracht, darf wohl gesagt werden, der Fortschritt der Geisteswissenschaften komme darin zum Ausdruck, daß der Mensch immer tiefer in die Komplikationen seiner äußeren und inneren Welt eindringt. Dieser Prozeß vollzieht sich jedoch nicht gradlinig, sondern in Gegensätzen. Während im 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts das ganze Interesse der Menschheit auf die Geheimnisse der äußeren Natur gerichtet war und die Seele selbst nur noch als eine scheinbar ungetrübte optische Linse betrachtet wurde, besteht die große Wende, die Jungs Lebenswerk herbeigeführt hat, darin, daß er gegenüber dem naiven Realismus die Seele als das allerrealste Wesen vindiziert und die Interpretation der seelischen Bilder zu einer mit den objektiven Seinserkenntnissen gleichberechtigten Erkenntnisform erhoben hat.

(Prof. Dr. E. Böhler: Die Bedeutung der komplexen Psychologie C.G. Jungs u.s.w.)

Цель науки - изучать и излечивать; Цель искусства, в данном случае, искусства Достоевского: - обнажая сущность больной, искалеченной, изуродованной души (Грушенька, Настасья Флипповна) - исцелять болезни человечества человечностью, человеколюбием, с о с т р а - д а н и е м (об этом - см. ниже).

Та смелость мысли, и смелость наблюдений, которая позволила писателю установить, что психика человека действительно часто противно-

речи, что она РАЗНОРОДНА, и, главное, составлена из множества различных частей, областей (теория топографии в глубинной психологии), - ставит его в один ряд с наиболее сильными учеными врачами, психиатрами и психологами. Исследуя "душу" человека, писатель проявил чисто научную систематичность, несмотря на свою нелюбовь к системе. То воображаемое пространство, на котором совершается работа психического аппарата, впервые наиболее полно дефинировано и зафиксировано в художественной практике Достоевского.

Любой образ, им созданный, любой герой его действует и живет настолько глубоко в соответствии с самой сложной и тонкой разработанной ТОПОГРАФИЕЙ образа, - что многое сейчас мы можем прочитывать и понимать как будто бы иллюстрацию художника к различным теориям глубинной психологии. Здесь следует заметить: нет никаких оснований считать, что ученые воспользовались идеями творчества Достоевского. Но можно говорить о единой основе, единой почве этого творчества и аналитической психологии.

Вернемся к проблеме воспоминания - как она поставлена и разрешается у Достоевского. Насколько новой была эта проблема для литературы, для искусства вообще? Можно возразить, что и до него литература имела дело с этим феноменом, особенно лирическая поэзия - с древнейших времен. Разумеется, так. Но Достоевский впервые и последовательно выделили этот феномен, эту часть психической деятельности человека в самостоятельную область ("провинцию" по Фрейду), проложив, таким образом, путь к постижению бессознательного. Эту область он затем подвергнул скрупулезному анализу, - разумеется, по-своему, не как ученый, но как художник.

Как художник он придавал воспоминаниям в процессе возникновения замысла произведения едва ли не решающую роль. Уже совсем молодым человеком он тщательно накапливал и сохранял их, действуя при этом совершенно сознательно. Интересно также при этом, что в процессе накопления и анализа воспоминаний он как бы "отрешался" от собственной личности, рассматривая и анализируя себя как бы "со стороны" - иными словами, здесь мы имеем дело с одним из ранних случаев *само-анализа*.

Обратимся снова к его письмам из поры процесса по делу Петрашевского. Вот письмо, написанное, вероятно, в самый страшный день его жизни, в день (вернее, уже в вечер) казни, - как часто он будет вспоминать этот садистический обряд, свои предсмертные мысли, свое проща-

ние с жизнью!

"Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстрелянием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование и назначена другая степень наказания; но, однако же, в промежутке между двумя приговорами двадцать минут, или, по крайней мере, четверть часа, он прожил под несомненным убеждением, что через несколько минут он вдруг умрет. (...) Он помнил все с необыкновенной ясностью и говорил, что никогда ничего из этих минут не забудет. Шагах в двадцати от эшафота (...) были врыты три столба, так как преступников было несколько человек. (...) Мой знакомый стоял восьмым по очереди, стало быть, ему приходилось идти к столбам в третью очередь. (...) эти пять минут казались ему бесконечным сроком, огромным богатством; ему казалось, что в эти пять минут он проживет столько жизней, что сейчас нечего и думать о последнем мгновении (...) Недалеке была церковь и вершина с позволенной крышей сверкала на ярком солнце. Он помнил, что ужасно упорно смотрел на эту крышу и на лучи (...) ему казалось, что эти лучи его новая природа, что он через три минуты как-нибудь сольется с ними".

(Ф.М. Достоевский, Идиот, ч. 1, гл.5, стр.52.
в книге Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений
в 30 томах. Т., "Наука" 1973, том 8, стр. 52.)

Не поразительно ли, что спустя всего несколько часов после такого ужасного, смертоносного события, страшную память о котором он сохранил до конца жизни, человек берется за перо, пишет письмо? - Думається, пишет даже не столько для того, чтобы информировать любимого брата, но подчиняясь своей самой главной и необходимой жизненной потребности: писать, переживать жизнь в написанном слове, конципировать повествование. Нет, это никак не может поразить нас, если мы знаем, что писатели принадлежат к некоей особой породе людей, для которых нет ничего важнее слова и чертанныго. Принимаясь за это письмо в страшный для него день, мы не ошибемся, если скажем: в день смерти, - Достоевский доказал это, создав замечательный литературный документ. Стилистически письмо написано необыкновенно ярко, мы можем смело отнести его к лучшим эпистолярным образцам в лучших романах Достоевского. Оно написано с вдохновением, с тем внутренним подъемом, какой переживает художник в момент создания подлинно художественного произведения. Таковым в тот страшный момент жизни было это письмо для Достоевского; он писал, создавал и конципировал его как некую главу для романа, но и "для себя" - и для адресата, - как страстное горячее высказывание кого-либо из своих героев, - он и был одним из них в этот миг, - писал, находясь во власти экзальтации,

противоречивых чувств: надежды, страдания, но, главным образом, уверенности в своей будущей необыкновенной судьбе. Все это содержится в строках и между строками. Сила духа и уверенность в лучшем будущем никогда не покидала Достоевского. Так же, как не покидала его вечная и неутолимая потребность п и с а т ь. И вот что водило его рукой в тот вечер 22 декабря 1849 года.

"Неужели никогда я не возьму пера в руки? (...) Боже мой! Сколько образов выжитых, созданных мною вновь, погибнет, угаснет в моей голове или отравой в крови разольется! Да, если нельзя будет писать, я погибну."

Заключительные слова следует понимать буквально. Это отнюдь не преувеличение, не литературная фраза и не метафора: это абсолютно точно и всерьез поставленный медицинский диагноз: если нельзя будет писать, то образы, уже созданные и "живущие в голове", то есть в сознании и подсознании, "отравой разольются в крови" и задушат своего создателя: "если нельзя будет писать, я погибну". И дальше: "Лучше пятнадцать лет заключения и перо в руках".⁸

Очевидно уже, что письмо это дает психоаналитику богатый материал. Разумеется, концепция создавалась полу-бессознательно; тем ценнее для нас этот материал. Он родился спонтанно, но так же спонтанно отразил важнейшие творческие идеи автора. Идея ценности воспоминания тоже выражена достаточно ясно и убежденно: "Та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая сознала и свылась с высшими потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих. Осталась п а м я т ь и о б р а з ы (разрядка моя. - Е.М.), созданные и еще не воплощенные мной. Они изъязвляют меня, правда! Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может любить, и страдать, и жалеть, и помнить, а это все-таки жизнь".⁹

Из великого богатства догадок и идей, которые предоставляет нам почти каждая строка письма, выделим наиболее для нас интересное: нечто связанное с областью ("провинцией") воспоминания. Интересно было бы внимательно и медленно перечитать последнюю из процитированных выше строк:

"... во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и жалеть, и помнить" - если прочитать внимательно подчеркнутые слова, то так же медленно перед глазами будет складываться картина, - подобно тому, как порою на экране из группы выделяется крупным планом одно, - так перед нами крупно воз-

никнет некое motto, которым возможно охарактеризовать как суммарное выражение творческого мировоззрения писателя в целом; и не только творческого, но и жизненного его кредо; но оно, мы знаем это, неотделимо от его творчества. На первый взгляд такое утверждение может показаться парадоксальным. Но попробуем рассмотреть подчеркнутые слова как какую-то математическую формулу, скажем, четырехчлен, и раскроем значение каждого "члена"; разобьем эту фигуру на две части: *любить и страдать, жалеть и помнить*. Первая часть не потребует много комментариев - *любовь и страдание* от начала до конца составляет основу идеологии Достоевского, и здесь не место для доказательств этого тезиса. Вторая часть нашей фигуры : *жалеть и помнить* требует более детального анализа. Что подразумевает здесь писатель под словом "жалеть"? под словом "помнить"? Подумаем. "Жалеть" - по Достоевскому всегда означало: прислушиваться к страданию другого; принять на себя часть его боли; болеть вместе с ним; страдать - вместе с ним. Это на русском языке может быть сокращенно выражено так: СО-страдать. Находим ли мы в словаре Достоевского дефиницию этого слова?... Откроем один из его романов, например тот, о котором автор однажды сказал так: "Это хорошая книга. В ней ВСЕ ЕСТЬ".

"Все есть" - не значит ли это, что он выразил здесь все, что вообще хотел сказать людям? "Все есть" - то есть всеобъемлющая книга, своего рода Евангелие или Символ веры?... Что он хотел сказать этим "все есть"?

Что говорит нам текст романа?... О чем говорят, что думают герои? Что думает главный герой, это "альтер эго" автора?... И вот перед нами размышляющий, мучительно размышляющий герой: "Да, надо теперь, чтобы все это было ясно поставлено, чтобы все ясно читали друг в друге, чтобы не было этих мрачных и страстных отречений" - запомним здесь: "...чтобы все ясно читали друг в друге". Читаем дальше. "...и пусть все (...) совершится свободно и... светло. Разве не способен к свету Рогожин? Он говорит, что любит ее не так, что в нем нет *сострадания*, нет "никакой такой *жалости*". Правда, он прибавил потом, что "твоя жалость, может быть, еще пуще моей любви" (...) ...Рогожин за книгой, - разве уж это не "жалость", не начало жалости"? (...) Нет, это углубже одной только страстности. Да и может ли это лицо внушать теперь страсть? Оно внушает страдание, оно захватывает всю душу, оно... и жгучее, мучительное воспоминание прошло вдруг по сердцу князя.

