

УДК 821.161.1.09

DOI 10.17223/19986645/17/9

А.В. Скрипник

ГОГОЛЕВСКИЙ ДИСКУРС В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ «ЗАПИСОК СУМАСШЕДШЕГО» ГОГОЛЯ И «ЗАПИСОК ИЗ МЕРТВОГО ДОМА» ДОСТОЕВСКОГО)

В статье выделяются характерные особенности жанра «записок» и семиосферы безумия у Гоголя и Достоевского. Такие категории, как типология рассказчиков, особенности нарратива, тема музыки, образ театра и зооморфные образы (особенно «переписка собачек» у Гоголя и острожные собаки, конь и «нарядный» козел у Достоевского) становятся ключевыми для понимания основной проблемы, значимой для обоих писателей – проблемы абсурда российской действительности, которая на уровне метатекста возникает у Гоголя, а вслед за ним и у Достоевского.

Ключевые слова: жанр «записок», семиосфера безумия, зооморфизм, абсурд российской действительности.

Проблема гоголевского дискурса в раннем творчестве Достоевского неоднократно рассматривалась в научной литературе. Чаще всего подобные исследования связаны с мотивным, сюжетным, стилевым анализом гоголевской традиции в произведениях Достоевского и в то же время его полемикой с Гоголем (в частности, в «Бедных людях»). Однако в контексте гоголевского дискурса интерес представляют не только ранние произведения Достоевского, но и его «заметки» о каторжных впечатлениях, т.е. «Записки из Мертвого дома». В данном случае речь идет прежде всего о форме «записок», которая часто встречается у Достоевского и которая, появившись однажды в «Записках сумасшедшего», больше не имеет аналогов в творчестве Гоголя. В то же время эта форма делает героя «Записок сумасшедшего» новаторским, т.е. самосознающим и рефлексирующим, «маленьким человеком» и прототипом многих героев Достоевского. Помимо формы «записок», значимой становится и та особая семиосфера безумия, генерированная Гоголем в «Записках сумасшедшего» и переосмысленная, воссозданная заново Достоевским в «Записках из Мертвого дома». Рассмотрению этих двух ключевых аспектов взаимодействия Гоголя и Достоевского посвящена данная работа.

«Записки сумасшедшего» – новаторское явление в литературном процессе 1830-х гг. Небольшая по объему, повесть становится своеобразной семиосферой безумия, состоящей из нескольких пластов и рисующей свою картину мира. Гоголь раскрыл разные грани российского бытия: департамент, дом «его превосходительства», квартира чиновника, сумасшедший дом – и на всех этих уровнях обнаружил абсурд. Сумасшествие и абсурд становятся ключевыми понятиями повести, необходимыми для создания абсурдной картины мира. Тема сумасшествия обретает в контексте гоголевской повести мирозидательный смысл. Состоящая из разнородных образований (жанровая характеристика, испанская тематика, особенности нарратива), семиосфера безумия организует структуру повести, являясь в то же время частью се-

миосферы Петербурга, которая включает в себя весь цикл «петербургских повестей». Если рассматривать повесть в контексте «Арабесок», то через свое безумие Поприщин оказывается связан с всемирной историей, культурой и искусством, размышлениям о которых посвящен сборник.

Жанровая характеристика, особенности нарратива, проблема героя, испанская тематика, собачий сюжет – уровни, составляющие ядро семиосферы, взаимодействуя с различными смыслами, возникающими на периферии, создают образ абсурдной, безумной России, «палаты № 6», где любое стремление расширить свои пределы, обрести самосознание считается сумасшествием.

Гоголь выносит жанровое определение своей повести в заглавие – «Записки сумасшедшего». В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» записками называется «жанр, связанный с размышлениями о пережитом и подразумевающий выражение личного отношения автора или рассказчика к описываемому» [1]. Как видно из определения, записки не предполагают точной датировки описываемого, тогда как Поприщин датирует свои записи. В связи с этим можно сделать вывод, что, несмотря на малый объем, повесть полисемантична и нельзя точно определить жанр, к которому она относится. Это одновременно и записки, и дневник, и исповедь, и проповедь, и своеобразный «травелог души». На дневниковость формы указывают следующие особенности. Дневник предполагает периодичность ведения записей, связь их с текущими событиями и датировку, спонтанный характер записей, литературную необработанность, безадресность и интимный характер описываемого. Все эти характеристики находим в «Записках сумасшедшего». Поприщин периодически, с интервалом в несколько дней, записывает происходящие события, причем эти записи действительно носят спонтанный характер, который затем постепенно меняется. Первые записи почти лишены рефлексии, но постепенно они все больше наполняются внутренним содержанием. По мере того как герой пишет записки, ему постепенно начинает открываться его предназначение, ведь до этого его жизнь, не выраженная в слове, не имела смысла. Но, обретя свое выражение в слове и одновременно смысл, жизнь героя в конце повести все же утрачивает его, и последняя запись, дающая надежду на спасение, в то же время утрачивает смысл из-за безумной датировки и заключительной фразы Поприщина. Слова, написанные героем, теряются за общей бессмыслицей. Утрачивая смысл, слово теряет свою внутреннюю сущность, одну из главных составляющих. Таково слово Меджи: ее рассуждения о папа, Софи и Теплове не лишены смысла, но «тотчас видно, что не человек писал. Начнет так, как следует, а кончит собачиной» [2. Т. 3. С. 203]. Во главу угла она ставит описания пищи и своих куртизанов.

