

УДК 159.9:821.09
DOI 10.17223/19986645/33/11

И.И. Плеханова

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГЕРОЙ КАК «ПРОТОТИП» ЛИЧНОСТИ ПИСАТЕЛЯ: УСЛОВИЯ «УЗНАВАНИЯ» И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СЛЕДСТВИЯ ИДЕНТИФИКАЦИИ

В статье рассматриваются прогностические и жизнетворческие возможности русской литературы. Социальные типы Ф.М. Достоевского трактуются как образы-роли, что позволяет видеть их прототипами художественных стратегий. Психология концептуальных героев – испытателя, маленького, подпольного человека, «бе-сов» – представлена в развитии, как выражение духовного потенциала типа в творчестве. Разработан методологический принцип «обратной проекции» как идентификации личности реального писателя с героем-прототипом.

Ключевые слова: психология творчества, образ героя как роль, «подпольный» и «маленький» человек, творческая идентификация.

Методологические установки

В основе рассмотрения предлагаемой темы лежит игровой принцип: *на кого из известных литературных героев психологически похож писатель N?* Иными словами: *насколько уникальная личность художника предсказана вымышленным образом человека?* Суть вопросов – в рассмотрении связей литературы с реальностью в её прогностическом и жизнетворческом потенциале, когда условность оформляет саму действительность.

Так, по Н. Бердяеву, задолго до 1917 г. русская литература отобразила строй мысли и персонифицировала действия, которые вели Россию к гибели (типы хлестаковых, чичиковых, а также нигилизм духа и толстовский нигилизм культуры [1. С. 514]). Отсюда первая методологическая установка – рассмотрение *психологической формулы* литературного персонажа как *роли* – не индивидуального характера, а субстрата личности. Роль богаче маски, но предполагает очевидную *смысловую заданность* – *ядро образа в живом развитии*. Соотнесение литературного персонажа с реальной творческой личностью должно раскрыть потенциал знакового героя – как *типа в его творческих возможностях*. Это поможет открыть новые аспекты литературного психологизма: *какие герои и почему могут наращивать свой духовный потенциал, выходя за пределы текста? какова смыслоёмкость известного литературного типа: он фиксирует неизменность социальной роли или генерирует её творческое развитие?*

Для самих художников жизнетворческая миссия образа очевидна – как побуждение читателя к подражанию («как Чайльд Гарольд, угрюмый, томный») или как открытие типа («Герой нашего времени»). Мистик Даниил Андреев утверждал, что великие литературные персонажи приобретают статус метаобразов и оказывают обратное творческое воздействие «на множество конкретных человеческих психик» [2. С. 185]. Суггестивное влияние об-

паза-роли может быть дидактическим – как пример «делать жизнь с кого» (Рахметов, Павел Корчагин), ценностным и ментальным – как апология рода деятельности («физики» против «лириков»), религиозным (житийные образы) и др. Нам интересен тип, который в развитии становится писателем.

Сопоставление писателя не с собственным героем-протагонистом (автопроекцией), а с образом «предшественника», с типом нарицательным, имеет смысл для выяснения жизненности образа. Если творческое самопроявление – вершина развития личности, то и литературные типы, в случае их органичности, в процессе самосознания могут эволюционировать в творцов. Самый доступный род творчества – писание. Кроткий Макар Девушкин («Бедные люди» 1845), узнав себя в герое «Шинели», изливает в письме боль от беспощадной зоркости автора «злонамеренной книжки»: «Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, что не взял, боишься нос подчас показать – куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уже вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, всё напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!» [3. С. 63]. Так – от выведения букв до исповеди на бумаге – вырос творческий потенциал Башмачкина, и тип *заиграл* новыми гранями. В XX в. в роли маленького человека окажется уже реальный писатель: таким изобразит Л. Леонов в романе «Вор» (1927) своего протагониста Фирсова, так будет чувствовать себя Цинциннат Ц. из «Приглашения на казнь» (1938) В. Набокова.

Из приведённых примеров следует, что *ролевая сущность образа* не обязательно зависит от конкретного (скудного или гениального) психологического наполнения, важна *функция* – тип духовного самоопределения, индивидуального самосознания. Тогда *художественное мышление* проявляется как развитие определённого *духовного потенциала*, которому *надлежит быть высказанным*, ибо эта потребность заложена в нём *генетически*. Так психология реализма отличается от архетипической, в которой доминирует функция действия (демиурга, героя, плута и пр.), а рефлексивная составляющая «надстраивается» над заданной ролью.

Реализм, в отличие от романтизма, буквально чреват писательством героев, от «последнего сказания» летописца в «Борисе Годунове» до записок Гринёва. Дело не только в нарративном приёме отчуждения повествователя от автора. Сама литература в начале реалистического периода, рассматривая разнообразие лиц как типов органического поведения, как будто задавалась вопросом: а могут ли герои писать? Скептик Онегин после всех потрясений всё-таки «не сделался поэтом», а для романтически настроенного Ленского были разработаны две версии судьбы, в том числе весьма прозаическая, – так Пушкин проигрывал роли персонажей в их жизненном развитии. В процессе самоанализа героя появляется «Журнал Печорина», заложивший начало русского психологического романа. Даже гоголевский Иван Иванович Перерепенко, по-своему переживая экзистенцию, фиксировал на бумаге: «Сия дыня съедена такого-то числа. <...>...Участвовал такой-то» [4. С. 362]. Каждый тип заключает в себе генетически образ *своего письма* – с особой тематикой, проблематикой, стилистикой. В случае миргородского помещика форма высказывания равна наивной летописи чревоугодника, и очевидно, что в жизни

творческий потенциал такого типа дальше фактологии мелких мемуаров не пойдёт. Эта роль не предполагает преобразования личности, о чём свидетельствует нескончаемый абсурд ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем.

Поиск литературного прототипа реального поэта или писателя интересен и для выяснения глубины литературного психологизма, и для определения своеобразия личности художника. Ролевой принцип идентификации с героем релевантен природе творчества, недооценённой методологией соционики. Научная классификация типов самоопределения субъекта претендует на точную диагностику личности писателя, при этом опирается на факты биографии, прямые высказывания в переписке и самые общие характеристики художественного материала: «...предметом исследования является *мета-текст*, или, другими словами, анализу подвергается *структура текста*, отражающая картину мира его автора» [5. С. 6]. Объективность должно обеспечить обращение к базовой грамматической структуре текста, частотный анализ лексем и методология определения особенностей *типа информационного метаболизма*, т. е. взаимоотношений индивидуума с внешним миром. Но на практике формулы ТИМ одной личности оказываются взаимоисключающими: С. Есенин – это и этико-сенсорный экстраверт (методика А. Аугустинавичюте) [5. С. 197], и этико-интуитивный интроверт (таблица Г. Рейнина) [5. С. 222]. Причина разнородная идентификаций – в интерпретации фактов, которая игнорирует игровую природу появления смыслов в искусстве и самого существования художника.

Большой писатель – в силу человеческой неординарности и творческих парадоксов – не может быть отождествлён с социальной маской, его поведение не исчерпывается психотипическими стереотипами. Так, психотерапевт М. Бурно «признал, что в современной характерологии нет характера, приложимого к Платонову» [6]. Главный мотив соотнесения писателя с персонажем в том, что оба они живут игровой логикой превращения смыслов, когда многое развивается по принципу «казалось – оказалось», а «истина всегда сама на себя не похожа», как заметил тот же А. Платонов [7. С. 24] Если *роль – заданный вектор саморазвития в отношениях с миром и потенциал авторефлексии*, которые воплощает литературный персонаж, то суть трансформации – в перетекании поведенческой установки в творческую ипостась. Письмо реального писателя открывает внутреннюю *логику реализации объективно возможного* – проявление духовных установок персонажа-типа в тематике и, может быть, стилистике текстов.

Чтобы подтвердить гипотезу, необходимо решить ряд вопросов на конкретном материале:

1. Создают ли сами писатели сходство или даже духовное родство с литературными персонажами?
2. Каков прогностический потенциал реализации типа духовного самоопределения: насколько условен описанный персонаж или он всё-таки может «дословно» материализоваться в конкретном психологическом облике?
3. Каков потенциал творческого развития героя во времени?
4. Какой писатель и почему дал наибольшее количество прототипов литературных стратегий?