Да, мучительное. (...) Когда он узнает всю истину (...), - разве не простит он ей тогда все прежнее, все мучения свои? Разве не станет ее слугой, братом, другом, провидением? Сострадание осмыслит и научит самого Рогожина. **СОСТРАДАНИЕ ЕСТЬ ГЛАВНЕЙШИЙ И, МОЖЕТ БЫТЬ, ЕДИНСТВЕННЫЙ ЗАКОН БЫТИЯ ВСЕГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА**" (разрядка моя. - Е.М.).¹⁰

Этот замечательный текст, одна из прекраснейших страниц книги человечества отвечает нам на все поставленные выше вопросы. "Жалость", по Достоевскому не что иное, как со-страдание, со-болезнование взятое на себя страдание другого, принятая на себя боль ближнего. Герой романа "Идиот", - и Достоевский идентифицировал себя с ним, - принимает на себя, заключает в свое сердце страдание другого сердца. Так понимал свою жизненную задачу и автор романа. Так определяется глагол "жалеть".

Эта дефиниция понимается широко. Она есть едва ли не выражение глубоко идущей программы, которая как бы противопоставлена возможным и всевозможным социальным и социалистическим программам: "жалость" - читай: "сострадание" - есть, **м о ж е т б ы т ь , е д и н с т в е н н ы й закон бытия всего человечества**. Стало быть, вместо социальных теорий, улучшающих и изменяющих условия бытия человечества, закон, улучшающий и изменяющий человеческое сердце. Жалость, сострадание, и "чтобы все ясно читали друг в друге" - вот программа социального бытия человечества. Придумано ли было до сегодняшнего дня что-либо лучшее? знает ли кто-нибудь лучшую программу? Если да, то остается надеяться на появление лучшей книги для людей, нежели цитированный здесь роман, - по крайней мере, так. Написана ли такая книга? ... Напрасный вопрос. Но вернемся к состраданию. Итак, главный закон. Конечно, если даже перевести на язык Карла Маркса, то исповедуя "теорию сострадания", можно было бы добиться и улучшения "материальных условий жизни общества": например, если бы все богатые начали бы со-страдать всем бедным и т.д. Но Достоевский думал отнюдь не о таком роде сострадания, и ему претили все вульгарные "материалистические теории", где человечество приравнено к стаду бессмысленных, бессловесных, **б е с п а м я т н ы х** млекопитающих. Нет, он со всей страстью боролся за человеческое достоинство, за человека во всем богатстве своего духовного мира. Богатство же это немыслимо без сокровищ любви и жалости; жалость немыслима без сострадания. И то, и

другое невозможно без п а м я т и. И вот мы пришли к главному: любить, жалеть, помнить - это любовь, жалость, сострадание. Но сострадание это - воспоминание. Ибо как же приходит князь Мышкин к идее сострадания? Вспомним: жгучее, мучительное в о с п о м и н а н и е прошлое, как широко развернутый внутренний монолог - за 50 лет до Дюйса. Основа ткани в этом монологе, его психологическая почва - воспоминание. Оно развивается двояко, по двум направлениям: князь вспоминает события последнего времени своей жизни, и эти внешние бытовые воспоминания переплетаются с воспоминаниями души, или еще ближе к психоанализу: воспоминаниями неосознанными, из того слоя "бессознания", "неосознанного", который описан у Юнга как "persönliche Unbewußte" или, иначе, как "персональное не- или подсознание", "Бессознательное личное", в отличие от "коллективного бессознательного", содержание которого составляют, по Юнгу, так называемые "архетипы". Однако наибольший интерес Достоевского отдается "слою" личному, большую часть которого составляют, по Достоевскому, воспоминания и сны. Вернемся к героям романа; вернемся у упомянутой выше сцене, где он уединяется для размышления, где он мучительно ищет ответа на вопросы, какие в данный момент ставит перед ним ж и з н ь. Ему необходимо найти решение не только для данного момента, но, возможно, для всей своей жизни в целом. Замечательно и необычно построено это размышление: князь как бы решает некую логическую задачу, доказывает ее геометрически, как теорему. (Не забудем, что Достоевский был образованным метаматиком.) Такое построение внутренних рассуждений мы часто наблюдаем у героев Достоевского, вспомним, например, Ивана Карамазова с его евклидовыми доказательствами и карамазовского Черта ("Тут у нас все очерчено, тут формулы, тут геометрия"). Процесс рассуждений князя однако, интересен тем, что логика то и дело нарушается вторжениями из мира иррационального, неосознанного. И главная движущая сила здесь - воспоминание, и воспоминание неоформленное словами, неформулируемое, но т о ч н о е : "жгучее, мучительное воспоминание прошло вдруг по сердцу". Это - воспоминание чувства и о чувстве. Князь вспомнил свое ощущение боли, когда понял, что Настасья Филипповна - глубоко больной человек.

Воспоминание сердечной боли и тоски оказалось главной движущей силой в процессе размышления: именно оно раскрывает князю истину и именно с помощью воспоминания князь находит нужное решение своей "геометрической задачи", слово-ключ, своего рода "пароль". Слово

это: *сострадание*. Оно для Достоевского обозначает "главнейший закон бытия всего человечества." Закон этот найден, как мы видели, подсознательно, и с помощью воспоминания, но воспоминания особого, воспоминания чувства. Так способность человека жить глубоко в своем внутреннем мире, в царстве, в области бессознательного, способность фиксировать пережитые моменты как реальной, внешней жизни, так и нечто иррациональное, полусознанное, накопленное с помощью чувств. Здесь тоже как бы открыта "новая область" сознания: некая иррациональная способность подсознания перерабатывать эмоции, создавать особую "магию иррационального", необъяснимых движений "души", экстаических состояний мгновенного просветления, высокой одухотворенности. Автор старается доказать: не рациональное, но иррациональное ведет к нравственному очищению, прозрению и обновлению (Мышкин в "Идиоте", его состояние до и после припадков, Митя в "Братьях Карамазовых" в минуты просветления и т.д.), эмоций, раскрывается писателем как важнейший фактор бытия. Воспоминание, и в первую очередь, воспоминание эмоциональное полусознанное, приобретает моральный, эстетический и этический смысл; воспоминание формует душу человека, очищает ее, говорит нам писатель в другом своем романе, — я имею в виду "Братья Карамазовы".

Уместно было бы спросить: но почему о ч и щ а е т ? как это возможно — с помощью воспоминания очистить душу? что за таинственная магическая сила приписывалась Достоевским этой простейшей способности человеческого сознания? Но в том-то и дело, что писатель не считал эту способность ни простейшей, ни примитивной. Вспомним: "страдать, и жалеть, и помнить" — страдать=жалеть=помнить — вот чем было *воспоминание* для Достоевского, многослойным явлением, и еще раз напомним, что отсюда раскрывается путь также к состраданию — "важнейшему закону бытия". Стало-быть воспоминание — важнейший моральный двигатель в душе человека? Да, конечно так, но все это еще не отвечает на вопрос: почему воспоминание — очистительно для души? Ответ на это — вся судьба Мити Карамазова в романе. И не только это. Воспоминание очищает, говорит нам писатель, потому что оно в о з в р а щ а е т . Возвращает — кого, куда и к чему? Возвращает человека к себе самому, к своим истокам, отвечает нам писатель. И возвращает к своим истокам нас прежде всего воспоминание раннее, из детских лет. Раннее детское воспоминание, говорит Достоевский, живет в нашем сердце всю жизнь, составляя наше главнейшее духовное богатство, сохраняя и о х р а -

и я я нас - прежде всего, от самих себя; от соблазнов и превратностей жизни - во вторую очередь.

Вспомните свое детство, говорит нам писатель, и вспомните себя в детстве. "Дети наивны, доверчивы, невинны, прекрасны" - находим мы запись в одной из записных книжек. Детям и детскому посвящены многие страницы, едва ли не лучшие, произведений и ранних лет, и зрелых, и поздних. "Дети невинны и прекрасны" - стало быть, возвращаясь к себе, невинному и прекрасному когда-то, человек вспоминает свою чистоту, вспоминает, вспоминает себя когда-то "чистым и прекрасным" - и очищается вновь, становится опять невинным. Вспоминая, возвращается к своим истокам, к началу. Начало - чистота. Но мы не будем касаться этой важнейшей для творчества и мировоззрения Достоевского области, ограничив свои наблюдения темой воспоминаний, здесь - ранних детских воспоминаний. "Знайте же, что ничего нет выше и сильнее, и здоровее, и полезнее, впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь воспоминание, и особенно вынесенное из детства, из родительского дома. (...) Если много можно набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то спасен человек на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание останется в нашем сердце, то и то может служить когда-нибудь нам во спасение", ¹¹ - так говорит детям Алеша Карамазов (Речь у камня), и мы знаем, что это говорит детям и, главное, взрослым, его устами сам Достоевский.

Свою речь у камня Алеша произносит детям, прощаясь с ними, и вместе с ним прощается и Достоевский со своими читателями: речь эта - заключительные страницы романа. Стало-быть, не случайные слова, не то, чтобы невзначай оброненная мысль, но нечто очень важное, быть может, одна из важнейших идей романа. И это так и есть: идея о моральном этосе, о духовном совершенстве и совершенствовании человека. Ибо, считал Достоевский, люди рождаются чистыми; как ни один другой художник-психолог он показал трудный процесс зарождения зла в сердце человека. И также не менее трудный, мучительный, но радостный процесс возвращения человека к себе самому, к незамутненному истоку своей жизни. Этот путь лежит через воспоминания детства.

