

2.2 Дантовская концепция ада в творческой перцепции Ф.М. Достоевского

Среди обозначенных аспектов проблемы, наиболее значительным, очевидным и уместным в рамках данного исследования представляется аспект изображения ада в произведениях двух писателей. Думается, что первым произведением Достоевского, вызвавшим прямую ассоциацию с дантовским адом, стали «Записки из мертвого дома». Другие сочинения писателя также можно рассматривать в указанной парадигме, и такой взгляд представляется весьма продуктивным и адекватным художественному пространству текстов Достоевского.

Суждение о значимости феномена ада в художественном мире Достоевского обнаруживается в работе Н. Бердяева «Мирозерцание Достоевского». Автор сопоставляет отношение к человеку у Данте, Шекспира и Достоевского, говоря о том, что у Данте – «человек - органическая часть объективного миропорядка, божественного космоса». Для такого человека существование ада, чистилища и так же реально, как и существование предметного материального мира. Поэтому человек в такой системе, даже если и повергается в ад, то все же принадлежит целостной системе, наказание ему последует извне, проистекая из самого устройства мироздания, хотя и всегда сообразно с грехом, который совершил человек. Достоевский же, по словам Бердяева, является «вину миру эпоху», когда космический порядок в сознании человека поколебался, и он уже не ощущает к нему принадлежности. Не находя твердой опоры в мироздании, человек обнаруживает бездну в самом себе, ему «снова открылся Бог и дьявол, небо и ад», но уже в его собственной душе¹³⁹. Необходимо прояснить, почему именно Достоевский и Данте, каждый в своей эпохе, явились выразителями ее магистральной идеи по отношению к человеку, и каким именно образом выстраивалось это отношение в их произведениях.

Несомненно, Данте в «Божественной комедии» совершил нечто невероятное – воссоздал картину преисподней, четко обозначив ее внутреннее устройство, насколько это было возможно с точки зрения человеческого ума. Именно Данте принадлежит заслуга непревзойденного художественного воплощения картины ада, но сама идея и система

¹³⁸ Назиров Р.Г. Творческие принципы Ф.М. Достоевского. Саратов, 1982. С. 92.

¹³⁹ Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского. М., 2001. С. 33-34.

разделения потустороннего мира на ад, чистилище и рай не принадлежит собственно уму Данте, он следовал католической догматике. Эта гармоничная тройственность легла в основу архитектоники поэмы, которая делится на три части, каждая часть состоит из тридцати трех песен, кроме первой части – «Ад», в которой тридцать четыре песни. Ад, чистилище и рай состоят из девяти частей, а девять, в свою очередь – число, состоящее из трех троек. Поэма написана терцинами, т.е. строфами из трех стихов, при этом второй стих рифмуется с первым стихом последующей строфы, что создает непрерывное течение поэтической речи, состоящей, будто из нанизывающихся друг на друга колец единой цепочки. То есть идея тройственности пронизывает все мироздание, которое под пером Данте обрело гармоничное художественное выражение. Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский в работе «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры» отмечают, что отличительной чертой именно русской культуры явилась ее четкая поляризация еще со времен средневековья, что коренным образом отличает ее от модели западной, где мир изначально разделен на три составные части¹⁴⁰. В этой связи проблема двойничества в произведениях Достоевского может приобретать иной масштаб, связанный с национальной обусловленностью данного феномена, который закрепился в качестве культурной модели.