5. Насколько предопределён тип мышления-поведения-творчества, если в работе уникального мастера угадываются ценностные установки и эстетические предпочтения, уже зафиксированные в художественном характере эмблематического типа?

Условия отождествления писателя и героя

Первый уровень узнавания – взгляд со стороны, духовная идентификация реальной творческой личности с общеизвестным литературным типом. При этом акцентируется родство, выражающееся в *творческом поведении*. Так, Б. Пастернак, характеризуя максимализм В. Маяковского, подчёркивает психологическую близость молодого поэта персонажам с романтическим ореолом: «Передо мной сидел красивый, мрачного вида юноша с басом протоиерея и кулаком боксёра, неистово, убийственно остроумный, нечто среднее между мифическим героем Александра Грина и испанским тореадором. <...> ...Главное – железная внутренняя выдержка, какие-то заветы и устои благородства, чувство долга, по которому он не позволял себе быть другим, менее красивым, менее остроумным, менее талантливым. / И мне сразу его решительность и взлохмаченная грива, которую он ерошил всей пятернёй, напомнили сводный образ молодого террориста-подпольщика из Достоевского, из его младших провинциальных персонажей» [8. С. 333–334]. Конкретный герой не указан, и можно предположить, что речь идёт об Алёше Карамазове, будущем политическом преступнике [9. С. 328–329], или наивно-благородных персонажах «Бесов» – Шатове и идейном самоубийце Кириллове. Идентификация производится на основании жизненной установки, переходящей в творческую, но не связана с поэтикой, т. е. образом художественного мышления. Для самого Пастернака и его онтологии – философии Жизни как творчества [10] – литературные образы имеют вполне реальное продолжение и воплощение: Маяковский не подражает сразу трём исключительным фигурам, а непосредственно их являет, поэтическое и жизненное поведение не различаются.

Для близко знавших Маяковского было очевидно глубинное внутреннее родство с мироощущением самого Ф. Достоевского. Л. Брик упоминает его среди любимых прозаиков [11. С. 120], Н. Асеев увидел духовный резонанс с автором «Преступления и наказания» в теме сострадания несчастной лошади. Более того, он связал чувства Человека на мосту из «Про это» (1923), «самой личной из всех личнейших поэм Маяковского» [12. С. 148], с переживаниями Раскольникова: «Сто лет стою и стоять буду двести, – говорится об этом образе в поэме. Двойник не только по названию и форме, но двойник по сродству, и ощущениям, и мыслям, и положению стоял там» [12. С. 148]. Н. Асеев приводит цитату из романа и прямо отождествляет Маяковского с героем накануне роковых событий: «“В какой-то глубине, внизу где-то, чуть видно под ногами, показалось ему теперь всё это прежнее прошлое, и прежние мысли, и прежние задачи, и прежние темы, и прежние впечатления, и вся эта панорама, и он сам, и всё, всё...” / Не кажется ли вам, читатель, что этот рассказ – просто пересказ строк Маяковского, пересказ, предвиденный и предчувствованный, как и многое у Достоевского. Ибо было бы нелепо предполагать, что Маяковский пересказывал Достоевского, даже непредумыш-

ленно сохранив впечатление от читанного. Да, Достоевский многое предугадал и предвосхитил. Его герои, при всей их бытовой реальности, всё же – герои будущего, не его времени. И одним из главных его героев является образ Маяковского» [12. С. 149]. Действительно, ассоциативное признание собственного сходства с героем Достоевского дано как переживание глубины собственной вины: «Вот так, / убив, / Раскольников // пришёл звенеть в звонок» [13. С. 554]. Мука героя «личнейшей» поэмы – преступная ревность, которая переживается как тяжкий грех нового человека перед революцией.

Асеев рассматривал преемственность между персонажем и поэтом как воплощение идеи будущего человека, ключевой для футуризма, и пророчества гения XIX в. воспринимал не столько как негативные прозрения, но как программирующие поведение для гения XX в.: «Всего ближе стоял к нему Достоевский. <...> Не в текстах и их совпадениях дело. Дело в общих мыслях и порывах, где совпадения уже играют решающую роль» [12. С. 145–146]. Асеев изложил свои мысли в незавершённой мини-пьесе, в которой Маяковский, Гоголь, Толстой и Достоевский обсуждают, кем из своих героев они хотели бы стать. Разговор заводит Маяковский, и Достоевский ему отвечает неожиданно: «Я и вас, Маяковский, воплотил, хотя бы в Раскольниковой фигуре. Это ничего, что вы старуху не убивали, но душа-то у вас Раскольниковья, раздвоенная, расщеплённая на любовь и на долг, на разум и на чувство. Вот я вас и создал, да не в книгах, а в жизни. Подсмотрел в щелочку жизни» [12. С. 150]. Основа родства – сочетание глубоких и бурных страстей с бескомпромиссной преданностью идеальному, что предполагает прежде всего духовное равенство авторов. В этом отличие от асеевской идентификации Хлебникова с князем Мышкиным, отмеченной в поэме «Маяковский начинается» (1940), где оживает литературный образ блаженного: «Бывало, его облекут, / как младенца, / в добротную шубу, / в калоши, / и вот / неделя пройдёт и – / куда это денется: / опять – Достоевского “Идиот”!» [14. С. 97]. В действительности Хлебников вполне сознавал свою безытийность и определил её высокую цену: «Мне мало надо! / Краюшку хлеба / И каплю молока. / Да это небо, / Да эти облака!» (1912, 1922) [15. С. 83]. Во всех приведённых примерах отождествление героя и поэта проводится на основе сугубой духовной близости, стилистические совпадения факультативны, ибо каждый реальный автор наделён самобытным даром.

Второй уровень – узнавание родства уже по образу высказывания. Так в 1928 г. примитивизм «Столбцов» Н. Заболоцкого изумил слушателей сходством со стихами капитана Лебядкина, но поэт несколько не был смущён аналогией: «Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это моё зрение. <...> Я хорошо помню: “Жил на свете таракан, / Таракан от детства, / И потом попал в стакан, / Полный мухоедства...”» [16. С. 199]. П. Антокольский объяснил стилистический резонанс общим интересом Достоевского и Заболоцкого к «шутейно-гротесковым образам» [16. С. 209]. О психологическом сходстве с персонажем из «Бесов» или мотивированном глубокими комплексами «уродстве» стиха не могло быть и речи – в сущности, героя и поэта роднило стремление к первозданному, самобытному слову и образу.

Третий уровень узнавания – и психологическое, и стилистическое отождествление. Так вечно бунтовавшая Анна Баркова в 16 лет поместила в

дневнике развёрнутые «Признания внука подпольного человека» (1917). Горячий монолог непринуждённо объединяет карамазовское богоборчество и сладострастие, игнорируя болезненное самоуничижение автора «повести»-первоисточника и его духовные метания между «Итак, да здравствует подполье!» и «К чёрту подполье!» [17. С. 81]. Собственная трактовка подпольного сознания – дерзкое самоотождествление сразу и с героем и с автором: «...Достоевский, величайший из “подпольных”, поразительно нашу сущность выявил: сорвал с нас одежды и представил миру! Знаете, что он думал, когда подпольные записки писал? Вот, мол, ужасайтесь! Будете в отвращенье отворачиваться, а выпьете всё, по капельке выпьете. Ведь отвращенье сладкая штучка, привлекательная. Ну и невинных-то я поражу, вся невинность к чёрту полетит!» [18. С. 349]. У Достоевского «подпольный» рассуждает в том же ключе неизбежного излияния-самооправдания: «А главное и конец концов, что всё происходит по нормальным и основным законам усиленного сознания и по инерции, прямо вытекающей из этих законов, а следственно, тут не только не переделаешься, да просто ничего не поделаешь. Выходит, например, вследствие усиленного сознания: прав, что подлец, как будто это подлечу утешение, коли он сам ощущает, что он действительно подлец» [17. С. 49]. «Внуку» ещё далеко до излияния глубин подпольных страстей, молодая сила духа упивается дерзостью и пока не накопила груз обид и озлобления, и возрастные характеристики вполне достоверны: «Скажу я вам, так и быть, что по-настоящему люблю и во что фанатически верю. Во власть и красоту! <...> Самому бы мне хотелось иметь эту власть и красоту, да нет! Ещё мелко плаваю» [18. С. 352]. Можно с уверенностью утверждать, что текст – не подростковая имитация вседозволенности, но самобытная *игра* тех самых сил, что раздирали сознание «подпольного». Об этом свидетельствуют признания Барковой в записной книжке от 23.11.1956: «С самого раннего детства в *половом* чувствовала угрозу и гибель. С восьми лет одна мечта о величии, славе, власти через *духовное творчество*» [18. С. 367]. Поглощённость идеей и жажда вседозволенности как духовной свободы – основа заявленного родства поэта как с самим Достоевским, так и с его ипостасями-героями.

