

ОБРАЗ АДА В «ЗАПИСКАХ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
(К ТЕМЕ «ДОСТОЕВСКИЙ И ДАНТЕ»)

В известной статье «Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год», опубликованной в журнале «Время» № 10 за 1861 г., Достоевский сформулировал принципиальные для него установки в процессе создания художественного произведения. Установки эти особенно важны для понимания художественной задачи, которую ставил перед собой Достоевский в процессе создания «Записок из Мертвого дома» («Записки» публиковались на страницах «Времени» в течение 1861–1862 гг.). Напомню, что речь в первой части статьи шла о картине В. И. Якоби «Партия арестантов на привале». Достоевский пишет:

Картина поражает удивительной верностью. Всё точно так бывает и в природе, как представлено художником на картине, если смотреть на природу, так сказать, только снаружи. Зритель действительно видит на картине г-на Якоби настоящих арестантов, так, как видел бы их, например, в зеркале или в фотографии, раскрашенной потом с большим знанием дела. Но это-то и есть отсутствие искусства. <...> Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще матерьял, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества (19, 153).

Создавая «Записки из Мертвого дома», Достоевский сам для себя ставил собственно художественную задачу¹ создания современного произведения дантовского масштаба. Эта задача хорошо прочитывается как в контексте темы восприятия рус-

¹ О том, что задача была именно художественная, убедительно пишут И. Д. Якубович в комментарии к 4-му тому ПСС Достоевского (4, 283) и В. Н. Захаров в своей книге «Система жанров Достоевского» (Л., 1985. С. 174 и далее).

ской культурой первой половины XIX в. Данте и главного его создания – «Божественной комедии», так и в размышлениях самого Достоевского начала 60-х гг. Напомню контрапунктом главные вехи: Данте и его «Божественная комедия» были в центре внимания романтиков. Пушкин, Кюхельбекер воплощали в своем творчестве дантовские мотивы. Переводы отдельных песен «Божественной комедии» Данте были сделаны П. А. Катениным. С. П. Шевырев в 1833 г. защитил диссертацию «Дант и его век». Гоголь задумал «Мертвые души» как попытку создать в русской литературе произведение, в котором бы воплотился на современном историческом уровне замысел, равнозначный Дантовой «Комедии».

Особое место занимают первые переводы «Божественной комедии» в России. Первый перевод «Ада» был сделан писательницей Е. В. Кологривовой, издававшей свои произведения под псевдонимом Ф. Фан-Дима. Перевод был сделан в прозе. Вышел в 1842 г. в Санкт-Петербурге. Издание было снабжено иллюстрациями Джона Флаксмана (1755–1826). Второй перевод «Ада» был сделан Д. Е. Мином. Печатался сначала отрывками в «Москвитянине», а в 1855 г. вышел отдельным изданием. На «Аде» Д. Мин не остановился. Вслед за «Адом» он опубликовал «Чистилище» (1874), потом «Рай» (1879).

В 40–60-е гг. тема Данте была в центре русской культурной жизни. В 1865 г. был широко отмечен 600-летний юбилей Данте. Сам Достоевский формулировал задачу создания равнозначного «Божественной комедии» Данте произведения в «Предисловии к публикации перевода романа В. Гюго “Собор Парижской Богоматери”», опубликованном во «Времени» № 9 за 1862 г. Идея «восстановления падшего человека», по мысли Достоевского,

...может быть, хоть к концу-то века <...> воплотится наконец вся, целиком, ясно и могущественно, в каком-нибудь таком великом произведении искусства, что выразит стремления и характеристику своего времени так же полно и вековечно, как, например, «Божественная комедия» выразила свою эпоху средневековых католических верований и идеалов (20, 29).

Соответственно, в «Записках из Мертвого дома» он и ставил задачу создания своего «Ада», который должен был «воплотить идею восстановления падшего человека», «выразить стремления и характеристику своего времени», «эпоху» «верований и идеалов» XIX в. Современники чутко отреагировали на дантовский

масштаб и дух замысла произведения. Не случайно и И. С. Тургенев, А. И. Герцен и А. П. Милюков (каждый по-своему) указывали на значимость поэтики и мотивов Данте для «Записок» Достоевского. А. П. Милюков первым попытался прочитать произведение Достоевского именно в контекстуальном соотношении с «Адом» Данте.² Само название острога – «Мертвый дом», вынесенное в заглавие произведения, как известно, отсылало читателей к «Мертвым душам» Гоголя, и опять же, через Гоголя, обозначало новый шаг на пути художественного освоения «Божественной комедии» в русской литературе. Гоголь самим названием «Мертвых душ» переносил акцент с изображения мистического топоса ада у Данте на изображение состояния душ своих современников (напомню его призыв: «Будьте живыми, а не мертвыми душами»³). Достоевский же самой метафорой «Мертвого дома», вынесенной в заглавие и перерастающей в художественном целом «Записок» в образ-символ, дает художественное воплощение идеи современного ада, созданного людьми для людей. И если в основе поэтики «Комедии» Данте заложена идея высшей справедливости миропорядка,⁴ то в «Записках» Достоевского в изображении эмпирической данности ада Мертвого дома идея справедливости превращается по крайней мере в вопрос.⁵