Как уже было сказано, дантовский ад имеет очень строгую организацию. Он разделен на девять кругов, каждый из них уже предшествующего и каждому кругу соответствует особая страсть, согласно которой Минос распределяет грешников по кругам ада, обвивая вокруг их тела хвост необходимое количество раз. Каждый совершенный грех заслуживает особого наказания, соответствующего ему: те, кто отдавался в земной жизни сладострастию, кружатся в вечном вихре, гневливые разрывают друг друга зубами в адском потоке реки Стикс, а убийцы страдают в кипящей крови своих жертв. Интересно, например, что скупые и расточительные располагаются на одном круге, закидывая друг друга обломками утеса. Важно отметить, что на адских кругах не единожды встречается особая казнь, заключающаяся в раздвоении одного человеческого существа: «...единой стала голова, И смесь двух лиц явилась перед нами, Где прежние мерещились едва. Четыре отрасли - двумя руками, А бедра, ноги, и живот, и грудь Невиданными сделались частями. Все бывшее в одну смесилось муть; И жуткий образ медленной походкой, Ничто и двое, продолжал свой путь»¹⁴¹, «...тело безголовое шагало В толпе, кружащей неисчетный раз, И срезанную голову держало За космы, как фонарь, и голова

¹⁴⁰ Лотман Ю. М. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1994. С. 219.

¹⁴¹ Данте А. Божественная комедия: В 3 т. Т. 1. М., 2001. С. 140.

Взирала к нам и скорбно восклицала. Он сам себе светил, и было два В одном, единый в образе двойного...»¹⁴².

Важнейшей особенностью адских мук, которые изображает Данте, является то, что они всегда, на всех кругах, заключены в самом человеке. Это проявлено в абсолютной богооставленности: грешники – предельно одиноки. Земной мир освобождается со смертью грешника от его злодеяний и больше не участвует в них. Грех, который в земной жизни еще можно искупить покаянием, в аду доводится до абсолюта и реализуется в вечности. Вергилий так объяснил эту мысль в поэме: «Здесь каждый дух затерян Внутри огня, которым он горит»¹⁴³. Это поддерживает идею губительной двойственности человека.

Другой аспект, который представляется значимым для осмысления дантовского ада – это противопоставление живого и мертвого. Поскольку ад – царство исключительно мертвых, то сама эта оппозиция могла родиться только при появлении живого человека в пространстве ада, что и происходит в поэме. И чуждость этого пространства повествователю ощущается постоянно, каждый подземный страж, стоящий у входа в следующий круг, вопрошает поэта о том, как и для чего он оказался в преисподней. Данная оппозиция обостряется, когда повествователь вступает в диалог с умершими, и в поэму включаются истории их земной жизни. В этом видится некое последнее стремление страдающих грешников оправдать или утвердить себя. Поэт, в свою очередь, обещает увековечить их имена для живущих, устанавливая связь между миром живых и миром мертвых.

Для того, чтобы понять, что составляет ад в произведениях Достоевского, обратимся к Словарю языка писателя, в котором слово «ад» представлено в трех значениях: 1. Нравственные страдания, муки, испытываемые кем-либо; хаос и ужас, царящие в душе. 2. Тяжелые условия, невыносимая обстановка, пребывание в которой мучительно. 3. Преисподняя, место, где души грешников после смерти подвергнутся вечным мукам¹⁴⁴. В этих трех вариантах есть последовательная метафоризация и отдаление от основного значения – преисподней, которое реже всего встречается в произведениях Достоевского. Во втором значении еще наблюдается сохранение привязанности ада к определенному топосу, и следует отметить, что в этом значении часто выступал Петербург в художественных произведениях и письмах.

¹⁴² Данте А. Божественная комедия: В 3 т. Т. 1. М., 2001. С. 154.

¹⁴³ Там же. С. 144.

¹⁴⁴ Гинзбург Е.Л. Словарь языка Ф.М. Достоевского. М., 2008. С. 5-8.

