**10 а Литература 22.04**

**Достоевский и европейская**

**литература**

Статьи Г. Гессе о Достоевском писались в период, когда образованная Германия переживала апогей своеобразного «культа Достоевского». Начало этого культа заложили еще до первой мировой войны представители экспрессионистического движения в Германии, уже тогда связавшие, как и Гессе, имя Достоевского с сознанием надвигающегося кризиса немецкой и вообще европейской буржуазной культуры, воспринятой ими как своеобразные «сумерки богов». На фоне предощущения этого кризиса Достоевский воспринимался писателями-экспрессионистами в Германии, особенно их левым крылом, как величайший критик культуры, глубокий выразитель переживаемых современным человечеством страданий и борений духа и его сокровенных чаяний, как пророк новой, более высокой человечности. Самая личность Достоевского представлялась в это время писавшим о нем в Германии нередко личностью нового Христа, претерпевшего величайшие жизненные страдания во имя человечества.

После окончания первой мировой войны, в условиях переживаемого Германией общенационального кризиса, болезненное ощущение которого углублялось обстановкой общего кризиса капитализма и вызванного ими лихорадочного брожения умов, созданный экспрессионистами культ Достоевского-пророка, выразителя страданий переживаемой человечеством переходной эпохи, достигает своей высшей точки.

 «Что европейская и во всяком случае немецкая молодежь воспринимает в качестве своего величайшего писателя Достоевского, а не Гете и даже не Ницше, представляется мне решающим для нашей судьбы. Стоит взглянуть на поэзию последних лет, и мы везде наталкиваемся на близкие Достоевскому мотивы, пусть это часто всего лишь простое подражание, производящее впечатление ребячества», — писал Гессе, характеризуя немецкую литературу и искусство на рубеже 20-х годов.29 И он же повторял в 1926 г., что «на взбудораженную войной студенческую молодежь Германии» ни один ум не влиял столь сильно, как Достоевский. О повышенном, страстном интересе к русской литературе вообще и в особенности к Достоевскому в послевоенные годы постоянно писали в 1918—1925 гг. и другие деятели немецкой культуры, и притом принадлежавшие к разным общественным направлениям и литературным группировкам.

 «Гоголь, Чехов, Салтыков, Пушкин, Толстой, Достоевский. Они стали немецкими авторами, — заявлял в 1923 г. один из литературных вождей немецкого экспрессионизма К. Эдтпмид.31 — В хрупких рассказах Бруно Франка нам слышится крик братьев Карамазовых, в мощных книгах Леонгарда Франка, обращенных против войны, горит саморазрушительное пламя Достоевского».

 Воздействие Достоевского на искусство и литературу экспрессионизма — сложная проблема, так как интерес к подлинной идейной и художественной проблематике Достоевского в них постоянно сочетался с очень сильным тяготением к изображению различного рода смутных психологических и фантастических состояний и кошмаров, которые (хотя в литературной и художественной критике того времени они обычно ассоциировались с художественным миром Достоевского) скорее следует считать одним из характерных для модернистского искусства 1910—1920-х годов проявлений «достоевщины». В этом отношении особенно показательно творчество Г. Мейринка (1868—1932), оказавшее влияние на целую линию в немецком художественном кино начала 1920-х годов, представленную именами известных кинорежиссеров Р. Вине и Ф. Ланга, актеров В. Краусса, К. Вейдта и др. В романе Мейринка «Голем» (1915) центральному персонажу — родному брату не только гофмановских мечтателей, но и Ордынова из «Хозяйки» Достоевского — противостоит своеобразное воплощение мирового зла, еврей-старьевщик Аарон Васертраум, лицо которого представляет отталкивающую «маску» и который кажется герою (подобно зловещим персонажам русского романиста) ткущим свою паутину «пауком среди людей».