Гоголевские «Записки» становятся актом самосознания и самопознания героя. Близкие к дневниковой прозе, они приобретают статус автобиографического документа. Делая своим героем вымышленного персонажа, Гоголь полностью отдает повествование в его руки, доверяя ему самому описывать процесс своего прозрения. Записки становятся историей души Поприщина, которая переживается, рефлексруется и фиксируется на бумаге им самим. Впервые Гоголь не только наделил героя «геном рефлексии» (как это было в других «петербургских повестях»), но и позволил стать творцом своей биографии. Репрезентативной для этой цели является форма «записок», стано-

вещающаяся полижанровым образованием и позволяющая наиболее точно и полно передать рефлексию главного героя.

Повесть также включает в себя и эпистолярную форму – письма собачек, после прочтения которых Поприщин восклицает: «И как можно наполнять письма эдакими глупостями» [2. Т. 3. С. 204]. Его дневник приобретает исповедальное начало, погружает читателя в глубины души героя и фиксирует лишь те факты, которые значимы для прозрения, а затем и окончательного сумасшествия героя.

С традицией травелога повесть связывают следующие особенности. Реального, физического путешествия герой не совершает (если не считать поездку в сумасшедший дом). Маршрут его передвижений весьма прост и замкнут в пространстве Петербурга. Триада «дом – департамент – директорская квартира» отражает три грани петербургского бытия, которые характеризуют жизнь Поприщина: дом – «свое» пространство, где герой «большею частью лежит на кровати», а затем рассуждает об «испанских делах»; департамент – служебное пространство, где Поприщин – «нуль, более ничего», всего лишь титулярный советник; директорская квартира – пространство чиновничества и богатства, в которое так стремится попасть герой. Из этого круговорота есть только один выход – в сумасшедший дом.

Однако помимо физического пространства существует еще и внутреннее, духовное пространство повести. Вместе с самосознанием Поприщин обретает и ту духовную пищу, которая «питает и улаживает» его душу. Возникает мотив «путешествия души» героя. Однако духовный травелог возникает еще до прозрения героя: не имея физической возможности попасть в мир Софи, Поприщин постоянно попадает туда в своих мыслях. Но после прозрения травелог героя существенно изменяется. Находясь физически в сумасшедшем доме, Поприщин путешествует духовно: в его записках появляются не только Испания, но и Франция, Англия, Китай, Италия. Он сумел вырваться за пределы замкнутого пространства Петербурга, и несмотря на то, что физически герой несвободен, он освобождается духовно, разрушая штампы восприятия и обретая «вселенскую отзывчивость». Ему тесно на этом свете, его гонят, и, находясь в сумасшедшем доме и путешествуя духовно, Поприщин вновь возвращается в Россию, прозревший и одновременно окончательно обезумевший, о чем свидетельствует заключительная реплика героя.

Переходя к анализу специфики формы «записок» в творчестве Достоевского, следует отметить, что он всем своим произведениям давал жанровые определения. Очень часто жанр указывался в заглавиях произведений или в предисловиях, в тексте произведения. Писатель твердо выдерживал свои жанровые определения в переписке, в подготовительных материалах. «Записки» в его творчестве встречались довольно часто. Журнальный подзаголовок «Униженных и оскорбленных» («Из записок неудавшегося литератора. Роман») в отдельном издании изменился – «Роман в четырех частях с эпилогом»; журнальный подзаголовок «Подростка» – «Записки юноши» заменен на «Роман»; весьма четко подчинительная связь прослеживается в подзаголовке «Игрока» – «Роман. (Из записок молодого человека)»; «записками неизвестного» названы в подзаголовке рассказы «Честный вор» и «Елка и свадьба», роман «Село Степанчиково и его обитатели»; рассказ «Бобок» имеет подза-

головок «Записки одного лица». Как видно из приведенного перечня, в форме «записок» написаны не только романы, но и рассказы, следовательно, Достоевский, как и Гоголь, считал форму «записок» предельно свободной, зачастую включающей в себя другие жанровые образования. Мы склонны придерживаться той точки зрения, которая изложена в книге В.Н. Захарова «Система жанров Достоевского»: «...уже одно то, что «записками» у Достоевского названы рассказы, повесть и романы, не дает права считать «записки» самостоятельным художественным жанром. В этом смысле «записки» у Достоевского являются не художественным жанром, а жанровой формой его рассказов, повестей, романов» [3. С. 39]. На наш взгляд, жанровая форма «записок» – очень точное определение, которое вмещает в себя разнородные по своей структуре произведения. В творческом сознании Достоевского «записки» не имели четкого канона и определенного жанрового содержания, поэтому «записками» могли становиться различные жанры, но главное условие, которое было заложено еще в поэтике гоголевских «Записок сумасшедшего», тем не менее сохраняется. В основу жанровой формы «записок» кладется не жанровая характеристика произведения, не его объем, а особенности повествования и тип героя. Повествование всегда ведется от первого лица (что не исключает возможность использования вставных конструкций). Такое повествование ставит в центр нового героя: это самосознающий герой, который становится автором «записок», от его лица ведется рассказ о произошедших с ним либо не с ним событиях. В этом и состояло главное открытие Достоевского, зачатки которого проявились уже в «Бедных людях»: в «Записках сумасшедшего» Гоголь начал исследование души «маленького человека», поэтому Макар Девушкин, взбунтовавшись против «Шинели», ничего не говорит о «Записках», главный герой которых – такой же, как и он, чиновник с проснувшимся самосознанием. Продолжая и развивая гоголевскую традицию, Достоевский исследовал душу героя, пытался проникнуть в самую глубину ее.