Другой яркий образ, иллюстрирующий данный вариант понятия «ад» – сцена в бане в произведении «Записки из мертвого дома», которая и напомнила И.С. Тургеневу картины дантовского ада. Первое же, самое частотное, значение ада в творчестве Достоевского уже не привязано к конкретному местоположению, и более того, переносится исключительно в сознание и душу человека. Отчетлив для творчества Достоевского мотив «ношения ада в душе», который проявляет себя уже в ранних произведениях писателя и сохраняется до последнего его романа. Все герои первостепенного значения, так или иначе, переживают внутренне адское горение, связанное с глубочайшим душевным потрясением, доходящим часто до болезненного состояния. Именно в таком аду пребывают господин Голядкин в «Двойнике» и господин Прохарчин из одноименного рассказа. Мучения одного заканчиваются душевной болезнью, а другой погибает. Герои-мечтатели из повестей «Хозяйка», «Слабое сердце» и «Белые ночи» мучимы собственной чрезмерной болезненной чувствительностью и фантазией, которая никак не может сойтись с реальной действительностью. Переживание мук ада в душе доступно и женским персонажам Достоевского, а именно тем из них, кто наиболее чист душой или стремится к этой чистоте. Герои-идеологи, которые составляют основу системы персонажей в романах Достоевского, более остальных склонны к переживанию адского огня в душе и разуме, что почти всегда приводит к преступлению или мысли о возможности преступления, что с их стороны рассматривается уже как совершенное злодеяние. Таковы Раскольников, Ставрогин, Иван Карамазов. Н. Бердяев отмечал, что в произведениях Достоевского «пути человеческой свободы из мира душевного, освещенного дневным светом новой истории, переносятся в мир духовный. И этот мир духовный должен был вначале произвести впечатление спуска в преисподнюю. Там вновь откроются человеку и Бог и небо, а не только дьявол и ад, но не как объективный порядок, данный человеку извне, а как встреча с последней глубиной человеческого духа, как изнутри открывающиеся реальности. Это и есть творчество Достоевского»¹⁴⁵.

Ад, лишенный топоса и заключенный в сознание, трудно описать детализировано и подробно, с одной стороны, он становится индивидуализированным, «личным» адом, а с другой – сохраняет свои общие свойства, главное из которых – муки. И они действительно схожи с муками грешников в аду, который изображает Данте: они соответствуют страстям человека, который их переживает и определяются его сознанием. Но для героев Достоевского в адских муках внутреннего переживания всегда кроется надежда на

¹⁴⁵ Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского. М., 2001. С. 34.

спасение и выход из ада: ведь они не в явном царстве мертвых, они еще на земле могут почувствовать дыхание адского пламени, выжигающего душу, и отречься от него.

Об особой значимости категории ада для Достоевского говорит, в том числе, и Статистический словарь языка писателя, в котором указано, что слово «ад» употребляется Достоевским всего 68 раз, из них 50 раз – в художественных текстах, 5 – в критических и 13 – в переписке¹⁴⁶. Трудно оценить весомость данных цифр без сравнения их с частотностью употребления слова «рай» в текстах Достоевского. Всего лексема «рай» встречается у писателя 95 раз, что незначительно превышает количество употреблений слова «ад»¹⁴⁷. Распределение по корпусу художественных текстов у указанных лексем достаточно равномерное, однако для критических текстов и писем характерно отличие: в письмах слово «ад» звучит значительно чаще, чем слово «рай» (13 против 6). В критических текстах обратная ситуация: 5 употреблений лексемы «ад» в соответствии с 17 лексемами «рай». Думается, что эти данные дают основания полагать, что категория ада имеет значение для творческой системы Достоевского и особым образом связана с тем, что касается личности писателя и его внутренней жизни, которая могла отразиться в письмах. Именно в письмах, где Достоевский повествует адресату о собственной жизни, лишенной всякого, пусть реалистического, но все же вымысла, в этих текстах, зачастую глубоко рефлексивных, слово «ад» возникает более чем в два раза чаще лексемы «рай». Ад жизни самого Достоевского можно некоторым образом представить, и, думается, что многое из пережитого им внутри этого ада легло в основу внутренних личностных коллизий его героев.