Важный момент, который требовал решения, состоял в том, какой из двух первых переводов «Ада» Данте был значим для Достоевского на этапе создания «Записок». И косвенное подтверждение того, что он в это время перечитывал именно

² Милюков А. «Записки из Мертвого Дома» Ф. Достоевского // Светоч: Учено-литературный журнал. 1861. Кн. 5. С. 27–40. Из литературы по этой теме упомяну также статью: Акелькина Е. А. Данте и Достоевский (к вопросу о принципах организации повествования в «Божественной комедии» и «Записках из Мертвого дома») // Проблемы метода и жанра. Томск, 1983. Вып. 9. С. 240–250, и книгу: Джексон Р. Л. Искусство Достоевского. Бреды и ноктюрны. М., 1998. Главы этой книги, посвященные «Запискам из Мертвого дома», во многом выстраиваются на параллелях с «Адом» Данте.

³ Предсмертная запись Гоголя (Воропаев В. Гоголь над страницами духовных книг. М., 2002. С. 205).

⁴ «О верховная мудрость! Сколь высокое искусство являешь ты в небе и на земле, и в мире зла, и как справедливо воздаст твое правосудие!» (Данте. Ад / Перевод Фан-Дима. СПб., 1842. С. 219).

⁵ Об этом пишет М. Каневская (Каневская М. Икона в структуре романа Достоевского «Записки из Мертвого Дома» // Достоевский и мировая культура. 1999. № 12. С. 85–86).

перевод Е. В. Кологривовой (Ф. Фан-Дима), я нашла в той же статье Достоевского «Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год», с которой и начала мою статью. Речь идет и о трех картинах, изображающих Харона, который перевозит души через реку Стикс. В связи с критикой псевдоклассической манеры изображения Харона, «как у самых сильных из служащих у г-на Тайвани перевозчиков» (19, 157), вспоминается Данте («Потом академизму дела нет до того, что Харон старик не сердитый, что он рассердился только, увидав между тенями живого человека, Данта, а потом гнев его пропал, и он хладнокровно занялся своим вечным делом» – там же). А затем следует анализ работ в контексте гравюр Флаксмана:

Влияние Флаксмана видно в рисунке, но влияние не лучшей, не высокой половины Флаксмана, а только самого рисунка его; а художественный смысл его не отразился ни в композиции, ни в колорите. Конечно, у Флаксмана колорита нет, но уже самые очерки фигур показывают, что он смотрел на дантовские души, как на что-то прозрачное, с телом почти туманным, почти сливающимся с окружающей средой. Если бы живописцы вздумали передать это в своих картинах, то, может быть, это было бы художественнее, ближе к дантовской фантазии, но это было бы несообразно с академическими требованиями. Старик Харон далеко не силач; его дряблые мускулы движутся по непреложной воле рока, он не старается, не лезет из кожи; его деятельность автоматическая, произвольная, не нуждающаяся ни в малейшем усилии; но академизм не позволяет так его изобразить, потому что так не выйдет, пожалуй, ярко очерченных мускулов, а выйдет, чего доброго, художественное произведение (19, 158).

Как я уже говорила, именно первое издание «Ада» Данте в прозаическом переводе Кологривовой на русский язык 1842 г. было снабжено иллюстрациями Флаксмана, так что, видимо, именно оно было в это время в руках у Достоевского.

Кроме того, прозаический перевод Кологривовой стилистически ближе языку «Записок» Достоевского, чем перевод Д. Мина. Конечно, перевод Кологривовой не был шедевром. Не случайно его очень критически оценил такой знаток Данте, как Шевырев (он усомнился даже в том, что переводчица вообще была знакома с оригиналом текста, и считал, что ее перевод хорош лишь для подписи под гравюрами Флаксмана⁶). Однако

⁶ Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной комедии» Данте в России. М., 1990. С. 12–15.

перевод Кологривовой был опубликован параллельно с оригинальным текстом «Ада» Данте, что позволяло его читателям оценить соотношение перевода и оригинала. Перевод Мина, сделанный терцинами, тоже не был совершенным, хотя он и считается лучшим дореволюционным переводом «Божественной комедии» Данте. В. Брюсов, когда взялся за перевод «Ада», писал, что Д. Мин смог передать «лишь часть образов и выражений подлинника. Правда, важнейшее сохранено, но исчезли оттенки мысли, вся сложность речи и длинный ряд отдельных образов. С другой стороны, многое <...> ради рифмы, ради размера добавлено: эти добавления не всегда в стиле Данте и всегда излишни».⁷ М. Л. Лозинский тоже считал, что по стихам Мина «трудно судить о поэтической мощи подлинника».⁸ Тем не менее для XIX в., для развития литературного процесса и литературного языка переводы эти были чрезвычайно важны. И стилистически перевод Е. В. Кологривовой оказался значим для создававшего свои «Записки из Мертвого дома» Достоевского. Так что далее, рассматривая поэтику образа Мертвого дома Достоевского в соотношении с образом ада у Данте, я буду цитировать Данте именно в переводе Е. В. Кологривовой, что и позволит показать стилистическую значимость этого перевода для языка произведения Достоевского, не забывая, что язык Е. В. Кологривовой, конечно же, уступает в художественном отношении языку Достоевского.