Кроме того, генезис жанровой формы «записок» (в особенности «Записок из Мертвого дома») у Достоевского восходит к фельетону, но в том значении, которое было у этого термина в XIX в. Первоначально «так называли листок, приложенный к политической газете и посвященный критике, изящной словесности или искусствам. Первый опыт фельетона заключал в себе театральные и иные объявления и литературные мелочи, вроде загадок и стишков; вскоре к ним присоединились критические статьи. <...> К статьям <...> в фельетоне присоединились длинные сенсационные романы, статьи научные, беседы о выдающихся явлениях общественной жизни» [4]. По преимуществу фельетон был обозрением городских новостей, «легким» и ироничным очерком нравов. Достоевский придавал фельетону самое серьезное литературное значение: для него главным в фельетоне был сам фельетонист, его мысль, его «идея», его «новое слово». Это преображение «низкого» и «легкого» в «высокий» и «серьезный» жанр было в духе поэтических жанровых исканий Достоевского.

Таким образом, жанровая модификация формы «записок» в «Записках из Мертвого дома» имеет следующие особенности. Прежде всего, она близка к гоголевской интерпретации «записок» как жанра, наименее канонизирован-

ного и свободного в своих жанровых вариациях. В центр повествования поставлен самосознающий рассказчик – Александр Петрович Горянчиков – автор и герой «Записок», чьи записи носят исповедально-мемуарный характер. Эти особенности приближают его к гоголевскому Поприщину. Однако помимо исповеди и мемуаров, «Записки» включают в себя и другие жанры: народный и тюремный фольклор (пословицы, поговорки, песни), рассказ («Акушкин муж»), физиологические и нравоописательные очерки, элементы автобиографии писателя и, как уже говорилось выше, фельетон. Перечисленные жанры наиболее часто отмечаются исследователями как характерные для «Записок из Мертвого дома». Но «Записки» синтезировали в себе и важнейшие особенности других жанров, которые затем будут использоваться и развиваться в романах Достоевского. М.М. Бахтин считает, что истоки его романов следует искать в «сократическом диалоге» и в возникшей позднее, после распада жанра сократического диалога и отчасти вобравшей в себя его особенности, «менипповой сатире» [5]. Конечно, характерные особенности этих жанров присутствуют в «Записках» не в том виде, как в более поздних романах, они редуцированы и едва заметны, но все же их отголоски слышны и значимы для определения специфики жанра «Записок».

Бахтин очень полно охарактеризовал указанные жанры и выделил их основные характеристики. Прежде всего, оба жанра имеют карнавальную основу. В «Записках», как и в сократическом диалоге, показан поиск истины, осуществляемый главным героем. Но это истина особого рода: с одной стороны, герой познает душу простого народа, которая до сих пор была ему неизвестна, но с другой – это искаленная осторожным бытом душа, зачастую развращенная, ничтожная, погибающая. И выражают эту истину так называемые «герои-идеологи», которые в данном контексте являются идеологами арестантской жизни: лезгин Нурра, который и на каторге сумел сохранить человеческое достоинство: «Он был всегда весел, приветлив ко всем, работал безропотно, спокоен и ясен. <...> Сам он во все продолжение своей каторги не украл ничего, не сделал ни одного дурного поступка. Был он чрезвычайно богомолен» [6. С. 50–51]; или дагестанский татарин Алей, который «во все время своей каторги мог сохранить в себе такую мягкость сердца, образовать в себе такую строгую честность, такую задушевность, симпатичность, не загрубеть, не развратиться. Это, впрочем, была сильная и стойкая натура» [6. С. 52]; или предатель А-в, «нравственный Квазимодо» [6. С. 63], который всю жизнь во всем пытался извлечь выгоду, особо не задумываясь о том, каким способом это сделать. И каждый из героев несет свою истину, а все вместе они складываются в единую истину народной жизни, которую познает Горянчиков в остроге.

Таким образом, уже в «Записках» мы встречаемся с полифонизмом, который получит свое дальнейшее развитие в романах Достоевского. В своих «Записках» Горянчиков постоянно приводит различные мнения арестантов, их споры, и в этом заключается отличие его записок от записок Поприщина. Гоголь изображает лишь мнение своего героя, а другое мнение входит в повесть вместе с письмами Меджи. Однако это мнение нельзя считать полноценным, т.к. Меджи является персонажем пародическим, кроме того, даже не человеком, а собакой, и предметы, о которых она рассуждает, слишком низки.