Детское воспоминание спасает душу Мити Карамазова. Напомню здесь кратко сцену в суде и показания доктора (подробный анализ этой сцены сделан мною в моей работе: "О символике последнего романа Достоевского"; также в другой моей работе: "О роле детского воспоминания в психологии художественного творчества на примере прозы Марины Цветаевой

и двух отрывков из романа Ф.М. Достоевского "Братья Карамазовы".). Главное в этих показаниях заключается в том, что воскрешает в памяти Мити очень важное воспоминание из его детских лет. Воспоминание это не только возвращает Митю к блаженным временам его невинного детства, но и оживляет перед его внутренним взором строки Священного Писания; это делается для него источником глубочайшего переживания, которое словно бы переворачивает его душу, взрывает и обновляет ее; это - переломный момент в судьбе Мити: теперь он очищен и прощен, хотя суд присяжных и осуждает его. Но суд небесный, и вместе с ним - Достоевский, снимает вину с грешника: его очистило вернувшееся невинное детство ("Ты благодарный молодой человек, ибо всю жизнь помнил тот фунт орехов, который я принес тебе в твоём детстве". И я обнял его и благословил. И я заплакал. Он смеялся, но он и плакал... ибо русский весьма часто смеется там, где надо плакать." (...) - И теперь плачу, немец, и теперь плачу, божий ты человек! - крикнул вдруг Митя со своего места.")¹²

Так, по Достоевскому, детское воспоминание - нравственная, моральная величина. Значение ее в формировании характера, духовного мира и всей судьбы человека неизмеримо, она принадлежит к числу постоянных величин человеческой жизни и она может многое изменить и улучшить.

Своим собственным воспоминаниям писатель придавал огромное значение, тщательно оберегал их, и, что особенно важно для нас, постоянно, по собственному признанию, анализировал. Так мы подошли ко второй функции воспоминания в мире Достоевского, ко второму аспекту этого феномена как он его понимал и толковал: к художественной роли, художественной функции воспоминания, в частности, детского воспоминания, и, в связи с этим, с автобиографичностью многих образов и сюжетов Достоевского. Из необозримого множества возможных примеров и параллелей, приведу два: образ Марей в рассказе "Мужик Марей" и случай, который стал сюжетом нескольких эпизодов в разных произведениях, например, в романе "Преступление и наказание" и "Дневник писателя": ребенком Достоевский однажды был свидетелем истязания животного, лошади, которую жестоко отхлестал некий фельдгегер, "курьер". Эта картина мучения невинного существа, животного, беззащитного перед лицом произвола и жестокости человека, запомнилась на всю жизнь (не сравнить ли со случаем Ницше, который тоже сделался свидетелем ужасной сцены избиения лошади на улице в Турине; потрясенный, он бросился несчастному животному на шею, - вероятно, ребенок Достоевский был тоже близок та-

кой реакции; во всяком случае, он запомнил эту сцену, чтобы потом много раз воспроизводить ее в словах с такой живой немеркнувшей силой, словно происшествие случилось только вчера.)

Сначала - заметка в записной тетради: "Курьер - это одна из картин моего детства." "... Кстати, расскажу анекдот из моего юности. Фельдгегерь. Вот бы тут проповедовать гуманность. Главное ведь это не картина, а даже символ. В самом деле: он варвар, что так настегал лошадей, но ведь каждая его плеть была вызвана колотушкой ему же в спину, без колотушек этих он бы не стегал. Повторяю: это не картинка из воспоминаний, а символ, символ, вырезать на печати боцеству, что картинка действительная, клянусь. Научите сначала быть с людьми гуманными, и тогда русский человек поймет, что надо быть гуманным и со скотами."¹³ Если даже поверхностно прокомментировать, почти не анализируя, эти записи, то выявляется важнейшее обстоятельство: уже в так спонтанном конспективном и "мимолетном" изложении Достоевский дает глубокий психологический анализ самого феномена "воспоминание".

"Главное", - пишет он, "ведь это не картина, а даже символ" - то есть, если уточнить как бы сверху брошенную здесь мысль: картина есть, картина существовала, жила какой-то миг жизни, и продолжает свою жизнь теперь по-другому, а именно - она обросла впечатлениями, она как бы по-новому увидена и за долгие годы по-новому пережита. Миг движущейся проходящей текучей жизни закреплён и остановлен и приобрел значение психологического феномена. Замечательна у Достоевского его постоянная способность любое впечатление перерабатывать, осмысливать, пережить - и так в его сознании любое увиденное почти моментально превращается в художественный факт. Вот что произошло с увиденной в детстве картиной "фельдгегерь" или "курьер". Она тотчас же подверглась психологической обработке и приобщена была к другим "объектам" в камере хранения памяти, чтобы потом, спустя много лет, вновь "ожить" - теперь уже в виде написанного слова, уже как явление литературы. Но для Достоевского оно, воспоминание это, осталось навсегда живым, навсегда - простанством живой жизни и, что замечательно, жизни не чужой, но его собственной. Он так сжился с образом замученного животного, что воскрешал его почти постоянно, заставляя появляться на страницах то "Преступления и наказания", то "Дневника писателя" то, как увидим ниже, рассказа "Мужик Марей".

Итак, заметим: в случае "Курьер" воспоминание из детства подверглось двойному воздействию, пережило двойной процесс: оптический мо-

мент сделался психологическим, и далее - художественным с и м в о - л о м. Так интерпретировал явление и сам автор: "Главное ведь это не картина, а символ." ... И далее: "Повторяю: это не картинка из воспоминаний, а символ, символ." - я лишний раз повторила здесь эти замечательные слова, потому что они содержат в себе, по существу, уже целую научную концепцию, лаконически ("телеграфно") выраженную. И концепция эта разрабатывает важнейшую область аналитической психологии. Скажем смело: перед нами - одна из первых научных формул психологического феномена "воспоминание", - и именно так, как он возникает, живет и действует в сознании и подсознании художника. Еще яснее можем представить себе Достоевского в роли психоаналитика, если обратимся к другому его высказыванию на тему о воспоминаниях. Вот перед нами, отрывок из рассказа "Мужик Марей". Уже многократно указывалось, что сюжетом для рассказа послужило детское воспоминание. Но и оно подверглось сильной психологической обработке, - об этом говорит нам сам автор: вот его последовательный рассказ о том, как кристаллизовался процесс переработки воспоминания - в литературный сюжет. Этот рассказ имеет огромное научное значение. Вот он: "Во все мои четыре года каторги я вспоминал беспрерывно все мое прошедшее и, кажется, в воспоминаниях пережил всю мою прежнюю жизнь снова. Эти воспоминания вставали сами, я редко вызывал их по своей воле."

"Начиналось с какой-нибудь точки, черты, иногда неприметной, и потом мало-помалу вырастал в цельную картину, в какое-нибудь сильное и цельное впечатление".¹⁴ Вот необыкновенно важное замечание, или, вернее, глубочайший психологический анализ: каким образом картина превращается в психологический феномен, в данном случае - в литературно-художественный; как картина обыденной повседневной жизни трансформируется в художественный образ? А вот как: точка, неприметная черта, незамечаемый равнодушным наблюдателем "штрих", для Достоевского - событие. Сначала это событие внешнее, но очень скоро оно присваивается его сознанием, делается фактом его личной жизни. "... и потом (...) вырастал в цельную картину, в какое-нибудь *цельное и сильное впечатление*". Так момент оптический, визуальный, приобретает значение эстетическое и этическое. Картина уже живет многослойной жизнью. Она стала явлением и художественного, и морального, и этически-нравственного порядка. Сколько времени понадобилось на этот процесс? Иногда - годы; а чаще морально-этическая ценность картины вспыхивает в соз-

нании художника в то же самое мгновение, когда он становился свидетелем или участником события. Но замечательно и то, что он при этом оставался всегда и объектом, и субъектом, то есть применял (сознательно или нет, для нас это не имеет значения) ту самую технику самоанализа, которую разрабатывал Фрейд - выше цитировалось его письмо, где он указывал на трудности и порою невозможность самоанализа. Но Достоевский постоянно анализировал не только свои впечатления и воспоминания, но и характер, и поступки, и общую картину своей личности, при этом умея наблюдать себя со стороны, в качестве объекта наблюдения и анализа.

Приведу некоторые примеры. "Может быть, у меня есть талант, может быть я когда-нибудь докажу, что у меня талант даже значительный, может быть окажется, что талант был только посредственный. Пускай!" (Записная тетрадь 1864 г.) "Во мне много есть недостатков и пороков. Я оплакиваю их (...), и желал бы, чтоб на моей совести было легче." (Там же.) И наконец, возвращаясь к выше цитированному рассказу ("Мужик Марей"): здесь речь идет уже не столько о самоанализе, сколько об анализе психо-художественном, об анализе и корректировании воспоминаний. Эта позднейшая "работа с воспоминанием", корректирование и дополнение, а порою - и улучшение, "раскрашивание" его, тоже детально исследована в работах Фрейда и является одним из постоянных предметов его наблюдений, а также самоанализа. В его работе "Über Deckerinnen" находим интересный случай подобного самоанализа; если сравнить это с тем образцом самоанализа, который содержится в рассказе "Мужик Марей", то обнаружим много сходного. Оба автора исследуют (конечно, по-разному) один и тот же процесс, применяя одну и ту же технику, рассматривая свои собственные переживания и свой собственный психический аппарат как объект наблюдения и, в то же время, выявляя глубочайшую субъективность и индивидуальную неповторимость своего духовного мира, также глубочайшую интимность и выстраданность этих сугубо личных переживаний. Фрейд рассказывает историю своей иноземской любви. Достоевский вспоминает мрачные годы каторги и на этом фоне - случай из беззаботных детских лет. Замечательно, как оба автора, не мадя себя, жертвуют самым дорогим и ценным достоянием своей жизни: один - во имя науки, другой - во имя искусства. Каждый из них беспощадно раскрывает свой внутренний мир, отдавая, часть за часть, свое живое "я", омывая "кровью и слезами" частицы своей души, - я бы сказала: ее "кровь и плоть", - не боясь впасть в патетический тон. Впрочем,

тон обоих рассказчиков, открывающих самые дальние и "потайные" хранилища памяти, тоже весьма драматичен, несмотря на внешнюю сдержанность у Фрейда и искреннюю простоту у Достоевского. Сначала Фрейд: "Ich war siebzehn Jahre alt, und in der gastlichen Familie war eine 15-jährige Tochter" и.с.в., см. FREUD Sigmund, Über Deckerinnerungen, G.W.1, S. 542, также в кн. O. Mannoni, Sigmund Freud, стр. 12-13. Далее Фрейд говорит о корректировании, редактировании своих воспоминаний - спонтанной и неуправляемой работе сознания: "Ich erging mich viele Stunden lang in einsamen Spaziergängen durch die wiedergefundenen herrlichen Wälder mit dem Aufbau von Luftschlössern beschäftigt, die seltsamerweise nicht in die Zukunft strebten, sondern die Vergangenheit zu verbessern suchten."

