

Виктор КОСТЕЦКИЙ

СТАНЦИЯ МЕТРО «ДОСТОЕВСКАЯ»

Людям образованным, но далеким от занятой науки истории, может показаться, что писатели были всегда и литература существует едва ли не с шумерских времен. Между тем и писатели, и читатели в истории культуры явление скорее сезонное, чем непрерывное. Время от времени возникает бум чтения, и откуда ни возьмись тогда возникают писатели. Спустя какое-то время появляются модные писатели, многих имен из которых история потом не помнит. Иногда писатели вдруг исчезают, и публика читает прежних авторов, едва ли не древних. Если силу набирает религия, то все читатели могут довольствоваться одной книгой, например Библией. Тогда писательство становится совсем неуместным.

В европейской истории последних нескольких столетий бум писательства возникал по причине отнюдь не филологической, не из любви к слову, а по причинам прежде всего технического характера. Во-первых, в связи с развитием почты и почтовой связи, во-вторых, с массовым производством дешевой бумаги, обусловившим возникновение «газеты».

Ныне почта настолько бытовое явление, что о нем и вспоминать вроде как неуместно. Между тем в историческом аспекте именно почта породила писательство как такое. История вопроса проста. Сначала почта возникает и существует для военных, дипломатических и коммерческих целей, осуществляясь попутными сообщениями или фельдъегерским способом. Но по мере дорожного строительства и организации регулярных перевозок «по расписанию» люди начинают по делу и без дела обмениваться не деловыми предложениями, а бытовыми сообщениями в коротких «письмах». Писать стали друзьям и родственникам «просто так»: что делали, кого видели, о чем мечтали, кто заболел или выздоровел, кто помер или женился. Регулярность и надежность почты создали психологический феномен «ожидания»: почту ждали. Почте радовались, при задержке почты переживали и волновались. Заботились о своем ответе «вовремя», чтобы не волновать других. Люди целые вечера перед сном тратили на то, чтобы ответить всем, кто писал им. Это и был бум письма. Переживание эмоций в письмах достигло максимума, породив сентиментальность с сопереживаниями и экзальтацией чувственности. Дамы от почтовых известий, как горестных, так и радостных, падали в обморок. Писателям оставалось только придумать сюжет, используя сложившуюся в письмах словесность. Первые книги мало чем отличались от длинных писем и были такими же рукописными.

Производство бумаги оказало на писательство свое влияние. Естественно, что бумажное производство стремилось к качественной бумаге: плотной, белой, глянцевой,

Виктор Валентинович Костецкий — доктор философских наук, профессор. Родился в 1955 году на Крайнем Севере, учился в Ленинграде, жил и работал в Сибири. С 2000 года преподает в разных вузах Санкт-Петербурга, в настоящее время — профессор Академии художеств.

гербовой, — для нужд прежде всего придворного общества. На такой бумаге распространялись рукописные книги. Но мануфактура вынуждена была выпускать из отходов производства плохую бумагу: рыхлую, серую, легко рвущуюся, непригодную для письма ни карандашом, ни пером. Изобретение типографской печати, по сути, спасло мануфактурное производство плохой бумаги — возникла «газета», одноразовое чтение «новостей». Стоило на плохую, некачественную бумагу нанести штамповкой информацию, как бумага в разы возрастала в цене.

Газета значительно потеснила частную переписку. Регулярность газеты превысила регулярность дальних почтовых сообщений, и появился новый рефлекс: ожидание утренней газеты. Без газеты день уже не мог начаться, не вызывая стресса. В отличие от сентиментальности писем, в газете новости стали смещаться в сторону из ряда вон выходящих событий, в сторону ужасных происшествий и сенсаций. Публика привыкала к ним, как когда-то привыкала к нежным переживаниям сентиментальных почтовых отправлений. Когда для газет не хватало нужного объема сенсаций, редакторы стали прибегать к простому приему: их выдумывали. Чтобы не компрометировать себя лже-новостями, ввели в оборот специальную рубрику «рассказа». Рассказ представлял из себя авторскую комбинацию из тех же самых «новостей», то есть криминальных и сенсационных. Появился, соответственно, новый разряд газетчиков, из которого в итоге вышел цех писателей. Не случайно творческие биографии многих писателей прошлого начинались с рассказов в газете ради заработка, причем значительно превышавшего оплату простого поставщика информации.