В стихах А. Барковой буйство дерзких сил названо *игрой*: «Я – преступница; я церкви взрываю, / А проклятий церковных цепь / Я ловлю и бросаю, я играю / С удалой насмешкой на лице» («Преступница» 1921) (с. 11). Богоборческая сила духа не покидает до самого конца: «И, наверно, в суде последнем / Посмеюсь над собой ядовито, / Что несут серафимы бредни / И что арфы у них разбиты. // И что мог бы Господь до Процесса / Все доносы и дрязги взвесить. / Что я вижу? Главного Беса / На прокурорском месте» (22 января 1976) [18. С. 212]. Автобиографическое «я» не изменило ценностям своей первой литературной идентификации, почти вся жизнь прошла в вынужденном «подполье», в лагерях и бездомье. Мир до конца воспринимался по Достоевскому. Так тема горькой, но несломленной старости замыкает круг ассоциаций: «И с котомкой Степан Трофимыча / Запинаясь, впотьмах бреду / По неровным каким-то тропиночкам, / Натыкаясь везде на беду» [18. С. 203]. Пример А. Барковой показывает, что поэт, ощущая себя *не героиней, а персонажем* и собеседником Достоевского, выдерживает и *духовную установку* «подпольного» типа, и *роль* бунтующей личности в социуме. Смех и

гнев, вызов и обличение – проявления воли к свободе, жизнь и литература – неразложимы.

Духовный максимализм А. Барковой позволяет рассмотреть её творческую и личную судьбу в свете *обратной психологической проекции* – как судьбу действительно «достоевского типа» в жизни, его реализацию в поэзии и в драматургии – исторической драме «Настасья Костёр» (1923). Героизированное «подполье» оказывается вершиной духовной свободы – «персонаж» вырвался из ценностно-психологических рамок, заданных сугубо литературной ролью.

Процесс и условия узнавания в себе родства с подпольным героем

Достоевский сам выстроил *обратную психологическую проекцию* – оценку судьбы писателя через представляющего его героя, когда карикатурно изобразил в «Бесах» своего духовного антагониста, западника и либерала И.С. Тургенева в образе Кармазинова [19. С. 762]. В романе он аттестован как «писатель, которому долго приписывали чрезвычайную глубину идей и от которого ждали чрезвычайного влияния на движение общества» [20. С. 94], он же заискивает перед радикальной молодёжью и с одобрением соглашается с тем, что «вся суть русской революционной идеи заключается в отрицании чести» [20. С. 349]. Упрощая позицию живописца русского нигилизма, Достоевский обнажил в Кармазинове/Тургеневе *внутреннюю связь между слабостью духа и имморализмом творческой позиции*, которая *рационализируется* как *передовое, объективное и даже научное мировоззрение*. Так компенсируется понимание своей немощи.

Коллизия колебаний между искушением внешней силой и внутренним «я» – типичная для раннего периода советской литературы, когда не в политическом или идеологическом, а в духовном, почти герметически замкнутом «подполье» оказались писатели, никак не совпадавшие по мироощущению с Достоевским. Драма самосознания писателя, почувствовавшего или даже осознавшего себя слабым, подпольным героем, предполагает то внутреннее многоголосие, которым не отличаются «прямые», свободные духом потомки испытателей идей, как А. Баркова.

Ряд открывает М. Горький с метаморфозами психологизма, когда неприимимый противник Достоевского, автор статей «О “карамазовщине”», «Ещё о “карамазовщине”» (1913), после 1917 г. погрузил героев в игру самоанализа в духе своего бывшего антагониста («Карамора» 1924, «Жизнь Клим Самгина» 1925–1936). Парадокс решается в свете «обратной проекции» – как движение к самому себе, узнавание себя. Горький принадлежал к типу «бесов», но не в карикатурном облике, а в *подобии* трагическо-героического воплощения. Обе его *роли* «бесовские» – дерзкий бунтарь и скрытый «подпольный». Красноречив в передаче И. Сургучёва рассказ Горького в 1910 г. о недолгом пребывании в артели богомазов и о взятой на прощание иконке, специально для него приготовленной: «На одной был написан мой ангел Алексей – Божий человек, а на другой – дьявол, румяный и с рожками. “– Вот выбирай, что по душе”. Я выбрал дьявола, из озорства. “– Ну вот я так и мыслил, – ответил богомаз, – что ты возлюбишь дьявола. Ты из дьявольской материи создан. <...> Ну вот и молись своему образу: он тебя вывезет. Но, – прибавил

богомаз, – жди конца”. Что-то в душе у меня ёкнуло». И Сургучёв замечает, что «Ягода, как две капли воды, был похож на дьявола, пророчески нарисованного талантливым богомазом» [21]. Уходя от мистической стороны описанного, следует подчеркнуть *психологическое* слияние юного Алексея Пешкова с *ролью* беса – без прямого поклонения ему.

Эта роль продолжена М. Горьким. Сакраментальная формула про борьбу Бога и дьявола в сердце человека иллюстрируется идеей Богостроительства – это версия миссии Великого инквизитора, когда религия коллективного оптимизма замещает императив духовной свободы. Гуманистическая проповедь противника «карамазовщины» исходила от беса пафосного упрощения. Горький упрекал Достоевского в «страшных натяжках» при изображении слишком болезненно рассуждающих подростков, но пример Анны Барковой подтверждает их реальность. Прославляя Человека, Горький не доверял людям и опасался суггестивного влияния «гениальных обобщений отрицательных признаков и свойств национального русского характера»: «Я считаю это социально вредным, ибо человек – не “дикое и злое животное” и он гораздо проще, милее, чем его выдумывают российские мудрецы» [22. С. 155]. Молодёжи «не Ставрогиных надобно показывать», «необходима проповедь бодрости, духовное здоровье, деяние» [22. С. 156] – так бес/дух оптимизма заговаривал беса/духа подпольного скептика. Горький выпустил его на свободу в образе Клима Самгина: тот ещё ребёнком, едва ли не изначально наделён необыкновенно злой наблюдательностью и такой же раздвоенностью сознания, которой отмечены самые трагические образы Достоевского. Но писатель отказывает Самгину в трагедии как антигерою – узнавание в себе «подпольного» вступает в противоречие с бесом/духом исторического оптимизма. Внутренний конфликт Горького – это спор с Достоевским как спор героя с автором, это *развитие типа* в жизненном продолжении духовных установок.

Писатели с менее героической психикой переживали искушение силой болезненно, и невольное положение «подпольного» порождало те ощущения, которые типичны для угнетённого самолюбия вообще, но сугубо подпольный тип был взят как эталон подлинности. Так Ю. Олеша, наделённый волшебным даром праздничной игры с метафорой как феерическим чувством жизни, далёкий от испытания идей и духовного ригоризма, оказавшись в чуждой своей природе роли отверженного, объективировал внутренние коллизии в «Зависти» (1927) – в собственной версии «Записок из подполья». Журнальная публикация вышла «с подзаголовками “Записки” – к первой части романа и “Заговор чувств” – ко второй части» [23]. Кавалеров – завистник, ревнивый к энтузиазму как духовной энергии, он одержим той же восторженной ненавистью к Бабичеву, какая мучила подпольного «прототипа» в его жажде «абличить» [17. С. 95] высокомерного офицера. «Вторичность» героя отражает растерянность автора.