Теперь "корректированное воспоминание" Достоевского:

"Я анализировал эти впечатления, придавал новые черты уже давно прожитому, и, главное, поправлял его, поправлял беспрерывно, в этом состояла вся забава моя". ("Мужик Марей") (Подчеркнуто мной. - Е.М.).

"В этом состояла вся забава моя" - слово "забава" следует понимать здесь не в том смысле, какой слово это имеет в современном языке; "Забава" - здесь "занятие", любимый досуг, едва ли не "игра". Разумеется, это была "игра" в высоком смысле слова, игра разума, воображения, фантазии, "высшая деятельность разума", если так можно выразиться, деятельность, в которой отказано было несчастному каторжанину, запретная деятельность; но без деятельности своего неутомимого воображения Достоевский не мог существовать. Вернее, деятельность воображения не прекращалась ни на минуту, в состоянии ли бодрствования, в состоянии сна ли (еще раз повторю, что Достоевский - один из первых серьезных исследователей сновидения). "Если нельзя будет писать, я погибну!" - вспомним письмо к брату.

На каторге писать было нельзя. Но это не означало прекращения творческой деятельности разума: мы видели, что разум изобрел новые формы деятельности, - своего рода "тайнопись в уме". Работало воображение, работала память - в ее тайниках откладывались образы будущих романов. Следует сказать, что даже если бы этой предварительной работе следовал процесс записывания и композиции материала, то есть если бы Достоевский "писал" бы, работая за письменным столом, - мы знаем, что это звено процесса творчества выпало в годы каторги, - так вот, если бы Достоевский и имел бы возможность "писать", все равно, в этом предварительном процессе работы с памятью, с анализом и обработкой

воспоминания ничего не изменилось бы: память была бы все так же бдительна, все так же строго охраняла бы любое малейшее промелькнувшее воспоминание, каждый миг пережитого, что так или иначе взволновал воображение, пробудил мысль. И мы знаем, что многое из того, что "всплыло" после каторги на поверхность, вплоть до сюжета последнего романа, хранилось в памяти начиная с детства, через годы страшных потрясений (каторга; но - "жизнь везде, жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем" - еще раз вспомним письмо к брату), и дальше. Но как ни парадоксально, дальнейшие годы, и особенно счастливая семейная жизнь со второй женой (А.Г. Достоевской), не дали большого запаса воспоминаний. Именно воспоминаний об этой счастливой поре почти не находим ни в письмах, ни в сочинениях поздних лет. Но объяснить это легко: во-первых, время еще не прошло, и, во-вторых, впечатления еще не успели превратиться в воспоминания. Но самое главное, - и это ответ на поставленные в данной главе вопросы и проблемы: не в о о б щ е воспоминания были важны для писателя, но воспоминания, отвечающие его жизненному и художественному стилю. И больше того: те из них, что в наибольшей степени будили фантазию и мысль; также те из них, что содержали в себе художественное начало, зерно художественности, что обещало вырасти в п о б е г большой и значительной темы. И здесь оговоримся: не вообще темы, но трагедической темы; не вообще сюжета, но сюжета взрывчатого, драматического; не вообще характеры и лица интересовали писателя, но сильные, глубокие, с трагической "подоплекой", характеры, обещающие богатую внутреннюю жизнь, широкую п с и х о л о г и ч е с к у ю разработку.

Вероятно, именно поэтому воспоминание о первой жене, Марии Дмитриевне Достоевской, оказалось таким сильным, и образ ее проступает в позднейших сочинениях: ее натура склонна была к трагическому; Достоевский находил ее характер сильным и не без черт обреченности. Это давало художнику возможность создания широкой психологической концепции, что он и исполнил в таких романах, как "Преступление и наказание" (Катерина Ивановна), например, или "Игрок" (Полина; в ее образе находим и черты А.П. Сусловой и, в меньшей степени - М.Д. Достоевской), или, даже, "Идиот" (частично - в образе Настасьи Филипповны. Князь: "Он вспомнил, как еще недавно он мучился, когда в первый раз он стал замечать в ней признаки безумия"... "какое жалкое существо эта поврежденная полоумная" - сравнить с высказываниями о характере и болезни Марьи Дмитриевны), также и в последнем романе. Почти все трагедийные

женские образы несут на себе те или иные черты характера М.Д. Достоевской. Так мы убеждаемся, что воспоминание - важнейший двигатель внутренней жизни Достоевского, важная часть его личного сознания и не-сознания, и также - важнейший двигатель творчества его. Здесь возможен очень смелый и далеко ведущий вывод: как видно из приведенных дневниковых записей и других текстов, писатель, по существу, создал подлинно научную концепцию воспоминания, возможно, впервые в истории философской мысли процесс воспоминания и способность человека вспоминать и анализировать воспоминание отделены, эманципированы от других процессов и других видов деятельности подсознания. Это был первый шаг на пути рождения теории "ТОПИК", так называемой топографии сознания - впервые воображаемая имажинированная область, поле деятельности разума, "провинция" по Фрейдю, была осознана, дефинирована, скажем - исследована (с помощью художественного метода), впервые было доказано огромное значение этой области для деятельности разума и для творческой, креативной деятельности человека. Да, мы можем говорить здесь о некоей самостоятельной концепции, возникшей спонтанно на основе собственного жизненного опыта и собственного творческого метода. Последнее обстоятельство особенно важно: концепция Достоевского отличается от строго научной концепции, от концепции аналитической психологии тем, что для него, как для художника, воспоминание в первую очередь было фактором художественным. Художественный потенциал воспоминания определял для него ценность такового, и он хранил в своей памяти только такие, что несли в себе наибольший "заряд" художественности; запоминал лица и характеры, так или иначе для него интересные, динамичные, или, наоборот, патологически-бесцветные; также экстремные ситуации, что позволяют проявиться характеру наиболее полно. Отсюда - его постоянный интерес к преступлению. Но тут же следует заметить, что мотив преступления и убийства был тоже связан и с воспоминаниями детских лет (смерть отца), и в немалой степени с воспоминаниями, вынесенными из каторги. (См. "Уйду я, бывало, на берег, к озеру: с одной стороны наш монастырь, а с другой - наша Острая гора, так и зовут ее горой Острою. Взойду я на эту гору (...), а солнце заходит, да такое большое, да пыльное, да славное, - любишь ты на солнце смотреть, Матушка? Хорошо, да грустно. Повернусь я опять назад к востоку, а тень-то, тень-то от нашей горы далеко по озеру как стрела бежит, узкая, длинная-длинная, и на версту дальше, до самого на озере острова, и тот каменный остров совсем как есть пополам его перережет, и как

перережет пополам, тут и солнце совсем зайдет, и все вокруг погаснет. »¹⁵

Замечательный пример ландшафтной живописи! Великолепный пантеистический пейзаж, пронизанный светом, хранит память о древней культуре Ярилы-Солнца; одушевленный, очеловеченный образ Солнца (как некий древний архетип в душе Марьи Тимофеевны) словно бы сочувствует страданию героини, утешает и охраняет ее. Здесь перед читателем - удивительный пример совершенно новой и оригинальной интерпретации воспоминания: воспоминание-ландшафт, картина природы, сохраненная памятью, памятью горькой, больной, измученной. Вопреки распространенному мнению, Достоевский - сильнейший мастер ландшафта; его картины природы, его городские пейзажи - гениальные образцы психологической живописи, чаще всего данной в виде воспоминания, как бы обрамленного им. К сожалению, одна из устойчивых традиций русского литературоведения и критики - отрицать визуальную, оптическую сторону, живописную и живописующую силу таланта Достоевского. Такие суровые критики его творчества, как И. Бунин или В. Набоков находят лишь несколько снисходительных слов для замечательных картин-пейзажей в его романах (см., например, Vladimir Nabokov - "Lectures on Russian Literature", N.Y. 1981; немецкое издание 1984 г.: Vladimir Nabokov. Die Kunst des Lesens. Meisterwerke der russischen Literatur. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. Main, 1984, стр. 189).

Одна из возможных причин такого игнорирования: ландшафты романов Достоевского обращены не к зрителю, но к собеседнику, сочувствующему со-страдальцу. Картины эти слишком глубоко вписаны в пейзаж страданий героев, они неотделимы от их внутренней жизни, спрятаны глубоко в душе и в памяти героев, либо так же глубоко "вписаны" в целое, обычно так подчинены композиции целого, что невозможно воспринимать их как самостоятельные картины. (К тому же апеллируют к очень внимательному воображению). Пейзаж Достоевского - еще одно средство раскрыть внутренний мир, "подоплеку" произведения, временами - еще одна психологическая деталь. Именно так в рассказе о мужике Марее: здесь пейзаж - прежде всего, воспоминание. Воспоминание, которое автор словно бы пронес через всю жизнь. Но возвращаясь к этому детскому воспоминанию, он теперь ж и в о п и с у е т картину: все повествование совершается при ярком солнечном освещении, растворено в жарких летних лучах. Образ солнца, древний пантеистический образ, здесь, как и в рассказе Марьи Тимофеевны, играет особую роль. Это тоже харак-

терно для пейзажа Достоевского: силы стихий, солнце, гроза, буря, солнечный закат и восход, наступление ночи - все это приобретает порою символическое значение.

