

Г. К. Щенников

«ДВОЙНИК» ДОСТОЕВСКОГО КАК ТВОРЧЕСКИЙ ДИАЛОГ С Э. Т. А. ГОФМАНОМ

Заявленная тема неизбежно ведет к постановке более общей проблемы — специфики внутреннего двойничества у Достоевского.

Известны высокие оценки идеи «Двойника», высказанные самим писателем: «Серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил» (26; 65). Эту идею писатель относил к созданию оригинального типа: «Зачем мне терять превосходную идею, величайший тип, по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником?» (28; 340). В конце 1850-х гг. Достоевский собирался переделать «Двойника», чтобы отчетливее выявить его замысел. Переделка не состоялась, но серьезная идея этой повести органично вошла в структуру характеров его романов 1860–1870-х гг.

И все же суть этой идеи до сих пор до конца не прояснена. Феномен «двойника» все еще остается загадочным: «Откуда берется двойник?» — и вызывает новые толкования.

Вместо прежней антитезы: двойник — исключительно плод фантазии героя либо двойник — второе реальное лицо произведения, появляются новые концепции. Так, О. Г. Дилакторская полагает, что Голядкин–младший — образ мистический, в нем писатель будто бы по деталям собрал образ двойника–беса. Исследователь собирает детали, отмечающие внешнее сходство второго Голядкина с фольклорным образом черта, однако выявленный образный пласт — свидетельство языческих суеверий, проникших в культуру патриархального чиновника (то есть мистифицированное восприятие Голядкиным–старшим своего двойника), но не проявление авторского мистико–символического стиля, как полагает О. Г. Дилакторская.¹

В работе Н. Г. Михновец проблема внутреннего двойничества Голядкина вообще снимается. Писатель будто бы преодолел традиционное романтическое двойничество: герой его повести — человек не раздвоенный, а «безбрежный» по совокупности присущих ему противоположных свойств, а Голядкин–младший представляет будто бы возможную перспективу этого типа на пути к очеловечиванию.²

Исследователи установили, что темой двойника Достоевский переключается с рядом сочинений Гофмана: «Крошка Цахес», «Двойники», «Эликсиры сатаны», «Выбор невесты» и др. Наиболее эффективно сопос-

¹ См.: Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. СПб. 1999. С. 140–143.

² См.: Михновец Н. Г. «Двойник» в историко–литературной перспективе // Достоевский и мировая культура. СПб.; М. 2004. № 20. С. 128–130.

тавление «Двойника» с произведением, в котором цели героев и авторские художественно-аналитические установки наиболее близки. Такова «Принцесса Брамбилла»: здесь персонажи Гофмана обретают свой идеал не в таинственно-волшебном мире (Атлантиде, Дженнистане), а в реальной жизни; в повести исследуется раздвоенность человека, вызванная не вмешательством высших, трансцендентных сил, а неспособностью его к адекватной самооценке.

Но муки самооценки — важнейшая особенность героев Достоевского. Потребность самооценки — выражение самосознания личности, процесса становления человека личностью. Достоевского весьма занимали условия формирования личности в человеке, привыкшем лишь к определенной социальной роли, функции (зачастую, к незавидной роли «канцелярской крысы»). И в «Бедных людях», и в «Двойнике» Достоевский показал, что первым фактором становления личности «маленького человека» является его тяга к самоосознанию, самоопределению. Эта первейшая потребность и обусловила избранную писателем поэтическую форму изображения человека — через его самосознание, его особый взгляд на мир.

Вторым фактором становления личности является свободный выбор поведения, устремленность героя не к продиктованному социальными обстоятельствами или уготованному судьбой положению среди людей, к некоей желанной жизненной роли. Так, Деушкин с первых писем к Вареньке пробует себя в роли сочинителя — то сентиментальной эпистолы, то физиологического очерка. Голядкин также склонен к самообольщению, примериванию чужих масок, к позе состоятельного, уважаемого чиновника, столь же достойного внимания генерала, как и жених его дочери Владимир Семенович. Причину этого самообольщения хорошо объяснил В. Н. Захаров, метко растолковав смысл обращения Голядкина-младшего к старшему: «Ваше превосходительство»³. Это обращение метит в «подпольную» идею старшего: сознавать себя равным генералу. Отсюда и его странное поведение: бесцеремонная попытка проникнуть на бал к Берендеевым и «спасти» Клару Олсуфьевну, завершившаяся его позором и свидетельствующая о том, что поначалу герой не испытывает никаких мук раздвоения. Его отличает редкая самоуверенность, гонор без достоинств, бахвальство без чести.