По мере того как писательский цех отделялся от газетчиков, стали появляться «журналы», в которых публиковались «рассказы» разного объема и жанра. Когда объем публикаций одного автора в разных журналах достигал объема самого журнала, появлялась возможность весь журнал посвятить одному автору — это, собственно, и была уже «книга», явление литературы. Авторитет книги как знакового явления культуры вывел писательский цех из разряда разночинных участников газетного производства в «приличное общество», фактически поставив над издателями-коммерсантами. Этот процесс оказался очень скорым, поскольку ранее подобная судьба была у театра. Исторически театр, начав с балагана и шутовских «опер» (действий) и плясок акробатов, перекочевал в придворное общество, так что во времена Людовика-Солнца не сочинять опер или либретто к ним считалось чуть ли не неприличным. Этим увлекалась в России даже Екатерина Вторая.

Во времена Ф. М. Достоевского исторический процесс превращения макулатуры в газету, газеты в писательский журнал, а журнала в книгу уже свершился. Газеты штурмовали новые поколения будущих состоявшихся и несостоявшихся писателей, далее шел штурм литературных журналов, и, наконец, мечта при удаче завершалась тиражом собственной книги. Надо отдать должное молодому военному инженеру в лице Ф. М. Достоевского, который весь процесс «создания книги» хорошо понимал. Один из героев романа писателя, Иван Карамазов, не случайно делает выписки убойных сенсаций газет из колонки криминальной хроники, — как это делал и сам писатель.

То, что газетчики называют французским термином «сенсация», психологически тождественно в русском языке сплетне. Сплетня, сплетение новостей авторским способом по мере воображения и личных фантазий. От сплетни зажигаются глаза, навостряются уши, сердечко начинает стучать сильнее; от сплетни нельзя оторваться, не дослушав до конца. Но это и есть та самая психология, которая заставит читателя даже помимо его воли дочитать рассказ до конца, какой бы длины этот рассказ ни был. Понятно, что длина рассказа для писателя, как и газетчиков, имеет значение, коммерческое. Рассказы с «продолжение следует» неминуемо приводили к «романам» и «трилогиям», а их авторов к «знаменитостям» и коммерческому успеху.

Если обратиться к текстам Достоевского, то нетрудно обратить внимание на основной психологический прием автора: это не что иное, как сплетня. Сплетня, прикрытая в духе того времени флером романтизма и сказочности по типу «жили-были», «давным-давно», в «тридевятом царстве». Кто-то чего-то слышал, кому-то чего-то стало известно. «Прекратил же он свои лекции об аравитянах, — пишет автор „Бесов“ о своем герое Верховенском, — потому, что перехвачено было как-то и кем-то (очевидно, из ретроградских врагов его) письмо к кому-то с изложением каких-то „обстоятельств“, вследствие чего кто-то потребовал от него каких-то объяснений» [3 1990, 7]. Это тон рассказчика, сведущего в подробностях последних «новостей», которыми он готов поделиться, если его готовы долго слушать. Читатель уже готов, он втягивается автором в психологию сплетни, в интим, в сокровенную «правду», и «на самом деле». Достоевский как писатель, начав с сентиментальности в «Бедных людях», быстро отказался от этого уже устаревшего приема и переключился на психологию сплетни в сочетании с газетными криминальными хрониками. Получился «жестокий талант». Н. А. Бердяев, философ достаточно искушенный, так и не определился, как относиться к этому «таланту».

Отношение к творчеству Ф. М. Достоевского в философии далеко не так однозначно, как порой в литературоведении или Министерстве культуры. Уже вскоре после смерти писателя появилась критическая статья Н. К. Михайловского «Жестокий талант», в которой автор статьи ставил вопрос о том, что многочисленные сцены издевательств в произведениях Достоевского не подчинены задачам художественности, являются чрезмерными и даже самодостаточными. «Прежде всего надо заметить, что жестокость и мучительство, — писал Михайловский, — всегда занимали Достоевского и именно со стороны их привлекательности, со стороны как бы заключающегося в мучительстве сладострастия» [6 1990, 62]. Спустя годы адвокатом Достоевского относительно обвинения в «жестокоем таланте» выступил Н. А. Бердяев. Однако апология лишь обнажила правоту Михайловского при всей адвокатской софистичности Бердяева, ему в общем не свойственной.