Подобно героям Достоевского, неназванный по имени герой Мейринка потерял ощущение самого себя и своего реального места в мире: после перенесенной душевной болезни он позабыл прошлое и не помнит даже своего подлинного имени. Живя в своей одинокой каморке или блуждая по извилистым закоулкам Праги, среди завсегдатаев пивных и различного рода представителей городского «дна», герой Мейринка перестал сознавать разницу между сном и явью; он живет одновременно в настоящем и в прошлом, воображая себя то неким Анастасиумом Пернатом, — согласно надписи на шляпе, которую он где-то надел по ошибке, — то воплощением голема из средневековой народной легенды. Мир старой Праги предстает перед ним то в своей грубой, ранящей его повседневной реальности, то в грозном и зловещем фантастическом преломлении.

Анализируя отношение к Достоевскому писателей-экспрессионистов, следует остановиться особо на вопросе об отражении мотивов Достоевского в творчестве другого пражского писателя, несравненно более крупного, чем Мейринк, произведения которого, особенно после второй мировой войны, получили общемировое признание, — Ф. Кафки (1883—1924).

Тема «Кафка и Достоевский» принадлежит к числу тех, которые получили широкую популярность едва ли не во всем мире в буржуазной философии и литературоведении после второй мировой войны. Под влиянием А. Камю, сблизившего Достоевского и Кафку, попытавшегося в своем «Мифе о Сизифе» опереться на их идеи для обоснования экзистенциалистской «философии абсурда», параллель между Кафкой и Достоевским стала одним из излюбленных «общих мест» современной идеалистической философии и литературоведения на Западе. В связи с этим в специальной научной литературе не только за рубежом, но и у нас возникла и приобрела довольно широкое распространение версия о значительном непосредственном литературно-художественном влиянии Достоевского на Кафку. В действительности, вопрос этот более сложен, чем он обычно представляется исследователям.

 Из писем и дневников Ф. Кафки мы знаем, что он не только хорошо знал романы Достоевского, но и интересовался личностью великого русского художника, читал его письма.35 Кафка бережно хранил в своей памяти рассказ автора «Дневника писателя» о начале его творческого пути— «восхитительной минуте», пережитой им в ночь, когда Григорович и Некрасов ворвались к нему, чтобы выразить ему то восхищение, которое оба они испытали при чтении рукописи его первого романа. Но симптоматично, что из биографии Достоевского особое внимание Кафки привлек и особый интерес у него вызвал именно этот рассказ: как писатель и человек Кафка всю жизнь больше всего страдал от ощущения одиночества и непонятости. Его попытки установить прочное взаимопонимание с другими людьми и с читателями неизменно не удавались, вели в конце концов к еще большему обострению чувства непонятости и духовной неудовлетворенности. Поэтому рассказ о том горячем отклике, который «Бедные люди» нашли у первых своих читателей, и о восторге, который два молодых русских писателя испытали при знакомстве с первым творением никому еще не известного товарища должны были особенно поразить Кафку: минута страстного взаимопонимания и восторга, объединившая автора «Бедных людей» и его читателей, в восприятии Кафки приобрела значение своеобразного символа, атмосферы той социальной симпатии, единства и взаимного понимания людей, к которым страстно стремился сам Кафка и его любимые герои, но в чем им, в отличие от Достоевского, как сознавал чешско-немецкий писатель, — было отказано, отказано по причинам, которые так и остались неясными ему до конца жизни в силу недостаточного понимания Кафкой природы современного ему буржуазного общества и его социальных механизмов.

Особое внимание Кафки к рассказу Достоевского о его литературном дебюте и те ассоциации, которые этот рассказ вызвал у чешско-немецкого писателя-экспрессиониста, многое объясняют в его отношении к Достоевскому. В мире Достоевского он (это верно подчеркнуто К. М. Азадовским) искал «свое», «кафковское». Далеко не все в творчестве Достоевского, но лишь отдельные философско-символические мотивы его творчества оказались близки Кафке, заинтересовали его и получили прямое или косвенное отражение в его произведениях. Причем отражение это было неизменно связано с субъективно окрашенной переакцентировкой и трансформацией. Поэтому застывший, «черно-белый», графически схематический и вместе с тем алогичный мир романов и новелл Кафки даже в чисто стилистическом отношении составляет полную противоположность художественному миру русского романиста, где все находится в движении, изменении, росте и где каждый из множества человеческих характеров вызывает любопытство художника, так как образует для него особый объект пристального исследования, особую потенциально неисчерпаемую в своих возможностях духовную и физическую реальность.