Солнечный свет, осеняющий Марея, движение лучей, расположение красок. Это сообщает рассказу некий особый ритм, стихийное движение; словно бы дыхание незримого океана расстилается над картиной: безграничное поле, еще вздрагивающее от последней вспышки летнего зноя, - и посреди этого океана света и пустоты две маленькие фигуры, ребенок и взрослый, два отпрыска этого широкого мира. Какая-то высшая сила, энергия духа, энергия вселенной приводит в движение картину, долгие годы неподвижную в памяти рассказчика, долгие годы без движения пролежавшую где-то в закоулках памяти. Сам Достоевский замечательно рассказывает об этом, и ниже приводится этот текст, где строка за строкой повествуется об одном из самых таинственных явлений в душе человека. Много лет, говорит нам писатель, воспоминание дремало где-то на дне сознания, чтобы вдруг, в необходимый момент, зашевелиться и ожить. Картина выходит из рам неподвижности. Автор видит прежде всего ландшафт: широкое поле, бескрайний океан золотого света, - и волны этого океана вдруг приобретают ритм. Ритм этот водит рукой рассказчика, океан движется, и автор видит теперь среди волн - две человеческие фигуры. Картина пришла в движение, обрела темп и ритм; какая-то высшая сила, сказали мы, направляет движение, ведет темп рассказа, ведет мысль рассказчика дальше, дальше и глубже, в самые дальние извилины забвения и памяти. Что же это за сила? Как назовем ее?... Думается, самое лучшее определение ее находим в словах другого большого поэта, жившего значительно позднее и в других местах планеты, именно, Ромена Роллана, - в своем труде "Das Unbehagen in der Kultur" Зигмунд Фрейд приводит отрывок из его письма, где замечательно определяется этот феномен, эта сила в человеке и вокруг человека; одновременно - чувство, переживание человека, и движение в душе его, и движение природы, передающееся в какие-то моменты нам, людям, и то совместное с природой, натурой земли движение, которому порою подчиняется природа, натура человека. Ромен Роллан называет этот феномен "чувством океана", "чувство, которое он мог бы назвать как восприятие вечности, впечатление от чего-то безграничного, необъятного, подобного океану или океаническому". Чувство это Р. Роллан считает источником "религиозной энергии" духа. Под влиянием этого чувства человек может считать себя религиозным, даже если он не принадлежит к какой-

нибудь церкви и не верит в существование бога. Фрейд излагает эту поэтическую но и глубоко, на мой взгляд, реалистическую концепцию, сопровождая ее замечанием, что сам он ни разу не испытал этого "океанического чувства":

Ein Gefühl, das er die Empfindung der "Ewigkeit" nennen möchte, ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlosem, gleichsam "Ozeanischem". Dies Gefühl sei eine rein subjektive Tatsache, kein Glaubenssatz; keine Zusicherung persönlicher Fortdauer knüpfe sich daran, aber es sei die Quelle der religiösen Energie, die von den verschiedenen Kirchen und Religions-systemen gefaßt, in bestimmte Kanäle geleitet und gewiß auch aufgezehrt werde. Nur auf Grund dieses ozeanischen Gefühls dürfe man sich religiös heißen, auch wenn man jeden Glauben und jede Illusion ablehne.

Diese Äußerung meines verehrten Freundes, der selbst einmal den Zauber der Illusion poetisch gewürdigt hat, brachte mir nicht geringe Schwierigkeiten.¹ Ich selbst kann dies "ozeanische" Gefühl nicht in mir entdecken. Es ist nicht bequem, Gefühle wissenschaftlich zu bearbeiten. Man kann versuchen, ihre physiologischen Anzeichen zu beschreiben. Wo dies nicht angeht - ich fürchte, auch das ozeanische Gefühl wird sich einer solchen Charakteristik entziehen-, bleibt doch nichts übrig, als sich an den Vorstellungsinhalt zu halten, der sich assoziativ am ehesten zum Gefühl gesellt. Habe ich meinen Freund richtig verstanden, so meint er dasselbe, was ein origineller und ziemlich absonderlicher Dichter seinem Helden als Trost vor dem freigewählten Tod mitgibt: "Aus dieser Welt können wir nicht fallen". Also ein Gefühl der unauflösbaren Verbundenheit, der Zusammengehörigkeit mit dem Ganzen der Außenwelt. Ich möchte sagen, für mich hat dies eher den Charakter einer intellektuellen Einsicht, gewiß nicht ohne begleitenden Gefühlston, wie er aber auch bei anderen Denkakten von ähnlicher Tragweite nicht fehlen wird. An meiner Person könnte ich mich von der primären Natur eines solchen Gefühls nicht überzeugen. Darum darf ich aber sein tatsächliches Vorkommen bei anderen nicht bestreiten. Es fragt sich nur, ob es richtig gedeutet wird und ob es als "*fons et origo*" aller religiösen Bedürfnisse anerkannt werden soll.

- 1) Liluli, 1923. - Seit dem Erscheinen der beiden Bücher "La vie de Ramakrishna" und "La vie de Vivekananda" (1930) brauche ich nicht mehr zu verbergen, daß der im Text gemeinte Freund Romain Rolland ist.¹⁶

Однако несколькими строками ниже Фрейд дает строго научное объяснение этому никогда им неиспытанному чувству, definiруя его как "чувство нерушимой связи человека со 'Всеобщим'", "чувство сопричастности и со-принадлежности человека целому". (В следующем небольшом очерке будет сделана попытка исследовать неск. подробнее этот феномен). Далее Фрейд замечает, в результате очень искусно и сложно построенных рассуждений, что из тезиса Р. Роллана можно сделать следующий вывод: "если предположить, что первоначальное "чувство Я" сохра-

няется в духовной жизни людей, то со временем оно ослабляется и частично заменяется чувством неограниченной принадлежности ко всеобщему".¹⁶ Думается, однако, что такое объяснение не исчерпывает проблемы полностью, и что описанный Ролланом феномен более близок сфере искусства (которое тоже "религия"), и что, возможно, "океаническое чувство" сродни таким феноменам, как "вдохновение", "восторг", "экстаз" ... И думается, также, что это "океаническое чувство" - основа многих творческих откровений Достоевского. Чувство это, правда, у него не дефинируется и как бы выпадает из сферы его психологических наблюдений, в то время, как другие моменты эмоционально-психического состояния исследованы им в виде отдельных процессов. Но не потому ли, что оно было всегда "при нем" во время творческого процесса, и не потому ли, что оно было чем-то привычным, само собой разумеющимся? И, кстати, один лишь раз, но все же воплощение его находим в тексте одного из важнейших сочинений. Если опять откроем роман "Братья Карамазовы" и обратимся к самому, в сущности, творчески одаренному герою его, именно - Мите Карамазову, то найдем следующий эпизод: Митя испытывает тоже какое-то необыкновенное чувство, "весь как бы в восторге" - и здесь начинается его речь перед братом, почти дословно повторяющая письмо Достоевского к брату в день казни. Еще один пример - тоже из русской литературы, но другого автора. Повесть Чехова "В родном углу" кончается следующими знаменательными словами: "Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо"... Можно ли было выразить эту трудно выразимое чувство точнее? шире? ... полнее? И заметим: опять - широкая необозримая стихия, поле, степь, часто у Чехова, "безграничная"... как вечность (или как "океан"?). - это почти дословное выражение описанного Ролланом чувства. Значит, живет оно, существует, принадлежит к миру представлений и верований человека, не выдуманно и не "примыслено" случайно на досуге, но составляет важнейшую часть, область, "провинцию" нашей духовной жизни, или, если применить терминологию психоанализа, нашего сознания, бессознательного и "предсознательного" нашего постоянного "я".

2. Океан Синего.

Следующий небольшой очерк или этюд связан непосредственно с выше проанализированным рассказом. Как показано было, религиозное начало, о котором говорит автор, и которое является главным внутренним импуль-

сом повествования, его основной идеей, олицетворяется неким трудно дефинируемым чувством "космического", "океанического"; оно возникает непосредственно из созерцания картины, ландшафта, где широта, безграничность, бесконечность природы играет особую роль. Безграничное поле, - и две затерянные посреди этого "океана света" и "моря цвета" фигуры, взрослый и ребенок, люди, человек наедине с космосом. - Это пробуждает для автора рассказа мысль о безграничности добра в природе человека, по Достоевскому мысль о боге, который, говорит он, незримо осенял своим присутствием поле и двух людей под лучами солнца. Мысль эта тесно переплетена с идеей вечного детства в душе человека. Думая о детстве и вспоминая себя ребенком, человек возвращается к себе самому, своим истокам, своей природе и к природе вселенной. Именно так был понят и интерпретирован рассказ "Мужик Марей" в предыдущем разделе. Один из возможных выводов для внимательного читателя: задуматься над собственным детством. Сравнить этот замечательный случай из живой и бессмертной литературы с каким-нибудь случаем из повседневности - не даст ли и это возможность новых толкований, нового материала для размышлений на темы: память; детство; воспоминания детства? Ниже приводится отрывок из детского воспоминания одного малоизвестного современного автора. Воспоминание это^{*} интересно тем, что здесь делается попытка описать и определить то самое чувство "океанического", о котором пишет Р.Роллан. Автор воспоминания описывает одну из первых своих встреч со стихией моря ("океана"), когда он, ребенок 8-9 лет, при виде безграничного (граница, однако, была: горизонт; но он придавал картине синей стихии еще большую широту и бесконечность; сининия синих волн, почувствовал себя охваченным каким-то новым и необычным чувством. Это было ощущение причастности к безграничной стихии; движение ее, ритм и темпы прилива и отлива волн приобрели внезапно какую-то магическую власть, диктовали неясные мысли, мысли превращались в звуки, звуки - в слова. Несомненно, то была первая встреча с тем "океаническим" чувством, которое описано Р.Ролланом и которое не определено логически, но зафиксировано в рассказе Достоевского. Один из аспектов этого чувства: единение с природой, космосом вселенной, освобождение от второстепенных задач бытия, вероятно то чувство, что люди называют "свободой", "вдохновением" и т.д.

^{*}Сообщено автору настоящей работы во время одной из деловых встреч летом 1978 года. (Прим. автора работы).

Чувство, которое Фрейд определяет как "религиозное", несомненно, ведет и к искусству. Но главное в этом соприкосновении со вселенной: не в эти ли мгновения человек осознает себя частицей космоса и не в эти ли мгновения ему по-новому открываются задачи человека на земле? Эта связь с целым мироздания и ощущение "растворенности" - нет ли здесь ответа на вопросы, что задает себе и читателю автор рассказа с Марее?... ("...а кто его заставлял?... "встреча была уединенная, в пустом поле, и только Бог, может, видел сверху..."): замечательно также это ощущение уединенности - вместе с прикосновением ко всеобщему, космическому, вечному.