Роль играет и одновременно дискредитируется самоотчуждением. Поведение Кавалерова соответствует *credo* «подпольного»: «... всё дело-то человеческое, кажется, и действительно в том только и состоит, чтоб человек по минутно доказывал себе, что он человек, а не штифтик! хоть своими боками, да доказывал; хоть троглодитством, да доказывал» [17. С. 75]. Одарённый уникальным творческим воображением Кавалеров сокрушён: «Теперь мне

сказали: не то что твоя, – самая замечательная личность – ничто. И я постепенно начинаю привыкать к этой истине, против которой можно спорить» [24. С. 29]. И в пику рациональной примитивности жаждет совершить «какое-нибудь гениальное озорство»: «Хоть бы взять и сделать так: покончить с собой. Самоубийство без всякой причины. Из озорства. Чтобы показать, что каждый имеет право распоряжаться собой. Даже теперь. Повеситься у вас над подъездом» [24. С. 30]. Но Кавалеров – не Кириллов из «Бесов», его бессилие – следствие «безыдейности» и эгоцентризма таланта.

Автор сообщил своему alter ego чудесный дар метафорического видения-чувствования, но это всего лишь орнамент типа, а не представление «подпольного» в развитии – и весь протест потенциального гения против приземлённо-монументальной идеологии «Четвертака» выливается в «звонящий вопль» оскорблённого самолюбия: «Колбасник!» [24. С. 43]. Роль «подпольного» выдержана, но редуцирована до оценочной – ему отказано в трагизме. У Достоевского герой открывает трагедию саморазоблачения-самоотрицания как итог глубинного, но обезбоженного самопознания: «Разве сознающий человек может сколько-нибудь себя уважать?» [17. С. 57]. Он знает цену истине: «Страдание – да ведь это единственная причина сознания» [17. С. 78]. Эгоист Кавалеров остаётся приживалом – при эпохе или при вдове Прокопович, он погружается в пошлость – так автор дистанцировался от обречённого персонажа, сопротивляясь и навязанной временем роли, и власти над собой своего «прототипа». Болезненная привязанность к теме была очевидна, П. Марков свидетельствовал, что в пьесе «Смерть Занда» Олешу «волновал вопрос о том, как старые подпольные чувства могут овладеть человеком-строителем, созидателем мира нового» [25]. Так Олеша, обыгрывая узнавание, пытался победить свою слабость.

Л. Леонов вёл более тонкую игру, собрав в «подполье» – «на дне» [26. С. 680] – всех отверженных эпохи: воров, бывших помещиков, бывших красных героев («Вор» 1927–1959). Распорядитель действия – писатель Фирсов, протагонист автора, что отражает не только нарративную форму «романа в романе», но и главный творческий интерес – свободу самовыражения. Так заявлено в ответе на литературную анкету 20-х гг.: «К чёрту героев, мне автор нужен» (цит. по: [27. С. 159]). Фирсов тоже принадлежит «подполью» – как всезнающий творец-аналитик своих героев и слабый критик социалистического учения о человеке. Его раздвоенность достигает апогея в «Эпилоге», когда писатель читает разносную критику на роман – идеологический приговор, им же самим и написанный. Но можно ли считать творческую стратегию Леонова осознанной игрой в подпольного гения?

Формальное основание – принцип познания человека, аргумент против – позиция неуловимости самого Леонова, которая исключает авторефлексию самоосуждения.

Цель познания заявлена в начале второй редакции романа как исследование «орнаментума» – это «нечто вроде занавесочки для прикрытия первородных потребностей» [26. С. 40]. «Человек без всякого орнаментума и есть голый человек» [26. С. 40] – таково подпольное сознание, анализируемое автором-Фирсовым извне, по психологическому методу Достоевского, но не в ключе его миропонимания и мышления-чувствования. В романе к «орнамен-

туму» отнесена вера – не решающая истина, а один из лоскутов, прикрывающих наготу тоскующего по смыслам человека. В этом суть расхождений, хотя в статье «зеркального двойника»-критика [26. С. 678] Фирсов перифрастически определён преемником Достоевского – одного из «самодеятельных мыслителей со дна и каторги» [26. С. 674]. В «Воре» религия не видится условием спасения человека, что и отмечено критиком-идеологом: «...падший парень так плохо, неискренне и, главное, скудно терзается содеянным <...> и под конец едва не попадает в церковные тенёта одного там затаившегося под маской слесаря, благушинского паука» [26. С. 674]. Психологизм Достоевского взят как модель, в сознание «подпольных» вводится тема веры, которая отсутствовала в сознании героя-первообраза. Но религиозный слесарь Пухов редуцирован игрой языка до Пчхова – так дух перешёл в чих, а его носитель заранее дискредитирован.

Демонстративность работы с «традицией Достоевского» и богатство вариаций «подпольных» – от нэпмана Николки Заварихина до душегуба Агея и роковой Маньки Вьюги – всё свидетельствует, что герой XIX в. «пошёл в народ», что роль обросла социальной конкретикой. Однако сам писатель Фирсов, «отрабатывая» образ «маленького человека», «смешного господина в клетчатом демисезоне» [26. С. 210], от глубинной исповеди уклоняется. Леонов испытывал коллизию – творец в роли затравленного «сочинителя», но не связывал себя со слабым, подпольным типом, как не претендовал и на родство с максималистами. Воспроизведение отношений героев и отчасти стиля Достоевского – не следование за образцом, а преодоление его авторитета – в понимании природы человека и взаимосвязи с высшей силой.

Стилистика надрыва и иронического многоступенчатого остранения текста демонстрирует искусную игру с известной формой – раздвоенностью, авторефлексией захваченного страстным монологом героя. Герой «Записок», увлекаясь исповедью-проповедью перед Лизой, отлеживает свои слова и мотивы: «Игра, игра увлекла меня; впрочем, не одна игра... / Я знал, что говорю туго, выделанно, даже книжно, одним словом, я иначе не умел, как “точно по книжке”. Но это не смущало меня; я ведь знал, предчувствовал, что меня поймут и что самая эта книжность может ещё больше подспорить делу. Но теперь, достигнув эффекта, я вдруг струсил» [17. С. 152]. Так же и Фирсов, объясняясь с собственной героиней, впадает то в гордыню, то в малодушие: «– ...ты хоть бы в награду полюбить меня должна, потому что вся сделана из меня. Я не просто открыл тебя или выпустил на свет из клетки, я вырастил тебя в себе... <...> Если бы меня застрелили сейчас в облаве, ты умерла бы вместе со мной. <...> Я строю города, которых не развеешь по ветру, творю людей, которых не расстреляешь <...> и, кто знает, может, со временем косноязычные свидетельства мои станут важней протоколов казённого летописца? – И далее болтал ещё более несусветный вздор, объяснимый лишь близостью женщины, стоявшими на паперти потёмками и одною тайной догадкой, которую из животного самосохранения не посмел бы произнести вслух» [26. С. 209–210]. Тайна прозрения раскрылась в «Эпilogue» – автор проник в подсознание героини: «...когда я вас на трон возводил, вы меня одной рукою обняли, а другой чудовище своё полосовали... всё ножом его, ножом!» [26. С. 682].

Так уже автор-Леонов играючи демонстрирует свою независимость от первообразов: роковая Манька Вьюга – симбиоз Настасьи Филипповны и Рогожина, Фирсов – всезнающий, но ни в чём не повинный автор, в отличие от болезненного повествователя «Записок из подполья». Более того, идеологизированная «самокритика» делает его ещё и мучеником, заложником догматизма, но «со временем» он будет признан выразителем истины. То, что истина негативна, а все главные герои, кроме автора-Фирсова, обречены на смерть или поражение, автору-Леонову, видимо, не так важно, как дорога полнота собственной власти над замыслом, осуществлением и сознанием читателя. Так «подпольный» признавался перед несчастной Лизой: «Власти, власти мне надо было тогда, игры было надо, слёз твоих надо было добиться, унижения, истерики твоей – вот чего надо мне было тогда! <...> Свету ли провалиться, или мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить. Знала ль ты это, или нет? Ну, а я вот знаю, что я мерзавец, подлец, себялюбец, лентяй» [17. С. 173]. Самоуничтожение этого покаяния – месть слабого, ответ на пережитое прежде унижение, и очевидно, что прямая параллель между художественным образом «подпольного» и «подпольем художника» некорректна.