Основная «линия защиты» у Бердяева сводилась к тому, что до «Записок из подполья» Достоевский — гуманист, а после — сверхгуманист, аналогично сверхчеловеку в философии Ницше. Оставив в стороне Ф. Ницше, попавшего под руку в адвокатской риторике, Бердяев объявляет Достоевского основателем особой антропологии, жестокой по форме и христианской по содержанию. Как в таком случае форма и содержание связаны между собой, Бердяев не объясняет, ссылаясь то на диалектику, то на иррационализм, то на художественную проницательность автора «сладострастного мучительства». Достоевский априори объявляется Бердяевым бесконечно сложным, бесконечно глубоким, бесконечно христианским мыслителем, в недостатках которого обязательно скрываются скрытые достоинства. Каковы же недостатки, указанные Бердяевым? «Все искусство Достоевского есть лишь метод антропологических изысканий и открытий. Он не только ниже Толстого как художник, но он и не может быть назван в строгом смысле этого слова художником... <...> Нет ничего легче, чем открыть в романах Достоевского художественные недостатки. В нем нет художественного катарсиса, они мучительны, они всегда переступают пределы искусства <...> Достоевский завлекает, затягивает в какую-то огненную атмосферу. И все делается пресным после того, как побываешь в царстве Достоевского, он убивает вкус к чтению других писателей. Художество Достоевского совсем особого рода...» [6 1990, 216—217]. Бердяев, искренне описывая впечатление от художеств Достоевского, как будто совсем не помнит христианские понятия «преlestи», «искушения», негативной образности «огненной атмосферы». Будучи аристократом по происхождению и духу, Бердяев не в курсе атмо-

сферы кухни в большой коммунальной квартире, где сквозь дым и чад в неистовстве и экстазах ненависти товарки плюются, шлют друг другу проклятия и хватаются за кухонные ножи. Достоевский, знакомый с коммунальным бытом, ликует в предвкушении криминальных хроник, а Бердяеву чудится, что в описаниях писателя раскроется мистическая антропология человекобожия. Но вся антропология сводится к тому, что товарки, может, и порежут друг друга, но не до смерти, а потом помирятся и раскаются — так через зло в мир придет добро. На основе подобных банальностей Бердяев делает довольно странное заявление: «Необходимо подчеркнуть еще одну особенность Достоевского. Он необыкновенно, дьявольски умен, острота его мысли необычайна, диалектика его страшно сильна» [6 1990, 221]. Эпитет «дьявольски» вряд ли является случайным в речевом потоке Бердяева.

«Достоевский — дионисичен и экстатичен», — утверждает Бердяев, используя терминологию ставшего модным в то время покойного Ницше. Но у Ф. Ницше дионисичным и экстатичным является гражданин древней Эллады, как раз вопреки современному ему подражателю дионисизма типа Р. Вагнера, повинного, как утверждал Ницше, в декадансе западной культуры. Эллинский дионисизм, настаивал Ницше, культурен и ведет к сверхчеловеку исключительно благодаря союзу с аполлониизмом; это не какое попало неистовство или произвольная капризность дум. О Достоевском же сам Бердяев пишет: «В нем нет ничего аполлонического, нет умеряющей и вводящей в пределы формы, он во всем безмерен, он всегда в иступлении, в творчестве его разрываются все грани» [6 1990, 220]. Сверхчеловек Ницше по замыслу автора противоположен мещанину, маленькому человеку, который говорит о порядочности — «и моргает». Напротив, все герои произведений Ф. М. Достоевского не герои Суворова или Кутузова, Ушакова или Нахимова, а маленькие, моргающие по всякому поводу, люди с претензиями на значительность. Неистовство боя, как и героизм русской души, не привлекают русского писателя. Интереснее недоучившийся студент, не способный, как говорится, «ни украсть, ни покараулить», не говоря уже об учебе и способности себя прокормить, но способный в обдуманном «неистовстве» убить человека. Все «мыслители» в романах Достоевского либо несостоявшиеся молодые люди, либо находящиеся в состоянии «как бы в горячке», подобно Ивану Карамазову, пересказывающего ходячую из века в век «легенду о Великом инквизиторе», якобы придуманную лично им.

«Достоевский беден в теологии», — признается Бердяев [6 1990, 223]. Спустя несколько страниц заявляет: «Достоевский — самый христианский писатель» [6 1990, 23]). Логический вывод вряд ли будет лицеприятным христианству. Расхваливая Достоевского, Бердяев даже не собирается считаться с логикой; он как будто сам намеревается соревноваться с писателем в неистовстве мысли. В таком контексте тема русской души возникает сама собою. «Он исследовал, — пишет Бердяев о Достоевском, — метафизическую истерию русского духа» <...> Достоевский таков, какова Россия, со всей ее тьмой и светом» [6 1990, 233]. То, что в России совершаются преступления и есть ничемные люди, никто и не сомневается. Вопрос в том, можно ли через криминальные хроники в дешевых газетах познать «метафизическую истерию русского духа», минуя историю государства российского и этническую культуру его населения. Вопрос риторический. Недаром Л. Шестов писал: «Если послушать Достоевского, можно подумать, что он изобретает идеи... Но немного внимания, и вы убедитесь, что Достоевский не изобрел решительно ни одной самобытной политической идеи...» [6 1990, 121].