Можно продолжать попытки осознать и квалифицировать "океаническое чувство до бесконечности. Выразить, назвать и классифицировать его исчерпывающим образом, думается, невозможно. Тем ценнее любая информация об этом удивительном явлении: вероятно, оно - одно из ценнейших также событий внутренней, духовной жизни человека. Поэтому вернемся к "морскому" эпизоду. Автор его сообщает, что, начиная с этой первой запомнившейся встречи, картина моря сделалась для него словно бы символом жизни вообще, и не только жизни, но и самой идеи жизни, ее импульса, ее вечного движения вне человека и вокруг человека. Появилась потребность выразить увиденное и пережитое - в звуках и в словах. Остановить, сохранить это свечение синего в знаке, выразить символ - другим символом. Этот блеск отражал какую-то изначальную жизнь. Так пришла к ребенку идея бесконечности бытия: пространство моря заключало в себе пространство бесконечности. Это была и жизнь, и смерть, начало, конец и снова начало, - но над всем этим нечто безначальное и бесконечное. К этому присоединилась и картина, виденная неким внутренним взглядом: у черты, отделяющей море от берега - фигура человека, бесконечно малая величина перед лицом бесконечности. Над ней - всплески света, почти неуловимые. Они так же неуловимы, как неуловимо слово, что могло бы остановить их и сохранить. Навсегда сохранить, сделать мгновенное - вечным: так могла быть осознана задача целой жизни. То "религиозное", по определению Фрейда, чувство, раз появившись, возникнув в некий миг, сопровождает всю жизнь, управляя всеми ее свершениями. Так человек приобщается - каждый по-своему - и каждый к своей - религии. Для ребенка, впервые пережившего на берегу океана "океаническое чувство" ("ozeanisches Gefühl"), такой религией могло бы стать искусство, - или становится ею. А блеск воды - символом живого и движущегося. Синий блеск: это

не только игра волн или оптический обман: синее - это вечная природа вокруг человека; это неуловимый блеск природы и искусства. Блеск, сияние, мираж исчезающих синих лучей в воде, эта ирреальная реальность, эта действительность, построенная с помощью воображения, реально существующая лишь на дне наших глаз, оптическая иллюзия, эта имажинированная, но истинная реальность, - тем более истинная, если существует только при невидимом свете невидимого мира в глубине нашего "Я"; тем более реальная, если располагается в сфере иррационального, и только там, - эта недействительная действительность, построенная из сияния моря и блеска глаз, - эта несуществующая сущность существует и возможна; более того: она - единственная возможность существования для людей, чья задача - ловить неуловимое и заключать его в неуловимость слова или цвета или звука.

Лишь приближаясь к концу пути возможно постигнуть начало его. Лишь возвращаясь к началу возможно понять конец. Лишь понимая конец и начало возможно постигнуть цель. Цель жизни, которая однажды на берегу океана столкнулась с бесконечностью, была, по всей вероятности, внушена этой стихией. Встреча с бесконечностью - погоня за неуловимым - этот процесс, раз начинаясь, тоже бесконечен. Но у него есть цель: сохранить блеск и сияние синего, движение и игру лучей превратить в движение слов; сделать блеск - звуком и знаком, неуловимое мерцание лучей превратить в неуловимость слов.

Если принять за реальность - нереальное, каким, в сущности, является этот самый пресловутый блеск воды, если всю эту вереницу оптических аттракционов принять всерьез, то перед нами - новая реальность, возможно, более истинная, насущная и необходимая, чем любой другой вид реальности. Эта невероятная реальность - вероятна: она и есть то, что мы называем словом "искусство". Она является нам то в образе уплывающей воды, то в виде необозримого пространства полей, то в виде океана синих лучей, но ее настоящее место в нас самих, в наших глазах, которые делают оптические явления - возможными, мираж - местом жизни, воздух - плотью, игру лучей - фигурами и знаками.

Обманные ли это явления? - Как проверить их истинную природу? - Возможно ли построить некий объективно-универсальный глаз - мечту всех критиков и идеологов? Если и да, то такая объективная реальность для искусства бесполезна. Искусство требует от нас чего-то другого. Что же это такое? Не сказать ли так: это - чистота взгляда, для которого оптический ОБМАН - единственная возможная, желанная и

истинная ПРАВДА. И мы не ошибаемся, если скажем к тому же: такая чистота взгляда дается нам, людям, лишь один раз в жизни: именно, в начале ее, в детстве. Взгляд ребенка: Взгляд ребенка различает и улавливает тот самый неуловимый луч и сияние синего, из которого состоит вещество искусства.

3. *Heinrich Heine - Le Grand*

Здесь очень бегло будет рассмотрена проблема детского воспоминания в литературе эпохи романтизма как она выражена в европейской поэзии и прозе начала XIX в. Для примера взяты две книги Н. Heine: "Ideen. Das Buch Le Grand" и "Florentinische Nächte".

В предыдущих разделах много говорилось о связи воспоминания с таким литературным жанром, как лирика, лирическая поэзия с самых незапамятных времен ("Мнемозина"; также отсылаю читателя к философии поэзии у античных авторов, у Аристотеля и Платона). Но чем ближе к современности, тем сильнее определяется роль воспоминания как самодовлеющего самостоятельного начала, тем важнее делается функция детского воспоминания, и, пожалуй, впервые со времени Достоевского, феномен этот начинают изучать, наблюдать и фиксировать связь его с другими психологическими явлениями. Но замечательно, что уже и в XIX веке авторы, для которых лирика играда первостепенную роль, спонтанно выделяют из области воспоминаний вообще - воспоминания детских лет, и именно - первые сознательные воспоминания. Мне кажется, что линия в виде изогнутой кривой ведет нас от "Исповеди" Жан-Жака Руссо, через "Dichtung und Wahrheit" Гете, через различного рода воспоминания Heine - к венцу и завершению этого жанра во всех смыслах: в литературном, философском, историческом - к гениальной эпопее Марселя Пруста "À la recherche du temps perdu". Но я займусь сейчас одной из первых заметных вершин этого пути, этой долгой линии, цепи горных вершин; думается, оба названных выше сочинения молодого Heine - уже сами по себе - новые для литературы пути, провозвестники почти всех главных жанров современной прозы.

Сначала "Das Buch 'Le Grand'". Именно эти двадцать коротких глав вмещают в себе столько жанровых прототипов для последующих эпох, столько новизны в расположении материала, столько замечательных психологических открытий и откровений, что книга заслуживает подробного анализа методами аналитической психологии. Для этого нет в данной работе возможностей. Укажем лишь на несколько важнейших проблем.

Прежде всего - новизна самого метода повествования, где проза и стихи меняются местами, где проза сама по себе содержит в себе в е щ е с т в о поэзии, где повествуется не о чем ином, как о поэзии, о созревании ее в душе сначала - ребенка, потом - юноши; где проза есть, фактически, ассимилированный в повествовательном ритме стих; где предмет повествования - и это, пожалуй, важнее всего - где предмет повествования - лирический поток, лирическое высказывание, как оно складывается в наиболее лиричных жанрах: поэзии ("Ich-Gedicht", "дневниковая лирика"); где этот "лирический поток" временами выходит из лирических берегов и видоизменяется в широкий "поток сознания" - перед нами порою мелькает облик современной "экзистенциальной" литературы; где внешняя кажущаяся спонтанность, временами "хаотичность" повествования есть, на самом деле, не что иное, как сюжетная концепция с т и х о т в о р н ы х форм; "бессюжетность" обеих книг - кажущаяся внешняя оболочка, преднамеренный "обман" читателя; "бессюжетность" эта конципирована; это - особый вид "сюжетности", как он сложился в стихотворной лирике; так конципируется сюжет лирического стихотворения, и, что не менее важно - фабула. Несомненно, книга "Le Gand" - один из первых провозвестников экзистенциализма, несомненно, здесь заложены основы литературных жанров XX века, таких, как все жанры так называемой "свободной прозы"; несомненно, здесь находим также многое из позднейшей проблематики аналитической психологии.

На теряя времени, обратимся к текстам. Прежде всего попробуем установить главные, руководящие и д е и этой "книги идей", хотя автор и утверждает, что его идеи ничего общего не имеют с самим понятием идеи, как оно дефинировано у философов древности:

Wie gesagt, Madame, die Ideen, von denen hier die Rede ist, sind von den platonischen ebenso weit entfernt wie Athen von Göttingen, und Sie dürfen von dem Buche selbst ebensovienig große Erwartungen hegen, als von dem Verfasser selbst. Wahrlich, wie dieser überhaupt jemals dergleichen Erwartungen erregen konnte, ist mir ebenso unbegreiflich als meinen Freunden. (...) ...ich verstelle mich gar nicht, ich spreche, wie mir der Schnabel gewachsen, ich schreibe in aller Unschuld und Einfalt, was mir in den Sinn kommt, und ich bin nicht daran schuld, wenn das etwas Gescheitertes ist.¹⁷

Однако внимательный читатель все же обнаружит не одну идею, но великое множество их в этой книге. Мы, однако, выберем из этого множества несколько ведущих лейтмотивов. Первый из них содержится в самом заглавии книги: "Le Grand". Давно уже литературоведение многих

стран и языков доказало, что книга есть не что иное, как апофеоз Наполеона Бонапарте, что именно он зашифрован в заглавии; что поэт воздвиг здесь памятник этому герою французской истории, - и все это действительно так. Но, думается, не так все здесь просто. Думается, не только дух Наполеона скрывается за многозначительной фонемой ч у ж о г о языка; думается, автор напрасно уверяет своих читателей, - или читательницу, - в своей скромности, а главное, - в случайном, спонтанном, хаотическом характере как всего целого, так и отдельных частей его; думается, заглавие было так же тщательно обдумано, как план всей книги, как якобы случайно и вопреки воле автора возникающие пассажи, эпизоды и периоды, "начиная которые я совсем не знаю, как закончу", - в известной степени, конечно, это так, и импровизационность составляет одну из прелестей гибкого и непринужденного повествования. Но прежде чем овладеть техникой непринужденного импровизирования, немало нужно было потрудиться. Нет, все не так просто; и техника не проста, и название не однозначно. "Le Grand" - эта характеристика относится не только к Наполеону и не только маленький тамбур подарил книге свое имя. (Французский солдат, постоялец в родительском доме Heine, звался Le Grand - см. далее). Дело еще и в том, что автору его труд представлялся ГРАНДиозным, великим, значительным - он был убежден в важности выполненной задачи. "КНИГА ЛЕ ГРАН": "ВЕЛИКАЯ КНИГА" - так можно прочесть и понять, расшифровать заглавие, зашифрованное с помощью иностранного слова. Нет, автор, как и обычно всякий автор книги подобного калибра, знал, что написал не просто "книгу воспоминаний", но книгу "ВЕЛИКУЮ", книгу ИДЕЙ, - эту свою ИДЕЮ, эту свою самооценку он скрыл от нескромных глаз, зашифровав название книги виртуозной игрой словами чужого языка, полунамёками и загадками. Намек читателю на то, что название книги нужно читать внимательно, что оно не так просто, как могло бы показаться, находим в следующих текстах из главы XIV:

Der Titel des Buches bedeutet daher ebensowenig als der Titel des Verfassers, er ward von demselben nicht aus gelehrtem Hochmut gewählt und darf ihm für nichts weniger als Eitelkeit ausgedeutet werden. Nehmen Sie die wehmütigste Versicherung, Madame, ich bin nicht eitel. (...)