Вот почему не случайно стилистическим образцом для Кафки на всю жизнь остался Г. Клейст, а не Достоевский. Более того: темы трагического одиночества человека, унизительности и «абсурдности» человеческого существования, столь важные для Кафки, уже содержатся в таких драматических произведениях Клейста, как «Амфитрион», «Пентезилея», «Принц Гамбургский», или таких его новеллах, как «Михаэль Кольхаас», «Маркиза фон О.», «Обручение в Сан-Доминго». Клейст и был в понимании Кафки духовно-родственным ему одиноким, непонятым людьми художником, в то время как молодому Достоевскому, по его мнению, досталось незнакомое им счастье взаимопонимания с миром.

Основные темы романов и новелл Кафки — темы трагического одиночества и разобщенности людей в современном буржуазном мире, незамечаемых ими абсурдности и алогизма их повседневного существования в нем, господства над человеком слепых и темных сил зла и разрушения, таящихся под покровом обыденности и во внешнем мире, окружающем человека, и на дне его собственной души. Кафка искренне любит своих героев и сострадает им, а потому окружает их атмосферой юмора и сердечного сочувствия. Но, испытывая глубокое возмущение существующим злом, Кафка не стремится философски, аналитически исследовать причины, порождающие это зло. В отличие от героев Достоевского — и в этом сказывается влияние на Кафку непреодоленных им традиций натурализма, — его герои — средние, заурядные люди, не возвышающиеся, подобно героям Достоевского, умственно над окружающим, не пытающиеся охватить своим духовным взором прошлое, настоящее и будущее человечества, чтобы так или иначе ответить на вопрос о назначении и цели своего существования. Поэтому-то выхваченные из многомерного художественного мира Достоевского отдельные его образы и символы приобретают в двухмерном художественном пространстве Кафки существенно обедненный, иной смысл.

Для героев Достоевского «подполье» было отрицательным полюсом их существования, полюсом, от которого они так же, как их создатель, страстно рвались к «живой жизни». В новелле-притче Кафки же близкий образ «Норы» становится лирически взволнованным символом мучительной безысходности человеческого существования. У Достоевского бунтующего и страдающего Ипполита минутами мучает мысль о возможности для него превратиться в отталкивающее и страшное насекомое, — мысль, которая обостряет его бунт. У Кафки в новелле «Превращение» образ насекомого, в которое превратился заурядный коммивояжер Грегор Замза, становится символом страшной, но безысходной, роковой разобщенности и некоммуникабельности людей. У Достоевского Великий инквизитор хочет создать мир без Христа, мир, где люди превращены в самодовольное стадо и равнодушно смотрят на окружающую бесчеловечность. Но для того, чтобы поверить в этот мир как единственно возможную реальность, Великий инквизитор должен начать с того, чтобы умертвить самого себя, убить в себе человека, способного к любви и состраданию. У Кафки в новелле «В исправительной колонии» абсурдный миф инквизитора становится воплотившейся явью, реальностью, которая вызывает у художника глубокий внутренний протест, но для борьбы с которой он не видит никаких доступных людям, действенных средств. В результате жизнь останавливается, динамика Достоевского превращается в статику, а его глубокие образы-символы теряют свою бесконечную глубину и емкость, приобретая черты своеобразной «кричащей» плакатности, будоража мысль и чувство, но не способствуя более глубокому познанию жизни и не давая стимула для перехода от чувства и мысли к практической деятельности, которая способствовала бы духовному объединению людей и изменению мира.