Л. Шестов, правда, упустил из виду, что Достоевский придумал термин «русская идея». Дело было так. Молодой философ В. Соловьев, сын знаменитого профессора истории, вернувшись из-за границы, читал в Петербурге лекции, на которые «хо-

дил весь Петербург». Один раз был даже Л. Н. Толстой, и постоянно захаживал престарелый уже Федор Михайлович. После лекции старый писатель и философствующий молодой человек прогуливались вдвоем. Однажды возник разговор о «римской идее»: империя, право, дороги, завоевания. Вдруг Достоевский спросил: «А есть *русская идея*?» Впоследствии В. Соловьев вернулся к этой мысли. Русскую идею искали и в объединении католичества с православием, и в объединении славян под эгидой России с общим центром в Константинополе, отбитом у турок, и в создании особой цивилизации (по Н. Я. Данилевскому). Да где только не искали. Термин есть, а значение до сих пор отсутствует. Остается читать мантру «умом Россию не понять».

Для начала, правда, не мешало бы понять хотя бы Петербург. Тут простор для «метафизической истерии русского духа». Санкт-Петербург: русский город или «создание Антихриста»? Или это город-музей, плагиат с европейской эпохи Возрождения? Свой вклад в «истерии» Петербурга внес и Ф. М. Достоевский.

В «Маленьких картинках», произведении зрелого писателя, есть откровения самого автора: «Лето, каникулы; пыль и жар, жар и пыль. Тяжело оставаться в городе. Все разъехались... На днях переходил Невский проспект. <...> Удивительна мне эта архитектура нашего времени. Да и вообще архитектура всего Петербурга... всегда поражала меня, — именно тем, что выражает всю его бесхарактерность и безликость за все время существования. Характерного в положительном смысле, своего собственного, в нем разве только вот эти деревянные, гнилые домишки... Что же касается до палацов, то в них-то именно и отражается вся бесхарактерность идеи, вся отрицательность сущности петербургского периода, с самого начала его до конца» [4 1993, 321]. В конце своих «Маленьких картинок» (с какой любовью к собственному писанию дано название) Федор Михайлович добавляет лирики: «Оттого и берет хандра по воскресеньям, в каникулы, на пыльных и угрюмых петербургских улицах. Что, не приходило вам в голову, что в Петербурге угрюмые улицы? Мне кажется, это самый угрюмый город, какой только может быть на свете! Правда, и в будни выносят детей во множестве... Какие все испитые, какие бледные, худосочные, малокровные и какие у них угрюмые личики, особенно у тех, которые еще на руках; а те, которые ходят, — все с кривыми ножками и все на ходу сильно колыхаются из стороны в сторону». [4 1993, 327]. Поражает не только угрюмый взгляд автора этих строк, но и злобность, цедающая яд предложение за предложением.

Н. А. Бердяев в одном из последних своих произведений, «Русской идее» (1946 г.), не раз обращается к фигуре Достоевского, в том числе в связи с оценками Петербурга. Так, он пишет: «Сам Достоевский был писателем петровского периода русской истории, он более петербургский, чем московский писатель, у него было острое чувство особенной атмосферы города Петра, самого фантастичного из городов. Петербург — другой лик России, чем Москва, но он не менее Россия» [7 1990, 104].

Надо заметить, что по отношению к Достоевскому у Бердяева всякий раз начинают путаться мысли. С какой стати Ф. М. Достоевский является писателем петровского периода русской истории? К середине девятнадцатого века от петровского периода уже мало что осталось. О том, что две столицы России сильно разнятся друг от друга, не надо особо умствовать. Единственной мыслью в этой фразе, действительно достойной ее автора, является заявление о том, что Санкт-Петербург — самый фантастичный город (Бердяев опять недоговаривает: России или мира?). Наконец, в этом путаном пассаже было заявление об «остром чувстве особенной атмосферы города Петра». Бердяев как будто забыл, в чем это чувство выражалось у Достоевского: «бесхарактерность и безликость за все время существования», «самый угрюмый город, какой только может быть на свете».

Тем не менее если в ком и есть пророческий дар относительно русской истории, то это — Н. А. Бердяев (что не мешало, конечно, пророку не видеть бревна в своем глазу): «Петербург — самый фантастический город». И это не эпитет, не литература, это трезвый факт для философской мысли, которая должна с этого момента начать серьезную работу. И первый шаг на этом пути, возможно самый трудный, состоит в том, чтобы не следовать пушкинскому слову об «окне в Европу». Бердяев первым открыто заявил об этом. Санкт-Петербург — не европейский, а русский город.