Рассматривая коллизию самосознания в ряду «герой-прототип – ролевая формула психологизма – психология творчества», вполне допустимо акцентировать общую тенденцию. Её суть – избавление «подпольного» от чувства вины за своё изгойство, превращение литературы в средство отщипывания духовно неполноценному, но сильному противнику, относительно «комфортное» отчуждение всезнающего от мира, устремлённого к собственной гибели. Путь Леонова от «Барсуков» (1924) до «Пирамиды» (1994) – отражение сомнений в самом праве человека и человечества на существование. Поэтика дискредитации оптимизма и мнимых «победителей» истории работает системно, С. Семёнова определила её как «каверзы образного подтекста» [28. С. 44]. Так в «Воре» 1959 г. двусмысленно определена перспектива духовного воскресения павшего героя на таёжных стройках: «...наряду с великими переменами последующих лет любое преображение Векшина представляется возможным» [26. С. 670].

Произошли качественные изменения в содержании роли: само «подполье» уже не социальная ниша добровольной или вынужденной отверженности, не болезнь души, ума и воспалённого самолюбия, но духовно комфортное – на момент творчества! – пространство и состояние непричастности к общему духовному заблуждению. Носители вынужденно подпольного сознания разрабатывают игровые стратегии творчества – смена масок, голосов, превращения судеб героев-соперников и протагонистов. Так М. Булгаков говорил в «Собачем сердце» (1924) в монологе пса ненависть к новому гегемону: «Вот бы тяпнуть за пролетарскую мозолистую ногу» [29. С. 280], – а потом с удовлетворением возвратил «нового человека» в органичное для него «первобытное состояние» [29. С. 369]. Так Леонов всю жизнь вёл свою партизанскую тяжбу с любыми доктринами надежды – от социализма до религии. З. Прилепин полагает, что это была опасная игра с государством, с властью: «Игра его была огромна». Но она продолжалась уже в благополучные годы, и, следовательно, критика оптимизма носила надвременной, тотальный

характер. Это было трагическое знание, и «комфортным» его делал именно тайный статус носителя – печальная истина пессимизма не выговаривалась полностью, оставалась «для внутреннего пользования», самоизоляция «подпольного» продолжалась – как отказ от пророческой миссии Кассандры. Глубокое отчаяние при этом не отменялось, но не предполагало прямого выхода. Так, по свидетельству дочери Леонова, умиравший писатель «еле слышно повторял: “Какой народ был... какой народ, Боже мой – русские... И какая трагическая судьба...”» [27. С. 474]. Трагическое сострадание «подпольного» автора, всё-таки напечатавшего «Пирамиду», отступило перед необходимостью в конце концов огласить истину о тщете истории.

Воспроизведение ролей как реализация художественного пророчества

По мере дискредитации не оптимизма, но гуманизма новое подпольное сознание окончательно избавилось от трагического начала в себе и в творчестве и, сообразно логике дегуманизации искусства в XX в., из маргинального превратилось в вершинное. Если вернуться к подчёркнутой Достоевским обусловленности – *слабость духа и творческий имморализм* подаются как *передовое и объективное мировоззрение*, то идеология и практика постмодернизма поразительно совпадают с претензией интеллектуально изощрённого подполья на безответственную власть над простодушным и доверчивым сознанием. Практика российского постмодернизма тоже близка к разделению ролей между «бесами». Так Д.А. Пригов со свойственной ему чуткостью к ролевому поведению взял на себя миссию Петруши Верховенского, обосновывая «культурной вменяемостью» [30. С. 27] эстетику и эпистемологию релятивизма, вненациональности, дегероизации, смеховой деконструкции идеалов, и роль была реализована с изначально присущей ей двусмысленностью.

Так мировоззрение, принципиально отрицающее – ведь «откроется обман» [30. С. 158] – содержательность и правомерность личного высказывания, настаивало на своей высокой ответственности: «А интеллектуал прежде всего сомневается в истинности и в праве любого высказывания быть тоталитарным» [30. С. 122]. Лукавство в том, что тоталитарность этой позиции, претендующей и на глубину, и на абсолютную правоту, не обсуждается. На практике отказ от претензии на истину благополучно и нетрагедийно реализован в осмеянии чужой, но не собственной позиции, которая имитирует наивность. Так, например, построено «Банальное рассуждение на тему: *если нет Бога, то какой же я штабс-капитан*»: «Разве зверь со зверем дружит – / Он его спокойно ест / Почему же это люди / Меж собой должны дружить // А потому что они люди / Бог им это завещал / Ну, конечно, коли нету / Бога – так можно и есть» [31. С. 73]. Идеология постмодерна – апофеоз интеллектуальной свободы-безыллюзорности. Она как будто не агрессивна, релятивизм её сугубо художественный, но, как это свойственно российской практике, транслируется в мир и реализуется подобно программе разложения и имморализма, декларированной в «Бесах»: «Слушайте, я их всех сосчитал: учитель, смеющийся с детьми над их Богом и над их колыбелью, уже наш. Адвокат, защищающий образованного убийцу тем, что он развитее своих жертв и, чтобы денег добыть, не мог не убить, уже наш» [20. С. 392–393].

Аналогия, как известно, не доказательство тождества, но именно здесь – в рассмотрении и *развитии типологической параллели* – методологическое зерно *обратной психологической проекции*. Основания для выведения стратегии писательского творчества из психологии типологически близкого по миропониманию персонажа дают не обязательно программа героя, но его интенция, не конкретный поступок, но система исповедуемых ценностей, даже не темперамент, но эстетические эмпатии. Роль незлобивого, интеллектуально утончённого, изощрённого в толковании тенденций современной культуры Д.А. Пригова та же, что у младшего Верховенского: культуртрегер, провокатор, провозвестник дегуманизированного будущего. Разумеется, это не ярый антигуманизм, требующий «разврата неслыханного, подленького, когда человек обращается в гадкую, трусливую, жестокую, себялюбивую мразь» [20. С. 393], а только индивидуалистически-гедонистический, свободный в творчестве (не в жизни) от обязательств перед другими – но только так, в одиночестве «...снимается идеологичность. Новоантропологическая и виртуальная реальность – это аутоэротизм» [30. С. 140]. Бесы мутируют, «неоподпольные» респектабельны, но вкусы, отношения, роли остаются.

Верховенский восхищался Ставрогиным: «Я нигилист, но люблю красоту. <...> Вы именно таков, какого надо» [20. С. 392] – так Пригов видел во Вл. Сорокине апостола постмодернизма: «Он герой и классик радикальной на данный момент литературы» [30. С. 125]. Проведение аналогии между Ставрогиным и Сорокиным значимо не только для прояснения генетической преемственности художественных идеологов имморализма, апеллирующих к условности текста и более бесстрашных на бумаге, чем автор главы «У Тихона». Главное основание видеть «Ивана-царевича» из «Бесов» «прототипом» радикального постмодерниста – *сугубо интеллектуальный тип духовной деятельности*, который в такой степени занят собой и отчужден от правды и потребностей общей жизни, что исповедует любовь к Богу и литературе – и тут же аннигилирует творчество. Так Ставрогин одновременно внушал Шатову веру в православие и родину и соблазнял Кириллова нигилизмом. Так в зените славы В. Сорокин открывал жизненные и творческие установки – веру и игру-имитацию смыслов: «Кроме веры в Бога и литературных занятий, в этом мире опереться не на что. <...> Любое текстуальное высказывание или любое лирическое письмо изначально мертво и фальшиво. <...> Когда я начинаю понимать эти декоративные конструкции, мне становится интересен весь процесс письма» [32. С. 127–128].