Само название произведения «Записки из Мертвого дома» по отношению к «Аду» Данте обозначает принципиальный перенос точки зрения повествователя: у Достоевского повествователь не путешествующий наблюдатель, а один из «несчастливых», обреченных на наказание пребыванием в Мертвом доме. Соответственно, меняется дистанция наблюдающего и описывающего: не со стороны, как у Данте, а изнутри. Соответственно, меняется и качество переживания описываемого повествователем (от этого и важность самой фигуры фиктивного повествователя⁹). И если для Данте принципиален момент

⁷ Балза С. Брюсов и Данте // Данте и славяне. М., 1965. С. 85.

⁸ Асоян А. А. «Почтите высочайшего поэта...»... С. 21.

⁹ О повествователе в «Записках» см.: Захаров В. Н. Система жанров Достоевского. С. 177–185; Джексон Р. Л. Искусство Достоевского... С. 35–60 (гл. 2 «Рассказчик в “Мертвом Доме”»). См. также статью Х.-Ю. Геригка: Gerigk H.-J. Dostoevskijs «Aufzeichnungen aus einem Totenhaus»: Täterliteratur

биографической достоверности его путешествия-видения во ад, чистилище и рай, то Достоевскому необходима художественная дистанция, во избежание избыточной для художественного произведения биографической очерковости его «Записок». Ему важно, чтобы его «Записки» явились не как свидетельство о пребывании на каторге очевидца, не как очерк о нравах и положении в тюрьмах, а как глубоко художественное произведение о судьбах человеческих, о природе человека и путях его, о России и русском народе (понятие «русский народ» в данном случае объединяет разные национальности). Не случайно в центре метафоры «Мертвый дом»¹⁰ оказывается понятие дома, места жизни, а эпитет «мертвый» обозначает качество жизни в этом доме, состояние живущих в этом доме. Топос дома оказывается центральным для образа ада в «Записках» Достоевского.

В «Записках», как известно, две части: первая часть начинается с подробного описания острога и казармы (глава 1 «Мертвый дом»); вторая – с описания госпиталя (глава 1 «Госпиталь»). В конце первой части возникает образ еще одного «дома» – бани, куда ведут острог мыться перед Рождеством.¹¹

Топография Мертвого дома в «Записках» выстраивается на контрасте между свободным пространством неба, степи, реки и замкнутым пространством острога, казармы, бани, госпиталя. Покажу это на первом описании в начале первой главы «Мертвый дом»:

Острог наш стоял на краю крепости, у самого крепостного вала. Случалось, помотришь сквозь щели забора на свет Божий: не увидишь ли хоть что-нибудь? – и только и увидишь, что *краешек неба* да

mit vierfachem Schriftsinn // Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag. Wiesbaden, 2000. S. 247–254.

¹⁰ «Записки удивляют своей идейно-художественной целостностью. Метафора “мертвый дом” здесь оказывается не просто оценочной формулой, она определяет структуру *Записок* в целом» (Карлова Т. С. О структурном значении образа «Мертвого дома» // Достоевский: Материалы и исследования. СПб., 1974. № 1. С. 136).

¹¹ «Метафора “мертвый дом” разворачивается в метафорическую картину бани-ада, чтобы затем стать сопоставительным названием явления: каторга-мертвый дом – ад. Достоевский движется от метафоры к сравнению, чем создает особую живописную точность и емкость образа» (Там же. С. 138). Об образе бани как образе ада см. также: Касаткина Т. А. «Записки из Мертвого дома»: сцена в бане и ее иконописный первообраз. Образ Исаия Фомича // Достоевский и современность. Великий Новгород, 2007. С. 142–152.

высокий земляной вал, поросший бурьяном, а взад и вперед по валу, день и ночь, расхаживают часовые; и тут же подумаешь, что пройдут целые годы, а ты точно так же пойдешь смотреть сквозь щели забора и увидишь тот же вал, таких же часовых и *тот же маленький краешек неба, не того неба, что над острогом, а другого, далекого, вольного неба* (4, 9 – *здесь и далее курсив мой*).