Европейские города либо средневековы, либо ренессансны по своей архитектуре, по своему духу. Но Санкт-Петербург и не средневековен, и не ренессансен. Не случайно русские ученые, которые глубоко вникали в проблему русскости Петербурга, приходили к вполне категоричному выводу. Так, И. Э. Грабарь отмечал, что иноземные архитекторы под влиянием Петра становились «русскими в полном смысле слова, русскими по складу, по духу и чувству» [2 1969, 43], поскольку «сам Петр по всему своему складу, по приемам, по вкусам, привычкам, по самым достоинствам и недостаткам своим был русским до мозга костей, русским, может быть, более всех своих тайных и явных врагов, проклинавших его антихристовы нововведения» [2 1969, 51].

И. Э. Грабарь приходил к пониманию Петра Первого не через политическое или экономическое значение новой столицы (в отличие, к примеру, от А. С. Пушкина), а через конкретное творение Петра — архитектуру Петербурга. Довольно удивительно (для меня), что мнение И. Э. Грабаря относительно русскости Петербурга разделяет Д. С. Лихачев: «...многочисленные итальянские архитекторы, работавшие в Петербурге, не приблизили Петербург к типу итальянских городов. Приглядимся внимательнее — и мы увидим, что Петербург вообще не принадлежит к типично европейским городам. Европейские города — это Таллин, Вильнюс, Рига, Львов, но не Петербург. Тем более он не восточный город. Петербург — русский» [5 2004, 18].

Возникает странный парадокс: Петербург — город не европейский и не восточный, но и не московской или обычный российский, а «русский», то есть какой? Н. А. Бердяев потому и замечает, что Петербург — фантастический город, город фантазии Петра, причем русской фантазии. Связь градостроительной фантазии Петра Первого с реальной историей Европы имела место, хотя не совсем обычным образом.

Дело в том, что в русской истории есть три разных истории: история государства российского, история народа русского, история русской культуры. Причем история так сложилась, что все три истории по большей части вообще не связаны друг с другом. Истории государства российского, начиная с Рюрика, с десятков столетий. Возраст этнической истории славян будет много больше этого периода, а этнической истории великороссов даже менее. Другое дело — русская культура.

Существует наивное предубеждение, будто народ создает народную культуру. Народ не создает с нуля свою культуру, как не создает с нуля он свой родной язык. Любой новый этнос на каком-то языке уже говорит, а далее видоизменяет его в соответствии с соседями, миграциями и вообще ходом Времени (Ф. де Сосюр по отношению к языку писал время с заглавной буквы). Точно так же в любом этногенезе исходная культура всегда заимствуется, причем с подражанием не низшим слоям населения, а высшим. Именно таким образом в народной культуре появляется аристократизм (в досуге, в битвах, в пирах и застольях, в гостехождении, в кулинарии, костюме, хореографии и музыке, в физической культуре и гигиене), причем представленный в народной культуре эстетикой артистизма. Как отмечал композитор Б. В. Асафьев в своей замечательно-философской работе «Русская живопись. Мысли и думы»: «...народное искусство — глубоко артистично и любит радоваться жизни, оно и виртуозно, так как любит „хитрое“ мастерство, выдумку, изобретение „играющей мысли“. Интеллигентность

стилизаций народного художественного мышления объясняется непониманием артистизма — души массовой художественности» [1 1966, 128—129].

Признание Асафьевым артистизма народной культуры тем более неожиданно и замечательно, поскольку в артистизме он отказывает, например, почти всей русской профессиональной живописи. «Артистизм — качества редкие среди идейно-подвижнического, этического в существеннейших своих направлениях строя русского искусства... — писал Асафьев, — артистизм, повторю, столь редкий у русских художников. В свое время блестящим представителем этой линии явился К. П. Брюллов... В живописи только Константин Маковский вдруг поднял утерянную Ариаднову нить и поднял ее в годы очень безвкусные и трудные для прорастания артистизма...» [1 1966, 126—127]. Для того чтобы придать еще большей категоричности мысли Б. В. Асафьева, к сказанному можно добавить его слова: «Что же касается Куинджи (если исключить его поздние спокойно-лирические пейзажи, например „Днепр“ 1891 г.), то все, чем он обязан своей молниеносной известности, артистизмом не убеждает. Куинджи — темпераментный, страстный виртуоз...» [1 1966, 129].

При культурологическом анализе русской культуры не представляет особого труда выявить не только артистизм русской народной культуры, но и аристократизм всего ее строя. Ярким аргументом может служить хотя бы феномен русской бани. Баня — элемент роскоши в поздний период дворцовых культур (римские термы, бани турецких султанов). Народы Западной Европы вообще не знали бань, так что Ренессанс оказался явно неполным. Многие славянские племена имели банные процедуры, но без специализированных строений (так, белорусы использовали подсобные помещения, а украинцы мылись в корытах и бочках). Только в русской культуре есть роскошь бани, доведенная до состояния особого праздника с использованием массажных процедур и ароматических воскурений; роскошь, удостоенная отдельного строения, как правило, у естественного или даже искусственного водоема. Баня может быть в обычае того или иного народа, может не быть, но она существует как архетип в аристократической культуре как таковой. Как показывает этнография, почти все этносы мира проигнорировали культурный архетип бани, в то время как в обычаях русского народа он проявляется едва ли не в максимально возможном виде.