Что касается элементов мениппеи в «Записках», то они представлены в произведении лишь частично, однако их использование позволяет говорить об оригинальной интерпретации этого жанра у Достоевского. Как и в сократическом диалоге, в мениппеи главной задачей является поиск истины, однако этот поиск осуществляется, прежде всего, с помощью самой смелой и необузданной фантастики, мистико-религиозного элемента, который сочетается иногда с грубым натурализмом. Отсутствие фантастики компенсируется у Достоевского еще одним значимым для мениппеи фактом: изображением ненормальных морально-психических состояний человека, вызванных противоестественным существованием в остроге. Горянчиков неоднократно рассказывает про сумасшедших, встреченных им в госпитале, да и сам он в конце своей жизни сходит с ума. Тяжелы и почти безумны и сны арестантов, о содержании которых можно судить по их крикам и стонам. Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой.

Помимо Горянчикова, чье сознание является организующим стержнем произведения, в тексте присутствует также и сознание издателя, который является автором «Введения» и начала главы «Претензия», где он рассказывает об арестанте, осужденном ошибочно. Издатель же приводит несколько жанровых определений записок Горянчикова: «...это было описание, хотя и бесвязное, десятилетней каторжной жизни <...> Местами это описание прерывалось какою-то другою повестью, какими-то странными, ужасными воспоминаниями, набросанными неровно, судорожно, как будто по какому-то принуждению. Я несколько раз перечитывал эти отрывки и убедился, что они писаны в сумасшествии. Но каторжные записки – «Сцены из Мертвого дома», – как называет он их сам где-то в своей рукописи, показались мне не совсем безынтересными» [6. С. 8]. Таким образом, в приведенном отрывке встречаются следующие, значимые для нас, понятия: описание, рукопись, отрывки, сумасшествие, записки и сцены. Все эти категории отсылают нас к гоголевским «Запискам», для которых также значимыми были категории отрывочного рукописного текста и сумасшествия. Но ключевым и жанроопределяющим понятием у Достоевского становится все-таки определение «Сцены из Мертвого дома».

Если посмотреть на термин «сцены» сквозь призму гоголевских «клочков из записок», то «сцены» также можно трактовать как некие отрывки, «клочки» из каторжных записок, которые прерываются какой-то невероятной, сумасшедшей повестью, неопубликованной издателем, но все-таки упомянутой им. Сделано это для того, чтобы еще раз подчеркнуть именно отрывочность повествования: ведь в «Записках» нарушена хронология (сначала читатель узнает о жизни Горянчикова после выхода из каторги и лишь потом знакомится с его записками). Сами записки разделены на две части, каждая из которых имеет несколько глав, в которых как раз и показаны разные сцены из жизни обитателей Мертвого дома. Объединяют их сознание рассказчика и общая идея искупления греха и в то же время безрезультативности подобной системы наказания, губящей души людей.

Кроме того, термин «сцены» отсылает к другому понятию, не менее важному и для Достоевского, и для Гоголя: театрализация и карнавализация. В «Толковом словаре живого великорусского языка» В.И. Даля «сцена – явление, происшествие в лицах или изображение его в картине, часть драматического представления, выход, явление, место, где что-либо происходит, поприще со всею обстановкою, особенно помост в театре» [7]. А в словаре Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона дано прямое указание на связь понятия «сцена» с театром: сцена – см. театр. Следовательно, «Записки» в сознании Достоевского были не просто документальным описанием каторги, а каким-то диким, адским, на грани безумия театральным представлением (см., например, главы «Исай Фомич. Баня. Рассказ Баклушина», где баня ассоциируется у рассказчика с адом; или «Представление», где рассказывается об острожном театре, который стал отрадой для арестантов и смог хоть и ненадолго пробудить в них зачатки духовности). Отметим, что эффект от театрального представления оказался более сильным, чем от праздника Рождества Христова. К празднику арестанты готовились заблаговременно и ждали его как чуда, видимо из-за того, что в этот день не нужно выходить на работу и можно вкусно поесть и выпить вволю. Чуда не произошло, и праздник закончился разгулом и пьянством: «Но что описывать этот чад! Наконец кончается этот удушливый день. Арестанты тяжело засыпают на нарах. Во сне они говорят и бредят еще больше, чем в другие ночи» [6. С. 116]. Совершенно иначе описан вечер после представления: «Ссор не слышно. Все как-то непривычно довольны, даже как будто счастливы, и засыпают не по-всегдашнему, а почти с спокойным духом, – а с чего бы, кажется? <...> Только немного позволили этим бедным людям пожить по-своему, повеселиться по-людски, прожить хоть час не по-острожному – и человек нравственно меняется, хотя бы то было на несколько только минут...» [6. С. 129–130]. Таким образом, театр становится для Достоевского такой же значимой категорией, как и для Гоголя. И репертуар похожий: Поприщин смотрит «Филатку и Мирошку», эту же пьесу ставят в числе прочих и арестанты.