Но парадокс в том, что «письмо» как «декоративная конструкция» обладает властью над действительностью, литература как «фальшивая игра» захватывает в свою орбиту жизнь. И от этой магии – власти литературы над сознанием – писатель не отказывается: «В общем, она нам мешает жить. Мы живём по книгам, даже не сознавая этого: мы говорим книжным языком, отождествляем себя с персонажами, берём на себя их мораль... <...> Я занимаюсь литературой, потому что с детства был подсажен на этот наркотик. Я литературный наркоман, как и вы, но я ещё умею изготавливать эти наркотики, что не каждый может» [33]. Примечательно, что изначальный «подпольный» тоже был озабочен «книжностью» как искусственным миропониманием, уводящим от истинного самосознания: «Ведь мы до того дошли, что настоящую

“живую жизнь” чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше» [17. С. 181]. Демонстрация уродливой муки, пароксизмов своей души была разрушением условности, прорывом подпольного к жизни как антилитературе. Сорокин тоже провоцирует, ставя опыты над границами возможного в изображении отвратительного, но – без моральной самооценки. Он пробует пределы свободы в искусстве – и это вполне «достоевская» роль испытателя идей в исследовании пределов их условности: «Я экспериментирую над бумагой! Я всегда говорил, что пробую, проверяю – может ли бумага задымиться от некоторой комбинации слов? Пока я чувствую, что она может стерпеть всё. Вообще для писателя границ нет. Если ты не свободен на бумаге, то зачем ты пишешь?» [34]. Так творчество теперь приписано к сфере подполья, «антилитература» поглотила «книжность».

Но оказывается, что разнообразно-монотонная сосредоточенность на живописании зла обусловлена моральной доминантой и даже драмой сознания: «По большому счёту всю жизнь меня интересовала (и продолжает) одна-единственная тема, один-единственный и роковой вопрос: что такое насилие и почему люди не в состоянии отказаться от него?» [35]. Когда кроткого постмодерниста оскорбили не профаны, а единомышленники-интеллектуалы – сугубо умозрительным прочтением его романа «Путь Бро» и упреками в однообразии приёмов, он взбунтовался. Инвективы благополучного «подпольного» имморалиста по силе и страсти подобны покушению на основы основ постмодернизма – отчуждение литературы от жизни, дегуманизацию и приоритет аналитики над синтезом: «Хватит лепить горбатых шоколадных зайчиков шизоанализа и деконструкции. / Литература – живое дело, свободная и сильная река. <...> Войдите в эту реку, почувствуйте её своим телом, станьте частью её. Прополощите в ней ваши мозги, уставшие от симулякров и трансгрессий. И тогда, возможно, сцена казни Тараса вызовет у вас искренние слёзы, солоноватый привкус которых вернёт вам чувство реального» [35]. За бунтом и покаянием можно было ожидать художественного переворота. Не последовало.

Очевидно, доминанта новой подпольности – замкнутость в стиле и отчуждённое недоверие к социальной жизни – сковывают творческие возможности. Подпольный эгоцентризм Достоевского не был способен ни к преображению, ни к самоконтролю в излиянии, и «публикатор» прервал повествование: «Впрочем, здесь ещё не кончаются “записки” этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться» [17. С. 182]. Так и попытка Сорокина выйти за пределы деконструктивной игры в повести «Метель» (2010) не имела радикального продолжения: «Я должен признаться, что по форме хотел написать классическую русскую повесть. <...> Написать повесть, во многом безнадёжную, про зимнюю дорогу. Winter ride такой. Это то, что касается языка» [36]. А по содержанию текст оказался сотворением нового наркотика: «После своего трипа доктор обнимает Метель, объясняется ей в любви и готов ехать хоть на край света» [36]. Неоподпольный автор не собирается спорить с миром, как и с самим собой, метафора «литература как наркотик» соответствует установке на самолюбование мастера, на «аутоэротизм» письма. Писательские «трипы»

претендуют на метафизику и обновление опыта переживания мира: «Мне скорее хочется его раздвинуть и дополнить. В пространственном смысле и в эмоциональном» [36]. Но прояснение жизнелюбивых мотивов письма не ведёт к радикальным изменениям в его содержании, так «Теллурия» (2014) варьирует всё ту же тему наркотика как аутоэротического насилия.

Соотнесение духовного опыта действующего автора с поведением и самосознанием «подпольного» – вымышленного, но концептуального значимого для развития всей литературы героя – ещё раз подтверждает дальновидность Достоевского. Он открыл тип человека и, как следствие, писателя, который претендует на абсолютную свободу самосознания, но не в силах выйти «из подполья» как из своих границ, мировоззренческих и творческих. Тип «подпольного» не может ни остаться в маргинальном пространстве, ни обновиться в самовывоговаривании. Так Ставрогин стал аристократическим продолжением и выражением самоистребительной и нарциссической страсти погружения в анализ без духовного синтеза. Генетическая общность Ставрогина и Сорокина проясняет их законное место и в жизни, и в русской литературе.

О перспективе игры в литературоведческие сравнения

Рассмотрение преемственности героев и творцов может создать впечатление, что русская литература вышла не столько из «Шинели», сколько из «Записок из подполья». Но это только начальное рассмотрение прогностического потенциала литературных образов-характеров.

Перечисленные примеры прямой или стихийной идентификации с персонажами Достоевского указывают на как будто очевидный его приоритет в создании прототипов писательских стратегий: принцип психологизма состоит в представлении работы сознания, а герои неординарны и сами пишут то «записки», то «поэмки». Примечательно, что и семья русских типов как будто предсказывает спектр творцов-единомышленников. В применении к прозе 60–80-х это выглядит как идентификация Ивана Карамазова с В. Шукшиным (его Степан Разин поразительно похож и на Христа, и на Ставрогина), Дмитрия – с В. Астафьевым (безудержный в литературных, политических и прочих страстях, так и не забывший обиду на своего непутёвого «папу»), Алёши – с В. Распутиным (учительная исповедь проникновенной христианской любви непримирима к инакомыслию). Только Шукшин из этой триады диалогичен, Астафьев и Распутин – горячие монологические проповедники. Ограниченный, но умный и потому навеки оскорблённый миром Смердяков, естественно, должен быть поклонником западной цивилизации и ждать от неё признания: тут ближе всего к «прототипу» неуклюжий авангардист В. Аксёнов, а полное тождество – Вик. Ерофеев (примечательно, что скандал с «Метрополем» был символическим «убиением» отца – пресечением его карьеры).

Искать «продолжения» толстовских или чеховских персонажей значительно сложнее. Мог ли Пьер Безухов писать нравственно-философские романы? «Породил» ли Мисаил из «Моей жизни» скромного провинциального бытописателя или всё-таки предсказал такого большого поэта, как В. Соколов, чьим императивом было одухотворённое существование в обыденности:

«По горькой сырости, / босой душою. / Попробуй вырасти / такой большою – / и в том оплаканном тобою / мире / жить в той же комнате / и в той квартире» (1967) [37. С. 115–116]. Значит ли затруднение в поиске «продолжений», что *жизненные роли* героев предполагают иной тип существования: у Толстого это устройство жизни, у Чехова переживание скуки и муки существования поглощает слишком много сил, поэтому герои – неудачники, а Треплев ушёл в расцвете таланта и в начале славы (как почти через 100 лет его ровесник – поэт Б. Рыжий)?

Разработка литературного психологизма в аспекте «обратной проекции» по-иному ставит вопрос о «традиции» как преемственности: когда писатель «похож» на героя, но не на его автора, он может обращаться к тем же темам, но решает их по-своему. Почти любой яркий русский поэт, разносимый страстями или почти юродивый, может быть возведён к типам Достоевского (С. Есенин, П. Васильев, Б. Чичибабин, Кс. Некрасова...). Так и прозаик Е. Замятин имел все предпосылки стать героическим типом Достоевского: отличался глубоким аналитическим сознанием, помнил себя с полутора лет, в 12 усомнился в вере, ибо чудо, о котором молился, не свершилось, ставил на себе опыты, испытывал идеи – в 1905 шёл «по линии наибольшего сопротивления <...> был тогда большевиком» («Автобиография» 1929) [38. С. 25], а в 1921 г. выступил в защиту права на ересь («Я боюсь»). Но ставка на ересь, а не на веру будет для него тем условием, которое всё-таки взорвёт в романе «Мы» (1920) энтропию Единого государства нового Великого инквизитора. Так «бес» ереси – сугубо интеллектуальный, но всё-таки бросающий вызов Авторитету – выступает в благотворной и научно обоснованной роли.