Далее идет описание замкнутого пространства острога:

Представьте себе большой двор, шагов в двести длины и шагов в полтора ширины, весь обнесенный *кругом*, в виде *неправильного шестиугольника*, высоким тыном, то есть забором из высоких столбов (паль), врытых стойком глубоко в землю, крепко прислоненных друг к другу ребрами, скрепленных поперечными планками и сверху заостренных: вот наружная *ограда* острога. В одной из сторон *ограды* вделаны *крепкие ворота*, всегда запертые, всегда день и ночь охраняемые часовыми; их отпирали по требованию, для выпуска на работу. За этими воротами был светлый, вольный мир, жили люди, как и все. Но по сю сторону *ограды* о том мире представляли себе как о какой-нибудь несбыточной сказке. Тут был свой особый мир, ни на что более не похожий, тут были свои особые законы, свои костюмы, свои нравы и обычаи, и заживо Мертвый дом, жизнь – как нигде, и люди особенные. Вот этот-то особенный *уголок* я и принимаюсь описывать (4, 9).

Свобода оказывается в «Записках» непременным условием жизни. «Эта мысль составляет идейно-художественное средоточие книги. Она становится принципом в раскрытии характеров, выступает как стимул сюжетного движения; на ней держатся многие жанровые сцены».¹²

Топография ада у Данте при всей оригинальности выстраивается в соответствии с мифологическими, библейскими, иконописными традициями средневековья. У Данте ад состоит, как известно, из девяти кругов. Данте с Вергилием путешествуют, опускаясь вниз – в бездну ада. Одним из художественных принципов изображения ада у Данте по мере нисхождения героев «Комедии» является сужение пространства и возрастание его материальной косности:

Ад в середине своей представляет пустое, ничем не наполненное пространство, покрытое вечным мраком и только местами озаренное адским пламенем; стена же или окружность адской воронки образует девять горизонтально-лежащих концентрических кругов, опускающихся наподобие ступеней или седалищ в амфитеатре, один ниже другого, но не в правильной последовательности, а с тремя более или менее значитель-

¹²Карлова Т. С. О структурном значении... С. 136–137.

ными промежутками, состоящими из обрывистых утесов или каменных громад. Чем ближе опускаются круги ко дну ада, тем уже он становится, так что самый низший девятый круг имеет форму цилиндрического колодезя <...>. Верхушка воронки или дно ада составляет центр земли и всего мира, ту точку, где погружен в вечных льдах Люцифер.¹³

Основные ландшафты и топографические реалии образа ада у Данте: лес, адские врата, реки (Ахерон, Стикс) – переправы через них, Елисейские поля, укрепленный город Дите (у Мина – «Дис», в современном переводе Лозинского «Дит»), болото (Стикс, Коцит), скалы, утесы, рвы, степь, пески, пустыни, вертепы, вечный лед. Идея замкнутого ограниченного пространства заложена в самом образе круга, художественно усиленная количеством кругов и сужением пространства. Вместе с тем необходимо отметить, что топография ада в христианской культуре является своего рода отражением топографии библейского рая (сада Эдема в Ветхом Завете и города Нового Иерусалима в Новом Завете¹⁴). И в этой отраженности художественно воплощается мысль о том, что дьявол – воплощение зла и небытия – создать ничего нового не может. Он может только извратить созданный Богом прекрасным образ мира, извратив природу человека грехом. Соответственно, топография ада у Данте, сама материалистичность описания абстрактных по сути видений, художественно воплощает мысль о том, что грех извращает материю на всех уровнях: извращает природу человека, природу мира вокруг него, саму Вселенную. Сами искаженные образы грешников – это выражение материальности души, духовной природы человека.

Искажение грехом приводит к искаженным формам образа, мутациям его.¹⁵ У Данте вечность реальна и материальна, как

¹³ Мин Д. Дантов Ад как место наказания грешников, его архитектурное построение, деление и размещение в нем осужденных (Почти без перемены заимствовано из вышеупомянутого сочинения Др. Рута) // Данте. Ад. М., 1855. С. 333. Данное (5-е) из ряда приложений к изданию перевода «Ада» Данте Д. Мина является переводом из сочинения Е. Рута: *Ruth E. Studien über Dante Alighieri*. Tübingen, 1853.

¹⁴ В ветхозаветном рае, к примеру, протекают четыре реки, а в центре его растет древо жизни. С. Аверинцев пишет о том, что и сад и город по определению замкнутые пространства (*Аверинцев С. София-Логос. Словарь*. Киев, 2006. С 376).

¹⁵ К примеру, в песни тринадцатой (второе подразделение 7-го круга ада, в котором находятся самоубийцы) описываются грешники, превращенные в деревья: «Тогда я протянул немного руку и сломил ветку с большого ко-

и ее искажения. Конечно, главным тропом у Данте является аллегория.¹⁶

Искажение природы человека – является центральным предметом художественного исследования в «Записках» Достоевского («Трудно представить, до чего можно исказить природу человеческую» – 4, 157). Соответственно, и художественное пространство, и время в «Записках» подчинены задаче исследования поставленной проблемы. А. Милюков справедливо писал, что

г. Достоевский, точно Вергилий, ведет нас в какой-то страшный мир страданий, в какой-то новый ад, только не фантастический, а действительный, и показывает нам такие же преступления и страдания, но тем более ужасные, что это не вымысел поэта, а голая правда.¹⁷