Как было упомянуто ранее, Данте стал первым писателем, воплотившим реалии христианского мира в художественной форме, а значит, одновременно заложил основу и традицию такого воплощения в литературе. Поэтому взаимосвязь концепции ада, предложенной Данте, и реализация темы ада в творчестве Достоевского представляется очевидной в той же мере, насколько она очевидна и для других художников, творивших после Данте. Необходимо прояснить, в чем состоит специфичность восприятия Достоевским дантовских образов ада.

Выше были обозначены основные и, пожалуй, самые очевидные константы, которыми характеризуется концепция ада, выраженная Данте в «Божественной комедии». Важнейшее значение среди них имеет организация пространства ада, строго выверенная, согласующаяся с другими частями произведения, устроенная по принципу тройственности, который нарушается именно в части «Ад», но что лишь оттеняет

¹⁴⁶ Шайкевич А.Я. Статистический словарь языка Ф.М. Достоевского. М., 2001. С. 2.

¹⁴⁷ Там же. С. 341.

господствующую в поэме гармоничную продуманность. Кроме того, отмечалась значимость оппозиции «живой-мертвый», необходимая в мире Данте, обеспечивающая вечную и непрерывную связь между миром живых и миром мертвых.

Если же в анализе концепции ада Достоевского отталкиваться в первую очередь от Словаря языка писателя, то становится ясно, что употребление лексемы «ад», обозначающей преисподнюю в буквальном смысле, в произведениях Достоевского уходит на периферию, на первый же план выступают другие два значения, метафоризированные и уже не связанные с адом как местом мучения грешников. Одно из значений все еще сохраняет связь с материальным миром, другое же дислоцируется исключительно в пределах сознания определенного человека. Но все же ад не перестает быть адом, даже переносясь в сферу духа, скорее он в этой сфере еще уверенней и свободней утверждается.

Во многих древних религиях есть представления об аде, который неизменно мыслится как некое место, топос, куда попадают после смерти грешники и где они обречены вечно принимать муки. Детальная организация ада может различаться, однако сохраняется главное: ад в представлении человека – всегда некое место, имеющее какие-либо признаки привычного земного пространства, иначе человеческое мышление было бы неспособно воплотить образ ада в сознании. Так, в поэме Данте ад имеет, хоть и весьма сложную, но представимую организацию, которая явилась источником вдохновения для художников, запечатлевших ад на живописных полотнах. В связи с этим вспоминаются слова Свидригайлова из романа «Преступление и наказание», которыми он характеризует вечность: «Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность»¹⁴⁸. В данном случае Свидригайлов говорит о вечности для грешников, в сущности – об аде.

Но определяется ли существование ада как феномена пространственным бытованием? Если понимать пространство как форму существования материи, характеризующуюся протяженностью и неким объемом, то феномен «ношения ада в душе», являющийся, как было сказано выше, для Достоевского одним из определяющих, с трудом вписывается в это понятие. Таким образом, пространство как некий локус не является для феномена ада существенно важным, это и позволяет аду в изображении Достоевского не быть закрепленным только лишь за топосом внутри материального мира, но переноситься в пространство иного рода – пространство сознания, мысли, душевного

¹⁴⁸ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 6. С. 221.

устройства. Следовательно, феномен ада определяется иными константами, без которых он перестает существовать. На данном этапе такой константой представляется непрерывное наличие адских мук разного рода, которые всегда каким-либо образом противостоят человеческой природе, подвергая насилию все стороны человеческой сути: и тело, и душу, и дух. Имея в виду сказанное, мы можем отметить еще один важный аспект феномена ада – это непрерывное наличие сознания, воспринимающего мучения. Об этом стоит упомянуть особо, поскольку ад у Достоевского, еще сохраняющий пространственную прикрепленность, имеет несомненные признаки топоса потустороннего, дьявольского, и прямо номинируется как «ад», но неизменно в указанном пространстве помещается человек, который испытывает на себе его инфернальное воздействие, борется с ним самим и его порождениями. В том случае, когда ад перемещается в сознание, субъект этого сознания и определяет, какой именно вид примут его адские муки, тогда есть смысл говорить об аде «индивидуальном».