Каков вообще жизнестроительный потенциал героев – моделируют ли они реальное развитие типов вопреки авторской воле? Рассмотрение художнического «потенциала» ничего не пишущих литературных персонажей по-иному позволяет посмотреть на психологию творчества: что является его побудительной силой, кроме самого дара? Каково разнообразие стилистических реализаций одного литературного типа? Насколько полнокровно совпадение «прототипа» с живым автором, если он развивается стремительно и непредсказуемо? Можно ли возвести генеалогию юного максималиста-пролеткульта Платонова к «достоевским мальчикам» (например, Коле Красоткину)? Но не свидетельствует ли об отчуждении от великого авторитета трагикомическая роль хромого уполномоченного Игнатия Мошонкова, который в «Чевенгуре» (1928) «сам себя перерегистрировал» в Фёдора Михайловича Достоевского [39. С. 121] и то соглашался, то сомневался в правильности скорейшей передачи скота бедноте ради моментального прихода социализма? Может быть, Платонов написал шарж на диалогический путь к истине?

Наконец, применима ли психологическая «игра в ассоциации» только к русскому литературоцентризму, когда художественный образ и слово всё ещё влияют, если не формируют реальность? Таков игровой склад национального мышления, когда игра пронизывает жизнь и культуру, связывая их общим законом развития и парадоксального пресуществления смыслов.

Литература

1. Бердяев Н.А. Духи русской революции // «Бесы»: антология русской критики. М., 1996.
2. Андреев Д.Л. Роза мира: Метафилософия истории. М., 1991.
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972. Т. 1.
4. Гоголь Н.В. Избранные произведения: в 2 т. М., 1978. Т. 1.
5. Мионов Вл., Стоялова М. Соционические портреты. Типы и прототипы: писатели. СПб., 2007.
6. Бойко М. Под куполом эпохи: Биография Андрея Платонова в серии «ЖЗЛ» // НГ-Ex libris. 2011. 31 марта. №11. С. 1.
7. Платонов А. Деревянное растение: Из записных книжек. М., 1990.
8. Пастернак Б.Л. Люди и положения // Пастернак Б.Л. Собр. соч.: в 5 т. М., 1991. Т. 4.
9. Суворин А.С. Дневник // Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964. Т. 2.
10. Брюханова Ю.М. Творчество Бориса Пастернака как художественная версия философии жизни. Иркутск, 2010.
11. Брик Л.Ю. Пристрастные рассказы. Воспоминания, дневники, письма. М., 2003.
12. Асеев Н. Достоевский и Маяковский // Вопр. лит. 1979. № 4. С. 146–153.
13. Маяковский В. В. Избранные произведения. М.; Л., 1963. Т. 1.
14. Асеев Н.Н. Маяковский начинается: поэма. М., 1973.
15. Хлебников В. Творения. М., 1986.
16. Антокольский П. «Сколько зим и лет» // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984.
17. Достоевский Ф.М. Записки из подполья: повесть. СПб., 2004.
18. Баркова Анна. ...Вечно не та. М., 2002.
19. Батюто А.И. Комментарий // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: в 15 т. СПб., 1996. Т. 15.
20. Достоевский Ф.М. Бесы. М., 1989.
21. Сургучев И. Горький и дьявол. 1955 // Независимая газета. 1993. 26 марта. С. 8.
22. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М., 1953. Т. 24.
23. Игнатова А.М. Роман Ю.К. Олеши «Зависть»: история создания; опыт научного комментария: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Москва, 2006 // [Электронный ресурс] URL: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/roman-ju-k-oleshi-zavist-istorija-sozdaniya-opyt-nauchnogo-kommentarija.html> (дата обращения: 18.12.2014.).
24. Олеша Ю. Избранное. М., 1983.
25. Воспоминания о Юрии Олеше // [Электронный ресурс]. URL: http://modernlib.ru/books/olesha_yuriy_karlovich/vospominaniya_o_yurii_oleshe/read/ (дата обращения: 19.12.2014).
26. Леонов Л. Вор. М., 1961.
27. Прилепин З. Леонид Леонов: «Игра его была огромна». М., 2010.
28. Семёнова С. Парадокс человека в романах Леонида Леонова 20–30-х годов // Вопр. лит. 1999. №5.
29. Булгаков М. А. Из ранней прозы. Иркутск, 1990.
30. Балабанова И. Говорит Дмитрий Александрович Пригов. М., 2001.
31. Пригов Д.А. Книга книг: Избранные. М., 2002.
32. Сорокин Вл. Литература или кладбище стилистических находок. 1995. // Постмодернисты о посткультуре. М., 1995.
33. Сорокин Вл. «Я литературный наркоман, но я ещё умею изготавливать эти наркотики» // Известия. 2004. 15 сент. С. 12.
34. Сорокин Вл. «Может ли бумага задымиться от некоторой комбинации слов?» // НГ-Ex libris. 2006. 26 окт. С. 3.
35. Сорокин Вл. Mea culpa? «Я недостаточно извращён для подобных экспериментов» // НГ-Ex libris. 2005. 14 апр. С. 5.
36. Сорокин Вл. Обнять «Метель» // Известия. 2010. 2 апр. С. 10.
37. Соколов В. Стихотворения. М., 1983.
38. Замятин Е.И. Мы: романы, повесть, рассказы, сказки. М., 1989.
39. Платонов А.П. Чевенгур: роман; Котлован: повесть. М., 2009.

A LITERARY CHARACTER AS A "PROTOTYPE" OF WRITER'S PERSONALITY: CONDITIONS OF "RECOGNIZING" AND CREATIVE CONSEQUENCES OF IDENTIFICATION.

Tomsk State University Journal of Philology, 2015, 1(33), 139–158. DOI 10.17223/19986645/33/11
 Plekhanova Irina I., Irkutsk State University (Irkutsk, Russian Federation). E-mail: oembox@ yandex.ru

Keywords: psychology of creation, image of character as a role, "underground" and "small" men, creative identification.

The article explores the prognostic and life-creating opportunities of Russian literature. Characters of F. Dostoevsky are presented not only as personifications of types of social behavior, but also as prototypes of creative strategies. Psychology of conceptual characters: character-explorer, "small man", "underground man", "bes" (demon), is presented in development as expression of their mental potential through creative work.

The article develops the methodological principle of "reverse projection" as identification of the personality of a real author (writer or poet) with character-prototype. The basis of the method is definition of determinacy of creative and social behavior by mental characteristics of personality, which was demonstrated by Dostoevsky in his character Karmazinov (*Demons*). The second methodological principle is exploring the typological image of a character as a *role*, i.e. the substantial formula of a personality that has a potential of development. The article also examines the possibility of "embodiment" of a conditional image into life as realization of the creative potential of a type in creative aims, possibilities and creation of a text. This is the expression of self-actualization in writing as confession, as transformation into character, as a reflexed degree of equation of a writer and a character and maximum possible objectivity of self-rating. The third principle is consideration of the problem of stylistic predetermination through psychological cognation of a character-prototype and a real author. The degree of stylistic closeness or distance must show the degree of the vital type, its ability to essential development.

The article presents examples of equations, obvious for both contemporaries and authors themselves, of authors and novel characters (V. Mayakovsky, V. Khlebnikov, A. Barkova) and points out characteristics of psychological similarity and degree of closeness of mentality and style. The article explores examples of forced or creatively turned recognizing of oneself in the literary image of a "small man", an "underground man", a "bes" (demon) and their creative expression (M. Gorky, Yu. Olesha, L. Leonov). Aesthetics and poetics of post-modernism (D.A. Prigov, V. Sorokin) are analyzed as a continuation of the strategy of an analytical letter of an underground man and a provocation of an immoral explorer (with the distribution of roles among "demons").