Ад Мертвого дома в земном пространстве и измерении – вот предмет изображения Достоевского. «Мертвый дом» – это не только само здание острога, это его обитатели:

«Мертвый дом!» – говорил я сам себе, присматриваясь иногда в сумерки, с крылечка нашей казармы, к арестантам, уже собравшимся с

лучего дерева и вслед за тем древесный пень вскричал: “За что увечишь ты меня?”. / И облившись черною кровью он снова завопил. “За что терзаешь меня? Разве в тебе не живет дух жалости? / И мы были людьми, – теперь стали деревьями; но рука твоя должна бы оказать более жалости, если бы наши души были даже змеиные”. / Как отрубок зеленого дерева, разожженный с одного конца, обливается с другого своим соком и издает треск, / Так из древесного пня исторгались вместе и стенания и кровь: я уронил ветку и остался недвижим, как испуганный человек» (*Данте. Ад. СПб., 1842. С. 147*).

¹⁶ В письме к Кангранде делла Скала 1319 г. Данте пишет: «Действительно, слово “аллегория” происходит от греческого *alleion* и по-латыни означает “другой” или “отличный”. Если понять это правильно, становится ясным, что предмет, смысл которого может меняться, должен быть двояким. И потому надлежит рассмотреть отдельно буквальное значение данного произведения, а потом – тоже отдельно – его значение аллегорическое. Итак, сюжет всего произведения, если исходить единственно из буквального значения, – состояние душ после смерти, как таковое, ибо на основе его и вокруг него развивается действие всего произведения. Если же рассматривать произведение с точки зрения аллегорического смысла – предметом его является человек, то, как – в зависимости от себя самого и своих поступков – он удостоивается справедливой награды или подвергается заслуженной каре» (*Мир Данте: В 3 т. М., 2002. Т. 2. С. 355*). Пользуюсь возможностью поблагодарить Х.-Ю. Геригка за то, что он обратил мое внимание на это письмо.

¹⁷ Милюков А. «Записки из Мертвого Дома» Ф. Достоевского. С. 29–30.

работы и лениво слонявшимся по площадке острожного двора, из казарм в кухни и обратно. Присматривался к ним и по лицам и движениям их старался узнавать, что они за люди и какие у них характеры? (4, 69)

Поэтологическая установка на реалистичность изображения, вплоть до очерковости и автобиографичности, подчинена у Достоевского задаче художественного исследования греховной природы преступившего человека: «Надо полагать, что не было такого преступления, которое бы не имело здесь своего представителя» (4, 10). Сам принцип описания преступников, с одной стороны, по разрядам, с другой – по лицам восходит к художественному принципу описания грешников у Данте. Конечно, у Достоевского причины наказания грешников не исчерпываются их собственными грехами. И вопрос о справедливости наказания в Мертвом доме остается не просто вопросом: «Записки» являются своего рода протестом против антигуманного общественного уклада николаевской России. Как справедливо заметил Р. Л. Джексон, Мертвый дом – один из кругов ада русской жизни этой исторической эпохи.¹⁸ Вставная новелла «Акулькин муж», как и судьбы некоторых каторжан, которым в остроге было лучше, чем на воле («А бывают и такие, которые нарочно делают преступления, чтоб только попасть в каторгу и тем избавиться от несравненно более каторжной жизни на воле» – 4, 43), обозначают другие круги ада российской действительности этого времени (положение женщины в семье, крепостничество и солдатчина, чиновничий уклад).

Необходимо рассмотреть, как в средствах реалистической поэтики Достоевского преломляются дантовские принципы художественного изображения искажений душ человеческих. Одним из принципов является обозначение телесности, звериности природы преступника путем сравнения, которое перерастает во внутреннее отождествление, во внутренний образ души человека. Так, в образе Газина «страшное, мучительное впечатление» передается образом паука: «Мне иногда представлялось, что я вижу перед собой огромного, исполинского паука, с человека величиною». И далее образ паука прорастает в образ человека: «Он был татарин; ужасно силен, сильнее всех в остроге; росту выше среднего, сложения геркулесовского, с безобразной, непропорционально огромной головой; ходил сутуловато,

¹⁸ Джексон Р. Л. Искусство Достоевского... С. 62.

смотрел исподлобья» (4, 40). В 25-й песни «Ада» Данте буквально изображается процесс пожирания змеем души грешника и образование одного образа из двух составляющих. Геркулес в этой песне упомянут в связи с историей кентавра Какуса. Очень может быть, что образ грешника, съедаемого змеем, оказался значим для творческой лаборатории поэтики образа Достоевского.