Ад в изображении Данте – это напрямую преисподняя, потустороннее пространство, куда герой попадает с помощью проводника, принадлежащего этому пространству. Однако, несмотря на кажущуюся определенность ада Данте в пространственном отношении, его нельзя полностью соотнести с материальным пространством в земном обыденном представлении. «Неправильно мыслить *inferno* как нечто объемное, как некое соединение огромных цирков, пустынь с горящими песками, смердящих болот, вавилонских столиц и докрасна раскаленных мечетей. Ад ничего в себе не заключает и не имеет объема, подобно тому как эпидемия, поветрие язвы или чумы, — подобно тому как всякая зараза лишь распространяется, не будучи пространственной»¹⁴⁹, пишет О. Мандельштам. Это подтверждает приведенные выше мысли о том, что ад как феномен менее всего связан с пространственной прикрепленностью и материальным бытованием. Именно поэтому возможно сопоставлять феномен ада Данте, воплощенный в «Божественной комедии», и феномен ада, выразившийся в творчестве Ф.М. Достоевского, поскольку эти два «ада» – суть одно явление.

Однако несомненно то, что эстетическое воплощение феномена ада в творчестве писателей различно. Тогда есть смысл говорить о художественном пространстве, которое, по словам Ю.М. Лотмана, «представляет собой модель мира автора, выраженную на языке его пространственных представлений»¹⁵⁰. Художественное пространство «Божественной комедии» являет уникальный феномен, построенный по особым законам. В контексте данной работы особенно важно то, что русские исследователи, упоминающие

¹⁴⁹ Мандельштам О.Э. Разговор о Данте. М., 1987. С. 142.

¹⁵⁰ Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 414.

о специфике пространства «Божественной комедии», такие как Ю.М. Лотман и М.М. Бахтин, отмечают его фундаментальную двойственность, построенность на принципе зеркальности. Ученые утверждают значимость оси «верх-низ», которая, по словам Ю.М. Лотмана, «организует всю смысловую архитектуру текста: все части и песни «Божественной комедии» отмечены относительно расположения на этой основной координате. Соответственно движение Данте в тексте — всегда спуск или подъем»¹⁵¹. Отметим эту фундаментальную характеристику, которая окажется значима в связи с Достоевским.

У Достоевского феномен ада сохраняет свои потусторонние характеристики, которые особым образом маркированы в тексте. Можно предположить, что не пространство организует ад определенным образом, но ад влияет на пространство, искажая его. Под влиянием сил, постичь которые человек неспособен, пространство перестает быть исключительно рациональным, осмысляемым, переходит в разряд фантастического. Именно этот процесс часто наблюдается в художественных текстах Достоевского в изображении Петербурга.

Остановимся подробнее на значении ада, выделяемом в Словаре языка писателя как второе по частотности употребления, определяющееся как «тяжелые условия, невыносимая обстановка, пребывание в которой мучительно». Для этого необходимо определить, какое пространство Достоевский обозначал как «ад». В первую очередь в данном контексте, несомненно, стоит говорить о Петербурге. Писатель не раз называл Петербург «сущим адом» в своих письмах, но и в художественных произведениях город Петра нередко представляет собой место определенно инфернальное, не подчиняющееся рациональным законам, по которым пытались его выстроить. Весьма репрезентативна в этом отношении повесть Достоевского «Двойник», в которой Петербург по праву можно назвать одним из действующих лиц, приводящих сюжет повести в движение.

Ф.М. Достоевскому свойственно очень точно определять место действия своих произведений. Во всех романах «пятикнижия» хронотоп будет четко отмечен, это дает основания полагать, что таким образом Достоевский указывает на значимость места событий. Повесть «Двойник», в частности, может служить ярким репрезентантом топографической точности автора. Многие исследователи обращали внимание на особую выстроенность и значимость маршрута, по которому движется герой повести господин Голядкин. В самом начале повествования становится известен точный адрес проживания героя и, по выходу его из дома, возможно легко проследить его точный маршрут,

¹⁵¹ Лотман Ю.М. Лотман Ю. М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2000. С. 307.