Романы, новеллы и драмы немецких писателей-экспрессионистов представляли собой в большинстве случаев лирическую прозу и лирическую драматургию. Преимущественно лирический характер литературы экспрессионизма был связан с тем, что писатели этого направления, как правило, не владели искусством глубокого социального анализа. Отдельные острые, меткие наблюдения над жизнью капиталистической Австрии и Германии и ее противоречиями они стремились сплавить воедино силой лирического порыва, ставя своей задачей передать прежде всего лихорадочные ритм и напряженность современной жизни, ее бурные падения и взлеты, ее кажущуюся иррациональность и «мистическую» фантастичность. Это определило границы восприятия Кафкой и вообще экспрессионистами также и художественного мира Достоевского.

К числу художников, начавших свой путь под знаком экспрессионизма и испытавших сильное воздействие художественного мира Достоевского, относится австрийский лирик, драматург и романист Ф. Верфель (1890—1945), — писатель, о котором Т. Манн справедливо сказал, что «он был слишком одаренной и сильной личностью, чтобы уместиться в школьных рамках, а потому надолго пережил то, что называли “экспрессионизмом”».36

Из ранних драм Верфеля наиболее ярко и ощутимо влияние Достоевского сказалось в философской драме-мистерии «Человек из зеркала» (1920), связь которой с идеями Толстого и Достоевского справедливо отметил еще в 1922 г. А. А. Гвоздев в предисловии к ее первому русскому изданию.37 Герой этой драмы Тамал — своего рода современный Фауст (или Манфред), проходящий путь нравственного самовоспитания и на этом пути одерживающий победу над прирожденным индивидуализмом и греховными, преступными порывами. На этом пути спутником Тамала и его соблазнителем является «Человек из зеркала», гримасничающий двойник героя — смесь Мефистофеля с господином Голядкиным-младшим из «Двойника» Достоевского, Смердяковым и чертом из «Карамазовых». Близкая Толстому и Достоевскому идея совести как высшего нравственного начала объединена в «Человеке из зеркала» с (также восходящими к Достоевскому) актуальными для тогдашней Германии идеями нравственной вины и покаяния, как необходимого следствия прохождения через роковые соблазны индивидуализма и «воли к власти».

С философско-этической проблематикой «Человека из зеркала» перекликается ранняя новелла Верфеля «Не убийца, а убитый виноват» (1920). Однако действие здесь происходит не на легендарном Востоке, но насыщено приметами реального, конкретно-определенного места и времени, а в идейном отношении эта новелла представляет собой прямой обвинительный акт против австро-прусской военщины и милитаризма. В центре новеллы — конфликт между членами «случайного семейства» — «мечтателем» и «блудным сыном», с одной стороны, и его отцом, до мозга костей преданным традициям австрийской монархии и военщины генералом — с другой. На пути своего мятежа против отца, воплощающего устои старой, кайзеровской Германии и Австрии, герой новеллы сближается с заговорщиками-«нигилистами», в обрисовке психологического облика которых ощущается сильное воздействие «Бесов», так как их идеи представляют причудливую амальгаму мелкобуржуазного терроризма и иезуитизма. Наряду с художественным миром «Бесов» в новелле ощущается связь с художественным миром Гофмана и с «Петербургом» А. Белого (как и на Николая Аблеухова, на героя новеллы возложено террористическое задание, делающее его, хотя и косвенно, нравственным «убийцей» отца; мотив этот в новелле удвоен прямым убийством отца другим молодым человеком, сверстником главного героя).

В этих ранних новеллах и драмах Верфель стремился переосмыслить в экспрессионистском духе отдельные идеи и образы Достоевского. Но он пользовался ими как своего рода готовыми клише, в то время как метод их воплощения оставался у Верфеля более тесно связанным с традициями немецкой романтической новеллы и драмы, чем с широким и «многоголосым» по своему художественному строю, идеологически проблемным романом Достоевского. Более высоким в этом смысле этапом на пути движения австрийского писателя к постижению искусства Достоевского явился позднейший роман Верфеля «Верди» (1926), где соперничество двух великих композиторов-современников — Верди и Вагнера — представлено в виде идейно-творческой полемики, приобретающей черты своеобразного, ведущегося на расстоянии незавершенного спора.