Категория музыки также важна для обоих писателей. Гоголь считал музыке величайшим из искусств, способным пробудить и возвысить душу человека. Недаром Поприщин слышит в конце повести «струну в тумане», дающую надежду на его спасение. У Достоевского категория музыки становится сквозной и пронизывает все повествование в «Записках». Арестанты часто поют песни, многие из них на воле играли на каких-нибудь инструментах, гуляка всегда нанимает острожного скрипача, чтобы тот следовал за ним по пятам и играл, что считается особым шиком. И наконец, тюремный оркестр, который состоял из двух скрипок, трех балалаек, двух гитар, бубна и двух гармоней: «<...> я до тех пор не имел понятия о том, что можно сделать из простых, простонародных инструментов; согласие звуков, сыгранность, а главное, дух, характер понятия и передачи самой сущности мотива были просто удивительные» [6. С. 123]. Острожная музыка становится выразителем истинной души народа, голос которой заглушен каторжным бытом.

Еще одной значимой категорией для обоих писателей становится зооморфизм. В «Записках из Мертвого дома» есть отдельная глава, посвященная животным, а также в главе «Первые впечатления» упоминание о любимом

пуделе тюремного майора – Трезорке. Трезорка сродни Меджи: такой же избалованный пес глупых хозяев, который, заболев, лежал «на диване, на белой подушке» [6. С. 29], а майор «рыдал над ним, как над родным сыном» [6. С. 28]. Кроме собаки майора, в «Записках» упоминаются еще три собаки, которые жили непосредственно в остроге. Особо хочется выделить Шарика, ставшего единственным другом рассказчика: «Шарик, умная и добрая собака, с которой я был в постоянной дружбе» [6. С. 189], «на всем свете только и осталось теперь для меня одно существо, меня любящее, ко мне привязанное, мой друг, мой единственный друг – моя верная собака Шарик» [6. С. 77]. Не найдя в остроге другого истинно преданного и верного друга, который бы любил и уважал его бескорыстно, рассказчик заводит дружбу с собакой.

Зооморфные, а в частности собачьи, персонажи нужны Достоевскому для более полного раскрытия характеров арестантов, для более яркой демонстрации их жестокого нрава, рожденного каторгой. Во всех словарях символов образ собаки трактуется двояко. С одной стороны, собака означает бесстыдство, зависть, а с другой – верность, память, благодарность, послушание, бдение, защиту – символизм, источник которого лежит в основном в кельтской и христианской традициях [8. С. 251–253. 9. С. 345]. В «Записках» Достоевского актуализируется как раз второй семантический пласт в трактовке образа собаки, т.е. собаки в остроге – верные друзья арестантов, которым подобная преданность не нужна. Отрицательные коннотации семантики собаки проявляют себя довольно редко. Считается, что собака не приучена к чистоте и часто олицетворяет зло. С этими представлениями и связана следующая запись Горяничкова: «Собака вообще у всего простонародья считается животным нечистым, на которое и внимания не следует обращать» [6. С. 189], поэтому и отношение к собакам соответствующее. Уродливую собаку Белку, безобидное существо, никому не причинившее вреда и перекувыркивающееся перед каждым встречным, «каждый арестант <...> пырнет <...> бывало, сапогом, точно считая это непременно своею обязанностью» [6. С. 190]. Другую собаку, Культияпку, у которой был прекрасный мех, каторжный башмачник пустил на бархатные зимние полусапожки. Еще одну собаку «негодяй лакей увел <...> от своего барина и продал нашим башмачникам за тридцать копеек серебром» [6. С. 191]. Все эти примеры говорят о невозможности нормального отношения ни к людям, ни тем более к животным в нечеловеческих условиях каторги. Достоевский не обвиняет арестантов, наоборот, он говорит, что «наши арестантики могли бы любить животных, и если б им это позволили, они с охотою развели бы в остроге множество домашней скотины и птицы», показывая тем самым один из возможных вариантов (как и театр) «смягчить, облагородить суровый и зверский характер арестантов» [6. С. 189], однако и это занятие было строжайше запрещено на каторге.

В более примитивных и древних представлениях собака ассоциировалась с загробным миром – как его страж и как проводник, доставляющий туда души умерших. В связи с этим можно выделить еще одно семантико-символическое поле в трактовке образа собак у Достоевского, возникающее на метатекстовом уровне. Каторжные собаки – вечные обитатели и своеобразные проводники арестантов, а особенно Горяничкова, в абсурдный, почти загробный мир Мертвого дома. Как Меджи ведет Поприщина сквозь пелену

пустых разговоров и сплетен к прозрению, так и Шарик помогает Горянчикову не сойти с ума от одиночества в остроге.