поскольку повествователь неустанно указывает названия улиц и переулков, которыми следует герой. Однако, наибольший интерес в этом контексте, вызывает путь Голядкина от дома Берендеевых до своей квартиры. Титулярный советник Голядкин, изгнанный с бала в честь дня рождения Клары Олсуфьевны вне себя выбежал на набережную Фонтанки, возле самого Измайловского моста, спасаясь от «врагов», от преследований. Он пробежал набережную, перешел Аничков мост, миновал часть Невского, поворотил в Литейную, свернул в Итальянскую, и, наконец, оказался дома, в Шестилавочной. Несомненно, в выборе пути нужно видеть особый авторский умысел.

Не обозначенным остается название улицы, на которую повернул Голядкин, следуя из Литейного, поскольку тогда существовало две Итальянских: Большая и Малая. Но наш герой поворачивает направо, а значит – в М. Итальянскую, а на углу Литейного и М. Итальянской и поныне расположена Мариинская городская больница (тогда – Петербургская больница для бедных). Удивительно, что больница в Москве, где служил отец Достоевского, построена одновременно и по одному с ней проекту. В казенной квартире ее левого флигеля, подобного петербургскому, прошли детство и отрочество автора «Двойника».

Но проследим далее путь героя. Он движется вдоль Фонтанки – уникальной реки Петербурга, на которой расположено семь однотипных мостов, герой же пробежал мимо четырех из них, причем каждый был назван своим именем, что не может быть осознано как простая случайность. К тому же повествователь точно отмечает время действия – ровно полночь, что также свидетельствует о наступлении особо значимого момента в повествовании. Именно в этот момент герой выбегает на набережную Фонтанки. Первый мост (к нему выбежал наш герой, изгнанный из дома Берендеева) Измайловский. «Ветер был в опустелых улицах, вздымая выше колец черную воду Фонтанки и задорно потрогивая тощие фонари набережной, которые в свою очередь вторили его завываниям тоненьким, пронзительным скрипом, что составляло бесконечный, пискливый, дребезжащий концерт, весьма знакомый каждому петербургскому жителю»¹⁵² – от этой зарисовки, иллюстрирующей, на первый взгляд, совершенно обыденную картину, определенно веет нездешним холодком: ночью город начинает жить особой жизнью. На своем пути герой проходит три идентичных друг другу моста, которые своеобразно отсчитывают столкновения Голядкина с двойником. Но прежде герой преодолевает Аничков мост, который, как известно, украшен скульптурами работы Петра Карловича Клодта, в качестве которых выступили античные близнецы Диоскуры, укротители коней.

¹⁵² Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 139.

Можно говорить о том, что этим точным маршрутом героя Достоевский обозначает особое уникальное пространство Петербурга, указывает на то, что в никаком другом городе и даже в другой улице не могло произойти больше такой встречи. Набережная Фонтанки становится одной из точек, где совершается кризис героя, радикальная смена и неожиданный перелом в его судьбе. В этом контексте можно говорить о границе на нескольких уровнях. Это внутреннее состояние пограничности, которое переживает господин Голядкин: он находится на грани сумасшествия, на грани неразличения реальности и ирреальности. Другая граница – это разделение собственной личности героя и его двойника Голядкина-младшего. Эта граница тоже становится зыбкой даже для самого героя. И еще одна граница, уже исключительно внешняя, связана с собственно пограничной семантикой набережной. Тяжелая гранитная набережная Фонтанки отделяет «черную воду» от пространства обитания и маршрута героя – земли. Не раз на своем пути в таинственную ночь встречи с двойником герой останавливается и вглядывается в толщу воды под ним. В этот момент, как отмечает повествователь, даже измерение времени производится с трудом: «господин Голядкин остановился, оперся на перила набережной в положении человека, у которого вдруг, совсем неожиданно, потекла носом кровь, и пристально стал смотреть на мутную, черную воду Фонтанки. Неизвестно, сколько именно времени проведено было им в этом занятии»¹⁵³.