Не случайно в ряду писателей Германии конца 1910—начала 1920-х годов, испытавших заметное воздействие идей и образов Достоевского, К. Эдшмид на одном из первых мест назвал молодого Леонгарда Франка (1882—1961) — одного из выдающихся представителей немецкой реалистической демократической, а позднее и социалистической литературы XX в. В своей ранней повести «Причина» («Die Ursache», 1916) Л. Франк создал новый по сравнению с писателями-натуралистами вариант немецкого Раскольникова: его герой, голодный и полунищий поэт Антон Зейлер делается убийцей не под влиянием идей «сверхчеловека» (или вульгаризированного ницшеанства), но движимый экстатическим порывом к справедливости. Убивая своего бывшего школьного учителя Магера — злобного тирана и профессионального астлителя юных душ, — Зайлер хочет восстановить поруганную человечность. Но буржуазный суд квалифицирует его бунт как обыкновенное уголовное преступление, а присяжные, стоящие на страже сложившегося порядка и собственности, спешат приговорить мятежного поэта к смертной казни — несправедливость, влекущая за собой самоубийство одного из присяжных; осознав свою нравственную ответственность за соучастие в преступлениях, творимых машиной буржуазного правосудия, этот присяжный казнит за это себя добровольным принятием яда. В более позднем романе «Буржуа» («Der Burger», 1924) Л. Франк изображает характерную для XX в. эволюцию другого социально-психологического типа, привлекавшего пристальное внимание Достоевского, — типа городского «мечтателя». Герой этого романа, потомок старинного бюргерско-патрицианского рода Юрген Кольбенрайер, чувствует себя  «ни павой, ни вороной»: на время он рвет со своей средой и становится социалистом, но затем в качестве блудного сына возвращается домой, получает от тетки — хранительницы семейного имущества и родовых традиций — прощение за юношеские грехи и делается банкиром. За это Юргена ждет жестокая казнь: запутавшись среди нагромождений лжи и фальши и потеряв свое «я», обретенное среди немецких пролетариев, он переживает муки внутреннего раздвоения. Тщетно пытаясь обрести самого себя, Юрген оказывается на пороге душевной болезни, от которой его спасает лишь новый уход из лона буржуазной семьи в городские рабочие кварталы.

При всех идейных и художественных недостатках, свойственных этим ранним произведениям Л. Франка, их интерес в том, что они отражают другую грань восприятия Достоевского, чем произведения Кафки и Верфеля. Для Л. Франка Достоевский — прежде всего художник обездоленных, художник, близкий настроениям пролетариев и мыслящей, интеллигентной молодежи современного большого города. Восприятие наследия Достоевского сквозь призму классовых противоречий и социальных исканий XX в. сближает Л. Франка с молодым И. Бехером, а также с Г. Манном периода создания его социальных романов 20-х — начала 30-х годов («Бедные», «Голова», «Серьезная жизнь»), в которых, как удачно показала Т. Л. Мотылева, традиция французского реалистического социального романа (Бальзака и прежде всего Золя) своеобразно перекрещивается с воздействием художественной символики и психологизма Достоевского.

Не случайно Г. Манну мы обязаны наиболее блестящей и выразительной характеристикой воздействия наследия Достоевского на массового немецкого читателя, подчеркивающей мощь глубинного социального заряда, воспринятого от него: «...Но как читался Достоевский, как читался Толстой?

Они читались с трепетом. Они читались глазами, которые широко раскрывались, чтоб охватить все богатство образов и знания, — ив качестве ответного дара из глаз капали слезы. Эти романы, от Пушкина до Горького, каждый из которых образует звено непрерывного ряда, учили глубокому познанию человека, его слабости, внушаемого им ужаса, его неосуществленного предназначения — и были восприняты как урок.

Народ, “общество”, со всеми своими иерархическими различиями, не учились здесь напрасно. Пусть творящий несправедливость хотя бы на этот раз, при чтении этого места, почувствовал угрызение совести, — в следующий раз, может быть, на том же самом месте, угнетенный разрыдался бы в ярости. Ничто не ушло под землю, ничего не осталось неуслышанным. И книги объединяли всех».

Д/з: конспект лекции