The obvious priority of Dostoevsky's characters as main "prototypes" of writer's strategies is caused by a writer's aim to picture self-actualization of a character which was realized in the practice of writing: writing letters, "little poems" and *Notes from Underground*. But the principle of discovering characters in their creative development can be applied not only to characters-writers. The phenomenon of the "transformation" of a novel character into a real personality of his writer as a result of realization of mental aims in the creative process is described in the article as an expression of the playing nature of Russian mentality and culture.

References

1. Berdyaev N.A. *Dukhi russkoy revolyutsii* [Spirits of the Russian Revolution]. In: Saraskina L. *"Besy": antologiya russkoy kritiki* ["Demons": an anthology of Russian criticism]. Moscow: Soglasiye Publ., 1996, pp. 513–517.
2. Andreev D.L. *Roza mira. Metafilosofiya istorii* [Rose of the World. Metaphilosophy of history]. Moscow: Prometey Publ., 1991. 288 p.
3. Dostoevskiy F.M. *Poln. sobr. soch. V 30 t.* [Complete Works. In 30 vols.]. Leningrad, 1972. Vol. 1.
4. Gogol N.V. *Izbrannye proizvedeniya. V 2 t.* [Selected Works. In 2 vols.]. Moscow, 1978. Vol. 1.
5. Mironov V.I., Stoyalova M. *Sotsionicheskie portrety. Tipy i prototipy: pisateli* [Socionic portraits. Types and prototypes: writers]. St. Petersburg: Aster X Publ., 2007. 256 p.

6. Boyko M. *Pod kupolom epokhi. Biografiya Andrey Platonova v serii "ZhZL"* [Beyond the era. Biography of Andrei Platonov in the series "Lives of Remarkable People"]. *NG–Ex libris*, 2011, March 31, no. 11, p. 1.
7. Platonov A. *Derevyannoe rastenie. Iz zapisnykh knizhek* [A wooden plant. From the notebooks]. Moscow: Pravda Publ., 1990. 46 p.
8. Pasternak B.L. *Sobr. soch. V 5 t.* [Works in 5 vols.]. Moscow, 1991. Vol. 4.
9. Suvorin A.S. *Dnevnik* [A diary]. In: *F.M. Dostoevskiy v vospominaniyakh sovremennikov* [F.M. Dostoevsky in the memoirs of contemporaries]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1964. Vol. II.
10. Bryukhanova Yu.M. *Tvorchestvo Borisa Pasternaka kak khudozhestvennaya versiya filosofii zhizni* [Creativity of Boris Pasternak as an artistic version of the philosophy of life]. Irkutsk: Irkutsk State University Publ., 2010. 209 p.
11. Brik L.Yu. *Pristrastnye rasskazy. Vospominaniya, dnevniki, pis'ma* [Biased stories. Memories, diaries, and letters]. N. Novgorod: Dekom Publ., 2003. 325 p.
12. Aseev N. *Dostoevskiy i Mayakovskiy* [Dostoevsky and Mayakovsky]. *Voprosy literatury*, 1979, no. 4, pp. 146–153.
13. Mayakovskiy V.V. *Izbrannye proizvedeniya* [Selected Works]. Moscow – Leningrad, 1963. Vol. I.
14. Aseev N.N. *Mayakovskiy nachinaetsya. Poema* [Mayakovsky begins. A poem]. Moscow: Sovremennik Publ., 1973. 160 p.
15. Khlebnikov V. *Tvoreniya* [Works]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1986. 736 p.
16. Antokol'skiy P. *"Skol'ko zim i let"* ["So many winters and summers"]. In: *Vospominaniya o N. Zabolotskom* [Memories of N. Zabolotsky]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1984.
17. Dostoevsky F.M. *Zapiski iz podpol'ya* [Notes from the Underground]. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2004. 249 p.
18. Barkova A. *Vechno ne ta* [Never the one]. Moscow: Fond Sergeya Dubova Publ., 2002. 624 p.
19. Batyuto A.I. *Kommentarii* [Commentaries]. In: *Dostoevsky F.M. Sbranie sochineniy v 15 tomakh* [Collected works in 15 volumes]. St. Petersburg, 1996. Vol. 15.
20. Dostoevskiy F.M. *Besy* [Demons]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1989. 293 p.
21. Surguchev I. *Gor'kiy i d'yavol. 1955* [Gorky and the devil. 1955]. *Nezavisimaya gazeta*, 1993, March 26, p. 8.
22. Gorky M. *Sobr. soch. v 30 t.* [Collected Works in 30 vols.]. Moscow, 1953. Vol. 24.
23. Ignatova A.M. *Roman Yu.K. Oleshi "Zavist": istoriya sozdaniya; opyt nauchnogo kommentariya*. Avtor dis. kand. filol. nauk [Yu.K. Olesha's "Envy": the history of creation; experience of scholarly commentary. Abstract of Philology Cand. Diss.]. Moscow, 2006. Available from: <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/roman-ju-k-oleshi-zavist-istoriya-sozdaniya-opyt-nauchnogo-kommentariya.html>. (Accessed: 18th December 2014).
24. Olesha Yu. *Izbrannoe* [Selected works]. Moscow: Pravda Publ., 1983. 640 p.
25. *Vospominaniya o Yurii Oleshe* [Memories of Yuri Olesha]. Available from: http://modernlib.ru/books/olesha_yurii_karlovich/vospominaniya_o_yurii_oleshe/read/. (Accessed: 19th December 2014).
26. Leonov L. *Vor* [A thief]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1961. 692 p.
27. Prilepin Z. *Leonid Leonov: "Igra ego byla ogromna"* [Leonid Leonov: "His play was huge."]. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ., 2010. 566 p.
28. Semenova S. *Paradoks cheloveka v romanakh Leonida Leonova 20–30-kh godov* [The paradox of man in Leonid Leonov's novels of '20–'30s]. *Voprosy literatury*, 1999, no. 5.
29. Bulgakov M.A. *Iz ranney prozy* [From early prose]. Irkutsk: Irkutsk State University Publ., 1990. 384 p.
30. Balabanova I. *Govorit Dmitriy Aleksandrovich Prigov* [Dmitry Prigov is speaking]. Moscow: OGI Publ., 2001. 168 p.
31. Prigov D.A. *Kniga knig: Izbrannye* [Book of books: the selected]. Moscow: Zebra E, EKSMO Publ., 2002. 640 p.
32. Sorokin Vl. *Literatura ili kladbishche stilisticheskikh nakhodok* [Literature or cemetery of stylistic discoveries]. In: *Postmodernisty o postkul'ture* [Postmodernists on post-culture]. Moscow, 1995.

33. Sorokin V. Ya literaturnyy narkoman, no ya eshche umeyu izgotovlyat' eti narkotiki [I am a literary addict, but I still know how to produce these drugs]. *Izvestiya*, 2004, September 15, p. 12.
34. Sorokin V. Mozhet li bumaga zadymit'sya ot nekotorykh kombinatsii slov? [Can paper smoke from a combination of words?]. *NG-Ex Ibris*, 2006, October 26, p. 3.
35. Sorokin V. Mea culpa? Ya nedostatochno izvrashchen dlya podobnykh eksperimentov [Mea culpa? I am not perverted enough for such experiments]. *NG-Ex Ibris*, 2005, April 14, p. 5.
36. Sorokin V. Obnyat' "Metel'" [To hug "Blizzard"]. *Izvestiya*, 2010, April 2, p. 10.
37. Sokolov V. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ., 1983.
38. Zamyatin E.I. *My: Romany, povest', rasskazy, skazki* [We: novels, novellas, short stories, fairy tales]. Kishinev: Lit. artistike Publ., 1989. 640 p.
39. Platonov A.P. *Chevengur: Roman; Kotlovan: Povest'* [Chevengur: a novel; The Foundation Pit: a story]. Moscow: Vremya Publ., 2009. 608 p.