Другим ярким элементом русской культуры является феномен дионисизма, фактически открытый Ф. Ницше. Культ Диониса античные греки заимствовали из Фракии, вместе с буйным богом войны Аресом и богиней-охотницей Артемидой. По историко-этнографическим сведениям, древние фракийцы занимали значительную часть Европы с центром в районе современной Болгарии, были белокожи, светловолосы, голубоглазы и рослы. В сторону востока от центра фракийское население простиралось до Крыма, где образовывалась фракийско-скифская общность, а далее к востоку скифы занимали степи вплоть до Монголии. Славяне по своей культуре тяготели не столько к скифам, сколько к фракийцам.

Архетип дионисизма не полностью вписывается в так называемые «дворцовые цивилизации» Древнего Востока (типа Древнего Египта, Древней Индии, Древнего Ирана, крито-микенской цивилизации) с их храмовыми мистериями; скорее, он был бы характерным для некоей фантастической цивилизации, существовавшей еще «до шумерского» времени. Поэтому дионисизм, привившийся в русской культуре, свидетельствует, во-первых, о чрезвычайно древнем происхождении истоков этой культуры, во-вторых, о дворцовом характере исконного дионисизма с буйным досугом и приключениями военного и спортивно-охотничьего характера. Дионисизм фракийско-греческий был уже вторичным явлением культуры, «язычеством поганым», по терминологии христианских апологетов. Римляне, примитивно усиливая элементы винопития

и эротики, вообще опустили дионисизм до оргий и вакханалий. Что касается исконного дионисизма, то он явился следствием приключенческого образа жизни и имел далеко не «поганный» характер; скорее напротив: характер аристократический, то есть не низкий, не подлый, не наглый при любой силе страсти. Одна из особенностей такого характера состоит в том, что жизнь человека не является для самого человека высшей ценностью: честь дороже жизни, страсть предпочтительнее комфорта, приключения интереснее здоровья. Именно поэтому Заратустра у Ницше говорил: «Я учу вас о сверхчеловеке» — и требовал «оставить человека» с его желанием жить, жить любой ценой и при всяких условиях. Соответственно, Достоевский, смакуя жалкие потуги «последнего человека» жить из последних сил, явно является прямым антиподом Ницше — вопреки мнению Бердяева.

При культурологическом анализе можно привести в пример великое множество архетипичных элементов аристократизма в русской культуре (из области военной психологии, характера хореографии и вокала, орнамента и костюма, отношения к лошади и охоте и т. д.), но вывод будет однозначным: русская культура много древнее и аристократичнее и русского народа, и русского государства. Поэтому когда речь идет о петровском Петербурге, то есть все основания считать, что в творческом воображении Петра новая столица должна ориентироваться не на русский народ и не на русское государство, а на русскую культуру, предшествующую по своим архетипам цивилизациям и Древнего Востока, и античности, и Западной Европы. Россия, соответственно, не Восток, и не Запад, и не Востоко-Запад, и не Евразия, и не Афины, и не Рим, и не Иерусалим. Архетип русской культуры исконнее и древнее известных историкам центров цивилизационного развития. Культура русского народа — это лишь небольшая и заимствованная часть условно «русской культуры», которая является «русской» по названию, а не по происхождению. Петербург — действительно, как заметил Н. А. Бердяев, «фантастический город», поскольку он по сохранившимся в обычаях народа архетипам русской культуры реконструировал то поселение неизвестной эпохи, в дворцах которой сформировался особый тип культуры.

У «фантастического города» — Петербурга — в далекой истории человеческих цивилизаций был прообраз. Об этом прообразе свидетельствуют особенности бытовой культуры, но нет исторических фактов. Есть только одно письменное свидетельство, которое историки игнорируют, — это рассказ Солона (640—559 до н. э.) после его посещения Египта, переданный в диалогах Платона «Критий» и «Тимей». Историки окрестили рассказ Солона «мифом об Атлантиде», который Платон якобы придумал для пропаганды своей концепции государства. Историки, как известно, надсмехались и над Г. Шлиманом, который все-таки обнаружил Трою. В рассказе Солона, основанного на беседах со жрецами Египта, было много географических и архитектурных подробностей, которые Платону, сочиняя он для своих целей, были совершенно излишни. И эти подробности говорят сами за себя, когда речь заходит о Петербурге.