Еще один аспект, на который хотелось бы обратить внимание в связи с собачьей тематикой, – параллелизм людей и собак. В этом Достоевский близок к гоголевским «Запискам сумасшедшего». Собачьи образы в повести Гоголя становятся полисемантическими. Являясь двойниками людей, они демонстрируют их пороки. Письма Меджи служат толчком к прозрению и безумию Поприщина. Собаки актуализируют аспект «собачьей жизни» и «собачьей» комедии, которую ломает герой. Оба пласта нарратива (собачий и человеческий) складываются в целостный текст повести, становятся метатекстом, необходимым для понимания замысла Гоголя. В «Записках» Достоевского Шарик соотносится с самим рассказчиком, ищущим дружбы и не находящим ее; Белка, которая потеряла гордость и готова к тому, чтобы ее били, – параллель некоторым арестантам, не имеющим никакого ремесла, постоянно унижающимся и зарабатывающим прислужничеством, и наконец, собака, которую лакей продал за тридцать копеек серебром, наглядно проводит своеобразную параллель с Иисусом Христом в каторжной интерпретации. Тем самым Достоевский показывает, что в арестантах, как, впрочем, и в лакее, не осталось уже почти ничего человеческого, хотя в этом и нет их вины.

Аспекты «собачьей жизни» и «собачьей комедии», актуальные для Поприщина, прослеживаются и в Мертвом доме. Жизнь арестантов по сути «собачья жизнь» и даже хуже, так как острожные собаки могли выходить за пределы острога по собственному желанию, а арестанты нет. И мотив «собачьей комедии» тоже нередко проскальзывает в поведении арестантов: они ломают эту комедию друг перед другом и перед тюремным начальством.

Помимо собак, на каторге были и другие, не менее символические, образы животных: конь Гнедко, гуси, козел Васька и орел. Конь играл очень важную роль в остроге. В символическом значении конь (или лошадь) олицетворяет животную жизненную силу, скорость и красоту [9]. По мнению рассказчика, «постоянное обращение с лошадьми придает человеку какую-то особенную солидность и даже важность» [6. С. 188], и арестанты, несмотря на свой суровый нрав и зверское обращение с собаками, сразу полюбили коня и часто подходили ласкать его. Сам акт покупки Гнедко также очень важен для понимания его символического значения. Во время торгов арестанты почувствовали себя почти свободными: «Всего более им льстило, что вот и они, точно вольные, точно действительно из *своего* кармана покупают *себе* лошадь и имеют полное право купить» [6. С. 186]. Таким образом, Гнедко сыграл ту же роль, что и театр: он позволил арестантам на какое-то время почувствовать себя людьми, а не осужденными каторжниками. Конь, как и театр, сумел пробудить в их душе позабытые и ненужные в данных условиях истинно человеческие чувства. Помимо коня, который только в данном контексте становится символом свободы, орел часто в литературе ассоциируется именно со свободой. Как общекультурный символ орел ассоциируется с величием, властью, господством, победой, отвагой, вдохновением, высотой духа и духовным подъемом. Широко используется и тот аспект символики орла, который связан с небом и солнцем [9. С. 255; 10. С. 362]. С образом орла в повесть входит именно мотив силы духа и протеста против насильственного

заточения. Попав в острог больным, он так и не смирился со своим положением, в отличие от арестантов. Орел становится в «Записках» воплощением всех мыслей арестантов о свободе. И когда его выпустили на волю, орел, хотя и не мог еще летать, ушел, не оглянувшись, а арестанты «были чем-то довольны, точно отчасти сами они получили свободу» [6. С. 194].

Гуси были смышленными, забавными, арестанты любили смеяться над ними, однако их всех перерезали к праздникам. Козла ждала такая же участь. Несмотря на то, что он был «общим развлечением и даже отрадою» [6. С. 192], майор приказал его зарезать. В пространстве повести образ козла, которого арестанты «наряжали» («рога оплетут ветвями и цветами, по всему туловищу пустят гирлянды» [6. С. 192]), соотносится с образами античной мифологии: с сатирами из свиты бога вина Диониса (Вакха), с греческим Паном и римским Фавном. Сатиры сопровождали Диониса, были украшены венками и имели хвосты и козлиные рога. Сам же Дионис шел впереди в венке из винограда и с украшенным плющом тирсом в руках. В свите Диониса часто можно было встретить и покровителя пастухов бога Пана, с козлиными рогами и ногами, длинной бородой. Фавн – бог пастухов и бог-прорицатель, римский аналог Пана. Жрецы Фавна были одеты лишь в козьи шкуры. Множество фавнов из свиты Вакха – аналог греческих сатиров [12]. Таким образом, в связи с мифологическими аллюзиями в «Записках» возникает абсурдное карнавальное шествие, связанное с веселыми, неистовыми плясками спутников Диониса (Вакха). Только в данном случае мы имеем дело с карнавальным «перевертыванием» сюжета: во главе шествия находится не Дионис (Вакх), а сатир, Пан или Фавн из его свиты, т.е. козел, украшенный ветками и цветами. Подобное «перевертывание» сюжета связано с абсурдностью самого Мертвого дома, где все довольно зыбко, безумно, где козел становится предметом всеобщей любви и преклонения, а шествие арестантов во главе с козлом, да еще и в сопровождении гусей, становится безумным вакхическим разгулом.

Таким образом, зооморфные персонажи важны для Достоевского в двух аспектах. С одной стороны, они несут символическую нагрузку, акцентируя мотив абсурдности Мертвого дома, мечтаний о свободе и невозможности реализации этих мечтаний. С другой стороны, являясь двойниками людей, зооморфные (в частности, собачьи) образы акцентируют ненормальную жизнь и ненормальное поведение арестантов, психика которых искалечена каторгой.