Пока я смотрел на этих духов, шестиногий змей бросился на одного из трех, обвил его всего, / Средними ногами сдавил ему живот, передними сцепил руки и вцепился зубами в обе щеки; / Потом, вытянув задние ноги вдоль лядвей духа, змей просунул между ними свой хвост и вытянул его вдоль спины. / Никогда плющ не цеплялся так крепко к дереву, как страшный гад обвился вокруг тела грешника. / Потом дух и змей слились в одно, будто восковые, и цвета их до того смешались, что ни тот, ни другой не казались тем, чем были прежде <...>. Уже из обеих голов образовалась одна, и мы могли видеть черты их, слитые в одном лице, в котором исчезало два образа. / Из четырех рук остались только две; лядвеи, ноги, живот и грудь превратились в члены, каких ни один человек не видывал. / Весь первоначальный вид исчез, странный призрак казалось состоял еще из двух существ, не олицетворяя одного, и переступал тихими шагами.¹⁹

Торжество телесности подчеркивается в образе арестанта А-в:

Я вспоминаю об этом гадком существе как об феномене. <...> А-в стал и был каким-то куском мяса, с зубами и с желудком и с неутолимой жаждой наигрубейших, самых зверских телесных наслаждений, а за удовлетворение самого малейшего и прихотливейшего из этих наслаждений он способен был хладнокровнейшим образом убить, зарезать, словом, на всё, лишь бы спрятаны были концы в воду (4, 63).

Особо отмечается в портрете А-ва «его вечная насмешливая улыбка» (эпитет «вечный», как и лексема «вечность», выполняет особую функцию в «Записках» Достоевского). Эта гиперболизированная телесность образа тоже взята у Данте. Так, у Данте в 27-й песни один из грешников (граф Гуидо ди Монтефельтро) рассказывает свою историю: «Пока я жил в образе из костей и мяса, которыми наделила меня мать, подвиги мои были не львиные, а лисьи, / Я хорошо знал все возможные ухищрения и скрытные обходы и так приловчился к своему делу, что слава обо мне разнеслась до конца земли»²⁰ (А-в у Достоевского «хи-

¹⁹ Данте. Ад. С. 301.

²⁰ Там же. С. 327.

тер и умен»). И вот еще пример из Данте гиперболизированной телесности в поэтике образа: в 28-й песни явлен «грешник с рассеченным от подбородка чревом» (Магомет): «Кишки его мотались между ног, легкое было наружи, равно как и жалкий мешок, где переваривается пища <...>. “Взгляни, как я раздираю себя”».²¹

Особую функцию выполняют реминисценции из Данте в поэтике образа *майора* – одного из очень важных образов «Записок» Достоевского. Напомню его портрет в первой части «Записок»:

Этот майор был какое-то фатальное существо для арестантов; он довел их до того, что они его трепетали. Был он до безумия строг, «бросался на людей», как говорили каторжные. Всего более страшились они в нем его пронизательного, *рысьего* взгляда, от которого нельзя было ничего утаить. *Он видел как-то не глядя*. Входя в острог, он уже знал, что делается на другом конце его. Арестанты звали его *восьмиглазым*. *Его система была ложная*. Он только озлоблял уже озлобленных людей своими бешеными, злыми поступками, и если б не было над ним коменданта, человека благородного и рассудительного, умерявшего иногда его дикие выходки, то он бы наделал больших бед своим управлением. Не понимаю, как мог он кончить благополучно; он вышел в отставку жив и здоров, хотя, впрочем, и был отдан под суд (4, 14).

Далее, в процессе развития образа обозначается, что «он только был беспорядочный и злой человек», указываются его «невоздержность, злость»; «В остроге его ненавидели и боялись как чумы. *Лицо у него было багровое, злобное*» (4, 28).

Две художественные детали: *багровое лицо и кличка «восьмиглазый»* являются структурообразующими для поэтики образа майора, и обе они восходят к Данте. В 34-й (последней) песни, на дне ада в заледенелом озере Коцит Данте видит Люцифера:

О какое великое диво было для меня, когда я увидел три лица на его главе: одно спереди – и оно было *багровое*, / Два остальные примыкали к первому у середины каждого плеча и соединялись с ним на высоте чела <...>. Он плакал *шестью глазами* и слезы, смешиваясь с кровавой пеною, струились по трем подбородкам. / Зубами каждого рта он дробил по одному грешнику, точно льняная мялка; таким образом он мучил трех разом. / Для переднего грешника зубы были ничего в сравнении с когтями, которые не раз *сдирали всю кожу с его спины*.²²

²¹ Там же. С. 337.

²² Там же. С. 413–415.

Напомню, что под судом «майор, говорят, ревел, как старая баба, и обливался слезами» (4, 218). Возникает вопрос: почему шестиглазый Люцифер превратился в восьмиглазого майора. И. Д. Якубович в комментарии к тексту в 4-м томе ПСС Достоевского (соотнеся истории прототипов каторжников с их описанием в «Записках») обратила внимание на тот факт, что Достоевский «неоднократно сознательно усиливал преступления своих героев» (4, 283). Эта художественная тенденция работает и в отношении реминисценций из Данте: Достоевский их сознательно усиливает, ибо, перенесенные в действительность реального мира, адские реалии оказываются еще более жуткими и мучительными.