В самом деле, остров Атлантида представлял собой невысокое плато с отвесными берегами. В основу планировки города положены каналы, имеющие радиально-кольцевую топографию. Каналы представляли собой три описанные окружности вокруг городского центра, между каналами образовывались искусственные насыпи, на которых возводились дворцовые постройки. Берега каналов облицовывались камнем, и на образовавшихся набережных устанавливали множество статуй, посвященных как богам, так и героическим гражданам. В скульптуре и архитектуре города было много камня и металла. Закольцованные широкие каналы прорезались радиально узкими каналами для прохода судов, над которыми возводили мосты, восстанавливая тем самым сплошную линию городских улиц. Движение в городе осуществлялось прежде всего

судоходством (для античного грека, какими были Солон и Платон, это было более чем странно) посредством больших и малых судов. За пределами самого большого водного кольца начинались земли сельскохозяйственного назначения. Организация жизни в городе имела военно-морской характер. Вот так выглядел город-государство на исчезнувшем острове Атлантида в изложении Платона. Как ни странно, но градостроительные планы первого русского императора оказались как-то подозрительно схожими с подробным описанием вроде бы фантастической цивилизации. Так ведь и город Петра оказался «фантастическим», не по стандартам текущей истории. И кто знает, в какое «осевое время» истории увела Петра Первого его державная фантазия?

Ф. М. Достоевского угнетала и раздражала архитектура Петербурга прежде всего тем, что весь город являет собой один большой дворец: с фасадами, перетекающими друг в друга, длинными каналами, горбатыми мостами, свозняками. Живя в Петербурге и возвращаясь из Европы не в Москву, а именно в Петербург, писатель почему-то не отдавал себе отчета в том, что у него произвольно возникают навязчивые мысли о соборности русского народа, о совпадении национального и вселенского, о том, что в русском народе есть некая всечеловечность. Петровский Петербург говорил с русским писателем на своем языке, вписанном в каналы и набережные, фасады и золоченые шпили, мосты и причалы. А Достоевский смотрел мимо города, глядя на пыльные улицы, испитые лица, читая криминальную хронику про зверства наглых и подлых людей. Так и возникла «метафизическая истерия» под названием «Петербург Достоевского». Именно истерия, а не история. Ф. М. Достоевский упорно не принимал, да и не понимал, ни русскости Петербурга, ни затаенного рыцарства в русской культуре, ни жажды приключений в русском духе.

Художественные недостатки произведений Достоевского на русском языке трудно не заметить, однако при переводе на европейские языки недостатки оборачивались достоинствами. Несуразности изложения легко списывались на специфику «русских». На Западе Ф. М. Достоевский стал сугубо русским писателем, реально оказавшим влияние на многих западных писателей. Показное славянофильство писателя подогревало интерес к нему как на Западе, так и в России. Поэт-философ В. Соловьев, набирая общественный вес многочисленными публикациями для энциклопедии, объявил Достоевского пророком, чем во многом и обусловлена путаница Бердяева при одном только упоминании имени Достоевского. Термин «русская идея» окончательно придал рассуждениям писателя аллюзию философичности. Бесконечные споры героев Достоевского на религиозные темы порождали флер богословского многоумия писателя. В итоге зазвучала осанна: нет в России философов, зато есть Достоевский. К концу своей жизни Ф. М. Достоевский, при жизни признанный классиком литературы, производил на современников чарующее впечатление пророка, к чему и сам старательно стремился. Но как только философы обращались к текстам Достоевского с профессиональной трезвостью, фантом пророчества исчезал напрочь: ни идей, ни сбывшихся прогнозов, ни морали, ни теологии, ни даже художественности порой. На поверку выходил фантом литературного чародейства смутного времени.

По выражению Бердяева, Достоевский был «дьявольски умен». Почему же дьявольски? Не надо искать мистику там, где ее нет. Достоевский, конечно, был умен, начитан и образован, но он никогда не искал истину. Она ему просто была не нужна, как не нужна истина, например, женщинам. Женщина должна нравиться, в этом ее истина, и нравиться любой ценой: косметикой, одеждой, умением скрывать телесные недостатки и пороки души. Достоевский делал то же самое: мысли нет, но ощущение, что она, мысль, есть, была или скоро появится, очень явное, реалистичное. Читатель пребывает в атмосфере мыслей без самих мыслей. Ф. Ницше очень забавляла подобная си-

туация «мнимой личности», по поводу которой он приводил объявление на балагане: «Здесь показывают величайшего в мире слона; без его самого». Человек прячется в своем внутреннем мире настолько, что на поверхность ничего не выходит, а реально и выходить нечему. В таком балагане все мысли фантомны; стоит покинуть балаган или закрыть книгу, и мысли перестанут быть мыслями. Балаган, в том числе балаган мыслей, это просто шоу, коммерческий проект.