Сумасшествие – тема, актуализирующая аспект абсурдного, безумного мира у Достоевского и Гоголя. Как правило, сумасшедшими в остроге становились от боязни наказания, человеческий разум оказывался не способным осознать и принять неминуемость жестокого наказания. Таков был арестант лет сорока пяти, с изуродованным оспой лицом, вдруг решивший, что дочь полковника, страстно влюбленная в него, сделает все, чтобы избавить его от наказания. Его поврежденный разум придумал целую любовную историю, сродни той, которая родилась в воспаленном мозгу Поприщина по отношению к дочери «его превосходительства» Софи. И так же, как Поприщин после прочтения писем Меджи осознал невозможность своей любви, арестант после наказания понял, что дочь полковника вряд ли хлопотала за него. Лю-

бовный сюжет здесь становится единственным спасением героев среди той серой, абсурдной жизни, которая их окружает. Софи для Поприщина была одним из стимулов для прозрения и понимания своего места в этом мире. Дочь полковника для арестанта, солдата, которому, «может быть, во всю жизнь ни разу и не подумалось о барышнях» [6. С. 160], стала единственным светлым воспоминанием во всей его унылой жизни.

Идея мученичества, столь важная для более поздних романов Достоевского, берет свое начало как раз в «Записках из Мертвого дома». Она связана с другими не менее важными аспектами – сумасшествием и религией. Казалось бы, что еще может спасти арестанта, как не вера? Но верующих в остроге было немного: Исай Фомич, который каждую пятницу вечером читал молитвы, Аким Акимыч, который трепетно готовился к празднику Рождества Христова, но не потому, что был очень религиозен, а потому, что был благонаправлен. Но было несколько арестантов, которых вера повергла в смятенное состояние души и довела до сумасшествия. Таковы были буйные сумасшедшие, приводимые в острожную больницу для испытания и составлявшие «истинную кару Божию для всей палаты» [6. С. 159]. Бывший унтер-офицер Острожский, добродушный и честный поляк, постоянно читавший католическую Библию, вдруг оказался также в больнице в качестве сумасшедшего. Начитавшийся Библии арестант сошел с ума и бросился на майора, имея лишь одно желание – воплотить в жизнь идею мученичества и тем самым искупить свои грехи. Таким образом, Достоевский акцентирует тот аспект семантики каторги, который обозначен в заглавии, – Мертвый дом. Острог действительно оказывается мертвым местом именно потому, что даже Бог отвернулся от него. Религия не может вселить веру и надежду в людей, находящихся в нечеловеческих условиях, поэтому они становятся духовно мертвыми обитателями мертвого дома.

В некотором смысле идея мученичества связана и с «Записками сумасшедшего». Один из вариантов прочтения первоначального названия повести в авторской рукописи, предложенный В.А. Воропаевым и И.А. Виноградовым, – «Записки сумасшедшего мученика» [13. С. 504–505]. Несмотря на то, что позиция Воропаева и Виноградова представляется нам недостаточно обоснованной, мы все же не можем не вспомнить о заключительном вопле гоголевского героя: «За что они мучат меня? <...> я не могу вынести всех мук их...» [2. С. 214]. Генезис подобных мучений – в страданиях Чацкого, это страдания ума, понимающего абсурдность окружающего его мира. Горьничиков, конечно, далек от Чацкого, но все же его страдания на каторге связаны также не с физической, а с духовной невозможностью безропотно принимать все тяготы абсурдной острожной жизни.

Можно провести параллель между абсурдным каторжным миром Достоевского и инквизицией Гоголя. Тема испанской инквизиции возникает в конце «Записок сумасшедшего» и является своеобразным конденсатором, вбирающим в себя все испанские аллюзии «Записок». Жизнь Поприщина оказывается движением к инквизиционному суду, т.е. к сумасшедшему дому, что в контексте повести одно и то же. С помощью испанской тематики Гоголь изображает весь абсурд русского бытия, когда невозможно разобрать, где Россия, где Испания, где департамент, дворец, сумасшедший дом. Поче-

му же именно в исследуемый период в гоголевском творчестве возникает тема инквизиции? Думается, что ответ на этот вопрос нужно искать в жизненных реалиях того времени. После восстания декабристов символом российской жизни стало молчание. Ситуацию, сложившуюся к тому времени в России, можно обозначить как ситуацию постоянного инквизиционного суда. Множество комитетов, и в том числе III отделение, созданных специально для надзора за неблагонадежными вольнодумцами, разгул цензуры, необходимость коренных преобразований и невозможность их осуществления – таковы особенности политической обстановки в николаевскую эпоху.

Таким образом, есть все основания утверждать, что тема испанской инквизиции не случайно возникает в повести Гоголя. Она вызывает ассоциации с современной действительностью, где любое инакомыслие воспринимается как ересь и жестоко наказывается. Поприщин, постигший в своем безумии высшие общечеловеческие ценности, выбивается из нормы, он не вписывается в четко отлаженную государственную систему, а поэтому должен быть объявлен сумасшедшим и заточен в сумасшедший дом. В результате в повести возникает образ России как одного большого заседания инквизиционного суда во главе с III отделением (по тексту – великим инквизитором).