В завершение данной статьи хотелось бы обозначить еще некоторые примеры взаимодействия текстов. Вот описание преступника, прикованного к стене в «Записках» Достоевского:

Он сидит *на цепи*, этак в сажень длиною; тут у него койка. Приковали его за что-нибудь из ряда вон страшное, совершенное уже в Сибири. Сидят по пяти лет, сидят и по десяти. Большею частью из разбойников. Одного только между ними я видел как будто из господ; где-то он когда-то служил. Говорил он смиренхонько, пришепетьвая; улыбочка сладенькая. Он показывал нам свою цепь, показывал, как надо ложиться удобнее на койку. То-то, должно быть, была своего рода птица! (4, 79)

У Данте в песни 31 на цепи сидит великан Эфиальт: «Не могу сказать, чья воля могла так скрутить его: левая рука его привязана была к груди, а правая к спине, / *Цепью*, протянутой от шеи книзу и пять раз обвитою вокруг тела, высунувшегося из колодезя».²³ В данном случае интересно проследить, как в реалистической поэтике трансформируется мифологический образ. Сама обыденность описания прикованного на 5, 10 лет человека страшнее, чем образ мифологического великана, скрученного цепью.

Госпиталь тоже имеет свою аналогию у Данте. Одной из характернейших черт образа госпитальной жизни является больничный запах: «В палате был чрезвычайно удушливый, больничный запах. *Воздух был заражен разными неприятными испарениями* и запахом лекарств, несмотря на то что почти весь день в углу топилась печка» (4, 132). Больничный

²³ Там же. С. 379.

халат обладает этой же в еще более усиленном варианте характеристикой: «Тут я заметил, что он уже давно возбуждал мое внимание *сильным запахом*; он успел уже на мне нагреться и пахнул всё сильнее и сильнее лекарствами, пластырями и, как мне казалось, *каким-то гноем*, что было немудрено, так как он с незапамятных лет не сходил с плеч больных» (4, 135). И завершает тему «ночной ушат», который вносился в палату и оставлялся в ней на всю ночь: «И страшно и гадко представить себе теперь, до какой же степени должен был отравляться этот и без того уже *отравленный воздух* по ночам у нас, когда вносили этот ушат, при теплой температуре палаты и при известных болезнях, при которых невозможно обойтись без выхода» (4, 138). В 29-й песни Данте разряд грешников, наказанных болезнями, описывается так:

Если бы недуги, заключенные в больницах Вальдикианы, в пору между Июлем и Сентябрем, и недуги Мареммы и Сардинии / Соединить в одну яму, зрелище было бы то же, что я увидел здесь, – и из этой пропасти исторгался *заразительный запах*, словно от *нагноившихся членов* <...>. Не думаю, чтобы печальнее было зрелище всеобщего недуга жителей Эгины, когда *воздух был до того заражен ядовитыми испарениями*, / Что животные, даже до малейшего червя, все погибли и что древний народ, как свидетельствуют поэты, / Возродился от муравьиных яиц; таков был вид этой грустной долины, заваленной *грудами болеющих теней*. / Из них, кто лежал на животе, кто на спине соседа, а кто ползком волочился через пустынный путь. / Шаг за шагом шли мы, молча, глядя и внимая страждущим, которые не могли поднять своего тела.²⁴

Запах в обоих описаниях является структурообразующей чертой образа больничного ада.

Рассказ о *наказаниях* в целом имеет тоже свою аналогию у Данте. У меня нет сейчас возможности проводить подробное сопоставление. Укажу только на одну деталь – наблюдение по поводу *первого удара*:

Но если даже палач и возьмет взятку, чтоб наказать легко, то все-таки *первый удар дается им со всего размаха и изо всей силы*. Это даже обратилось между ними в обычай. Последующие удары он смягчает, особенно если ему предварительно заплатили. Но первый удар, заплатили или нет ему, – его. Право, не знаю, для чего это у них так делается? (4, 157)

В 18-й песни Данте тоже появляется эта деталь:

²⁴ Там же. С. 351.

И здесь и там на черной скале, рогастые демоны, вооруженные длинными бичами, преследовали проклятых жестокими ударами. / О как с первого же удара грешники подсакивали и ни один из них не выжидал ни второго, ни третьего удара!²⁵

Последний пример, который я хочу привести, – описание острожной собаки Белки: «Белка была странное создание. Ее кто-то переехал телегой, и спина ее была вогнута внутрь, так что когда она, бывало, бежит, то казалось издали, что бегут двое каких-то белых животных, сращенных между собою. Кроме того, вся она была какая-то паршивая, с гноющимися глазами; хвост был облезший, почти весь без шерсти, и постоянно поджатый» (4, 189–190). Тот же художественный принцип изображения физической насильственной искаженности природы живого существа: в песни 20 изображены грешники со свернутыми шеями: «Так что лица их были обращены назад к бедрам и они должны были идти задом, потому что потеряли способность смотреть вперед».²⁶ Но если Данте использует этот прием для изображения справедливого наказания согрешивших людей, то Достоевский в данном случае указывает на физическую искаженность мира природы. Для него и каторжники – жертвы как преступления, так и наказания. (Прав был Ю. Тынянов, когда писал: на вопрос о «прекрасном человеке» «ответ Достоевского (Гоголю. – А. Т.): прекрасен несовершенный человек».²⁷ Тем более, страдает тварь – жертва ада людского.)