Но те же свойства и устремления характеризуют и героя гофмановской повести «Принцесса Брамбилла» актера Джильо Фаву. Джильо так аттестует себя модистке Джачинте Соарди: «...какой сказочный сон привиделся мне прошлой ночью, когда я, до смерти устав от роли принца Таэра, которую я, как тебе и всему миру известно, божественно играю, бросился на свое ложе»⁴. Между тем читатель узнает, что подобное хвастовство юного актера вовсе не имеет под собой реальных оснований: «Когда Фава

³ Захаров В. Н. Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985. С. 82–86.

⁴ Гофман Э. Т. А. Избр. произведения: В 3 т. М., 1962. Т. 2. С. 227 (далее страницы указываются в тексте).

выходил на сцену размеренным шагом балетного танцора, не обращая внимания на партнеров, скашивал глаза на ложи и застывал в вычурной позе, давая возможность красавицам любоваться им, право же он казался <...> молоденьким, дурачки пестрым петушком, который, гордо пыжась, красуется на солнышке» (245). Не удивительно, что он вообразил себя настоящим принцем. Со стороны поступки и Фавы, и Голядкина выглядят умопомешательством.

Оба героя сначала выступают как самозванцы. Подобно тому, как Голядкин втихомолочку пролезает на бал к Берендеевым, Фава пробирается во дворец князя де Пистойя, где остановились ассирийский принц Кьяппери и индийская принцесса Брамбилла, наряжается в маскарадный костюм принца и является в парадные залы, чтобы встретить и покорить принцессу. В результате он попадает в позолоченную клетку и становится предметом общего посмешища. Руководящий им «волшебник» Челионате возмущенно говорит: «Это, Джильо, вам в наказание за проклятую вашу глупость, за все ваши нелспые фантазии! <...> Как вы смели вторгнуться в общество, куда вас не звали?» (301).

Главный сюжет обеих повестей составляет история пробуждения личностного самосознания героев, сопряженная с пониманием собственной духовной раздвоенности и взаимодействием с двойниками. Двойник Фавы — приехавший в Рим ассирийский принц Кьяппери, внешне сходный с Фавой, — впрочем, еще и маскарадный капитан Панталоне, в которого «оборачивается» Фава. Обстановка римского маскарада, во время которого совершается кризис в актере, мотивирует эти трансформации. У Голядкина — это его неожиданный «близнец», Яков Петрович второй, или младший, появившийся сразу же после изгнания первого из дома Берендеевых. Отношение героев с двойниками тоже складываются по сходной схеме: поначалу каждый стремится сойтись с двойником, обрести его в себе, но скоро чувствует совсем другую потребность — развязаться с двойником, отделаться от него, преодолеть его. Так, поначалу, услышав, что принцесса прямо на городской площади танцует со своим возлюбленным, Джильо мигом вообразил себя ассирийским принцем, с которым танцует Брамбилла. Но, пережив факт отторжения от желанной сферы и не раз испытав чувство любви не к Брамбилле, а к своей милой подружке Джачинте, Джильо все больше освобождается от мишурных мечтаний и все больше укрепляется в сознании своих подлинных достоинств.

Существенная разница в раздвоении Фавы и Голядкина в том, что метания гофмановского героя спровоцированы извне: с ним совершает психологический эксперимент по перевоспитанию мудрый комедиограф Челионате, стремясь отвлечь молодого актера от выпрених трагедий и увлечь его живой комедией дель арте. Под именем Челионате скрывается «реставратор» комедии князь де Пистойя.

В «Двойнике» Достоевского сам герой выступает «режиссером» своей трагедии. Вошедший в его жизнь и сломавший его судьбу Голядкин-второй не плод воображения первого, — это реальное, самостоятельное лицо.