Пространство набережной, а шире – пространство Петербурга, оформляет и определяет общее состояние пограничности в повести, что связано также и с исторической границей города, которая раньше проходила именно по Фонтанке, ставшей затем равноправным центром города. В данном случае ассоциация с темными тяжелыми водами другой известной реки, также являющей собой своеобразную границу, довольно прозрачна: речь идет о реке Стикс, по которой Харон в своей ладье переправлял души грешников. Именно по этой реке проплывает со своим провожатым герой «Божественной комедии» Данте. Семантика пограничности, принадлежащая реке в данном контексте расширяется, и все менее ясно, какой реальности принадлежит пространство, по которому движется господин Голядкин: обыденной или потусторонней.

Существует определенная тенденция к интерпретации повести «Двойник» в исключительно социологическом ключе. Такой взгляд на произведение активно формировался в советском литературоведении, однако основой его стала эстетика «натуральной школы», принадлежность к которой приписывали и молодому Достоевскому. Есть и другой вариант истолкования содержательного ядра повести – раздвоения Голядкина – психологический, подразумевающий лишь душевное

¹⁵³ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 139.

расстройство героя, которое вызвало раздвоение его личности. Данные трактовки повести оставляют ее в рамках лишь «здравого смысла», который определяется и ограничивается лишь видимым материальным миром и тем, что человеческий разум в силах объяснить. Такая интерпретация может казаться действительно реалистической, но она входит в противоречие с тем, как сам Достоевский понимал реализм: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив»¹⁵⁴. Эти слова были сказаны Достоевским через много лет после написания повести «Двойник», однако не приходится сомневаться, что эстетические принципы писателя проявили себя уже в первых его произведениях, хотя, возможно, еще не были им самим полноценно осознаны.

Художественное решение повести настолько точно и совершенно, что не дает возможности окончательно разрешить вопрос о природе двойника: является ли он лишь порождением больного сознания Голядкина или в действительности существует? На это указывают некоторые красноречивые детали, так, например, в предпоследней главе, когда история Голядкина всюю близится к трагической развязке, его слуга Петрушка упоминает о некоем «супернике» своего господина и проявляет явную осведомленность о «письме» от Катерины Олсуфьевны. Это маркирует своеобразный выход фантастического за пределы лишь сознания Голядкина в действительность и дает, с одной стороны, повод усомниться в реальности болезни героя, а, с другой, характеризует авторский взгляд на сущность петербургской жизни. В данном случае читатель оказывается перед неизбежным выбором: ограничиться лишь социально-психологической интерпретацией произведения или же открыть для себя ее метафизический уровень.

Именно сопоставление «Двойника» с «Божественной комедией» Данте позволяет вывести смысл повести на некую метафизическую орбиту. Этому способствует и относительная «несравнимость» произведений, принадлежность их к разным эпохам, языкам, культурам. Сам Достоевский никаким образом не провозглашал и не акцентировал близость «Двойника» к поэме Данте, но истинные художественные произведения зачастую обретают автономное бытование, в их пространстве актуализируются различные культурные коды, литературные связи, которые могли быть неочевидными для самого создателя произведения. М.М. Бахтин писал: «Понимать текст так, как его понимал сам автор данного текста. Но понимание может быть и должно быть лучшим. Могучее и глубокое творчество во многом бывает бессознательным и

¹⁵⁴ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1986. Т. 29. Кн. 1. С. 19.