Жертвой «русской инквизиции», т.е. III отделения, стал и Достоевский, на себе испытывший все тяготы острожной жизни. Описывая острожный быт, автор рисует картину такой же, как у Гоголя, абсурдной жизни. Каторга не исправляет людей, а лишь калечит их внутреннюю сущность, уничтожает все человеческое, что в них есть. И самое страшное то, что нет никакого спасения от этого пагубного влияния: ни религия, ни искусственное мученичество, ни театр, ни музыка не способны противостоять реалиям каторжной жизни. Театр и музыка, животные, религиозные праздники лишь на время пробуждают душу арестантов, но затем она вновь погружается в тот же мрак, в котором находилась до этого. Лишь сильные натуры, которых на каторге немного, способны противостоять этому.

Абсурд, страх и боль пропитали все слои каторжной жизни, и апогеем этого абсурда стал образ бани, в которую арестантов повели мыться перед Рождеством. И если у Гоголя описание сумасшедшего дома вводит в повесть апокалипсическое начало и сумасшедший дом ассоциируется с адом, то у Достоевского, несомненно, символом ада становится баня: «Когда мы растворили дверь в самую баню, я думал, что мы вошли в ад» [6. С. 98]. Образ бани в символическом аспекте трактуется неоднозначно и имеет несколько семантических пластов. С одной стороны, это символ телесного (а затем и духовного) очищения, а с другой – баня – некий порог между земным и потусторонним миром. Девушки в Святки, как правило, гадали в банях, потому что именно там человек может вступить в контакт с inferнальной реальностью: «<...> это было пекло. Все это орало и гоготало, при звуке ста цепей, волочившихся по полу...» [6. С. 98]. «Поддадут – и пар застелет густым, горячим облаком всю баню; все загогочет, закричит. Из облака пара замелькают избитые спины, бритые головы, скрюченные руки, ноги» [6. С. 98–99]. «Мне пришло на ум, что если все мы вместе будем когда-нибудь в пекле, то оно очень будет похоже на это место» [6. С. 99]. Приведенные цитаты акцентируют inferнальное начало в арестантах, проявляющееся в бане: они уже

не похожи на людей, они становятся чертями, веселящимися вокруг адского котла, либо грешниками, закованными в кандалы и варящимися в этом котле.

В связи с образом бани и горячей воды возникает аллюзия с гоголевской повестью. Поприщину все время льют на голову холодную воду, а под конец его вообще побрили наголо. Мотив воды в повести связан с темой сумасшествия. Вода в сознании европейца в Средние века и еще долгое время спустя была неразрывно связана с безумием. Кроме того, мотив воды в повести имеет и религиозную семантику. Возможно, Гоголь синтезировал здесь два церковных обряда: крещение и пострижение в монахи. Но подчеркнем: речь идет именно о холодной воде. У Достоевского же арестанты, находясь в чаду бани, моются горячей водой и парятся до безумия, что очень наглядно акцентирует параллель бани и ада с кипящим котлом. Заметим, что горячей водой моются только «господа», простолюдины же, как правило, не моются горячей водой, они лишь парятся, а затем обливаются холодной водой. Однако этот мотив обливания холодной водой не может нейтрализовать общего адского безумия, происходящего в бане.

Таким образом, повести обоих писателей посвящены одной проблеме – абсурду российской действительности и невозможности найти выход из этого абсурдного мира. В конце повести Поприщин, совершивший духовный травелог в другие страны, все же возвращается в Россию и не имеет возможности вырваться из той пучины безумия, которая поглотила его. Именно об этом свидетельствует его последняя запись: «А вы знаете ли, что у французского короля шишка под самым носом?» [2. С. 214]. «Записки из Мертвого дома», которые заканчиваются вроде бы на оптимистичной ноте: «Свобода, новая жизнь, воскресенье из мертвых...» [6. С. 232], также не оставляют надежды на воскресение, потому что мы уже знаем о дальнейшей судьбе Горяничкова, о его безрадостном существовании после каторги и о его смерти.

Литература

1. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М., 2001. С. 276.
2. Гоголь Н.В. Записки сумасшедшего // Полн. собр. соч.: в 14 т. М., 1938. Т. 3. С. 193–215.
3. Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Типология и поэтика. Л., 1985. 208 с.
4. Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. СПб., 1902. Т. 35. С. 445.
5. Бахтин М.М. Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского // Собр. соч.: в 7 т. М., 2002. Т. 6. С. 115–202.
6. Достоевский Ф.М. Записки из Мертвого дома // Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972. Т. 4. 324 с.
7. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994. Т. 3. С. 664.
8. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. М.: Республика, 1996.
9. Тресиддер Д. Словарь символов. М.: Гранд, 1999.
10. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М., 2000.
11. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. М.: Крон-Пресс, 1998. 512 с.
12. Кун Н.А. Что рассказывали греки и римляне о своих богах и героях. М.: Греко-латинский кабинет, 1992. 270 с.
13. Воропаев В.А., Виноградов И.А. Примечания // Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 9 т. Т. 3: Повести. Т. 4: Комедии. М., 1994. С. 473–478, 504–507.