Писатель Достоевский продавал все, о чем думал, даже сны. И думал на продажу. Это не хорошо и не плохо, просто соответствовало времени появления странного феномена «интеллектуального труда», то есть творчества на продажу. Можно вдохновенно писать стихи, но можно потом вполне цинично заниматься их продажей. Как шутил композитор К. Глюк про себя, «я сочиняю музыку, чтобы зарабатывать деньги, деньги зарабатываю, чтобы пить, пью, чтобы сочинять музыку». Подобную позицию занимал и американский изобретатель Т. Эдисон: изобретал, чтобы зарабатывать деньги; деньги зарабатывал, чтобы изобретать. В жизни Достоевского будет аналогичная схема: писать, чтобы зарабатывать деньги; деньги зарабатывать, чтобы играть в рулетку; проигрываться в рулетку, чтобы писать заново. Для многих творчество и деньги не совместны. Так, Ф. Кафка при жизни не продал ни одного литературного текста. Физик В. Рентген отказался патентовать рентгеновские лучи со словами «плоды науки принадлежат всем». Не таков был Ф. М. Достоевский, талантливый писатель-шоумен и незадачливый игрок в рулетку.

В этом вопросе есть одна нешуточная тема: это цинизм Достоевского, его «дьявольский ум». Призывая к добру, писатель успевает наслаждаться увиденным в микроскоп злом, его изворотливостью и разнообразием в людях. Успевает сначала возмущаться злом, а затем наслаждаться им с чувством «сладострастного мучительства». «Мистическая антропология», которая чудилась Бердяеву за текстами Достоевского, в реальности не выходила за пределы зоологии насекомых, в качестве которых у писателя выступали русские люди. Офицеры спившиеся, студенты недоучившиеся, лекторы верхоглядь, женщины злы, дети-покойники. И копошатся они, копошатся. Так в средневековые на ярмарке за погляд на уродства выстраивались очереди, было такое шоу. Достоевский собирал на основе криминальной хроники своих уродливых героев и устраивал из них свое литературное шоу, на продажу. А публике предлагалось в этом шоу поискать философию. Публика и правда начинала ее искать. И до сих пор ищет то в школах, то на кафедрах.

Почти все философствующие публицисты, рассматривая творчество Ф. М. Достоевского с точки зрения эстетики, отмечали слабость художественной формы, но значительность содержания. Романы затянуты, композиции случайны, речевые характеристики однообразны; многие произведения сделаны наспех, сцены мучительства людей превосходят всякую меру. Соответственно, оправдывая «великого русского писателя», искали глубину в содержании бесконечных «идей», которыми сыпали его герои. Только все идеи были как-то странно неопределенными, хотя звучали хорошо. «Красота спасет мир» — чем не гениальное высказывание? Кого спасет, от чего спасет, когда спасет, спасет ли, спасала ли когда-либо — уточнять бесполезно. Пророк сам не прочь встать в позу Великого инквизитора, обещающего людям упакованное счастье через «страшную силу» красоты. Между тем в творчестве Достоевского содержание в виде «идей» как раз и является *формой* его произведений, суть которой в привлечении и удержании внимания. «Идеи» героев писателя имеют исключительно эстетическое значение, то есть без всякой пользы, истины, философии: они привлекают и удерживают внимание, создавая иллюзию «интеллектуального созерцания». Художественность текста нужна писателю ровно настолько, чтобы не отвратить читателя от ощу-

щения многоумия «идей». Что касается *содержания* текстов Достоевского, то оно сводится к тому, что их читают. Соответственно, покупают. Обсуждают и снова покупают. Именем писателя называют улицы и площади, переулки и станции метро. Это имя известно, ему даже поклоняются. Поклоняться имени, чем это не «сотворение кумира» с попранием заповеди евангельской? Бердяев и говорил про писателя, что тот «дьявольски умен». Вот бы и поразмыслить на эту тему. Тогда, возможно, и в злосчастной судьбе России обнаружилась бы какая лихая напасть.

Литература

1. Асафьев Б. В. Русская живопись. Мысли и думы. Л.; М.: Искусство, 1966.
2. Грабарь И. Э. О русской архитектуре. М.: Наука, 1969. С. 43.
3. Достоевский Ф. М. Бесы. Л.: Лениздат, 1990. С. 7.
4. Достоевский Ф. М. Записки из Мертвого дома. Рассказы. М.: Советская Россия, 1993. С. 321.
5. Лихачев Д. С. Раздумья о России. 2-е изд. СПб., 2004. С. 18.
6. О Достоевском. Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов. Сборник статей. М.: Книга, 1990.
7. О России и русской философской культуре. М.: Наука, 1990. С. 104.