многоосмысленным. В понимании оно восполняется сознанием и раскрывается многообразием смыслов»¹⁵⁵. Достоевский указывал на несовершенство формы, но на важность идеи своей повести. В «Дневнике писателя» за ноябрь 1877 г., говоря о том, что идея «Двойника» была «довольно светлая», и, что «серьезнее этой идеи» он «никогда в литературе не проводил»), писатель вместе с тем замечает, что сама повесть ему не удалась и что теперь он дал бы этой идее «совсем другую форму»¹⁵⁶. Однако задуманное им не совершилось, что может косвенно свидетельствовать о том, что первоначальный вариант повести, все же несколько исправленный Достоевским, и явился подходящим носителем той самой «светлой идеи». Именно эта идея может стать основанием для сопоставления произведений, кажущихся, на первый взгляд, совершенно далекими.

Примечательно, что впервые слово ад, а точнее, эпитет «адский» непосредственно возникает в тексте повести именно после встречи с двойником, в самом начале шестой главы, по пробуждению господина Голядкина: «На другой день, ровно в восемь часов, господин Голядкин очнулся на своей постели. Тотчас же все необыкновенные вещи вчерашнего дня и вся невероятная, дикая ночь, с ее почти невозможными приключениями, разом, вдруг, во всей ужасающей полноте, явились его воображению и памяти. Такая ожесточенная *адская злоба врагов его* и особенно последнее доказательство этой злобы оледенили сердце господина Голядкина» (курсив мой – М.К.)¹⁵⁷. Данный эпитет возникает в тексте повести всего дважды, что еще более увеличивает его значение, становится знаком истинной inferнальности происходящего. Во второй раз этим эпитетом характеризуется взгляд доктора Крестьяна Ивановича, который увозит Голядкина в финале повести: «Когда же очнулся, то увидел, что лошади несут его по какой-то ему незнакомой дороге. Направо и налево чернелись леса; было глухо и пусто. Вдруг он обмер: два огненные глаза смотрели на него в темноте, и зловеще, *адскою радостью* блестели эти два глаза. Это не Крестьян Иванович! Кто это? Или это он? Он! Это Крестьян Иванович, но только не прежний, это другой Крестьян Иванович! Это ужасный Крестьян Иванович!..» (курсив мой – М.К.)¹⁵⁸. Таким образом, эпитет «адский» окольцовывает повествование, являясь в начале и в финале, что подчеркивается определенной антиномичностью смыслов его употреблений. Сначала говорится об «адской злобе», а затем «адской радости», однако в обоих случаях эпитет характеризует противостоящую и враждебную господину Голядкину силу. Следует отметить, что оба случая употребления данной характеристики относятся к тому свойственному для всей

¹⁵⁵ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 346.

¹⁵⁶ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 65.

¹⁵⁷ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 1. С. 144.

¹⁵⁸ Там же. С. 229.

повести «Двойник» типу высказывания, в котором до неразличимости сливаются внутренняя речь героя и речь повествователя.

В этой связи важно заметить, что в период работы над повестью «Двойник» сам Достоевского одолевали порой болезненные состояния, близкие тем, которые испытывал его произведения. Это подтверждается и свидетельствами его близких, в том числе доктора Яновского. А сам Достоевский писал брату Михаилу 1 апреля 1846 г.: «Что же касается до меня, то я даже на некоторое мгновение впал в уныние. <...> Мне Голядкин опротивел. Много в нем писано наскоро и в утомлении. 1-я половина лучше последней. Рядом с блистательными страницами есть скверность, дрянь, из души воротит, читать не хочется. *Вот это-то создало мне на время ад, и я заболел от горя.* Брат, я тебе пришлю Голядкина через две недели, ты прочтешь. Напиши мне свое полное мнение» (курсив мой – М.К.)¹⁵⁹. Таким образом, процесс создания повести, само ее пространство и атмосфера оказывают прямое влияние на состояние автора, создавая вокруг него временный «ад». Это свидетельство очень значимо в контексте данного исследования, поскольку косвенным образом связывает феномен ада и художественное пространство «Двойника».