Madame, haben Sie überhaupt eine Idee von einer Idee? Was ist eine Idee? "Es liegen einige gute Ideen in diesem Rock", sagte mein Schneider, indem er mit ernster Anerkennung den Oberrock betrachtete, der sich noch aus meinen berlinisch eleganten Tagen herschreibt, und woraus jetzt ein ehrsameres

Schlafrock gemacht werden sollte. Meine Wäscherin klagt, "der Pastor S. habe ihrer Tochter Ideen in den Kopf gesetzt, und sie sei dadurch unklug geworden und wolle keine Vernunft mehr annehmen".¹⁷

Это был труд величайшей важности для автора. Перед кем он высказывался - это опять-таки один из его многих и многозначительных эзоповских приемов. Наивно было бы полагать, что поэт такого калибра, вдобавок прекрасно знающий себе цену, работал над такой книгой, где, как он тоже прекрасно понимал и видел, дана совершенно новая и д е я книги, новая и д е я самовыражения, самооценки, исповеди, новая и д е я повествования как лирического и непринужденного высказывания (для которого лишь спустя сто лет был найден термин и дефиниция, именно, "поток сознания"); новый метод, новое мировоззрение, - для которого тоже лишь спустя сто лет было найдено слово, а именно, экзистенциализм, - так вот наивно было бы полагать, что автор не осознавал огромного значения своей книги. Я бы сказала: "революционного знания", если бы слова эти не были так до отвращения затасканы в последние 60-70 лет.

Да, наивно было бы полагать, что автор адресовал свое произведение только одному читателю, одной читательнице. Та форма, форма эпистолярно-окрашенного повествования, форма как бы лирического письма, тоже есть не что иное, как эзоповский прием, и более того: старинная романтическая литературная форма, совершенно по-новому найденная и примененная, также составляющая навыразимую прелесть книги.

Но теперь все-таки об идее, или, вернее, об идеях. После того, как мы признали многозначность заглавия, многозначность этого дву-члена: Ideen. Das Buch Le Grand, подумаем: почему же автор избрал именно французское слово, почему он зашифровал свою книгу при помощи чужого языка? Нет, не только потому, что Наполеон - один из героев и о д н а и з и д е й этой книги. Ответ значительно труднее найти, но попробуем извлечь его из текста другой книги.

Wegen dieser Sprache, die ihm ein vornehmes Ansehen verleiht, hatte das französische Volk in meinen Augen etwas allerliebste Fabelhaftes. Dieses entsprang aus einer anderen Reminiszenz meiner Kindheit. Das erste Buch nämlich, worin ich Französisch lernte, waren die Fabeln von LaFontaine; die naiv vernünftigen Redensarten derselben hatten sich meinem Gedächtnisse am unauslöschlichsten eingeprägt.¹⁸

Этот пассаж взят из другой книги воспоминаний, именно, из книги "Флорентинские ночи", которая весьма тесно связана с книгой "Le Grand"; порою текст воспринимается как непосредственное konsekventное

продолжение текста книги "Le Grand"; хотя между обеими книгами пролегли годы - точнее сказать, десятилетие, - они являются перед читателем как стройное единое целое. Причина этому: неиссякаемый, вечно живой источник воспоминаний; ибо и здесь находим, как будет показано, немало воспоминаний из детских лет. Они даны не в прямом изложении, порою тщательно "запрятаны" в тексте, но внимательный читатель обнаруживает без труда "подземное течение" и дей, его пути, направление и цель.

Итак, одна из лейттем, лейтмотивов обеих книг, и больше всего, - первой из них, книги "Le Grand", - французский язык, что приходит к автору из времен раннего детства, в виде одного из самых дорогих детских воспоминаний. Этому языку суждено было сыграть важную роль в судьбе поэта.

Man muß den Geist der Sprache kennen, und diesen lernt man am besten durch Trommeln. Parbleu! Wieviel verdanke ich nicht dem französischen Tambour, der so lange bei uns im Quartier lag und wie ein Teufel aussah und doch von Herzen so engelgut war und so ganz vorzüglich trommelte.¹⁹

Уже с первых шагов, с первых пассажей и эпизодов этих воспоминаний детства французский язык предстает в неразрывной связи с "паролем" всей книги, с ее магическим "лейттоном": читатель (или читательница) узнает, что французский солдат, постоялец в доме родителей Heine, маленький "Тамбур", носит имя (или кличку) "Le Grand".

Уроки французского языка, французской и европейской истории, полученные в детстве от барабанщика, носившего торжественное, не по размеру, имя - "Le Grand"! Но послушаем автора:

...Monsieur Le Grand wußte nur wenig gebrochenes Deutsch, nur die Hauptausdrücke - Brot, Kuß, Ehre -, doch konnte er sich auf der Trommel sehr gut verständlich machen, z.B. wenn ich nicht wußte, was das Wort "liberté" bedeute, so trommelte er den Mar-seiller Marsch - und ich verstand ihn. Wußte ich nicht die Bedeutung des Wortes "égalité", so trommelte er den Marsch "Ça ira, ça ira - les aristocrates à la lanterne!" - und ich verstand ihn. Wußte ich nicht, was "bêtise" sei, so trommelte er den Dessauer Marsch, den wir Deutschen, wie auch Goethe berichtet, in der Champagne getrommelt - und ich verstand ihn.²⁰

Так ранние уроки французского языка остались в памяти на всю жизнь. Это были не только уроки языка, но нечто гораздо большее. Это были уроки свободы, уроки независимости духа, первые уроки из школы жизни. И так велика была роль этой школы, что созвучие "Le Grand" навсегда сделалось символом величия, свободы и силы человеческого духа. Имен-

но с культом свободы было связано для автора его почитание Наполеона, со времен малютки "Тамбура Le Grand", "великий" император, "Le Grand", возвышался в его памяти некой грандиозной статуей свободы и величия человеческого духа. Так мы познакомились с первым лейтмотивом книги и ее как бы "паролем", тем, что в немецком языке носит название "Schlüsselwort".

Было бы несправедливым не сказать здесь же о роли другого (или первого) языка в жизни и в памяти автора, - так, как он об этом вспоминает в книге "Das Buch Le Grand":

Ich war nicht müde, aber ich bekam doch Lust, mich noch einmal auf die hölzerne Bank zu setzen, in die ich einst den Namen meines Mädchens eingeschnitten. Ich konnte ihn kaum wiederfinden, es waren so viele neue Namen darüber hingeschnitzelt. Ach, einst war ich auf dieser Bank eingeschlafen und träumte vom Glück und Liebe. "Träume sind Schäume". Auch die alten Kinderspiele kamen mir wieder in den Sinn, auch die alten, hübschen Märchen;...²¹

И так, вместе с родным языком, оживают родные сказки, лица родного детства, лицо родного города. И мелькают родные имена спутников и спутниц родного детства. Не есть ли это следы нити для второго лейтмотива? Второй лейтмотив: родной немецкий фольклор, в яркой романтической окраске. Его персонажи мы легко найдем в старинных германских балладах; он сам описывает народонаселение своих стихов и хор голосов, который стоит в ушах и в сердце еще со времен детства; но сквозь пестроту хора едва уловимо и явственно пробивается один упорный тон - голос маленькой Вероники, рано умершей подруги первых игр:

Denselben Tag war ich zur alten Vaterstadt zurückgekehrt, aber ich wollte nicht darin übernachten und sehnte mich nach Godesberg, um zu den Füßen meiner Freundin mich niederzusetzen und von der kleinen Veronika zu erzählen.²²
(...)

Ich habe nachgerechnet, Madame, Sie sind geboren just an dem Tage, als die kleine Veronika starb. Die Johanna in Andernach hatte mir vorausgesagt, daß ich in Godesberg die kleine Veronika wiederfinden würde. - Und ich habe Sie gleich wieder erkannt. - 23

Маленькая Вероника, словно тень, следует по пути авторских воспоминаний. Она и остается тенью, легкой тенью из страны теней, из страны умерших. Автор упоминает о ней и ее смерти словно бы вскользь. Но чувствуется, что смерть маленькой подруги глубоко потрясла ребенка - Heine. Если опять-таки внимательно вчитаться в текст книги, то легко обнаружить, что смерть Вероники - еще один лейтмотив, еще одна

"красная нить" повествования,

Madame, Sie können sich kaum vorstellen, wie hübsch die kleine Veronika aussah, als sie in dem kleinen Särgelein lag. Die brennenden Kerzen, die rund umher standen, warfen ihren Schimmer auf das bleiche, lächelnde Gesichtchen und auf die rotseidenen Röschchen und rauschenden Goldflitterchen, womit das Köpfchen und das weiße Totenhemdchen verziert war - die fromme Ursula hatte mich abends in das stille Zimmer geführt, und als ich die kleine Leiche mit den Lichtern und Blumen auf dem Tische ausgestellt sah, glaubte ich anfangs, es sei ein hübsches Heiligenbildchen von Wachs; doch bald erkannte ich das liebe Antlitz und frug lachend, warum die kleine Veronika so still sei? Und die Ursula sagte: Das tut der Tod.²⁴

То, что воспоминание о смерти Вероники не было случайным, переходящим эпизодом на страницах книги, подтверждается следующим текстом из "Флорентинских ночей":