Но это лицо представлено исключительно в субъективном восприятии Голядкина–первого. Это лицо, в которое он, Голядкин–старший, постоянно всматривается и постоянно оценивает, чтобы понять самого себя. Во взаимоотношениях двух Голядкиных Достоевский исследует явление не только психологическое, но и гносеологическое: познание себя через другого, узнавание себя в другом, реальном человеке. Голядкин–старший, придумывая интриги младшего, разыгрывает самого себя, захвачен галлюцинацией «удвоения». В самом деле, зачем младшему Голядкину вытеснять старшего с его места, если младший сразу добивается более привилегированного положения, чем старший, становясь чиновником по особым поручениям? Показательно, что поведение «второго» полностью прогнозируется снами–кошмарами «первого». Например, Голядкину снится сон, в котором его двойник добивается общего расположения молодых сослуживцев и внушает им, что «...его любезность и сатирического ума направление не в пример лучше любезности и сатирического направления настоящего г–на Голядкина» (1; 186). И на другой день в присутственном месте подобная сцена совершается наяву: «... все происходило точь–в–точь, как во сне господина Голядкина–старшего» (1; 195).

Яков Петрович борется с двойником не только за свое место в социуме, но и в мире нравственном, борется за самостоятельность своей личности. В отличие от Фавы, он не в силах избавиться от двойника, и здесь мы подходим к проблеме принципиального различия в изображении феномена внутреннего раздвоения человека у Гофмана и Достоевского.

Гофман утверждает, что способность «я» «...родить „не–я“ в неистовом экстазе и выискать блаженству оправданье» (299) обогащает человека многогранностью ощущений, однако для самооценки личности необходима однонаправленная ясность мотивов, служащих ее самовыражению, самореализации. Фава сознает, что двойник мешает его самореализации и расправляется с ним. Освобождение от двойника аллегорически выражается в поединке капитана Панталоне с абсолютно похожим на него Фавой: когда последний убит, выясняется, что это лишь картонная кукла, битком набитая ролями из ходульных трагедий. Джильо оказывается способным пожертвовать своим прежним идеалом, чтобы обрести наконец собственную личность. Для Голядкина его двойник не идеал, а «ужас и кошмар». Устранить его из своей жизни он не может, поскольку младший сидит в нем самом (хотя он одновременно и воплощение среды, окружающей его и вытесняющей с «места»). Все усилия Голядкина к устранению внешнего двойника служат проявлению в нем двойника «внутреннего» и вносят полную путаницу в самоидентификацию героя.

Для всех он декларирует антитезу: благонравный, преданный начальству Голядкин–первый и вероломный, коварный, неблагопристойный интриган Голядкин–второй. Про себя он знает: есть и за ним неблаговидные поступки — свидетельства его собственного ловкачества и интриганства: и отказ от женитьбы на Каролине Ивановне, которой давал обещание, и непристойное поведение у Берендеевых, и начальное предложение Голяд-

кину—младшему вместе «хитрить» против врагов. От этого сознания своей двойственности и рождается страх Якова Петровича, как бы не подменили его другим: « А как они там, того... да и перемешают! <...> И подменит человека, подменит, подлец такой, — как ветошку человека подменит...» (1; 172). Впрочем, ситуация не ограничивается переживаниями, а выражается и в «целокупном поступке» (Ар. Ковач), совершающемся в сознании героя. Собственные интриги Голядкина—старшего становятся теперь предметом его переписки с врагами, Голядкиным—младшим и чиновником Вахрамеевым, «угнездившимися» в доме Каролины Ивановны. Письма эти, сочиненные, очевидно, самим Голядкиным (за исключением последнего, от имени Клары Олсуфьевны, составленного, конечно, его насмешниками), в плане оценочном заключают в себе и самоосуждение героя, и сомнение по поводу осуждения двойника, и зависть к успеху интригана.

Голядкин, переживший духовный кризис, пытается поддержать себя концепцией честной и покорной службы под опекой благодетельного начальства, принимаемого за отца. Но примириться с участью беспредельно послушного человека он не в силах и бунтует наконец против благодетельного начальства, требуя аудиенции у его превосходительства; попытки же компромисса с двойником завершаются дракой с ним. Но и принять линию авантюриста—ловкача он не может, о чем свидетельствует осуждение им проекта романтического побега с невестой. Сюжет повести все отчетливее прочерчивает утрату Голядкиным удовлетворяющей его самооценки, все растущую раздвоенность самоидентификации.