Вопрос, который необходимо еще обозначить в связи с сопоставлением «Записок» Достоевского и «Ада» Данте, – вопрос о сюжете и жанре произведения. Издание перевода «Ада» Фан-Дима предварялось «Введением» и «Биографией Данте» Д. Струкова. В этом «Введении» Д. Струков высказывает следующую мысль, на которую Достоевский с его замыслом «Мертвого дома» не мог не обратить внимания:

При обширности идеи *Божественной Комедии* действие не могло быть поставлено на землю, где разоблачение человека совершается только при известных драматических переворотах, где одного человека пришлось бы изучать целые годы и где следственно надлежало бы

²⁵ Там же. С. 209.

²⁶ Там же. С. 232.

²⁷ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 224.

написать миллионы томов, чтобы изобразить человека во всех фазах его жизни; обширности идеи должны были соответствовать: обширность средств, бесчисленности типов, драма на каждом шагу. Описывать их на земле в том порядке значило бы описать собрание редких зверей, выказывающих свои дарования, по воле зрителя. Ничего не может быть утомительнее картинной галереи в описании, хотя бы самым превосходном, когда в описании отсутствует действие; ничего нет скучнее и перечневой ведомости о действиях, когда отсутствует интерес драматический; а чтобы написать драму человечества по тому обширному плану, по какому написана *Божественная Комедия*, надо было действие перенести за могилу, где все человечество, от создания мира, предстает разоблаченное на Суд Господа.²⁸

Сюжетом «Комедии» Данте является его путешествие в загробный мир. Видения этого мира, впечатления от этих видений и переживание их, сменяющиеся одно другим, составляют фабулу произведения. Как же решает Достоевский, отказавшийся от сюжета путешествия, проблеме действия, сюжета своего произведения (неоднократно в критике отмечалась своего рода «бессюжетность» «Записок»)? Достоевский как художник делает то, что считал невозможным автор «Введения» к изданию перевода «Ада» Фан-Дима. Он переносит движение из пространственной плоскости во временную и в основу действия в «Записках» кладет «сюжет прозрения» (Арпад Ковач). Год, описанный Горянчиковым, вмещает в себя 10 лет его жизни. Это круг из десяти кругов. И временная точка отсчета все время присутствует в его описаниях. «Откопать» в каторжных человека он смог только во временном измерении жизни в остроге. В главе «Побег» второй части есть длинное отступление:

Записывать ли всю эту жизнь, все мои годы в остроге? Не думаю. Если писать по порядку, кряду, всё, что случилось и что я видел и испытал в эти годы, можно бы, разумеется, еще написать втрое, вчетверо больше глав, чем до сих пор написано. Но такое описание поневоле станет наконец слишком однообразно. <...> Мне хотелось представить весь наш острог и всё, что я прожил в эти годы, в одной наглядной и яркой картине (4, 220).

«Суд над собой», «пересмотр своей жизни» составляют внутренний сюжет слова автора-рассказчика, его путь к прозрению истины Мертвого дома. Задача Достоевского – вывести читателя через ад Мертвого дома к идее «воскресения павшего

²⁸ Струков Д. Введение // Данте. Ад. СПб., 1842. С. VIII.

человека». И последняя строчка «Записок» в определенном отношении авторскую задачу маркирует: «Да, с Богом! Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых... Экая славная минута!» (4, 232). Последняя же строчка «Ада» Данте в переводе Фан-Дима звучит так: «Тогда мы вышли и снова узрели звезды».²⁹

В связи с этим определением сюжета «Записок» представляется важным обозначить жанр этого произведения. Судя по всему, «Записки» принадлежат к жанру повести и предваряют собой появления таких повестей Достоевского, как «Записки из подполья». Именно поэтому так значим для Достоевского образ придуманного им повествователя – образ Горянчикова. Прозрение происходит в слове главного героя «Записок» – повествователя. Записывание оказывается процессом осмысления прозреваемой истины. И именно этот момент стремился художественно изобразить Достоевский. «Божественная комедия» Данте, в частности, первый перевод «Ада» Фан-Дима явились важным литературным источником художественного мира «Записок из Мертвого дома». Этот источник позволил Достоевскому художественно осмыслить и преобразить свой собственный реальный жизненный опыт каторжной жизни. Литература и жизнь всегда у Достоевского сплавлялись в единое целое в творческом акте создания его художественных миров.

²⁹ Данте. Ад. С. 419.