"Nein, ich habe auch tote Frauen geliebt", antwortete Maximilian, über dessen Gesicht sich wieder ein großer Ernst verbreitete. Er bemerkte nicht, daß bei diesen Worten Maria erschreckend zusammenfuhr, und ruhig sprach er weiter:

"Ja, es ist höchst sonderbar, daß ich mich einst in ein Mädchen verliebte, nachdem sie schon seit sieben Jahren verstorben war. Als ich die kleine Very kennenlernte, gefiel sie mir ganz außerordentlich gut. Drei Tage lang beschäftigte ich mich mit dieser jungen Person und fand das höchste Ergötzen an allem, was sie tat und sprach, an allen Äußerungen ihres reizend wunderlichen Wesens,..."²⁵

Конечно, образ ранней девичьей смерти ("тени мертвых невест") - один из самых распространенных мотивов немецкой романтической литературы, как фольклорной, так и печатной. Но, думается все-таки, что для такой личности, какой была личность Heine, ни одно сильное впечатление жизни не проходило бесследно. Да и вообще образ смерти для ребенка 6 - 7 лет - глубокое потрясение. Что оно запало в душу и осталось там на всю жизнь бесспорно. Бесспорно также, что поэт много раз вызывал этот образ в своих воспоминаниях и что мы находим его не только на страницах, упомянутых выше, но и во многих стихотворениях "Книги песен" и других книг. Для примера приведу одно из ранних стихотворений, оно стоит по счету вторым в "Книге песен", и, по существу, является поэтическим пересказом одного из ярких детских воспоминаний:

Ein Traum, gar seltsam schauerlich,
Ergötzte und erschreckte mich.
Noch schwebt mir vor manch grausig Bild,
Und in dem Herzen wogt es wild.

Das war ein Garten, wunderschön
Da wollt ich lustig mich ergehen;
Viel schöne Blumen sahn mich an,
Ich hatte meine Freude dran.

Es zwitscherten die Vögelein
Viel muntre Liebesmelodein;
Die Sonne rot, von Gold umstrahlt,
Die Blumen lustig bunt bemalt.

Viel Balsamduft aus Kräutern rinnt,
Die Lüfte wehen lieb und lind;
Und alles schimmert, alles lacht
Und zeigt mir freundlich seine Pracht.

Inmitten in dem Blumenland
Ein klarer Marmorbrunnen stand;
Da schaut ich eine schöne Maid,
Die emsig wusch ein weißes Kleid.

Die Wänglein süß, die Äuglein mild,
Ein blondgelocktes Heil'genbild;
Und wie ich schau, die Maid ich fand
So fremd und doch so wohlbekannt.

Die schöne Maid, die sputet sich,
Sie summt ein Lied gar wunderlich:
"Rinne, rinne, Wässerlein,
Wasche mir das Linnen rein!"

Ich ging und nahete mich ihr
Und flüsterte: "O sage mir,
Du wunderschöne, süße Maid,
Für wen ist dieses weiße Kleid?"

Da sprach sie schnell: "Sei bald bereit,
Ich wasche dir dein Totenkleid!"
Und als sie dies gesprochen kaum,
Zerfloß das ganze Bild wie Schaum. -

... ..

Ich ging und nahete mich ihr
Und flüsterte: "O sage mir,
Du wunderschöne, süße Maid,
Was diese Grube hier bedeut'et?"

Da sprach sie schnell: "Sei still, ich hab
Geschauelt dir ein kühles Grab."
Und als so sprach die schöne Maid,
Da öffnet sich die Grube weit.

Und als ich in die Grube schaut,
Ein kalter Schauer mich durchgraut;
Und in die dunkle Grabesnacht
Stürzt ich hinein - und bin erwacht. 26

Так мы познакомились еще с одним лейтмотивом книги "Le Grand", с образом умершей подруги ранних лет, со смертью, мысль о которой, вернее сказать, невидимое присутствие которой, будет всегда сопровождать лирику Heine. Мы не ошибемся, если скажем, что это детское раннее воспоминание было одним из источников романтических хрупких девичьих образов, блуждающих между жизнью и смертью, а чаще всего - в потустороннем мире; также начальным тоном некой "музыки смерти", которая никогда не исчезала из поэзии Heine, составляя важнейшую часть ее мира.

И музыка барабанной дроби тоже помнилась долго, всю жизнь.

Но только не всегда она связана была с мотивом Наполеона и великой Франции. Временами барабанная эта дробь превращается тоже в лейтмотив смерти: вспомним опять "Флорентинские ночи" и "мамашу с барабаном", подумаем о зловещем танце таинственной танцовщицы. Эта сцена, которую я не цитирую за недостатком пространства, получает свой мистико-трагический оттенок благодаря угрожающему ритму барабанной дроби. Вообще следует здесь же сказать, что для романтического искусства XIX в. со времен Французской революции звуковой образ барабанной дроби стал символом ужаса, угрозы, кошмара; более всего же - насильственной смерти во всех ее облициях, начиная от казни, торжественной церемонии на площади, и кончая кровавым убийством. (Лучший пример: "Фантастическая симфония" Берлиоза с ее IV частью - "Шествие на казнь"). Мы знаем, что Heine отдал богатую дань "романтике ужасов", одному из характернейших "знаков времени". Но мы знаем также, что и этому характерному стилизовому признаку поэт придал глубоко человеческий оттенок; "сладостная музыка лирики Heine", о которой говорил Ницше, превратила несколько бутафорскую фантастику в образы величайшей лирической силы и красоты. Тени погибших говорят с нами горячим человеческим языком, от их жалоб поднимается мелодия человеческой тоски и желания жизни. "Смертоубийственные" и "потусторонние" образы лирики Heine прежде всего человечны - как образ маленькой Вероники, например. Они окрашены неповторимым колоритом первого цветения, начала жизни и ожидания ее, - когда ребенку впервые открылась таинственная сила смерти ("Das tut der Tod") и магический призыв звуков чужестранной речи.

Некоторые выводы.

Два примера - две эпохи. Они объединены началом вечного, вневременного и неизменного в психике человека, и мы не будем возвращаться к первым страницам этой работы и вспоминать еще и еще раз о СОЗНАТЕЛЬНОМ и БЕССОЗНАТЕЛЬНОМ, об архетипах, об индивидуальном подсознании; О Мнемозине, о поэзии древних, об их философской мысли, что так или иначе описывала и дефинировала эти сходные явления.

На примерах из творчества Ф.М. Достоевского и Н. Heine автору настоящей работы хотелось показать, как скрытые силы, глубокие и ранее неисследованные области и далекие провинции психики и интеллекта постепенно осваивались людьми: учеными и художниками, и не только ими; как люди постепенно познавали себя, как учились понимать скрытые внутренние процессы внутреннего "Я", как шаг за шагом, дюйм за дюймом завоевывали пространство собственной души.

И не только завоевывали, но учились работать на этом пространстве, возделывать собственную землю, землю души человечества. Много было открывателей и исследователей этой земли. Замечательно, что среди этих открывателей люди науки трудились рядом, а порою - вслед - за людьми и с людьми искусства, замечательно, что труды З. Фрейда или К.Г. Юнга были защищены усилиями Гете или Достоевского, Ницше, - которого, по словам Томаса Манна, Фрейд не знал или не хотел знать, но с которым, по словам того же Томаса Манна, его многое роднило, в первую очередь - глубокий пристальный взгляд за пределы сознания, в глубину неосознанного; роль принадлежит здесь и лирике - как силился автор этой работы показать на примере лирики Н. Heine: ее инструменты тоже глубоко проникают в скрытое и скрываемое, за оболочку видимого.

Но, как представляется, и в человеческой *psuché*, и в необъятной *psuché* искусства всегда покоится где-то на самом дне некий остаток, нечто непознаваемое и непознанное, стусок туманности, пространство темноты, уходящее в бесконечность; в темноту той бесконечности, которую не измерить мерами науки и расчета, которую невозможно выразить даже всемогущим языком искусства.

Я думаю, наступает момент, когда умолкает также искусство, и человек остается наедине с самим собой, своей вселенной и своим одиночеством.

П р и м е ч а н и я

1. S.FREUD, "Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen", в кн.: Octave MANNONI, *Sigmund Freud*, Hamburg, 1971-1982, 35.
2. Там же, 145.
3. Письмо к А.Г.Сниткиной от 29 декабря 1866 г. в кн.: Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Письма*, под ред. А.С.Долинина, М.-Л. 1928, т.1, 451.
4. Там же, 450.
5. Там же.
6. Письмо к М.М.Достоевскому от 22 декабря 1849 г. в кн.: Ф.М.Достоевский в процессе петрашевцев, М. 1971, 248.
7. C.G. JUNG, *Bewußtes und Unbewußtes*, Frankfurt am M. 1983, 11-14.
8. Цит. письмо к М.М.Достоевскому, 248-249.
9. Там же.
10. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Полн. собр. соч. в 30 тт.*, 191-192.
11. Там же, т.15, 195.
12. Там же, т.14, 106-107.
13. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, "Записные книжки и тетради 1860-1881 гг.", в кн.: *Литературное наследство*, т. 83, М. 1971, 411 и далее.
14. Ф.М.ДОСТОЕВСКИЙ, *Полн. собр. соч. в 30 тт.*, т.22, 48-49.
15. Там же.
16. S.FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am M. 1984, 65-67.
17. Heinrich HEINE, "Ideen. Das Buch Le Grand", in: *Gesammelte Werke in zwei Bänden*, Salzburg 1984, 299.
18. Heinrich HEINE, "Florentinische Nächte", *ibid.*, 354.
19. "Le Grand", 282.
20. Там же.
21. Там же, 288-289.
22. Там же, 311.
23. Там же, 299.
24. Там же, 312.
25. "Florentinische Nächte", *op. cit.*, 325.
26. Heinrich HEINE, "Buch der Lieder", *op. cit.*, I.

Л и т е р а т у р а

- ADLER, Alfred. *Die Technik der Individualpsychologie*, I.
 Воспоминания современников о Ф.М.Достоевском, тт. 1 и 2, М. 1972.
- FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke in 18 Bänden*, Frankfurt am M. 1960.
 (= G.W.) - daraus verwendet: "Über Deckerinnerungen", G.W.1;
 "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci", G.W.8;