По логике повести человек тогда и становится личностью, когда начинает сознавать свою раздвоенность, доставляющую ему мучения. Развитая личность неизбежно переживает противоречивость своих побуждений, мешающих ее самореализации.

В письме к Е. Ф. Юнге Достоевский так характеризует эту муку раздвоения: «Это сильное сознание, потребность самоотчета и присутствие в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность. Были бы вы не столь развиты умом, были бы ограниченнее, то были бы и менее совестливы, и не было бы этой двойственности. Напротив, родилось бы великое—великое самомнение» (30₁; 149).

В творчестве Достоевского внутренняя раздвоенность человека представлена во множестве вариантов. Парадоксалист в «Записках из подполья» преспокойно, даже с удовольствием констатирует наличие «двух бездн» в себе... В случае с Голядкиным сознание внутренней раздвоенности становится для человека роковым: оно и проявляет в нем личность, и в то же время разрушает ее: человек, запутавшийся в представлениях о своей идентичности, теряет себя — сходит с ума. И Голядкин улавливает распад личности в себе: «Тут человек пропадает, тут сам от себя человек исчезает и самого себя не может сдержать, — какая тут свадьба!» (1; 213).

Персонажи «Принцессы Брамбиллы» освобождаются от чар двойничества путем обретения нового взгляда на мир, который им передает

атмосфера карнавального праздника, провоцирующего к пересмотру вечных ценностей. Карнавал с его системой перевернутых отношений причает их видеть высокое и важное в низком и обыденном, гнушаться мишурой чисто внешнего блеска и успеха, понимать и ценить красоту прочных душевных привязанностей людей. Герои «Принцессы Брамбиллы» освобождаются именно от того, что оказывается неизлечимой болезнью для Голядкина, от так называемого «хронического дуализма», который они определяют следующим образом: «... под „хроническим дуализмом“ вы имеете в виду то странное помешательство, когда человеческое „я“ раздваивается, отчего личность, как таковая, полностью распадается» (322). Принц Кьяппери определяет еще это состояние как болезнь глаз: «...в моем хрусталике что-то сдвинулось, ибо, к сожалению, я часто вижу все наоборот: самые серьезные вещи кажутся мне смешными, а смешные, напротив, необычайно серьезными» (324).

По мнению Гофмана, этот оптический обман может исправить «правильно поставленное зрение». Героев Гофмана спасает от сумасбродства то, что немцы именуют «юмором», — «чудесная способность мысли путем глубочайшего созерцания природы создавать свой двойник — иронию, по шальным трюкам которого мы узнаем свои собственные и <...> шальные трюки всего сущего на земле...» (269).

Пройдя через самопожертвование и самоосмеяние, обретя способность порвать с иллюзиями, герои Гофмана освобождаются от путаницы яви и фантазии, снов и грез наяву. Излечение героев происходит на путях философского самосозерцания, характерного для духовной жизни Германии той поры. Примечательно, однако, что концепция восстановления внутренней целостности человека путем иронии подкрепляется не ссылкой на немецкую романтическую философию, для которой, по словам современного биографа Гофмана Р. Сафрански, ирония и юмор стали слишком серьезными вещами («трансцендентальной буффонадой», обращенной к небу) и утратили связь с карнавальной смеховой культурой.⁵ Гофман ищет опору в национальной мифологии: в мифах о безумных королях, страдающих либо от засилья мысли, рефлексии (король Офиох), либо от неспособности сознательно относиться к миру (королева Лирис). Спасает их от безумия волшебное Урдар-озеро, образовавшееся из растекшегося таинственного кристалла, взглядевшись в которое они ощущают единение с Матерью-Природой и вместе с тем активную силу собственного творческого духа. Урдар-озеро, символизирующее иронию и шутку, излечивает манию самопоглощенности в любой форме.

В мире Голядкиных ирония не имеет спасительной силы. Голядкин не способен иронически отнестись к своей беде. Правда, в авторском повествовании ирония весьма ощутима с первых же страниц повести — с рассказа о том, как Голядкин остается совершенно удовлетворенным, увидев в зёркале свою заспанную, подслеповатую и довольно оплешивев-

⁵ Сафрански, Рюдигер. Гофман. М., 2005. С. 347–348.

шую фигуру. И далее рассказ о его путешествии в голубой карете, о разговорах с купцами в Гостином дворе проникнут иронией, характеризующей вульгарного романтика, комического пошляка. Замечательным образом двойной иронии является сцена, в которой Голядкин, собравшийся увезти свою невесту, честит её за безнравственность. Голядкин иронизирует над нравами легкомысленных «развитых девиц», живущих романтическим бреднями, но и сам оказывается в иронической позиции: испытывая отвращение к задуманному им побегу, он послушен воле «дамы сердца». Иронически обыгрывая показную благопристойность Берендеевых и их гостей, автор осмеивает и недалекий идеал Голядкина.

В авторском отношении к «хроническому дуализму» Голядкина есть элемент скрытой насмешки, но иронии не обличительной, а включенной в сочувственное отношение к запутавшемуся, пошлому, но заслуживающему милосердия человеку. Но не ироническая модальность оказывается господствующим эмоциональным тоном «петербургской поэмы» Достоевского. Внешний комизм (а повесть по инерции некоторое время воспринимается как серия комических приключений героя) прикрывает трагическую тему — совершающееся на глазах читателя, в течение четырех дней, сумасшествие героя. И насмешки окружающих Голядкина сослуживцев и начальства над заболевшим человеком усиливают трагическую тональность повести.

Психическая болезнь героя ярко высвечивает еще один фактор, характеризующий становление личности русского человека 1840-х гг., особенно из среды «маленьких людей». Голядкин заболевает от отчаяния, неизбывной тоски, чувства вины перед собой. Герой сразу заявляет о выборе собственной линии поведения. Но линии, достойной человека, способной дать ему удовлетворение, он так и не обретает, потому что постоянно колеблется между раболепной позой услужливого чиновника («лакея») и позицией ловкача-авантюриста, хама. Беспокойная совесть не позволяет ему совмещать в себе «человека с принципами» и «с грязнотцой».

Эта этическая раздвоенность самооценки вместе с неутолимой жадной духовной цельности и, стало быть, однозначной, позитивной самоидентификации и составляет оригинальную идею психологического двойничества, впервые открытую Достоевским в повести «Двойник»: «Серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил» (26; 65).

Спасительным средством к преодолению двойственности у русского писателя-христианина является страдание. Реалист Достоевский, обратившийся в своих ранних повестях к душевному состоянию петербургских бедных мечтателей 1840-х годов — людей с совсем иным историческим опытом, нежели гофмановские филистеры и романтики, пока лишь намечает путь к исходу — в самом сознании собственного духовного раздвоения, в сознании, сопряженном со страданием, с пониманием своей вины не в «обмане зрения», а в зле гордыни, мелкой амбиции, извращающей ценностные ориентиры личности. Голядкин не способен к преодолению этого зла — в этом причина его духовной гибели.

В заключительной сцене «Двойника» Голядкина отправляют в сумасшедший дом как на казнь, не случайно уличению его служит «Иудин поцелуй» младшего, а слова Крестьяна Иваныча о том, что отправляют его «на казен квартир», звучат строго и ужасно, как приговор, пробуждая у героя чувство смертельной опасности.

Завершающий эмоциональный аккорд в повестях немецкого и русского писателей совершенно различен. Гофмановское «каприччио», имитирующее театральное действие, не знающее рампы, заканчивается великой радостью героев: «...как богаты, как счастливы мы и все те, кому удалось узреть жизнь, самих себя и все сущее вокруг в дивном, солнечно светлом зеркале Урдар–озера» (336). И это характерный для Гофмана финал. В его повестях о двойниках гносеологический поиск персонажей направлен к утверждению витальной власти, полноты и разнообразия жизни, ощущения цельности и ясности бытия.

Достоевский создает не «фантазию», а «поэму в прозе», в которой особого рода шутка служит выражению трагизма человеческой жизни. У героев Достоевского гносеологические муки раздвоенного сознания сопряжены с решением этических задач, зачастую остающихся неразрешимыми, как показано в повести «Двойник». Финал ее включает произведение этого писателя в контекст другой национальной культуры — христианской: здесь путь к спасению идет через страдание и распятие.